



Achim Küpper

**Signaturen
des Nomadischen
in der Gegenwart**

Das Werk von Christoph Ransmayr
im medialen Zusammenhang

Achim Küpper

Signaturen des Nomadischen
in der Gegenwart

Achim Küpper

Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart

Das Werk von Christoph Ransmayr
im medialen Zusammenhang

wbgAcademic

Die Publikation wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung
der Alexander von Humboldt-Stiftung.

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlagmotive: © mauritius images / World Book Inc.

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64038-6
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64058-4

Parallele Veröffentlichung auf dem Refubium der Freien Universität Berlin:
<http://dx.doi.org/10.17169/refubium-44676>

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY International 4.0 (»Attribution 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhaltsübersicht

Vorwort	7
Vorbemerkungen: Zu den „Signaturen“, dem „Werk“ und dem „medialen Zusammenhang“	13
1 Einleitung	19
2 Der Keim des Nomadischen: <i>Strahlender Untergang</i> (1982 / 2000)	45
3 Der Roman von der weißen Wüste: <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i> (1984 / 1996)	155
4 Das Episodenwerk und die kurze Prosa im Zusammenhang des Globalen: <i>Atlas eines ängstlichen Mannes</i> (2012)	275
Bildanhang	401
Zitierte Werke	413
Ausführliches Inhaltsverzeichnis	453

Vorwort

Welchen Ort hat Literatur in flüchtiger Zeit? Worin liegt die Aufgabe des gedruckten Buchstabens, heute wie einst Medium beständiger Fixierung und Hort dauerhafter Aufbewahrung, verglichen mit den digitalisierten Zeichenwelten einer elektronischen Schreibkultur? Gibt es auf dem gemeinsamen Grund des analogen und des digitalen Worts, von allen Unterschieden abgesehen, möglicherweise so etwas wie ein nomadisches Schreiben? Wie begegnen literarische Werke allgemeiner den universalen Bewegungen ihrer globalisierten Gegenwart? Bilden sie Stätten der Ruhe und der Kontemplation oder werden sie selbst zu Räumen der Unrast und des Aufruhrs?

Auf solche und ähnliche Fragen antwortet dieses Buch anhand der ersten groß angelegten Untersuchung zum Phänomen des Nomadischen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Es schließt damit gleichermaßen an die fächerübergreifende Diskussion zum Konzept des Nomadischen wie an den eigenen Entwurf des Verfassers an (*Theorie des Nomadischen. Medien – Kultur – Literatur*, siehe dazu weiter unten). Was dort in theoretischer Absicht zugrunde gelegt wird, soll hier erstmals am Materialbestand eines ausgewählten Werkzusammenhangs entwickelt und an der Detailfülle einer künstlerischen Praxis auf seine genuin literarischen, sowohl textspezifischen als auch buchmateriellen Aspekte hin befragt sowie mit einer Vielzahl medialer Elemente verbunden werden. Im Zentrum der Analysen steht das Werk Christoph Ransmayrs, der nicht nur als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur über kunstformale, nationale und sprachliche Grenzen hinweg etabliert ist, sondern in dessen Schaffen das nomadische Argument zugleich eine konzentrierte poetologische Grundlage und ästhetische Gestalt gewinnt. Ihm gelingt es, aus dem Imaginarium des Nomadischen zu schöpfen, ohne es als bloßes Alteritätsreservoir zum Zweck der eigenen Abgrenzung von oder Identifikation mit einem selbstkonstruierten Anderen zu benutzen.

Immer wieder knüpft die Analyse an theoretische Positionen an, die in der gezielt gegenstandsnahen Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Material erweitert und vertieft, in der Medialität der Werkkonfigurationen zugleich über das rein Literarische hinausgeführt werden. Unter den titelgebenden „Signaturen“ werden nicht allein spezifische „Kennzeichen“ der Epoche, sondern ebenso werkartig verdichtete, visuelle und auditive „Zeichenzusammenhänge“ oder „Zeichenkombinationen“ verstanden, die sowohl sprachliche Komponenten als auch mannigfaltige Medien- wie Bild- und Klangereignisse einschließen (siehe ausführlicher dazu die angefügten „Vorbemerkungen“). Dabei

wird etwa an den oft noch dunklen Rändern der Werke, in den paratextuellen Grenzgebieten zwischen Buchinnenraum und -außenwelt wie zwischen optischen und haptischen Sinneseindrücken die materielle Magie des gedruckten Buchstabens inmitten digitaler Immaterialität genauso entfaltet wie bei der Wanderung der Lesenden durch die mit visuellen Spuren bedruckten Papierwüsten. In der ausgiebigen Konzentration auf kanonische Schlüsselwerke des Autors samt deren medialen Wiederaufnahmen und textuellen Variationen aus vier Jahrzehnten liefert das Buch zugleich die bislang umfassendste Studie zu Ransmayrs Œuvre überhaupt. Die Darstellung untergliedert sich in vier größere Kapitel.

Im Anschluss an einige einleitende, in einem ersten Kapitel vorausgeschickte Notizen zum Leben und Werk Christoph Ransmayrs, zur Stoffgeschichte des Nomadischen und anderen Grundlagen der Werkanalysen befasst sich ein zweites Kapitel mit Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang*, das 1982 als bibliophiler Text- und Bild-Band mit Farbfotografien von Willy Puchner erschien, bevor es 2000 ohne Abbildungen, dafür aber mit verschiedenen sprachlichen Neuerungen wie beispielsweise einem visuell versifizierten Schriftbild wiederaufgelegt wurde. Das Kapitel beschreibt nicht nur die vielfältigen Transitionen und Mutationen zwischen Erst- und Neuausgabe sowie die multiplen intertextuellen und intermedialen Zirkulationsprozesse in ihrem künstlerischen Kern, es interpretiert Ransmayrs Debütwerk als „Keim des Nomadischen“, aus dem in vielerlei Hinsicht dessen weiteres Wirken erst hervorgeht. Neben der buchstäblich zerkörnten Narration des Wüstenbuchs *Strahlender Untergang* wird unter anderem die zerstreute Zeit des Hörbuchs aus dem Jahr 2000 in die Betrachtung miteinbezogen und dadurch erstmals einer wissenschaftlichen Untersuchung gewürdigt.

Ein drittes Kapitel wendet sich einem der großen Romane Ransmayrs zu: dem zum Teil auf frühen Reisereportagen beruhenden, erstmals 1984 erschienenen und später mit vielfältigen Variationen insbesondere im Text-Bild-Verhältnis wiederaufgelegten Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, der das Drama des Nomadischen in die weißen Wüstenregionen des nördlichen Polarmeers verlegt. Behandelt werden neben den klanglichen Dimensionen des Werks und seiner polyphonen Erzählkomposition auch metaliterarische Verbindungen wie die von Nautik und Skripturalität oder expeditionsspezifische Techniken einer Aneignung des Anderen wie die „Vereinna(h)mung“ zwischen sprachlicher und kolonialer Gewalt. Abgesehen von intermedialen Bezügen zwischen Text und Bild gilt es ebenfalls textinterne Rekurse auf Meilensteine der Film- und Kinogeschichte zu entschlüsseln. Der Roman wird nicht allein als werkgeschichtliche Geburtsstätte der autofiktionalen Figur „C. R.“, sondern zugleich als Gelände einer grafeologischen Spurensuche ausgelegt, das die phantmartigen Zeichen der Abwesenheit und des Verschwindens ebenso sichtbar werden lässt, wie es die gespenstischen Um Schlagplätze von Identität und Differenz sprachlich und medienhistorisch lesbar macht.

Ein viertes Kapitel erkundet Ransmayrs 2012 erschienenes Episodenwerk *Atlas eines ängstlichen Mannes* in Verbindung mit weiteren Kurzprosatexten des Autors. Sein *Atlas*-Projekt vereint nicht nur literarische und journalistische Zeugnisse eines Reisenden durch die Weltgegenden wie durch die Jahrzehnte auf der Gratwanderung zwischen publizistischem und poetischem Schreiben, es erscheint als eine wiewohl vorläufige Summe Ransmayr'schen Erzählens überhaupt. Zum einen wird das aus siebzig Einzelepisoden bestehende und von ebenso vielen Winkeln der Erde berichtende „Weltbuch“ als Versuch einer narrativen Kartierung des Planeten in der Ära der Globalisierung gelesen und vor dem Horizont eines neuen apokalyptischen Erzählens im Spannungsfeld zwischen Ökonomie und Ökologie gedeutet. Zum anderen wird das Episodenbuch im Kontext von Serialitätstheorie und Serienanalyse beleuchtet. Im geisterhaften Übergang vom Heim zur Heimsuchung wird eine vielfach verkettete Serie textueller und medialer Rekurrenzen freigelegt. In exemplarischen Lektüren werden zuletzt drei ausgewählte Episoden ausgelotet, die von Naturkatastrophen, entlegenen Inseln und flüchtigen Schriftzeichen erzählen, während sie zugleich Erinnerungen an weltbekannte Seeabenteuer wie die von Robinson Crusoe oder von der Meuterei auf der *Bounty* in sich tragen.

Abgerundet wird das Buch durch einen Bildanhang samt Nachweisen zu den enthaltenen Abbildungen (Fig. 1–22), durch eine kumulative Aufstellung der zitierten Werke sowie durch ein ausführliches Inhaltsverzeichnis mit Angabe der wichtigsten im Text behandelten Autorinnen und Autoren. Dass sich das Inhaltsverzeichnis in eine summarische Inhaltübersicht am Anfang und ein ausführliches Inhaltsverzeichnis am Ende des Buchs aufteilt, hat praktische Gründe: Während die Inhaltsübersicht angesichts der Vielfalt der besprochenen Themen lediglich der ersten Orientierung dient und die Materie auf einen Blick präsentieren soll, lässt sich das ausführliche Inhaltsverzeichnis gleichzeitig als eine Art Register verwenden, das detaillierten Aufschluss über alle wesentlichen Gegenstände der Analysen gibt.

Die unter den zitierten Werken aufgeführten gedruckten sowie digitalen Quellen werden im Fließtext nach folgendem Muster ausgewiesen: Verfasser*innennachname (Publikationsjahr [ggf. Erstpublikationsjahr der Originalausgabe]: Seite/n). Auf einen Fußnotenapparat konnte auf diese Weise verzichtet werden. Hervorhebungen durch Kursiv- oder Sperrschrift in Zitaten stammen aus den Ursprungstexten. Hinzufügungen wie Abbildungsnummern zu unnummerierten Abbildungen oder Seitenzahlen zu unpaginierten Seiten werden in eckige Klammern gesetzt, um zu signalisieren, dass es sich um darstellungsbedingte Zusätze handelt. Soweit sich die Flut an Diskussionsbeiträgen zum Werk Ransmayrs überhaupt noch überblicken lässt, strebt das Literaturverzeichnis nach größtmöglicher Vollständigkeit. Die vor der Einreichung des ursprünglichen Manuskripts – d. h. einschließlich bis zum Jahr 2018 – erschienenen Veröffentlichungen wurden, wo immer es machbar war, um spätere Titel ergänzt, um den neuesten Stand

der Forschung abzubilden. Einige wiederkehrende Quellen seien stellvertretend hier angezeigt. Bibelzitate folgen grundsätzlich der Einheitsübersetzung (Bibel 2011). Verschiedentlich eingebrachte Anmerkungen zu Wortherkunft oder Etymologie orientieren sich prinzipiell, wenn nicht anders vermerkt, ebenso am Duden wie die orthografischen Richtlinien (Duden 2023). Für erste Informationen und weitere Hinweise zu diversen allgemeinen Wissensgebieten sei auf entsprechende Online-Enzyklopädien (wie Wikipedia 2023), für Hilfe bei der Literaturrecherche auf einschlägige bibliografische Angebote (v. a. BDSL 2023) verwiesen.

Eine generelle Bemerkung betrifft die Gewährleistung von Diversität im Sprachgebrauch: Auf Anregung durch die Regelung zur Verwendung von geschlechtergerechter und -inklusive Sprache in der offiziellen Kommunikation der Freien Universität Berlin aus dem Jahr 2022 achten eigene Formulierungen in dieser Publikation nach bestem Vermögen auf einen gendergerechten Sprachgebrauch, was in der Regel durch die Nutzung geschlechtsneutraler Bezeichnungen sowie des Gendersterns (Asterisk) zum Ausdruck kommt, der zugleich als Platzhalter für nichtbinäre Identitäten einsteht. Dahingegen stützen sich Übersetzungen sowie Paraphrasierungen fremd- und deutschsprachiger Quellen auf den Sprachgebrauch der jeweiligen Originaltexte, der im Zweifelsfall nicht durch Anpassung an aktuelle Verwendungsweisen verändert wird.

Dieses Buch basiert auf dem zweiten Teil einer Habilitationsschrift, die 2019 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin vorgelegt wurde und im Juli 2020 zur Verleihung der *Venia Legendi* (Lehrbefähigung und Lehrbefugnis) im Fach Neuere deutsche Literatur geführt hat. Die ursprüngliche Schrift trug den Titel *Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart. Theoretische Grundlagen des Konzepts und Einzelanalysen zum Werk von Christoph Ransmayr*. Sie war als eine umfassende Untersuchung zum Konzept des Nomadischen mit besonderem Fokus auf die Gegenwart angelegt. Die Arbeit untergliederte sich in zwei verschiedene, aber in vielem miteinander verbundene Hälften: Ein erster Teil verhandelte das Nomadische auf theoretischer, ein zweiter Teil auf analytischer Ebene.

Mit dem vorliegenden Buch wird der analytische Teil dieser Schrift veröffentlicht. Ein erstes Buch ist dem theoretischen Teil vorbehalten; es erscheint ebenfalls -unter dem Imprint der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (wbg) im Verlag Herder und trägt den Titel *Theorie des Nomadischen. Medien – Kultur – Literatur*. Beide Bücher gehören zwar zusammen und haben denselben Entstehungskontext, jedes von ihnen bewahrt aber seine individuelle Autonomie und kann jeweils unabhängig vom anderen gelesen werden. Die einzelnen Bände verfolgen unterschiedliche Ziele und Interessen. Die *Theorie des Nomadischen* versteht sich als Entwurf einer allgemeinen Medien- und Kultur- sowie einer speziellen Literaturtheorie des Nomadischen. Der mit diesem Band vorgelegte zweite Teil bemüht sich um eine Analyse des Nomadischen in ausgewählten Werkzu-

sammenhängen. Das geschieht anhand von Einzelanalysen zum Œuvre von Christoph Ransmayr, das in mannigfacher Weise als ein zentraler Ausgangs- sowie Knotenpunkt des nomadischen Arguments erscheint. Publiziert im Jahr seines 70. Geburtstags, liefert dieses Buch damit gleichzeitig eine Spezialstudie zum Werk von Christoph Ransmayr und eine analytische Weiterführung des theoretischen Entwurfs.

Die Analyse reicht im Ursprung zeitlich weiter zurück als die Theorie. In der Arbeitspraxis hat sich die Chronologie der Gegenstände allerdings umgekehrt: Ausgehend von der langjährigen Beschäftigung mit dem Werk Christoph Ransmayrs hat sich ein weitverzweigtes System theoretischer Perspektiven entwickelt, das den analytischen Befunden indessen sowohl in der schriftlichen Ausformulierung als auch in der Anordnung innerhalb der Habilitationsschrift voranging. Die Analysen werden nun separat vom theoretischen Fundament veröffentlicht, um der Auseinandersetzung mit dem Werk einen eigenen Raum zu bieten, der von der Theorie zunächst gesondert ist. In der analytischen Arbeit gilt es das theoretische Modell zunehmend zu konkretisieren. Der Weg von den theoretischen Grundlagen zu den Werkanalysen verläuft demgemäß fortschreitend vom Allgemeinen zum Spezifischen. Dabei wird die Theorie in der Analyse schließlich ihrerseits entschieden erweitert und vertieft. Auch die Analyse betreibt in dieser Hinsicht eine fortgesetzte Begriffs- und Theoriearbeit.

Idealerweise lassen sich die beiden Bücher komplementär zueinander rezipieren: Das eine entwirft eine Grundlagentheorie, das andere enthält die dazugehörigen Fallanalysen. Vielfach wird im Verlauf der *Theorie des Nomadischen* ebenso wie der *Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart* auf das jeweils andere Buch Bezug genommen, und zwar anhand von Verweisen auf die entsprechenden Kapitelziffern unter Voranstellung der Siglen *Theorie* und *Signaturen* (z. B. „siehe dazu *Theorie* 1.3.3“). Auf diese Weise ergänzen sich die beiden Bücher wechselseitig, ohne jedoch die Lektüre des anderen Teils für das eigene Verständnis vorauszusetzen. Den Querverbindungen nachzugehen, bleibt ein fakultatives Unterfangen.

Dieses Buch wurde nicht als Zusammenstellung einzelner Beiträge, sondern als eigenständige Monografie konzipiert. Nur ganz vereinzelte Stücke sind bereits in anderer, mitunter stark abweichender Form erschienen, und zwar vorwiegend in drei kürzeren Beiträgen: Dabei handelt es sich einerseits um einige verstreute Textelemente aus den Unterkapiteln zu Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* (im Besonderen 2.7.3 und passim, vgl. dazu Küpper 2018a), andererseits um kleinere Bestandteile aus den Unterkapiteln zu den Episoden „Umbettung“ (4.7 sowie ferner 4.8.1, vgl. dazu Küpper 2017a) und „Die Regeln des Paradieses“ (4.8, vgl. dazu Küpper 2021a) aus Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Bei der überragenden Mehrzahl der Werkanalysen handelt es sich um vollständig unveröffentlichtes Material. Die Schrift über das Nomadische ist ihrerseits an verschiedenen Wohn- und Arbeitsstätten entstanden. Verfasst wurden

die *Signatures* auf unterschiedlichsten, sich von Paris über New York bis Berlin erstreckenden Stationen. Die Orte der Entstehung sowie die ihnen innewohnenden Energien haben an diesem Buch mitgewirkt. Für die Drucklegung blieb das ursprüngliche Manuskript weitestgehend unverändert, lediglich an einzelnen Stellen wurden kleinere Anpassungen am Text vorgenommen: in erster Linie dort, wo die Schrift in zwei autonome Hälften aufgetrennt wurde. Nichtsdestotrotz bewahrt das Werk bewusst den Charakter einer Qualifikationsarbeit.

Dank gilt den Gutachtenden der Habilitationsschrift aus den beiden Fächern Neuere deutsche Literatur sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft: Prof. Dr. Jürgen Brokoff (Neuere deutsche Literatur, Freie Universität Berlin), apl. Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher (Neuere deutsche Literatur, Freie Universität Berlin) und Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum). Dank gebührt ebenso den weiteren professoralen Mitgliedern der Habilitationskommission: Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm (Neuere deutsche Literatur, Freie Universität Berlin), Prof. Dr. Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Neuere deutsche Literatur, Freie Universität Berlin), Prof. Dr. Elke Koch (Ältere deutsche Literatur und Sprache, Freie Universität Berlin) sowie Prof. Dr. Michael Gamper (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Freie Universität Berlin). Zu Dank verpflichtet bin ich auch den Einrichtungen, die durch die großzügige Gewährung von Fördermitteln zur Realisierung des Projekts beigetragen haben: der belgischen Forschungsgemeinschaft (FNRS) sowie der Alexander von Humboldt-Stiftung. Gedankt sei ferner der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft im Verlag Herder für die so bereitwillige Aufnahme des Titels in ihr Programm und namentlich Dr. Sandy Valerie Lunau sowie Dr. Jan-Pieter Forßmann für die hervorragende Betreuung. Auf eine ganz besondere Weise verbunden bin ich schließlich meiner Frau und meiner Tochter.

Achim Küpper

Berlin, um den Jahreswechsel 2023–2024

Vorbemerkungen: Zu den „Signaturen“, dem „Werk“ und dem „medialen Zusammenhang“

Einer Vorbemerkung bedarf der Begriff der „Signaturen“, der im Titel dieses Buchs steht und der sich im Folgenden in zwei unterschiedliche Grundbedeutungen aufspaltet. Einerseits erscheinen die Signaturen als spezifische „Kennzeichen“ des Nomadischen sowie der Epoche, die in den Gegenwartsanalysen zu beschreiben sind. Andererseits wollen die Signaturen hier zugleich als werkartig verdichtete „Zeichenzusammenhänge“ oder „Zeichenkombinationen“ begriffen werden, und zwar unter Bezugnahme auf die Wortherkunft der enthaltenen „Signa“ (zu lat. *signum* „Zeichen“) und in Analogiebildung zu Begriffen wie „Texturen“ oder „Skripturen“. Im Unterschied zu diesen umfassen die Signaturen nicht allein sprachliche Text- (Texturen) oder Schriftzeichen (Skripturen) im engeren Sinn, sondern Zeichen in einem erweiterten Sinn: Dazu gehören etwa auch Bild- oder Klangelemente, die wiederholt in die Analysen miteinbezogen werden, um der vielfach medial verwobenen Grundkonstitution der behandelten Werke gerecht zu werden. Neben dem intermedialen Charakter der Darstellung zeigt der Begriff der „Signaturen“ damit gleichzeitig einen interdisziplinären Zugang an: Die Studie vereint auf systematische Weise literaturwissenschaftliche mit medien- und kultur- bzw. medienkulturwissenschaftlichen Ansätzen. Übergeordnete Absicht dieser methodologischen Gratwanderung ist es, auf eine Synergie zwischen den einzelnen Disziplinen hinzuwirken.

Entsprechendes gilt auch für den Begriff vom „Werk“, der im Untertitel dieses Buchs auftaucht. Wie bereits im theoretischen Entwurf dargelegt (siehe *Theorie* 3.1), zielt das Vorhaben zugleich auf eine Neuakzentuierung im Sinne einer Rekonstitution und einer Rehabilitierung des Werkbegriffs, der dem hier vorgebrachten Verständnis zufolge ein konstitutives Widerspiel von Statik und Dynamik in sich einschließt: Unter Rückverweis auf Aspekte wie die „Tätigkeit“ oder die „Arbeit“ als primäre Grundbedeutungen von „Werk“ lässt sich der Begriff als eine dialektische, innerlich gespaltene und in sich widersprüchliche Einheit von statischen und dynamischen, ergonomischen und energetischen Kräften auffassen, die sich im Spannungsfeld vom „Schaffen“ als Produkt (*Opus*) und als Prozess (*Actus*) bewegen. Auf das Werk Christoph Ransmayrs trifft ein derart neuakzentuierter Begriff nicht allein insofern zu, als das den Texten grundsätzlich innewohnende Widerspiel von Statik und Dynamik hier in besonders markanten Formen

wahrzunehmen ist. Hinzu kommt eine zweite Begründung für den Vorzug des Werkbegriffs gegenüber einer Alternative wie beispielsweise dem Textbegriff: Literarische Texte werden bei diesem Autor stets mit anderen medialen, darunter bild- oder klangmedialen Komponenten verbunden, sodass sich kaum jemals von schieren „Texten“ im engeren Sinn sprechen lässt. Das „Werk“ Ransmayrs ist eben nicht ausschließlich als ein literarisches, sondern immer auch als ein mannigfach medial geprägtes und gefügtes zu verstehen. Dieses mediale Moment ist ein wesentliches Konstituens der Untersuchung.

So führen alle drei hier behandelten Hauptwerke Ransmayrs implizit oder explizit weit über das reine literarische Schreiben hinaus in ein Gebiet jenseits des bloßen Buchstabens. Bei seinem Debütwerk *Strahlender Untergang* handelt es sich in der Erstausgabe um einen Text- und Bild-Band, der in der Neuausgabe zwar seiner Fotografien beraubt, dafür aber um eine optische Versifikation und andere multimediale wie multisensorische Elemente ergänzt wird; die visuellen Transitionen zwischen Text und Bild werden in der Analyse genauso erschlossen wie die im Jahr 2000 erfolgte auditive Transformation des ursprünglichen Text- und Bild-Bands zum Hörbuch. Auch der Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist von einer Fülle intermedialer Bezüge geprägt, er wimmelt von Bewegungen zwischen Text und Bild nicht weniger als von Rekursen auf die Geschichte des Films oder der Fotografie, wie sie für alle drei Hauptwerke bezeichnend sind; zudem entfaltet sich hier eine textinterne Klanglandschaft, die es in der Auseinandersetzung mit der immanenten akustischen Dimension des Werks zu erkunden gilt. Das Episodenbuch *Atlas eines ängstlichen Mannes* schließlich wird im Kontext von Serialitätstheorie und Serienanalyse gelesen, auf die durchlässigen Grenzen zwischen literarischem und journalistischem Schreiben befragt sowie von textinhärenten Medienreflexen und -reflexionen zahlloser Schattierungen durchwaltet, die in ihrer verflochtenen medialen Disposition zu beschreiben sind: von den multimodalen Momenten eines neuen, zwischen Optik und Akustik aufgeworfenen apokalyptischen Erzählens wie Bildsequenzen mit Grundrauschen, narrativen Gemälden oder Aspekten der Television über intermediale Verweise auf das Kino bis hin zu einer Poetologie respiratorischer Rhythmik und askripturaler Klangsymbolik.

Als ein Exempel für die multimediale Komposition der vielen weiteren im Verlauf dieser Arbeit angesprochenen Werke Ransmayrs kann rein modellhaft seine mit *Damen & Herren unter Wasser* betitelte *Spielform des Erzählens* aus dem Jahr 2007 herausgegriffen werden. In dieser *Bildergeschichte nach 7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger* werden zum einen die wortwörtlich in Fluss geratenen Grenzen zwischen den visuellen Medien Schrift und Bild ausgelotet, indem die im Buch enthaltenen Abbildungen mit Narrationen versehen und so zur medialen Mischform der *Bildergeschichte* amalgamiert werden; zum anderen wird ausgerechnet diese Bildergeschichte Ransmayrs zwei Jahre nach der Buchpublikation als Hörspiel mit der Stimme des Autors und Trompetenklän-

gen von Franz Hautzinger wiederveröffentlicht, wodurch sich das zunächst rein visuelle in ein auditives Medienprodukt, das Seh- in ein Hörereignis, das optische in ein akustisches Werk verwandelt, das seinerseits jedoch mit visuellen Elementen wie den erneut aufgenommenen Bildern und Textauszügen sowie mit haptischen Komponenten buchmaterieller Prägung zu einem multimedialen wie multisensorischen Gebilde verquickt wird (siehe ausführlicher dazu 1.7).

Derartige Wandlungen in medialen Transitions- und Transformationszonen bestimmen den Ort des Nomadischen bei Ransmayr grundsätzlich als Schauplatz einer unablässigen Bewegung zwischen den Medien selbst, als Stätte permanenter intermedialer Zirkulationsprozesse und metamorphischer Transgressionen jenseits monomedialer Festschreibung. Hier erhalten die „Signaturen“ des Nomadischen ihren vollen Sinn als „Kennzeichen“ und als „Zeichenzusammenhänge“ oder „Zeichenkombinationen“. In all diesen Fällen verlässt die vorliegende Studie den rein literaturwissenschaftlichen Bereich, um ihn mit einer medien- und kultur- bzw. medienkulturwissenschaftlichen Analyse zu verknüpfen. Die Überschreitung der disziplinären Grenzen zwischen den einzelnen Forschungsfeldern zählt angesichts der in multiple Bezirke ausgreifenden medialen Anlage des „Werks“ zu den Grundkonstituenten des Projekts.

Wenn der Untertitel dieses Buchs also verspricht, das „Werk von Christoph Ransmayr im medialen Zusammenhang“ zu präsentieren, dann soll damit eine Facette Ransmayr'schen Schaffens hervorgekehrt werden, die bislang beinahe restlos hinter das rein literarische Schreiben zurückgetreten ist und noch nicht ansatzweise in ihrer eigentlichen Tragweite erkannt, geschweige denn ergründet wurde, die in ihrer Bedeutung aber gar nicht überschätzt werden kann: Gemeint ist der mediale Zusammenhang des Werkganzen an sich. Gerade in seiner häufig betont materiellen, speziell buchmateriellen Ausprägung gilt es diesen Zusammenhang allerdings zugleich vor dem Hintergrund einer digitalen Gegenwart zu perspektivieren, in der das gedruckte Buch vielerorts zugunsten virtueller Medienangebote in den Schatten rückt. Auch in diesem Sinne kann die Verortung des Werks „im medialen Zusammenhang“ verstanden werden. So lässt sich etwa die wiederholte Konzentration auf das Papier als Grundlage multisensorischen literarischen Erlebens nicht zuletzt als ein Reflex auf die prekäre Position des gedruckten Worts im Horizont immaterieller Digitalität auffassen.

Damit berührt die Studie ein Gebiet, das in jüngster Zeit zu einem wichtigen Thema wissenschaftlicher Beschäftigung geworden ist und das Pressman (2020) unter dem Begriff *Bookishness* verhandelt, was sich auf Deutsch behelfsmäßig mit ‚Büchervernartheit‘ paraphrasieren ließe. Darunter versteht sie ein Phänomen, das im 21. Jahrhundert allenthalben zu beobachten sei und das darin bestehe, sich in kreativen Akten mit der Körperlichkeit des Buchs inmitten einer digitalen Kultur auseinanderzusetzen (1). Zwar konzentriert sich Pressman primär auf englischsprachige Exempel, doch überschreite

das von ihr beschriebene Phänomen Länder-, Sprachen-, Medien- und Gattungsgrenzen (1f.). *Bookishness* bezeichnet ihr zufolge eine Besessenheit mit der Materialität von Büchern und weise auf eine Kultur, die mit ihrer eigenen zunehmenden Digitalisierung ringe (2). So lasse zeitgenössische Literatur das Buch nicht nur als einen zentralen Charakter narrativer Handlung auftreten, sondern sie spiele auch mit den ästhetischen Möglichkeiten des Formats von Kodizes (13). Allgemeiner befördere *Bookishness* eine Wertschätzung des physischen Buchs innerhalb, anhand von und entgegen einer Ausrichtung auf das Digitale (13). Zur Beschreibung dieses Phänomens kombiniert Pressman literaturwissenschaftliche, buchgeschichtliche und medienwissenschaftliche Methoden (19). *Bookishness* schaffe zuletzt enge, für das Überleben der Disziplin unabdingbare Verbindungen zwischen der Literaturwissenschaft und der Erforschung anderer Medien (20).

Wiewohl diese Arbeit zeitgleich mit und unabhängig von Pressmans Darstellung entstanden ist, weist das unter *Bookishness* begriffene Phänomen signifikante Ähnlichkeiten mit einigen der hier versammelten Charakteristika auf. Tatsächlich könnte das Werk Ransmayrs als ein Kronzeugen dieser Art von Umgang mit dem gedruckten, in seiner körperlichen Materialität gegenwärtigen Buch angesehen werden, wenngleich ein Titel wie sein erstmals 1982 erschienener Debütband *Strahlender Untergang* sicherlich ein außergewöhnlich frühes Beispiel solcher *Bookishness* darstellen würde. Eine nachträgliche Bestätigung im weiteren Umkreis dieser Problematik ergibt sich aus den Überlegungen von Danneberg/Gilbert/Spoerhase (2019) zur „Gegenwart des Werks“ im Zeitalter digitaler Literaturproduktion und -publikation: „Unweigerlich kommt es gerade unter diesen veränderten medialen Ausgangsbedingungen auch zu einer (ästhetischen) Neuentdeckung des gedruckten Buchs, das sich im Mediengefüge der Gegenwart neu positionieren muss.“ (10) Dabei gehe es bei der „Rückkehr zum analogen Medium“ oftmals „um Werke, die die spezifischen Eigenschaften und Möglichkeiten des gedruckten Buchs künstlerisch fruchtbar machen und gezielt in ihr literarisches Konzept einbeziehen, sodass Text und Buch eine untrennbare Einheit bilden und den Charakter von Gesamtkunstwerken annehmen.“ (11) Die vorliegende Analyse ließe sich quasi ex post in manchen Zügen als ein Beitrag zu diesem Themenfeld rezipieren. Auch hier ist die bewusste Entscheidung für und Arbeit am gedruckten, in seiner Materialität und Leiblichkeit ausgestellten Buch nicht von der digitalen Gegenwartskultur zu trennen: Das Analoge steht in einer engen und nicht einseitig aufzulösenden Wechselbeziehung mit dem Digitalen, das vom Gedruckten kommentiert, korrigiert, kritisiert oder auch affirmiert wird.

Eine letzte Vorbemerkung betrifft den Medialitätsbegriff aus dem „medialen Zusammenhang“ im Untertitel dieses Buchs. Er wirkt zweifelsohne weit und scheint in seinem recht allgemeinen Impetus explikationsbedürftig. Gerade die Weite des Begriffs spricht jedoch für seine Verwendung im gegebenen Zusammenhang. Nicht obwohl, sondern

weil der Begriff des Medialen über einen solch umfassenden Geltungsbereich verfügt, eignet er sich in herausragender Weise dazu, die unterschiedlichsten in dieser Studie behandelten Elemente unter einer einzigen Losung zu vereinen. Das Leitwort des Medialen aus dem „medialen Zusammenhang“ wird hier dezidiert als ein Oberbegriff verwendet, der verschiedenste Unterordnungen medialer Zeichengefüge und -relationen in sich begreift: das Intermediale ebenso wie das Multimediale, das Textmediale ebenso wie das Buchmediale. Es geht im Folgenden nicht minder um Schrift- als um Bild- oder Klangzeichen. Genauso wenig beschränkt sich die Analyse jedoch auf intermediale Prozesse, die zwar einen wichtigen, aber eben nur einen Teil der beschriebenen Dynamiken ausmachen und die sowohl neben im weitesten Sinn multisensorische (z. B. auf die Taktilität buchmateriellen Erlebens bezogene) als auch neben genuin textuelle (intertextuelle, paratextuelle, metatextuelle) Vorgänge treten. Als kleinster gemeinsamer Nenner all dieser Bestandteile fungiert der Begriff des Medialen, sofern man die unhintergehbare Medialität auch des Literarischen, d. h. die grundlegende mediale Ge- bzw. Verfasstheit selbst des Text- und Buchspezifischen, anerkennt.

Gelegentlich begegnet im Vorangegangenen wie im Nachfolgenden noch ein anderer Begriff: der des „Multimedialen“. Damit soll allerdings keineswegs Stellung für oder gegen diesen Begriff im Widerstreit mit demjenigen des „Intermedialen“ bezogen werden. Die Rivalität zwischen Multimedialität und Intermedialität reicht verhältnismäßig tief in die Forschungsdiskussion zurück und muss hier nicht fortgesetzt werden (vgl. u. a. zum ‚additiven‘ oder ‚akkumulierenden‘ Prinzip von Multimedialität gegenüber den integrativen Prozessen der Intermedialität Müller 2008: 42, Furtwängler 2008: 550, Isenkeimer/Böhn/Schrey 2021: 183; zur internen Kritik an der Abhängigkeit der Intermedialitätsforschung von der Literaturwissenschaft ebenfalls Müller 2008: 32; zur neuen Bedeutung von Multimedia in der digitalen Ära etwa Dreier 2006: 248; zu einem eingehenden Plädoyer für Multimedia Hartmann 2008). Wenn im Zuge dieser Ausführungen beide Begriffe punktuell Verwendung finden, so deshalb, weil sie Unterschiedliches bezeichnen: Multimedialität verweist zunächst nur auf ein Vorhandensein verschiedener medialer Komponenten; Intermedialität zielt, stark vereinfacht formuliert, auf ihr Verhältnis zueinander (siehe ausgiebiger zur Intermedialität *Theorie* 3.7.4).

Da für den Multimedialitätsbegriff indessen keine einheitliche Definition vorausgesetzt werden kann, benötigt er an dieser Stelle noch eine etwas präzisere Bestimmung. Genereller lässt sich Multimedialität im Spannungsfeld von Multikodalität und Multimodalität verorten (vgl. Weidenmann 2006 [1986]: 427, eher zu einer Nebenordnung der drei Kategorien Weidenmann 2002 [1995]: 47). Multikodalität bedeutet, dass mehrere Codes oder Symbolsysteme im Spiel sind: etwa verbale und nonverbale (z. B. ikonische); multikodal wäre somit unter anderem ein gedruckter Text-Bild-Band. Multimodalität bedeutet, dass mehrere Sinnesmodalitäten oder -wahrnehmungen angesprochen wer-

den: etwa visuelle und auditive; multimodal wäre demnach beispielsweise ein Hörbuch in Kombination mit gedruckten Textauszügen sowie mit haptischen Bestandteilen. Wird das Multimediale als eine Verbindung aus multikodalen und multimodalen Faktoren bestimmt, dann ist mit Bezug auf das Werk Christoph Ransmayrs in vielen Einzelfällen von multimedialen Ereignissen zu sprechen. In anderen Fällen hingegen bietet Intermedialität das adäquate Beschreibungsmodell: namentlich dort, wo es um spezifische Relationen zwischen den Elementen geht. Alle Fälle aber fügen sich in den größeren „medialen Zusammenhang“, den es in dieser Arbeit zu analysieren gilt.

1 Einleitung

In den folgenden Analysen wird das Werk des aus Österreich stammenden Gegenwartsauteurs Christoph Ransmayr (geb. 1954) fokussiert und erstmals mit Blick auf den zentralen Aspekt des Nomadischen, auch unter seinem medialen Gesichtspunkt, behandelt. Dieses Buch liefert zugleich die bislang umfangreichste Studie zu Ransmayrs Œuvre überhaupt. Sein Werk bezeichnet den Ursprungsort der in der *Theorie des Nomadischen* entfalteten Überlegungen und stellt nicht nur einen literarischen, sondern aufgrund seiner vielfältigen im Weiteren zu beschreibenden Medienzirkulationen, Text-Bild-Bewegungen, paratextuellen Randgänge, Transgressionen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, Transitionen zwischen Visualität und Audibilität u. v. m. gleichermaßen einen medialen Kristallisationspunkt des Nomadischen dar. Statt einer notwendig selektiven Auswahl mehrerer verschiedener erfolgt hier also die ausgiebige Konzentration auf einen einzigen, dafür besonders vielversprechenden Autor in der Diskussion um das Nomadische.

Weshalb aber liefert gerade dieses Werk eine solch reiche und außergewöhnliche Quelle für eine Untersuchung zum Nomadischen in der Gegenwart? Und warum scheint umgekehrt die Thematik des Nomadischen so ergiebig für eine Behandlung von Ransmayrs Werk? Hier sollen ein paar erste Antworten auf diese Fragen gegeben werden, und zwar zunächst – im Anschluss an einige kurze Notizen zum Leben und Werk des Autors (1.1) – auf der Basis einer kleinen Stoffgeschichte des Nomadischen bei Ransmayr (1.2).

1.1 Notizen zu Leben und Werk Ransmayrs

Christoph Ransmayr ist 1954 in Oberösterreich geboren. 1972 bis 1978 studiert er Philosophie und Ethnologie an der Universität Wien; ab 1978 arbeitet er als Kulturredakteur der Wiener Monatszeitschrift *Extrablatt* sowie als freier Mitarbeiter verschiedener deutscher Zeitschriften (*TransAtlantik*, *Merian* u. a.), ab 1982 dann als freier Schriftsteller; nach seinem internationalen Durchbruch *Die letzte Welt* (erstmalig 1988 in Hans Magnus Enzensbergers Reihe *Die andere Bibliothek*) unternimmt er ausgedehnte Reisen quer über den Globus (vgl. Mittermayer/Langer 2009: 170). 1994 zieht er nach West Cork (Irland), 2006 nach Wien. Über die gemeinsame Studienzeit berichtet Liessmann (2009) – „wir haben gemeinsam studiert und saßen gemeinsam im Hegelseminar“ –, ebenso über die begonnene wissenschaftliche Arbeit Ransmayrs: „Er war in seinem Dis-

sertationsprojekt über Max Horkheimer schon relativ weit fortgeschritten, als ihm der Journalismus dazwischenkam und er als Kulturredakteur beim *Extrablatt* anfang.“ (125)

Arbeitskollegen und Freunde betonen zum einen die fließenden Übergänge zwischen journalistischem und literarischem Schreiben, zwischen Faktualität und Fiktionalität (Liessmann 2009, Wittstock 2009: 154), zum anderen die außerordentliche Detailgenauigkeit und Präzision der Spracharbeit Ransmayrs (Palla 2009, Wittstock 2009: 153). Gerade Letztere ist unter dem Vorwurf des Ästhetizismus oder des Pathos bisweilen auch zum Gegenstand der Kritik geworden. Sicher sticht Ransmayrs „unverwechselbare Sprache“ (Palla 2009: 41) formal aus den literarischen Stimmen der Gegenwart hervor: „Er legt Wert auf Melodie, Rhythmus und Sprachbilder, auf Dinge, die in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur fast verschwunden sind.“ (Liessmann 2009: 125) In der vielfach zitativen Fortschreibung als (Re-)Aktualisierung literarhistorischer Entwicklungen kann neben einem Ausweis herausragender Sprachästhetik oder singulären Kunsthandwerks jedoch ebenso gut ein zweifellos reflexiv gebrochenes Bekenntnis zum Pathos in seiner wörtlichen Bedeutung zwischen Leidenschaft und Leiden an der Spracharbeit gesehen werden, das jenseits einer von Pathosangst dominierten Perspektive auch als besondere, vielleicht dauerhaftere und sich nachhaltiger bewährende Leistung Ransmayr'schen Schreibens betrachtet werden kann.

Dies scheinen nicht bloß der anhaltende, in letzter Zeit nochmals nachdrücklich beförderte Erfolg und die internationale Verbreitung der in über dreißig Sprachen übersetzten Bücher Ransmayrs, sondern auch die literarischen Würdigungen und Auszeichnungen des Autors zu bestätigen. Die Liste der ihm bisher verliehenen Preise ist lang: Sie reicht unter anderem vom Franz-Kafka-Literaturpreis (1995), dem Prix Aristeion der Europäischen Union (1996 gemeinsam mit Salman Rushdie), dem Premio Letterario Internazionale Mondello (1997) oder dem Friedrich-Hölderlin-Preis (1998) über den Bertolt-Brecht-Literaturpreis (2004) bis hin zum Würth-Preis für Europäische Literatur, dem Kleist-Preis, dem Ehrenpreis des Bayerischen Ministerpräsidenten für sein schriftstellerisches Lebenswerk (alle drei 2018) oder dem von Frank-Walter Steinmeier vergebenen Ludwig-Börne-Preis (2020). Seit rund drei Jahrzehnten gehört Ransmayr zu den in der Literaturkritik wie auch in der Forschung meistbesprochenen Vertretern der Gegenwartsliteratur. Zu einem wichtigen Autor für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung wird er insbesondere durch die sprachliche Verdichtung von Themen grundlegenden kulturhistorischen Interesses zum großen künstlerischen Entwurf bei gleichzeitiger Reflexion aktueller literaturästhetischer Tendenzen.

Was Ransmayr hier ins Zentrum rückt, sind neben den biografisch ausgeprägten Modi der Reise und der Wanderung oder dem Philosophiestudium des Autors als Grundlage weiterführender theoretischer Perspektivierungen und philosophiehistorischer Verbindungen in den Analysen nicht nur die werkimmanenten Transitionen zwi-

schen reportageartigem und literarischem, faktografischem und fiktionalem Schreiben sowie die intertextuelle und intermediale Verwobenheit Ransmayr'scher Werkentwürfe in all ihrer sprachlichen wie ästhetischen Verästelung, sondern auch das Thema Nomadismus in den Werken selbst.

1.2 Zu einer kleinen Stoffgeschichte des Nomadischen bei Ransmayr

Eine denkbar basale Grundlage und eine erste, problembezogene Begründung gewinnt das Thema dieser Analyse anhand eines stoffgeschichtlichen Überblicks über einzelne Stationen des Nomadischen bei Ransmayr. Der kleine Überblick soll zugleich belegen, dass der Begriff des Nomadischen nicht von außen an die Werke herangetragen ist, sondern umgekehrt erst aus ihnen selbst hervorgeht. In Ransmayrs Werk begegnen mannigfaltige Gestalten des Nomadischen, die quer durch das gesamte Œuvre wandern und hier mehrere Stoffkreise bilden.

Die ersten unter ihnen sind die explizit erwähnten Tuareg sowie die noch im selben Satz genannten Beduinen aus Ransmayrs Debütband *Strahlender Untergang* (1982/2000), auf die im ersten werkanalytischen Konvolut (Kap. 2) ausführlicher eingegangen wird. So unterschiedlich die beiden Gruppen auch sind (siehe 2.3.3), eines verbindet sie: Sowohl die afrikanischen Tuareg als auch die arabischen Beduinen sind Wüstennomaden, die sich in der horizontalen Ebene fortbewegen und eine Form des sogenannten Flächennomadismus betreiben. Damit begründen sie einen ersten großen Typus aus dem Katalog nomadischer Existenzen in Ransmayrs Werk. Einen zweiten Typus bilden die Gebirgsnomaden des Himalaya und Transhimalaya, die auf der saisonalen Suche nach nutzbaren Weidegründen periodisch umherziehen und dabei auch vertikal zwischen Höhen- und Tiefebene wandern.

Den Stoffkreis aus diesen Gebirgsregionen eröffnet ein Text, der nicht zu Ransmayrs literarischen Werken im eigentlichen Sinn, sondern gerade zu dem gehört, was Genette (2002 [1987], dazu auch *Theorie* 3.7.2.1) als paratextuellen Epitext bezeichnet: Es ist ein Interview, das Löffler (1993) mit dem Autor Christoph Ransmayr geführt hat. Äußerer Anlass des Gesprächs ist Ransmayrs gemeinsam mit Reinhold Messner vorgenommene Extremwanderung „in ein abgeschiedenes Stammesfürstentum an der Grenze zwischen Nepal und Tibet.“ (74) Der interviewte Autor nimmt eine explizite Analogisierung von „Schreiben“ und „Wandern“ vor, die deren Gemeinsamkeit zunächst auf einer körperlichen Ebene situiert: „Es ist die gleiche ungeheure Anstrengung – beim Schreiben und beim Wandern. Mit einer solchen Obsession der Welt gegenüberzutreten und da eine Linie hineinzuschreiben, und sei's eine kartographische Linie, das reicht mir schon.“ (74)

In der „Linie“ deutet sich allerdings zugleich schon eine andere Semantik der Parallelität an, nämlich diejenige einer symbolischen Erschließung oder Eroberung durch die Akte des Schreibens wie des Wanderns, die damit quasi einen kolonialisatorischen Zug annehmen: „Es geht darum, eine Route durch die Wildnis zu legen, die unwiederholbar ist und ausschließlich an die eigenen Fähigkeiten gebunden.“ (74)

Dem großen Erzählkreis um die Halbnomaden und Nomaden des Himalaya gehört Ransmayrs Text „Am See von Phoksundo“ (2003: 23–32) an, der auf einer 1998 gehaltenen Rede zur Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises in Bad Homburg beruht: „Die Neujahrsnacht“, meint das Ich hier gleich zu Beginn über sich und seinen Weggefährten, „hatten wir in einem Winterlager von Halbnomaden verbracht, die in rußigen Steinhütten darauf warteten, daß der Frühling die Pässe freigeben und ihnen erlauben würde, mit ihren Yaks zu den großen Salzseen und Weiden Tibets weiterzuziehen.“ (23 f.) Dabei wird mit der spannungsreichen Serie „Lesen, Gehen, Reisen, Schreiben“ (26) eine sprechende semantische Reihe im Kreislauf von Rezeption, Peregrination und Produktion eröffnet. Der besagte „Weggefährte im Tiefschnee des westlichen Himalaya“ wird in einer Vorbemerkung zur Erzählsammlung *Die Verbeugung des Riesen*, in die der Text eingelassen ist, seinerseits als „der Nomade Reinhold Messner“ präsentiert; ihn „verwandelt Ransmayr“, heißt es, ebenso wie andere „Gefährten und Freunde in Gestalten seiner Erzählungen“ (2003: [3]).

Als „Nomade“ wird der „Freund Messner“ auch in Ransmayrs fingiertem Verhör *Geständnisse eines Touristen* (2004) bezeichnet (97). Sich selbst nennt der geständige „Tourist“ (10) dort „eine Art Halbnomade“ (93), spricht wiederholt von seinem „halbnomadischen Leben“ (107) bzw. von seinem „Leben als Halbnomade“, das die Veröffentlichung und vielfältige Übersetzung seiner bis dahin erschienenen „drei Romane“ ihm „ermöglicht“ habe, jedoch gleichermaßen von den „Flucht-Linien eines Lebens, das schon früher, viel früher und unter völlig anderen Umständen etwas rastlos gewesen war“ (82); letztlich sei „diese Unstetigkeit aber bloß Ausdruck jener Bewegung, mit der ich ebenso wie der Nächstbeste aus meiner Umgebung den Überlebensmitteln, dem Geld nachrennen mußte.“ (82 f.) Grundsätzlich betont der Gestehende eine Verbindung zwischen Unterwegssein und Literatur. Sie betrifft nicht allein das Buch als portablen Reisegefährten: „Im Gepäck eines Menschen auf seinem Weg wiegt schließlich nichts leichter und nichts schwerer als ein Buch“ (70; vgl. genereller zur Portabilität des gedruckten Buchs als materieller Voraussetzung eines medienhistorischen Individualitätskults im Übrigen McLuhan 2014 [1962]: 235–237). Sie umfasst auch eine Korrespondenz von „Gehen“ und „Schreiben“: „Ich kenne keine Fortbewegungsart, die dem Denken, dem Sprechen und schließlich dem Schreiben gemäßer wäre als das Gehen.“ (89) Ebenso portabel wie das Buch sind zuletzt die „Notebooks“ (12), auf denen der Bekennende schreibt. Sein Verhältnis zu ihnen reicht von purer Technikbegeisterung (108 f.) zur physischen Flucht vor

einem unbändigen persönlichen, gerade im Kontext nomadischer Serialität zwischen Repetition und Variation (bes. 4.1.4) aufschlussreichen Zwang, „immer neue Versionen und Varianten“ eines Texts zu erstellen, der stets „umgeschrieben und wieder und wieder und manchmal, ja, manchmal bis zum sinnlosen Gestammel umgeschrieben werden muß...“ (12)

Besonders ertragreich für eine stoffgeschichtliche Grundlegung des Themas im hier skizzierten Sinn ist Ransmayrs erstmals 2006 erschienener Roman *Der fliegende Berg*. Im Entstehungsprozess der vorliegenden Arbeit verkörpert die rudimentäre Beschäftigung mit diesem Roman (Küpper 2006) einen ersten Schritt zu einer Untersuchung des Nomadischen bei Christoph Ransmayr, die sich erst nach und nach aus der Auseinandersetzung mit den Werken selbst entwickelt hat. *Der fliegende Berg* (2006) erzählt von zwei Brüdern, die von Irland aus in den Transhimalaya im Osten Tibets aufbrechen. Dort treffen sie auf einen Clan von Gebirgsnomaden. Die Begegnung mit ihnen wird zu einem zentralen Element der Handlung, nicht zuletzt auch wegen der Verbindung zwischen dem Ich-Erzähler Pádraic und der Nomadin Nyema. Erscheint das Nomadische etwa bei Deleuze/Guattari (1980, siehe *Theorie* 1.3.1.1) als Modus subversiver Entgrenzung, bei Braidotti (2013, dazu *Theorie* 2.6) als Möglichkeit radikaler Selbstbehauptung und subjektiver Artikulation im Rahmen einer interkonnektiven posthumanen Ethik, bezieht es sich in Ransmayrs Roman dahingegen auf die sehr viel basalere, schlichtere und zugleich grundlegendere Ebene von Nomadismus als einer mobilen Weidewirtschaft, die dem schieren Erhalt einer materiellen Existenzgrundlage (Subsistenz) dient und deren Wanderschaft als bloße Überlebensstrategie zu verstehen ist.

Zu Beginn des vierten Romankapitels ist von Nyemas Vater als von „einem Hirten“ die Rede, „der seine Hochtäler und abschüssigen Weidegründe / niemals verlassen hatte und niemals verlassen würde, / der in den Sommerwochen mit seinen Yakherden / bis dicht unter die Hänggletscher hinauf- / und doch nur den Jahreszeiten und frischem Gras nachzog“ (70). Dieser Nomade erscheint trotz all seiner Wanderungen nicht als eine kosmopolitische Figur, seine „Wege“ gehen vielmehr aus existenzieller Not hervor: „Welche Ortsnamen waren einem Nomaden verständlich, / einem Fußgänger, einem Reiter, / dessen lebenslang aneinandergereichte Wege / zusammengenommen nicht einmal die Länge / unserer Anreise von Horse Island / zur Südflanke des Phur-Ri ergaben?“ (71) Ransmayrs Roman *Der fliegende Berg* trägt damit zu einer Entmythisierung und Entromantisierung nomadischen Denkens bei. Seine Rückbeziehung auf basalwirtschaftliche Bedingungen ist zu einer Grundvoraussetzung dieser Arbeit geworden. Das Nomadische gilt hier primär als eine ökonomische Kategorie (siehe parallel dazu die in der *Theorie des Nomadischen* aufgewiesenen Perspektiven).

Variiert werden die bisherigen Stationen des zweiten Stoffkreises schließlich in den Episoden „Der Schreiber“ und „Die Ankunft“ aus Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen*

Mannes (2012: 418–426 und 450–456, siehe zu Verbindungen zwischen den verschiedenen Texten punktuell 4.4.2.3). „Der Schreiber“ kehrt zum Schauplatz des Romans zurück: Wie *Der fliegende Berg* spielt auch die Episode „in der osttibetischen Region Kham.“ (418) Die Reisenden sind „im Nomadenland unterwegs“ (420); dort begegnen „Nomaden aus den umliegenden Hochtälern des Tsola-Gebirges“ (418), ganze „Karawanen von Yak-Nomaden“ (419), mit „Kurzschwertern bewaffnete Nomaden“ (421). Die Episode „Die Ankunft“ (siehe zu ihr ausführlicher 4.5.2) spielt nicht allein „im westlichen Himalaya.“ (450) Hier kehrt mit den „Halbnomaden“ zugleich eine sprachliche Formulierung wieder, die in beinahe identischer Form aus Ransmayrs Text „Am See von Phoksundo“ bekannt ist: „Die vergangene Nacht hatten wir in einem Lager von Halbnomaden verbracht, die in rußigen Steinhütten darauf warteten, daß der Frühling die Pässe freigeben und ihnen erlauben würde, mit ihren Yaks zu den großen Salzseen und Weiden Tibets weiterzuziehen.“ (451)

Zurück auf ein epitextuelles Gelände führt die letzte der hier anvisierten Stationen: das „Gespräch“, das Wilke (2014) mit Christoph Ransmayr geführt hat. Ihr Interview liefert nicht nur einen weiteren Epitext im Genette’schen Sinn, sondern es schlägt zugleich in mehrfacher Hinsicht den Bogen zurück zur Stofflichkeit des Nomadischen. Auf die „große Rolle“ befragt, die in seinen Werken „*die handfeste Materie, Urphänomene und -stoffe wie Sterne und Steine spielen*“, antwortet der Autor: „Könnte ich noch einmal studieren, würde ich mich für ein naturwissenschaftliches Studium entscheiden. Der Philosophie würde ich mich erst nach vielen Semestern, in denen ich mich an den Gesetzen der Materie abgearbeitet habe, zuwenden.“ (40) Ein „Beispiel“ dafür, dass die stoffliche Welt „eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration“ biete, sieht Ransmayr am Rand der Wüste: „In der Nordsahara gibt es einen Höhenzug, den Jebel Bani. Er trennt die Sahara vom Anti-Atlas.“ (41) Die „Farben“ der „Gesteinsformationen“ – „kilometerlange Bänder von Violett bis Rot über Grün und Blau, Gelb, Orange ...“ (41) – zeugen für ihn von den historischen Tiefen einer bewegten Genese: „Allein die Entstehungsgeschichte eines solchen Bandes ist voller Dramatik, Dynamik und Bewegung. Man würde auf sehr vieles verzichten, würde man die Literatur von naturwissenschaftlichen Fragen und den Erzählungen der Wissenschaft völlig trennen.“ (41f.)

Der Mensch, den er „*als Schriftsteller*“ (42) sogleich zu einem solchen Gesteinsband stellen würde, „wohnt vielleicht als Nomade in der Wüste und macht sein ganzes Leben nichts anderes, als mit seinen Tieren den hundert Kilometer langen Höhenzug entlangzuziehen, auf und ab, je nach Vegetationsdichte.“ (43) Damit kehrt ein Bild des Nomadischen wieder, das bereits aus dem Stoffkreis um die Gebirgsnomaden des Himalaya, insbesondere aus dem Roman *Der fliegende Berg* bekannt ist und das nun noch einmal mit allem Nachdruck expliziert wird: „Nomaden rennen ja nicht planlos in der Gegend herum, sondern ziehen der Vegetation nach, in die Weite oder Höhe.“ (43) Darin deu-

ten sich zwei Merkmale des Nomadischen an, die auch für die folgenden Werkanalysen grundlegend sind, nämlich das im zweifachen Sinn Nichtwillkürliche nomadischer Bewegungen: zum einen das Systematische („nicht planlos“), zum anderen das Subsistenzliche, d. h. das auf die wiederum stofflichen, materiellen Existenzgrundlagen Bezogene („der Vegetation nach“).

Wenn es im Folgenden um eine Analyse des Nomadischen in Ransmayrs Werken geht, so stehen dabei nicht nur, ja nicht einmal vordergründig solche Texte oder Elemente im Fokus, in denen der Begriff des Nomadischen explizit auftauchen würde, auch nicht solche, die einfache Geschichten von Nomaden oder Nomadinnen erzählen würden, vielmehr solche, in denen das Nomadische die Struktur und den impliziten Rest, das Nichtbenannte oder Nichtbesetzte in der leeren Mitte als einen von Zuordnung befreiten Keim bildet. Damit reagiert die Arbeit auf ein in den Werken selbst bedachtes sprachkritisches Grundproblem. In der oben angeklungenen autoreflexiven Begründung eines nomadologischen Modells von „Schreiben“ als „Wandern“ ist die Kritik an diesem Modell nämlich bereits latent mitangelegt. Werkanalytisch manifestieren wird sie sich insbesondere in einer Kritik am Akt der sprachlichen Benennung als Akt der kolonialisatorischen Vereinnahmung des Anderen (dazu speziell 3.8.1.3) sowie am kulturhegemonialen Sprechen der Subalternen, die weniger im Sinne eines subjektiven als eines objektiven Genitivs zu verstehen sind: Ihr „Sprechen“ erscheint nicht als ein eigenmächtiges aktives Sprechen, sondern als ein passives Gesprochenwerden subalternen Subjekte (dazu bes. 2.3.13), zu denen schließlich auch die nomadischen Subjekte gehören, die in den verschiedenen Stoffkreisen zum Gegenstand sprachlicher Repräsentationen werden.

In Ransmayrs Werk wird dieses Problem zum Teil dadurch gelöst, dass die Signifikanten aus dem Begriffsfeld des Nomadischen („Nomaden“, „nomadisch“, „Nomadismus“ etc.) vielfach gerade nicht in den Texten auftauchen (siehe etwa 2.3.13): Zwar bildet der Begriff des Nomadischen ein (un)heimliches Zentrum aller variativen Umspielungen durch immer andere, alternative Setzungen (z. B. „Tuareg“, „Beduinen“ etc.) sowie Unbesetztheiten, doch wird der Begriff selbst im Werk häufig eben nicht „gesprochen“ im skizzierten hegemonial vereinnahmenden Sinn. Ist das Problem indessen auf der einen Seite behoben, taucht es auf der anderen wieder auf: Die vorliegende Arbeit wird auch das im Werk selbst Ungenannte freilich nennen, um es darzustellen, wenngleich in reflexiv gebrochener Form.

1.3 Zum Vergleich: „Die Nomadisierung der Moderne“ (Trojanow)

Zum kontrastiven Vergleich mit den umrissenen Begriffsbestimmungen lässt sich auf einen einschlägigen Text eines anderen deutschsprachigen Gegenwartsautors eingehen: Trojanows anlässlich der *Tübinger Poetik-Dozentur 2007* gehaltene Vorlesung „Vorans ins Gondwanaland“ (2008). In einem eigenen Teilkapitel unter dem Titel „Die Nomadisierung der Moderne“ (79 f.) entwickelt Trojanow dort eine Konzeption von „Nomadisierung“ als Allheilmittel:

Kein Gebrechen der Moderne ist so schwerwiegend, daß es nicht mit ein wenig Nomadisierung zu heilen wäre. Nicht nur zieht der Nomade stetig umher, er nimmt alles auf, was ihm auf seiner Reise von Hilfe sein kann. Er lernt sich durch die Welt, er prüft jede Technik auf ihre Eignung, ihn voranzubringen. (79)

Dabei wird der Nomade zu einem Stellvertreter des idealen Autors: „Der Nomade träumt vom experimentellen Unterhaltungsroman.“ (80) Als solcher steht er in Verbindung mit der „Mündlichkeit“: „Wortwärts treibt es den Nomaden im Traum, treibt ihn in jenes Erzählen, das von der Zunge kommt. Der Nomade ist vorschriftlich. Die Welt ist noch nicht erobert. Seine Mündlichkeit ist reine Energie.“ (80) Die Typisierung stellt gerade solch einen willkürlichen Signifikanten dar, nach denen man bei Ransmayr vergeblich sucht. Bei Trojanow heißt es:

Ohne das Mündliche fehlt es dem Schriftlichen an Magie. Der Autor ist ein Nomade, der die Wüste durchquert, während sein Schatten als Flugzeug einen größeren Bogen spannt. Oder anders gesagt: der Schatten des Fußballs erzielt das Siegestor, während der Ball selbst in den Himmel schießt, auf Nimmerwiedersehen. (80)

Hinzu kommt ein biografischer Unterschied: Im Gegensatz etwa zu dem Chamisso-Preisträger Trojanow, der 1965 in Sofia geboren wurde, in Kenia aufgewachsen ist, heute in München und Wien lebt und auf Deutsch schreibt, kann Ransmayr kaum als ein migrantischer oder interkultureller Autor im engeren Sinn bezeichnet werden. Zwar war auch er jahrelang unterwegs, hat er unter anderem viele Jahre in Irland gelebt. Doch ist das Exil weder mit einer äußeren (politischen, humanitären oder militärischen) Zwangslage noch mit einer sprachlichen Migration (einem Sprachwechsel im Schreiben) des Autors verbunden, wie es etwa bei zahlreichen Vertreter*innen aus dem Umfeld der Migration der Fall ist (*Theorie* 1.1.2).

„Als einer, der verschiedene Formen des Reisens – den Land-, Luft-, Wasser- oder Fußweg, den Aufenthalt und bloßen Zwischenaufenthalt – zu seinen Lebensformen gemacht hat“, heißt es im seinerseits autofiktionalen Rahmen der erwähnten *Geständnisse eines Touristen* (2004), einer von Ransmayrs *Spielformen des Erzählens* (1.7), „kenne ich die qualvollen Formen des Unterwegsseins – Flucht, Emigration, Entrinnen – zum Glück nur in den mildesten, harmlosen Versionen.“ (85) Das betrifft allerdings nicht die eigene Aussagekraft: „Selbst über Glück und Elend läßt sich doch schreiben, ohne daß der Autor selber darin gefangen sein müßte.“ (27) Vielmehr gilt: Gerade der fehlende äußere Zwang zur Migration macht den Autor Christoph Ransmayr für eine Analyse des Nomadischen desto interessanter. Die thematische wie formale Gestaltung nomadischer Bewegungen und Wanderungsprozesse scheint umso beachtenswerter, je weniger eine autobiografische Zwangslage für diese Phänomene gegeben ist. Wo den Phänomenen kein individuelles Schicksalsmuster zugrunde liegt, verweisen sie potenziell auf Überindividuelles. Die Wanderschaft erschöpft sich nicht in einer persönlichen Situation.

Im Folgenden geht es daher weniger um eine nomadische Autorbiografie als vielmehr um nomadische Prozesse in den Werken selbst, wobei die Autorbiografie allenfalls insofern eine Rolle spielt, als sie eben nicht vergleichbar mit den meisten Biografien von Repräsentant*innen etwa der Migrationsliteratur oder auch der neuen Weltliteratur ist, deren überwiegendes Kriterium entweder nach wie vor der eigene Sprachwechsel oder die werkimmanente Mehrsprachigkeit darstellen (siehe dazu *Theorie* 1.1.2). Ransmayrs Biografie ist, wenn überhaupt, allein insofern von Belang, als sie ein entscheidendes Kriterium der Zuordnung zur Migrationsliteratur oder zur exophonen Literatur gerade nicht erfüllt. An der Nichterfüllung dieses Kriteriums läßt sich der spürbare Unterschied empirisch nachvollziehen.

1.4 Stofflichkeit und „Form“ (Goethe)

Dementsprechend weicht die primäre Betrachtung der Stoffebene in den nachfolgenden Werkanalysen konsequenterweise einer primären Betrachtung der Formebene. Sie kann in der Rückführung auf die materielle Komponente zugleich an die naturwissenschaftliche Grundlage des Stoffbegriffs anschließen. Für Frenzel (1966 [1963]) „ist poetischer Stoff bereits ein durch einen geistigen Prozeß erzeugtes Substrat aus dem, was in der natürlichen Welt als Stoff gilt.“ (22) Dabei kann sich Frenzel auf eine literaturgeschichtliche Definition berufen (22 f.), die auch für eine nomadologische Formanalyse Erträge birgt. Es ist Goethes Begriffsbestimmung zu den dichterischen Grundelementen „Form“, „Stoff“ und „Gehalt“ aus den Ausführungen zu *Besserem Verständniß des West-östlichen Divan*:

Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff giebt ihm die Welt nur allzufreygebig, der Gehalt entspringt freywillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beyde einander und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichthum angehöre.

Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht seyn, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zu einander schicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen. (2010a [1819]: 196)

Goethes Formel gibt mit seiner grundsätzlichen Vorliebe für das chemische Gleichnis nicht nur eine geschichtliche Erklärung für die naturwissenschaftliche Herkunft und Fundierung des literarischen „Stoff“-Begriffs, sie liefert mit ihrer Konzentration gerade „auf die Form“ zugleich einen ersten, historischen Ansatz auf dem Weg zu einer Analyse formaler Charakteristika dynamischer Werkprozesse als einer spezifischen Eigenleistung dichterischer Darstellung. Prinzipiell läuft der „Stoff“-Begriff auf eine Annäherung bzw. Angleichung von Form (Gegenständlichkeit) und Inhalt (Gegenstand) hinaus: Grundsätzlich kann es schließlich keinen Inhalt geben, der jenseits der Form läge oder von der Form zu trennen wäre.

1.5 Randgebiete

Zu einer derartigen Akzentuierung des Formalen gehört hier auch ein spezifischer Fokus einerseits auf Phänomene des Inter- sowie des Metatextuellen, andererseits aber gerade auch auf solche aus den buchstäblichen Rand- und Grenzgebieten des Textuellen: auf Phänomene des Paratextuellen oder des Intermedialen. Hier manifestiert sich nomadisches Schreiben in exponierter Weise, indem es zugleich über das eigene wie eigentliche Schreiben selbst hinausführt. Ransmayrs Schaffen liefert als Gesamtkonzept auch dafür ein herausragendes Beispiel. Es bietet neben epitextuellen Formaten wie etwa den angesprochenen Interviews nicht allein „intermediale Performances und Lesungen, Inszenierung und Hörbücher, die“, so lässt sich argumentieren, „immanente Teile des einheitlichen Werks bilden.“ (Bombitz 2011: 77) Bei Ransmayr wird zudem in vielfältiger Hinsicht an die Ränder geschrieben (vgl. dazu rudimentär und vor allem auf den Roman *Die letzte Welt* bezogen Küpper 2014).

Im Sinne des peritextuellen Paratexts geschieht dies beispielsweise noch in der bezeichnenden „*Notiz am Rand*“ aus dem bereits erwähnten Roman *Der fliegende Berg* (2006: [6]), die in der Topografie des Texts eine ausgesprochen periphere Position belegt, die für die Konzeption des Werkganzen aber ein umso zentraleres Zeugnis darstellt: In ihr wird der für das Buch charakteristische „Flattersatz“ bzw. „*der fliegende Satz*“ ([6]) nicht

nur als drucktechnische Maßnahme, sondern auch als ein für den Roman titelstiftendes Verfahren der formalen Textgestaltung reflektiert, in dem sich Gegenstand und Gegenständigkeit des Werks (im Sinne auch der Materialität des Buchstabens und des Buchs) verbinden. Wo ein eigentliches Zentrum in konstitutiver Weise fehlt, werden die sogenannten Ränder neubewertet. Nicht in einem etwaigen Zentrum, sondern an den Rändern, die aber die neuen, sich ständig wandelnden und bewegendes Zentren generieren, ist das Nomadische zu suchen: an den so verstandenen Rändern und Grenzen des eigenen Texts (im Intertextuellen), an denen des Buchs (im Peritextuellen), denen der Geschichte (im Metatextuellen) sowie auch an denen der Schrift (im Intermedialen). Diese Randgebiete müssen als Zonen des Übergangs und der multiplen Transitionen verstanden werden. Sie liegen ihrerseits in einer breiten Grenzmark zwischen den unterschiedlichen, sich permanent verschiebenden Positionen. Sie sind daher eher als Regionen des Dazwischen zu begreifen, die keine statischen, sondern dynamische Gebilde darstellen.

1.6 „Feuerzeichen“ – Zwischen Schrift und Bild: „Unterwegs nach Babylon“

Das Medium Schrift wird in Ransmayrs Werk von Beginn an überschritten: Schon die Erstausgabe seines Debüts *Strahlender Untergang* (1982, siehe dazu Kap. 2) ist eben nicht bloß Text, sondern gleichermaßen Text und Bild, skriptural und piktoral, ein koaktorales Gemeinschaftsprojekt (2.2.2.4), das von intermedialen Zirkulationsprozessen aller Schattierungen zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit durchwaltet wird (2.8). Dass sich in diversen Formationen, Kombinationen und Intensitäten, auf ihre je unterschiedliche Art und Weise sämtliche Werke Ransmayrs in diesem medialen wie kodalen Transitionsraum zwischen Schrift und Bild bewegen, korrespondiert einerseits mit dem aus interartialer Sicht womöglich allgemeiner festzustellenden „gegenwärtigen ‚Bildhunger‘ der Literatur als Trend.“ (Wehdeking 2007: 10) Andererseits lassen sich Ransmayrs Medienkonfigurationen nicht zuletzt auch als intermedial bzw. interartial verdichtete, mehrfach (verbalsprachlich wie ikonisch) kodierte, reflexive Stellungnahmen zur visuellen Kultur der Gegenwart (siehe dazu *Theorie* 2.12.1) verstehen.

Einen möglichen autopoetologischen Kommentar finden diese intermedialen Verfahrensweisen als Formen des Ausbruchs aus dem Reintextlichen hin zum Auchbildlichen in Ransmayrs im Rahmen seiner Tübinger Poetik-Dozentur 2012 gehaltenen und im Jahr danach im Druck erschienenen Vorlesung „Unterwegs nach Babylon – Notizen zu einer Poetik in eigener Sache“ (2013). Sie kann als ein weiteres epitextuelles Dokument betrachtet werden, das nicht allein das nomadische „Unterwegs“-Sein schon im Titel trägt, sondern ebenso das Babylonische als Urmodell einer grundsätzlichen Poly-

phonie benennt, die sich zugleich auch auf die Übergänge, die Transitionen und Oszillationen, das mediale Dazwischen von „Schrift“ und „Bild“ bezieht: „In Babylon, heißt es, wurde aus einer Sprache chaotische Vielstimmigkeit. In Babylon erschienen brennende Worte an der Wand, Feuerzeichen, die zugleich Schrift waren und Bild. Aber war Babylon nicht immer auch der Name für ein offenes, vielfältiges Bild der Welt?“ (7)

Um derartige „Feuerzeichen“ geht es auch in den intermedialen Analysen. Genau wie die im Folgenden zu behandelnden Werke Ransmayrs sind diese Zeichen „zugleich Schrift“, wie es heißt, „und Bild.“ Dabei steht die Geschichte Babylons in Ransmayrs „Poetik in eigener Sache“ zum einen für ein zwischen Schrift und Bild oszillierendes, in diesem Sinne „offenes“ Werk ein. In einem solchen Werk entwickelt sich das Nomadische offenbar zwischen den Medien: in dem beinahe magischen, von Wandlungen, d. h. von Wanderungen und Verwandlungen, von Transitionen und Zirkulationen aller Art erfüllten Zwischenraum der Medien. Nicht von ungefähr steht die Geschichte Babylons zum anderen aber auch im biblischen Zusammenhang quasinomadischer, diasporischer Zerstreuung (dazu 2.4.4, *Theorie* 3.4 u. a.): „Darum nannte man die Stadt Babel (Wirr-sal), denn dort hat der Herr die Sprache aller Welt verwirrt, und von dort aus hat er die Menschen über die ganze Erde zerstreut.“ (Gen 11,9)

Die babylonische Poetik Ransmayrs ist in den Tiefenstrukturen ihrer intertextuellen Referenzialität dabei selbst wiederum gespalten, insofern sie sich nämlich konsequent auf zwei unterschiedliche Biblepisoden, zwei disparate Stellen des Alten Testaments bezieht: Die Verwirrung der Sprachen rekurriert auf die in der Genesis erzählte Episode vom Turmbau zu Babel (Gen 11,1–9), die „Feuerzeichen“ hingegen auf die Episode vom babylonischen König Belschazzar, wie sie von Daniel berichtet wird (Dan 5,1–6,1). Seinem Bericht zufolge „erschieden die Finger einer Menschenhand und schrieben gegenüber dem Leuchter etwas auf die weißgetünchte Wand des königlichen Palastes. Der König sah den Rücken der Hand, als sie schrieb.“ (Dan 5,5) Nachdem jedoch „die Wahrsager, Chaldäer und Astrologen“, alle „Weisen von Babel“ (Dan 5,7) an der Lektüre und der Deutung der Schrift gescheitert sind, lässt der König Daniel rufen, den „Obersten der Zeichendeuter“ aus den Zeiten Nebukadnezars (Dan 5,11): „Doch du, so habe ich gehört, kannst Deutungen geben und schwierige Fragen lösen. Wenn du nun die Schrift lesen und mir deuten kannst, sollst du in Purpur gekleidet werden, um den Hals eine goldene Kette tragen und als der Dritte in meinem Reich herrschen.“ (Dan 5,16) Daniel, der erste Semiologe und Hermeneutiker der Welt, kann die Zeichen deuten:

Das Geschriebene lautet aber: Mene mene tekel u-parsin. Diese Worte bedeuten: Mene: G e z ä h l t hat Gott die Tage deiner Herrschaft und macht ihr ein Ende. Tekel: G e w o - g e n wurdest du auf der Wage und zu leicht befunden. Peres: G e t e i l t wird dein Reich und den Medern und Persern gegeben. (Dan 5,25–28)

Verweisen die „Feuerzeichen“ aus Ransmayrs babylonischer „Poetik in eigener Sache“ auf das alttestamentliche Menetekel als semiologische Urszene der Produktion und Rezeption von Zeichen, die das Geheimnis der Schrift als Rätsel und als dessen Lösung initiiert, so stellt das nicht allein ausdrücklich hohe Anforderungen auch an die eigenen Zeichendeuter, denen gewiss beträchtliche Preise winken, denen aber ebenso gewiss die Löwengrube droht, in der bei aller Tadellosigkeit der Wahrsagung und des Gebarens doch selbst der Meisterdeuter Daniel landete (Dan 6,2–29). Zugleich ist der Lektüre der orakelhaften Zeichen als mantischer Prospektion einer zerworfenen Zukunft schon etwas Unheilvolles eingeschrieben, das den Aspekt der Teilung als Spaltung der Zeichen wie des Reichs bereits grundlegend in sich birgt. Weder die innere mediale Zerrissenheit der (ursprünglich abgekürzten aramäischen) Worte zwischen Schrift und Bild noch die pyromantische Verfasstheit der brennenden „Feuerzeichen“ lassen sich dabei auf die eigentliche Bibelegende zurückführen: Sowohl die intermediale Konstitution als auch die flammende Kombustion der Zeichen gehören vielmehr zum autopoetischen Überschuss des Ransmayr'schen Entwurfs und haben damit selbstbezüglichen Charakter.

Dass in Ransmayrs babylonischer Poetik die sprachliche „Vielstimmigkeit“ zuletzt der Emergenz von intermedialen „Feuerzeichen“ weicht (7), deutet auf eine programmatische Substitution der allenthalben zentralen poetologischen Bezugskategorie der Mehrsprachigkeit, die unter demselben Stichwort *Babylon* auch die ästhetische Formanalyse migrantischer Literatur begründet (dazu Amodeo 1996), durch ein intermediales Referenzsystem zwischen Schrift und Bild gespaltener Zeichen: Die babylonische Zerstreung der Sprachen, wie sie vielfach in der Migrationsliteratur, der interkulturellen Literatur, der neuen Weltliteratur, der exophonen Literatur zu beobachten ist, wird in Ransmayrs poetologischem Entwurf durch eine babylonische Zerstreung der skripturalen und piktoralen Zeichen erneuert; die Verwirrungen der Mehrsprachigkeit kehren wieder in den Verwirrungen der Intermedialität.

1.7 Spielformen des Erzählens

1.7.1 Zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit

Mit der konstitutiven Spaltung solcher intermedialen „Feuerzeichen“ zwischen Schrift und Bild korrespondiert in Ransmayrs Werken eine ebenso konstitutive Spaltung der sprachlichen Zeichen zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, die gleichermaßen eine Grunddynamik im Zusammenhang einer Theorie des Nomadischen darstellt (dazu *Theorie* 2.9, zu Oralität im Zeichen intertextueller Vokalität auch *Theorie* 3.7.1.2) und de-

ren weitere Implikationen für Ransmayrs Werk hier zumindest angedeutet werden sollen, wenn sie in diesem Rahmen auch nicht im Einzelnen auszuführen sind. Im Gegensatz zur Spaltung zwischen Schrift und Bild, die sich innerhalb des visuellen Bereichs abspielt, geht diejenige zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit mit einer Öffnung hin zum Auditiven einher; erstere Spaltung ist multikodal, letztere multimodal (vgl. genereller dazu die „Vorbemerkungen“ am Anfang dieses Bands).

Dass ein Werk wie Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988) in besonderer Weise auf die Überlieferungen mündlichen Erzählens rekurriert, ist verschiedentlich angemerkt worden (so z. B. Langer 2007; Epple 1992: 22; dazu auch Pfeiferová 2007: 201, dort Anm. 426). Rudimente mündlicher Narration grundieren darüber hinaus in konzeptueller Weise den Begriff Ransmayr'schen Erzählens als solchen. Das ließe sich an multiplen Elementen des Werks belegen, besonders eindringlich beispielweise an einigen der sogenannten *Spielformen des Erzählens* aus der 1997 eigens dafür gegründeten „Weißen Bibliothek“ Ransmayrs im S. Fischer Verlag. Sie entfalten ein Panorama unterschiedlichster intermedialer Konfigurationen und Kombinationen, die sich dabei stets auch an einer grundlegenden, für den zentralen Begriff des Erzählens selbst konstitutiven Schnittstelle zwischen (visueller) Schriftlichkeit und (auditiver) Mündlichkeit entlangbewegen, d. h. also: am Übergang zwischen dem „Erzählen“ in seiner literalen und in seiner ursprünglicheren, oralen Bedeutungsvariante.

Kaum irgendwo wird dieser Übergang manifester als in Ransmayrs Band *Gerede* (2014), der *Elf Ansprachen* enthält und als zehnte *Spielform des Erzählens* erschienen ist. In einer Art Vorbemerkung zu diesem Band heißt es programmatisch: „Die Ansprache ist wohl jene Spielform des Erzählens, die der ältesten dieser Formen am nächsten kommt: dem Bericht am Feuer, den ein heimkehrender Jäger oder Sammler denen erstattete, die er bei seinem Aufbruch zurückließ“ ([9]). Die Spannweite der *Spielformen des Erzählens* Ransmayrs reicht, abgesehen von dem bereits bekannten Verhör *Geständnisse eines Touristen* (2004), etwa von der Festrede *Die dritte Luft* (1997a) über die Tirade *Die Unsichtbare* (2001) oder das Schauspiel *Odysseus, Verbrecher* (2010) bis zu den zweistimmigen Duetten aus *Der Wolfsjäger* (Ransmayr / Pollack 2011). Stets bleibt der Anteil mündlicher Rede dabei allerdings insoweit ein nur indirekter, bloß mittelbarer, als das jeweilige Endprodukt in der „Weißen Bibliothek“ der Reihe schließlich in Buchform publiziert, also zuletzt doch immer rein schriftlich überliefert wird. Aus dem Grund kann man die Bände ja überhaupt erst in Händen halten. Das Projekt solcher *Spielformen des Erzählens* stellt insofern schon vom Grundsatz her ein betont paradoxes Unternehmen dar.

1.7.2 Zwischen Visuellem, Auditivem und Taktilem (zum Beispiel: *Damen & Herren unter Wasser* als Bildergeschichte und als Hörspiel)

In einigen dieser *Spielformen* erweitert sich der multimodale Übergang zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit noch einmal um eine multikodale Transition zwischen Schrift und Bild. Zum Teil bleibt die Bildebene dabei jedoch ebenso implizit bzw. mittelbar wie andernorts die Mündlichkeitsebene. So erzählt Ransmayrs *Der Ungeborene* (2002) zwar von der Person und vom Werk Anselm Kiefers auf der Basis einer für die elementare Mobilität des Erzählens konstitutiven, Narration und Motion verklammernden Grundstruktur der Nachtwanderung. Doch gestaltet sich der Rekurs auf Kiefers optische Universen, abgesehen von der Umschlagabbildung (einem Ausschnitt aus Kiefers *The Secret Life of Plants* von 2001), ohne die Einbeziehung von Illustrationen oder sonstigen Bildmaterialien im Buch. Anders verhält es sich dagegen mit Ransmayrs *Unter einem Zuckerhimmel* (2022), der zwölften *Spielform des Erzählens*, die *Balladen und Gedichte* mit zahl-, farben- und formenreichen Aquarellen von Anselm Kiefer zusammenführt.

Nicht minder explizit bzw. unmittelbar präsentiert sich die Bildebene in Ransmayrs *Damen & Herren unter Wasser* (2007a), einer *Bildergeschichte nach 7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger* und zugleich der siebten *Spielform des Erzählens*. Sie berichtet anlässlich der Unterwasserfotografien Wakolbingers von der fiktiven Verwandlung einer Handvoll Menschen in Meeresgeschöpfe. Hier wird das Wasser nicht allein „zum Medium“ einer submarinen „Existenz“ (22), an der sich Verhältnisse zwischen menschlicher und nichtmenschlicher Natur (vgl. dazu Rossini 2013) oder zwischen Komik und Katastrophe (vgl. dazu Wohlleben 2019) studieren lassen, hier werden in ebenso aquatischer Manier die buchstäblich fließenden Grenzen zwischen den visuellen Medien Schrift und Bild ausgelotet. Dies geschieht in einem intermedialen Fluktuationsraum, wobei ganzseitige Reproduktionen der *7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger* in den Text integriert, mit einer Geschichte versehen und beide Bestandteile so zur feuerzeichenhaften Spielform der *Bildergeschichte* verschmolzen werden.

Dass Ransmayrs *Damen & Herren unter Wasser* zwei Jahre nach der Buchpublikation schließlich in Form eines Hörspiels (2009) mit der Stimme des Autors und Trompetenklingen von Franz Hautzinger auf zwei Musik-CDs in einer Kombination aus bibliophilem Buch und edlem Digifile wiederveröffentlicht wird, dass sich also ausgerechnet die Bildergeschichte in ein Klangerlebnis verwandeln muss, ähnlich wie sich die titelgebenden *Damen & Herren* in Unterwasserwesen verwandeln, zeugt umso nachdrücklicher von den multiplen Transformationen und Transitionen in den metamorphischen Zwischenreichen der Medien, wie sie für Ransmayrs Werke konstitutiv sind: von Bewe-

gungen in transitorischen und transgressiven Zonen eines Übergangs ins Jenseits medialer Zu- und sensorischer Festschreibung, von Dynamiken der Fluktuation und der Überschreitung an den beweglichen und veränderlichen Rändern medialer, kodaler wie modaler Permeabilität.

Als potenzieller „Gegentrend zur herrschenden Bildeuphorie“ (Rautenberg 2007: 8) kann das Hörbuch möglicherweise zugleich als eine Art Komplementärstück zur besagten visuellen, von Bildern aller Typen und Formate überfluteten Kultur der Gegenwart (1.6, *Theorie* 2.12.1) verstanden werden. Auch aus dem Grund sollen in den nachfolgenden Werkanalysen etwa gleichfalls auditive Medien miteinbezogen werden, so in Bezug auf Ransmayrs Debüt, den Text-Bild-Band *Strahlender Untergang* (1982): Neben seiner Neuauflage innerhalb der „Weißen Bibliothek“ bei Fischer (2000a) als zweite *Spielform des Erzählens* (zur Integration in die *Spielformen* in Verbindung auch mit dem für die Reihe konstitutiven Spielbegriff speziell 2.4.1) wird auch die im selben Jahr bei der Deutschen Grammophon von Universal Music erschienene Hörbuchfassung dieses Werks (2000b) eingehender behandelt werden (bes. 2.5).

Zum Einstieg in die Problematik lohnt unterdessen gerade das angesprochene Hörspiel *Damen & Herren unter Wasser* noch eine etwas nähere Auseinandersetzung. Bemerkenswert sind im Hinblick auf das *Klangbuch* – so die Reihenbezeichnung des Verlags – nicht nur die Spannungen zwischen Narration und experimenteller Musik (vgl. dazu Katschthaler 2015 sowie die Ausführungen weiter unten), sondern in einer ersten Annäherung auch die visuellen und materiellen Aspekte des Medienprodukts an sich. Erschienen in „mandelbaums *bibliothek der töne*“ (Ransmayr 2009: [31]), veröffentlicht „in Kooperation mit Extraplatte, Wien“ ([28]), verknüpft das Hörspiel die akustische charakteristischerweise mit einer optischen sowie mit einer haptischen Dimension. Es bietet ein gelungenes Beispiel dafür, wie bei Ransmayr letztlich visuelle, auditive und taktile Sinneswahrnehmungen ineinandergreifen. Eine Probeuntersuchung dieses Werks vermag es daher, stellvertretend für viele weitere in die anschließenden Analysen einzuführen. Angefangen sei mit der basalen Materialität des Medienprodukts.

Das mittels Fadenheftung in das Digifile eingebundene Booklet des Hörspiels enthält zum einen bereits aus der Buchpublikation bekannte visuelle, teils schrift-, teils bildmediale Komponenten wie den „*Brief aus der Wüste*“ (4 f.), die Übersicht über „*Die Damen, die Herren*“ (6 f.) sowie die Reproduktionen der *7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger* samt exponierten Textauszügen (8–21), ergänzt um bebilderte Kurzbiografien des Fotografen und des Autors (22–25) sowie des Musikers (26 f.). Zum anderen gerät das multimediale unter der Hand zu einem multisensorischen Ereignis. Zwischen dem buchdeckelähnlichen Einband und dem ‚Buch-‘ oder Seitenblock des Hörspiels sind vorne und hinten jeweils Vorsatzblätter bzw. „Vor- und Nachsätze“ ([28]) eingearbeitet, für deren Gestaltung laut Impressum „Linda Wolfsgruber“ verantwortlich zeichnet ([28]). Sie sind

aus grobkörnigem Papier gefertigt und mit farbigen Zeichnungen bedruckt, die Kraken sowie korallenartige Strukturen zeigen. Aufgrund der rauen Textur des verwendeten Papiers werden sowohl die „Vor- und Nachsätze“ als auch die auf sie aufgeklebten, mit denselben Strukturen bedruckten und aus einem genauso unebenen Material hergestellten Papiertaschen, in denen die beiden Musik-CDs eingelagert sind, zu einem multisensorischen Erfahrungsraum, der optische mit haptischen Eindrücken verflacht, bevor es überhaupt erst zur akustischen Rezeption kommt. Stehen die glatten Flächen der inneren Seiten in Einklang mit der darauf in Wort und Bild vorgestellten Wasserwelt und ihren Bewohner*innen, so setzt das Papier der „Vor- und Nachsätze“ sowie der CD-Taschen dem ein Material entgegen, das in seiner Grobkörnigkeit trotz der marinen Figuren eher an den Wüstensand gemahnt, den der „*Brief aus der Wüste*“ und die in ihm erwähnte „Marokkanische Sahara“ (5) als Ort des Schreibens evoziert (siehe zu einem symmetrischen Verfahren in der Neuauflage von Ransmayrs Debüt *Strahlender Untergang* 2.73). In den peritextuellen Außenzonen des Werks ließen sich demnach gedanklich die „Bewohner einer allmählich zur Wüste werdenden Oberwelt“ ansiedeln, von denen im Hörspiel (CD 2, Titel 3) wie im Text der Bildergeschichte (Ransmayr 2007a: 74) die Rede ist.

Wo auf der materiellen Ebene, d. h. bei der taktilen Rezeption des Hörspiels in seiner haptischen Körperlichkeit, das Reich des Wassers (in den papierenen Innenbezirken des Medienprodukts) auf den archetypisch nomadischen Raum der Wüste (in den papierenen Außenbezirken des Medienprodukts) stößt, da vermischt sich nun auf der klanglichen Ebene, d. h. bei der akustischen Rezeption des Werks in seiner auditiven Qualität, die Welt des Wassers mit dem Element der Luft: Zwar beschwören sowohl die Stimme Ransmayrs als auch die Trompetenklänge Hautzingers eine Akustik des Aquatischen herauf, doch tun das menschliche Sprechorgan und das Blasinstrument dies gleichermaßen mithilfe von Luftströmungen, die im Werk auch immer wieder in Form von Atemgeräuschen und Luftstößen hörbar werden. Während sich die leibhafte Berührung mit der haptischen Gegenständlichkeit des Werks genereller als ein physisches, auf die Taktilität (buch)materiellen Erlebens besonnenes Korrektiv zu den entkörperlichten Inhalten immaterieller digitaler Produkte begreifen lässt, erscheint das akustische Ereignis einer Konfrontation von Autorstimme und Trompetenklängen in der bewussten Konzentration auf die auditive Wahrnehmung gleichsam als ein kritischer Widerpart zur optischen Fülle zeitgenössischer Bilderwelten, wie sie im globalen Raum zirkulieren.

Klanglich tauchen wir mit dem Hörspiel zumindest figurativ in eine submarine Welt ein. Legen wir die enthaltenen Musik-CDs ein, schallen uns zwei differente, ebenso mannigfaltig miteinander verschlungene wie miteinander ringende oder rivalisierende Klangordnungen entgegen: Ransmayrs Stimme liest den leicht gekürzten und stellenweise abgeänderten Text der Bildergeschichte *Damen & Herren unter Wasser*, während Hautzingers experimentelles Trompetenspiel im Hinter- und vielfach auch im Vorder-

grund des Hörgeschehens die akustische Weite und Verschwommenheit einer Unterwasserwelt assoziiert. In der Tat bewirkt Hautzingers Klangarbeit „eine Verräumlichung der Musik, die traditionell als eine Zeitkunst betrachtet wurde“ (Katschthaler 2015: 238 f.), doch weder vollführt die Entwicklung der Musik in diesem Hörspiel einfach „die Umkehrung der Evolution, die Rückverwandlung ins Wasserstoffatom und die Utopie einer Welt aller Möglichkeiten“ (239), die von der Stimme nicht geleistet würde, noch wird die Musik schlicht „zum Supplement der Narration und damit zum Primären.“ (240) Das Verhältnis zwischen Stimme und Musik ist mehr als nur dasjenige einer einseitig auflösbaren Konkurrenz zweier klanglicher Regimes. Statt die Trompete gegen die Stimme auszuspielen, gilt es vielmehr das Zusammen- und Widerspiel beider in einem hochgradig spannungsgeladenen Gefüge medialer Zeichen zu betonen, dessen Analyse der Ergänzung einiger Aspekte bedarf, auf die bisher noch nicht eingegangen wurde. Mit ihrer Hilfe ist zugleich die auditive Qualität Ransmayr'scher Werkproduktionen exemplarisch anzudeuten.

Zunächst ist auf die technische Ebene der verwendeten Soundeffekte hinzuweisen. Der submarine Klangcharakter des Trompetenspiels wird anhand zweier untrennbar miteinander verbundener Prinzipien erzielt: einerseits anhand lang anhaltender, wie schwebend wirkender Töne, deren Klangfarben sowie Tonhöhen durch schleichend langsame Variationen verändert werden und deren Gesamttendenz fallend ist, sodass musikalisch ein unablässiges Sinken in die bodenlosen Tiefen der See simuliert wird; andererseits anhand durchgängiger Echo- und Halleffekte (soundtechnisch ist von „Delay“ und „Reverb“ zu sprechen), die über die gesamte Dauer der musikalischen Performance zum Einsatz kommen und ohne die das ganze Projekt nicht vorstellbar wäre. Erst diese Effekte verhelfen der musikalischen Improvisation zu einer aquatischen Akustik, erst dank ihrer wird ein im Wortsinn immersiver Eindruck erweckt. Die Effekte sind dabei mehr als nur Mittel zum Zweck: Sie gehören in konstitutiver Weise zum künstlerischen Kurationsprozess. Ohne sie wäre eine musikalische Soloimprovisation in dieser Form überhaupt nicht denkbar, weil die Kommunikation der Trompete mit sich selbst in der Arbeitspraxis grundlegend auf sie angewiesen bleibt. Bis jetzt wurde das Werk allerdings so beschrieben, als ob die Effekte gar nicht vorhanden seien. Sie erfüllen im Hörspiel mindestens vier Funktionen, die im Folgenden genauer spezifiziert werden sollen.

Erstens bewirken die Effekte eine immersive Spatialisierung des Klangmaterials. Die bereits oben angesprochene „Verräumlichung der Musik“ (Katschthaler 2015: 238) basiert primär auf den eingesetzten Klangeffekten. Was auf diese Weise geschaffen wird, lässt sich weniger mit „Klangflächen“ (239) als vielmehr mit veritablen Klangräumen vergleichen, die nicht zwei-, sondern dreidimensional zu imaginieren bzw. zu hören und die multipel in sich geschichtet sind. Die Kombination von Echo- und Halleffekten führt nämlich zu

einer permanenten, wiewohl jeweils temporären Überlagerung der akustischen Ereignisse: De facto klingt und hallt der soeben verlassene Ton kraft der Effekte stets eine Zeit lang (nämlich solange die „Delay“- und „Reverb“-Effekte anhalten) in den nächsten Ton hinein, bevor dieser wiederum verlassen wird und sich seinerseits in den folgenden verlängert usw. Aufgrund der stetigen und meist nur minimalen Veränderungen der Tonhöhe, deren Abweichungen sich oft weit unter einem Halbton bewegen, wird ein Klangraum erzeugt, der geradezu unendlich fein in sich geschichtet ist. Dadurch entsteht insgesamt ein Gefühl von Ausdehnung, vermischt mit demjenigen eines unablässigen Zerfließens: In den Gezeiten der Effekte wird das Klanggeschehen so verwaschen, dass sich in einer buchstäblichen Bedeutung von einem immersiven Erlebnis sprechen lässt.

Zweitens erzeugen die benutzten Klangeffekte eine Multiplizierung der einzelnen Trompetenstimme. Die Effekte versetzen das Soloinstrument in die Lage, sich gewissermaßen selbst zu begleiten. Da der vorangehende Ton immer noch eine Weile andauert, während der nachfolgende bereits beginnt, erwächst ein Gewirr von Solostimmen, die zu einem Chor der Vereinzelten verschmelzen und die im Höreindruck schließlich nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. So wird die eine, ursprüngliche oder originäre Trompetenstimme, die jenseits der Effekte läge, immer schon durch sekundäre oder tertiäre, technisch verfremdete Effektstimmen überdeckt, die den Weg zum Ursprung des Tons versperren und die es unmöglich machen, den Ort des Originären überhaupt zu ermitteln. Die erste, allen Duplikaten zugrunde liegende Klangquelle ist in diesem Stimmengewirr nicht auszumachen. Im selben Moment tritt die Trompete sozusagen in Differenz zu sich selbst: Der Ort ihrer eigentlichen Identität bleibt verborgen, stattdessen multipliziert oder spaltet sich die Stimme in eine Unzahl identitärer Replikate, die gleichzeitig sie selbst und nicht sie selbst sind, da sie trotz aller Ähnlichkeit lediglich eine technische Kopie darstellen und da sie stets denjenigen Ort im Klanggefüge besetzen, der von der ursprünglichen Stimme bereits verlassen wurde. Die Replikate erscheinen daher wie Schatten- oder Geisterstimmen, die der ersten Stimme folgen, wohin auch immer sie sich bewegen mag, und die ihren eigenen Ursprung zuletzt verschlingen.

Drittens verursachen die Effekte eine partielle Rhythmisierung bzw. Rerhythmisierung des Klangmaterials. Insbesondere der Echoeffekt („Delay“) wird von Hautzinger streckenweise dazu genutzt, die weitreichend arrhythmische Bewegung der Trompete erneut in eine rhythmische Struktur zu fügen, indem er Folgen diskreter, verhältnismäßig klarer und spitzer Töne einspielt, die sich dann im Takt der Angriffszeit („Attack Time“) des Effekts wiederholen. So bilden sich repetitive rhythmische Passagen, die wie metrisch verfestigte Inseln inmitten eines ametrischen Klangmeers wirken. Dieses Verfahren lässt sich vor allem zum Ende des Hörspiels hin erkennen. Mehrere solcher Passagen finden sich im letzten Stück (CD 2, Titel 4). In Hautzinger Experimentalmusik sind

„die traditionellen Elemente Melodie und Rhythmus“ demzufolge zwar wirklich „weitgehend“, aber nicht vollständig „eliminiert“ (Katschthaler 2015: 239).

Viertens veranlassen die Klangeffekte eine Artifizialisierung des akustischen Geschehens. Es lässt sich im gesamten Hörspiel kein einziger Punkt ermitteln, an dem die Trompetenstimme frei von Effekten wäre. Es existiert kein Ort der Reinheit oder Ursprünglichkeit, keine Zuflucht vor der Übermacht und Übergriffigkeit einer allgewaltigen Technik. Ohne jeden Unterlass wird die Trompetenstimme vom Echo angegriffen, vom Hall zersetzt. Wohin immer sie sich wendet, unentwegt wird sie von ihren technischen Schatten- oder Geisterstimmen heimgesucht, verfremdet und zuletzt von ihnen aufgezehrt. Falls das organische Trompetenspiel eine natürliche Aktivität ist, eine derartige Überlagerung durch die Technik ist es definitiv nicht. Zwar haben die verwendeten Klangeffekte mitunter natürliche Vorbilder: das Echo etwa das Gebirge, der Hall größere Höhlungen oder gar die Weite des Ozeans. Doch beruht der Eindruck eines Eintauchens in die Tiefsee, den das Hörspiel als Werk vermittelt, auf einer unauflösbaren Paradoxie: Um eine submarine Klangwelt und damit also einen Naturraum zu imitieren, verfällt das Sounddesign ausgerechnet auf Effekte, die in ihrer Anlage durch und durch technisiert sind. Natur wird mittels Technik simuliert. Es entsteht ein künstliches Klangreich, das seine eigene Natürlichkeit vortäuscht. In diesem Klangreich aber drohen die einzigen als mehr oder weniger natürlich zu qualifizierenden Quellen zu verschwimmen und verschwinden: die Menschen- und Trompetenstimme. Die Effekte lassen dadurch nur einen Befund umso deutlicher zutage treten, der für das Ganze gilt: dass die beiden Stimmen ihrerseits nur in technisch konservierter Form vorliegen. Man darf nicht vergessen, dass dieses Hörspiel über ein Leben unter Wasser, dem man da lauscht, ausschließlich mithilfe artifizierender Klangaufzeichnungen zustande kommt und rezipierbar ist. Es gibt keinen Ort, von dem aus der Mensch oder die Trompete in ihrem natürlichen Wesen zu uns sprächen. Der Horizont der Technisierung und Artifizialisierung ist allumfassend.

Grundsätzlich neu zu bestimmen ist in Hinblick auf das Hörspiel *Damen & Herren unter Wasser* fernerhin das Verhältnis von gesprochenem Text und dargebotener Experimentalmusik. Einerseits kommt es zu einer Semantisierung des Asemantischen in der subjektiven Interpretation der Rezipierenden. Durch die Kombination mit dem Text werden die an sich bedeutungsfreien Klangzeichen des Trompetenspiels mit mimetischer Deutung und Bedeutung aufgeladen, indem die Hörenden sie interpretativ als akustische Ausdrücke der Weite und Einsamkeit einer Unterwasserwelt auslegen. Andererseits emanzipieren sich die musikalischen Klangzeichen auch immer wieder von den Sprachzeichen. Regelmäßig lösen sich die Trompetenklänge von der Autorstimme ab, insbesondere an den Enden der Mehrzahl der CD-Titel, wo die Musik wiederholt anschwillt und den Platz der nunmehr schweigenden Autorstimme im Hörfeld einnimmt. Unaufhörlich verwandelt sich darüber hinaus auch die Trompetenstimme selbst. So zer-

rinnt sie verschiedentlich (z. B. CD 1, Titel 2) in einem Akt radikaler Selbstentfremdung in eine aquatische Atmosphäre, nur um danach etwa anhand von Luftstrom- und Stoßgeräuschen wieder abrupt an die körperliche Präsenz des Instruments zu erinnern (z. B. CD 1, Titel 3). Auf der Ebene auditiver Interpretationen vollziehen sich unter dem Einfluss ausgeprägter Echo- und Halleffekte zudem zahlreiche Verwandlungen des Instruments in andere Stimmen. So gemahnt der Trompetenklang stellenweise an einen Dudelsack (CD 1, Ende von Titel 2), an menschlichen Kehlgesang (u. a. CD 1, Titel 3), an Vogelgekreisch (CD 2, Titel 2) oder an das Spiel von Streichern (CD 2, Ende von Titel 2). Sooft sich die Trompete auch mit sich selbst entzweit und die klangliche Gestalt anderer Wesen oder Objekte annimmt, also mit musikalischen Mitteln genau jene Verwandlung vorführt, um die es durchgängig im Text geht, zum Schluss scheint sie doch zunehmend zu ihrer eigenen Identität zu finden: Zum Ende des Hörspiels hin sind vermehrt selbstähnliche, trompetenartige Töne zu erkennen (CD 4, Titel 4). Allerdings bleibt es nicht bei dieser Rückverwandlung in die eigene Stimme: Ganz am Ende des Hörspiels fährt die Trompete einige Sekunden lang in erneut stark verfremdeter Form allein fort, um schließlich in die Stille des Ausgangs zu verklingen (CD 4, Ende von Titel 4).

Genauso wie Ransmayrs auf sich selbst zurückgeworfene Stimme inszeniert das solitäre, mannigfach mit sich selbst in Dialog tretende Spiel Hautzingers ein Unterfangen des Alleinseins: Die beiden Stimmen verkörpern Ordnungen der Einsamkeit, die zwar häufig die Begegnung miteinander suchen, die jedoch ebenso häufig ihre eigenen Wege gehen. Der Zug ins Isolierte entspricht in sinnfälliger Weise der Vereinzelnung der im Text beschriebenen Unterwasserwesen, das Wechselspiel von Nähe und Distanz dem Verhältnis des Ich-Erzählers Blueher zu seiner Angebeteten Purpleheart. Die Stimmen verkörpern damit Aspekte des zugrunde liegenden Texts in akustischer Gestalt. Auch die Nichtidentität der Trompete mit sich selbst gehört in diesen Zusammenhang, schließlich geht es im Text von *Damen & Herren unter Wasser* gleichermaßen um Wesen, die mit sich selbst nicht identisch sind, die in andere Körper und andere Lebensformen verwandelt wurden. Zuweilen nimmt die Dominanz der Trompetenstimme mit all ihren Dissonanzen und Persistenzen gegenüber dem Sprechenden bedrohliche Ausmaße an: Die Musik lässt kaum jemals von der Menschenstimme ab, nur ein einziges Mal verstummt das Instrument für circa eine Sekunde (CD 2, Titel 3), ansonsten ist es im Klanggeschehen allgegenwärtig. Selten lässt sich das, was die Trompete von sich gibt, dabei als „Ton“ bezeichnen, sehr viel öfter tritt sie als „Klang“ in Erscheinung, ab und an auch als „Geräusch“ (vgl. zu Unterschieden und Übergängen zwischen diesen drei Begriffen im Kontext einer Phänomenologie der *Sinnesschwellen* allgemeiner Waldenfels 1999a: 191–194). Vollends zum Geräusch verwandelt sich die Trompete beim Ausklingen des ersten Hörspielteils (CD 1, Ende von Titel 4), während sie zu Beginn des zweiten wie aus der Tiefe wieder aufsteigt (CD 2, Anfang von Titel 1).

Zuletzt sind eine Reihe von Rückwirkungen des Hörspiels auf den Text zu vermerken. Beim Übergang von der Bildergeschichte zum Hörspiel setzt sich eine doppelte Zergliederung ins Werk. Zum einen werden die verschiedenen Partien des ursprünglichen Buchs bei der Integration in das *Klangbuch* in separate Sektionen aufgetrennt: Ins Booklet des Hörspiels verbannt werden bereits bekannte Elemente wie der „*Brief aus der Wüste*“ (Ransmayr 2009: 4 f.) und die Übersicht über „*Die Damen, die Herren*“ (6 f.) sowie die Bildreproduktionen samt entsprechenden Textauszügen (8–21), während ein paratextueller Bestandteil wie die Widmung von einstmals (Ransmayr 2007a: [7]) ganz verschwindet; dagegen wird der Haupttext der Bildergeschichte gewissermaßen ins Innere des Hörspiels aufgenommen, d. h. in auditiver Form wiedergegeben und durch die Stimme des Autors verlesen. Andererseits fußt die Architektur des Akustischen selbst auf einer Zerschneidung des Texts von ehemals: Zu den multiplen für die Hörspielfassung vorgenommenen Kürzungen und Eingriffen in den Text der Bildergeschichte gesellen sich Einschnitte anhand der einzelnen Titel der beiden Musik-CDs (zweimal vier Titel), die eine neue Struktur begründen und den Text in Segmente mit Zwischenüberschriften unterteilen, wo vorher fließende Übergänge herrschten. So werden die sieben *Damen & Herren unter Wasser* nun in einzelnen, ihnen jeweils vorbehaltenen Titeln vorgestellt, ergänzt um einen einführenden Titel „Unter Wasser“ (Ransmayr 2009: hinterer Bookletdeckel). Dabei erfolgen die Einschnitte zwischen den Titeln teils an textlichen Zäsuren wie Absatzgrenzen (z. B. CD 1, Titel 1 / 2) oder Leerzeilen (CD 1, Titel 2 / 3) innerhalb der originären Bildergeschichte, teils aber auch mitten im Text (CD 1, Titel 3 / 4). Die Verwandlung der Bildergeschichte in ein Hörspiel bewirkt also nichts Geringeres als eine vollständige Verwandlung des Texts an sich: Die Metamorphose als das zentrale Thema von *Damen & Herren unter Wasser* verlängert sich damit in die Adaptiongeschichte des Werks hinein. Wie die titelgebenden *Damen & Herren* verwandelt sich auch der Text selbst in der Transition von der Bildergeschichte zum Hörspiel.

Konzipiert als Hinführung auf die nachfolgenden Untersuchungen, sollten die vorangehenden Kommentare zur Bildergeschichte und zum Hörspiel *Damen & Herren unter Wasser* beispielhaft andeuten, wie elementar es ist, neben der rein textuellen auch andere Dimensionen der Werkkonstitution zu berücksichtigen. Dazu zählen visuelle ebenso wie auditive und taktile Bestandteile. Sie vereinen sich im Korpus dieser Arbeit zu einem gleichermaßen intermedialen wie multisensorischen Gesamtkomplex buchmaterieller und medienspezifischer Prägung.

1.8 Zur Werkauswahl

Die Werkauswahl folgt ein paar schlichten Kriterien: einerseits der quantitativen Beschränkung auf lediglich drei Hauptwerke Ransmayrs zugunsten einer Vertiefung und qualitativen Erweiterung durch die detaillierte Analyse dieser Werke mit aller angebrachten Genauigkeit, ergänzt durch gelegentliche Streifzüge zu anderen Werken des Autors, wo dies notwendig oder gewinnbringend scheint; andererseits einer trotz solcher Restriktion möglichst breiten Streuung der Gattungen aus dem vielgestaltigen Œuvre Ransmayrs, das von kurzen publizistischen Texten über intermediale Konfigurationen von Schrift, Bild, Ton oder diverse *Spielformen des Erzählens* bis hin zu den großen Romanen reicht.

So werden im Folgenden in drei werkanalytischen Konvoluten ein Text-Bild-Band einschließlich des entsprechenden Hörbuchs (*Strahlender Untergang* [Kap. 2]), ein mit Bildmaterialien durchsetzter Roman (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis* [Kap. 3]) und eine serielle Sammlung von kürzeren Prosatexten bzw. Episoden (*Atlas eines ängstlichen Mannes* [Kap. 4]) ausführlich im medialen Zusammenhang des Werkganzen untersucht. Neben dem qualitativen und dem generischen liegt dabei ein drittes Kriterium im chronologischen Bereich. Zeitlich erstreckt sich die Reihe von Ransmayrs Debütwerk (jeweils in der Erst- und in der stark abweichenden Neuausgabe: 1982 / 2000) über seinen Debütroman (in divergierender Erst- und Neuausgabe: 1984 / 1996) zu der publikationschronologisch rezenten Episodensammlung (2012), die ebenso neue wie weiter zurückreichende Elemente umfasst. Dadurch soll zugleich deutlich werden, wie sich das hier zu beschreibende Nomadische nicht allein quer durch die unterschiedlichsten Textsorten und Werkformate, sondern auch grundlegend durch die Zeit in Ransmayrs Schaffen zieht.

Dennoch reicht der Horizont der Untersuchung nicht an die unmittelbare Gegenwart heran. Das hat einen doppelten Grund. Zum einen erweist sich eine bestimmte zeitliche Distanz zum Augenblick des Schreibens als hilfreich bei dem Bestreben, die ästhetische Relevanz der betreffenden Werke zu ermessen. Zum anderen beanspruchen die ausgewählten Beispiele einen durchweg repräsentativen Stellenwert im Hinblick auf unterschiedliche Schaffensphasen sowie damit einhergehende Produktionsformen Ransmayrs. Dank ihrer formalen Vielfalt sowie der wiederholten Einbeziehung weiterer Werke mag die Auswahl im Ansatz Züge einer gleichwohl selektiven Gesamtdarstellung annehmen. Immer aber bleibt sie auf das Thema des Nomadischen zentriert. Immer auch steht ihr medialer Zusammenhang im Fokus.

1.9 Zeitvariablen

Die drei Hauptwerke umgibt ein Zeitraum von dreißig Jahren (1982–2012). Er zeugt neben der Kontinuität und der (an sich paradox anmutenden) Konstanz des Nomadischen, dessen Keim von Beginn an im literarischen und künstlerischen Œuvre Ransmayrs angelegt ist, zugleich von der Variabilität seiner Erscheinungen und Elemente. Ein zusätzlicher Reiz und ein spezifisches Interesse der Werkauswahl liegt in der Varianz der jeweiligen Buchausgaben: Die beiden ersten der drei ausgewählten Werke liegen in je zwei ganz unterschiedlichen Fassungen vor. An ihnen ist die extensive nomadische Wandelbarkeit des Materials im Lauf der Zeit exemplarisch zu studieren.

Zwischen der Erst- und der Neuausgabe von Ransmayrs Debütband *Strahlender Untergang* (1982 und 2000) liegen nicht nur achtzehn Jahre, sondern tun sich derart große Unterschiede auf, dass weniger von zwei verschiedenen Buchausgaben als vielmehr von zwei unterschiedlichen Werken zu sprechen ist: Die Tilgung der für die Erstausgabe konstitutiven Farbfotografien Willy Puchners sowie die substitutive optische Versifikation des Textbilds sind lediglich zwei der vielen Veränderungen, die sich in der Transition zur Neuausgabe ergeben (bes. 2.7). Bei Ransmayrs Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* sind die Unterschiede zwischen Erst- und Neuausgabe (von 1984 zu 1996) im Vergleich zwar etwas weniger stark, aber immer noch sehr deutlich ausgeprägt: Vor allem die Bildebene verwandelt sich auch hier grundlegend im Übergang von der Erst- zur Neuausgabe, die Farbfotografien Rudi Pallas entfallen ganz, mehrere Schwarz-Weiß-Abbildungen kommen hinzu (bes. 3.8.2). Der Verzicht „auf die wirklichkeitsgenerierenden Fotos in den späteren Auflagen der Werke *Strahlender Untergang* und *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*“ lässt sich dabei nicht auf ein alleiniges Primat der Sprache gegenüber dem Bild zurückführen (Bombitz 2011: 78 f.), sondern steht in einem vieldimensionalen Netzwerk intermedialer Beziehungen, die sich in unterschiedlichste Richtungen entwickeln und verändern (2.8, 3.8).

Sowohl der Debütband als auch der Debütroman werden daher in den folgenden Analysen erstmals einer durchgehend vergleichenden Lektüre von Erst- und Neuausgabe unterzogen. Im Gegensatz zu ihnen bestehen bei späteren Werken Ransmayrs indes kaum mehr Unterschiede zwischen einzelnen Ausgaben: Die Erst- und die Neuausgabe des Romans *Die letzte Welt* (1988 und 1991) sind grundsätzlich zeichenidentisch, und ab dem Wechsel Ransmayrs zu den Fischer-Verlagen entstehen schließlich, abgesehen allenfalls von ansonsten identischen gebundenen und ungebundenen Ausgaben, gar keine zwei Buchfassungen desselben Werks mehr. So kommt es, dass die Episodensammlung *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012) nur in einer Version besteht, welche dafür aber in sich wiederum unzählige Variationen früherer Texte enthält: Die Varianz der Werkfassungen verschiebt sich hier von der gewissermaßen extrinsischen, durch äußere (editori-

sche) Umstände zumindest angeregten Differenz verschiedener Buchausgaben zu einer sozusagen intrinsischen, im Projekt der Sammlung selbst begründeten Remodulation und Reorganisation bestehenden Textmaterials (u. a. 4.1.4, 4.3.3.1).

2 Der Keim des Nomadischen: *Strahlender Untergang* (1982 / 2000)

2.1 Voraussetzungen

2.1.1 Grundlagen

Christoph Ransmayrs erste Buchveröffentlichung ist keine literarische Soloproduktion, sondern eine intermediale Gemeinschaftsarbeit: Es ist der mit Fotografien von Willy Puchner ausgestattete und laut dem Autorgespräch mit Wilke (2014: 51) von diesen Fotografien überhaupt erst seinen Ausgang nehmende Text-Bild-Band *Strahlender Untergang*, der erstmals 1982 in der Edition von Christian Brandstätter in Wien in limitierter Auflage erschienen ist (Ransmayr / Puchner 1982, zit. o. S.). Das Buch, genauer: Ransmayrs Textteil, wurde im Jahr 2000 im S. Fischer Verlag unter veränderter Form mit dem Untertitel *Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen* neuaufgelegt (Ransmayr 2000a, zit. unter einfacher Seitenangabe) sowie zur gleichen Zeit auch in einer vom Autor gelesenen Hörbuchfassung publiziert (2000b, dazu speziell 2.5). Die Rede ist dabei hier bewusst von einem „Buch“, da es im Folgenden eben nicht allein um einen Text im engeren Sinn, sondern um ein Buch als Gesamtkomplex auch mit seinen nichttextuellen Komponenten, etwa seinen bildmedialen paratextuellen Elementen geht.

Die beiden Ausgaben des Buchs unterscheiden sich gehörig. Die Erstausgabe von 1982 ist ein unpaginierter, großformatiger und bibliophiler Text- und Bild-Band. Neben dem Text von Christoph Ransmayr enthält er 28 weitflächige Fotografien von Willy Puchner, die um das Motiv der Sonne kreisen und über deren ästhetische Qualität man streiten kann. In der kleinerformatigen Neuausgabe von 2000 dagegen ist die Seitennummerierung wiederhergestellt, dafür sind aus ihr alle Bildmaterialien entfernt: Die Neuausgabe enthält keine Fotografien mehr, sondern nur noch den Text Ransmayrs. Auf die zahlreichen konstitutiven Unterschiede zwischen Erst- und Neuausgabe sowie auch auf ihre buchmateriellen und buchformalen Spezifika ist im Einzelnen ausführlicher zurückzukommen (siehe dazu insbes. 2.7.1). Dabei werden die beiden Fassungen hier durchgängig parallel gelesen (zit. jeweils: o. S. / einfache Seitenangabe).

Der Text an sich berichtet von einem fiktiven, groß angelegten „Projekt“ (o.S./12) der sogenannten „Neuen Wissenschaft“ (o.S./16), dessen Ziel es ist, den Menschen als „Herrn der Welt“ (o.S./22) zum Verschwinden zu bringen. Zu dem Zweck setzt man einen bereitwilligen „Probanden“ (o.S./15) im glosendsten Teil der Sahara, der „Wüste der Wüsten“ (o.S./11), in einem dazu errichteten „Terrarium“ (o.S./16) dem Tod durch Entwässerung aus. Er ist dabei bloß ein Stellvertreter massenhafter Scharen Freiwilliger, die demselben Leitbild folgen, bis das Ziel der neuen Wissenschaft, „die Organisation des Verschwindens“ (o.S./21), vollständig erreicht ist. Die letzten Menschen sind schließlich von selbsttätigen und solarbetriebenen Automaten zu beseitigen. In formaler Hinsicht unterteilt sich der Text in vier Kapitel, die jeweils eine eigene Textsorte oder Diskursgattung präsentieren, denen zugleich unterschiedliche, je alternierende fiktionale Grade von Schriftlichkeit und Mündlichkeit zugrunde liegen.

Das erste Kapitel, „Nachrichten aus dem Tanezrouft / *Fragment eines Fernschreibens*“ (o.S./11–14), fingiert die kommunikationelle Situation eines fragmentarischen Schriftstücks, das ursprünglich auf den mündlichen Bericht eines Lastwagenfahrers zurückgeht, aber in schriftlicher Form übermittelt wird. Das Fernschreiben protokolliert die indirekte Rede des Lastwagenfahrers, spart jedoch den Anfang dieser Rede aus, indem es mit dem ersten Satz des Texts *medias in res* einsetzt: „Innerhalb einer Woche habe sich bei Adrar, so berichtete der Lastwagenfahrer weiter, eine Kolonne wüstentauglicher Bau- und Transportfahrzeuge von größtem Fassungsvermögen formiert“ (o.S./vgl. 11).

Wo das erste Textkapitel ein fiktionales Schriftstück überliefert, da simuliert das zweite und umfangreichste Kapitel, „Lob des Projekts / *Rede vor einer akademischen Delegation in der Oase Bordj Moktar*“ (o.S./15–37), eine mündliche Kommunikationssituation, in welcher der Lob- oder Oasenredner die „Herren“ der akademischen Delegation mit dem ersten Satz unmittelbar adressiert: „Geehrte Herren!“ (o.S./15) Im Gegensatz zur indirekten Rede des ersten Textkapitels wird hier eine direkte mündliche Rede übermittelt. Dadurch lässt sich die Rede auf einer metareflexiven Ebene zugleich durchgängig an die Rezipierendenschaft des Werks an sich wenden. Auch die mehrfach bekundete und vom Oasenredner aufmerksam verzeichnete Unwilligkeit der Zuhörenden (o.S./vgl. u. a. 17, 29, 30) kann auf einer solchen metareflexiven Ebene auf die betont maskulinen (siehe dazu bes. 2.3.13) Leser des äußerst sperrigen Werks *Strahlender Untergang* selbst bezogen werden, deren Publikumsreaktion die Abschlussformel des Lobredners bereits in (selbst)kritischer Form vorwegnimmt: „Geehrte Herren, Sie sind mir beharrlich und unwillig gefolgt. Sie werden jetzt müde sein. Ich danke Ihnen.“ (O.S./vgl. 37)

Das dritte Textkapitel, „Das Terrarium / *Hinweise für eine Bauleitung*“ (o.S./38–44), übermittelt wiederum ein fiktionales Schriftstück, das eine Anleitung für den Bau des Terrariums liefert und nach der mündlichen Situation des zweiten Kapitels erneut eine schriftorientierte Textsorte präsentiert. Wie bereits das erste steht auch das dritte

Kapitel zu großen Teilen im Konjunktiv I, der aber hier prinzipiell eine andere Funktion hat als dort. Wo er im ersten Kapitel grundsätzlich der Vermittlung der indirekten Rede dient, da wird er in der Bauanleitung vor allem als Jussiv (Aufforderungsform) verwendet; so etwa „breite sich die Ebene über siebzig Quadratkilometer aus.“ (O.S./ vgl. 38)

Das vierte und letzte Textkapitel, „Strahlender Untergang/*Lichtschwielen, Blendung und Entwässerung*“ (o.S./ 45–61), liefert eine subjektive Schilderung aus der Ich-Perspektive des untergehenden Probanden und weist als solche abermals eine stark mündlich geprägte fiktionale Kommunikationssituation auf, die mitunter Züge einer sprunghaften, assoziativen Logik trägt und in welcher der Proband unter Rückerinnerung an bruchstückhafte Teile seines Lebens gleichzeitig sein eigenes Sterben erzählt.

Strahlender Untergang legt in mehrfacher Hinsicht den „Keim“ des Nomadischen in Ransmayrs Œuvre: Wie hier gezeigt werden soll, eröffnet sein Debütwerk nicht allein auf thematischer Ebene einen Diskurs des Nomadischen, es enthält darüber hinaus auch auf struktureller, inter- und paratextueller sowie intermedialer (text- und bildmedialer) Ebene die Keimzellen nomadischer Zirkulationen und Dispositionen, die in den nachfolgenden Werken auf selbst wiederum nomadische Weise weiterentwickelt, transformiert und variiert werden. Die Analyse bezieht sich hierbei fast ausschließlich auf Aspekte, die in der bisherigen Forschung noch nicht behandelt wurden.

Dieses Kapitel liefert nicht nur die bislang umfangreichste Untersuchung zu Ransmayrs Debütwerk, es dient zugleich der Entfaltung der konzeptuellen Grundlagen für die weitere Analyse des Nomadischen. Es leistet somit weiterführende Konzept- und Begriffsarbeit. Zwar wurden im theoretischen Entwurf (*Theorie des Nomadischen*) verschiedene Perspektiven angerissen und die größeren Linien des Nomadismuskonzepts medien-, kultur- sowie auch speziell literaturtheoretisch hergeleitet, doch ist damit der analytische Apparat für die konkrete Textarbeit nicht einfach vollständig als gegeben oder als gesetzt zu betrachten. Vielmehr erfordern die Werke gerade aufgrund ihrer konstitutiven Mobilitäten und Dynamiken ein ebenso mobiles und dynamisches Instrumentarium, das nicht der Werkanalyse vorausgesetzt, sondern gerade umgekehrt aus dieser generiert wird: Erst in der dialogischen Auseinandersetzung mit dem Werk selbst werden die analytischen Konzepte und sprachlichen Begriffe performativ entwickelt. Deshalb fällt die Beschäftigung mit Ransmayrs Debüt hier so intensiv aus: *Strahlender Untergang* ist ein in extremem Maß selbst- sowie auch sprachreflexives Werk, aus dem sich die Strukturen der Analyse grundlegend herausentwickeln lassen. Dadurch gewinnt die analytische Arbeit an sich eine dialogische, prozessuale Qualität, die den beschriebenen Werkmechanismen auch in methodologischer Hinsicht gerecht werden kann.

Gleichzeitig werden die in den theoretischen Grundlagen angedeuteten Zusammenhänge in diesem Kapitel analysepraktisch ausgehandelt, fortentwickelt sowie um einige zusätzliche Perspektiven erweitert. Die Struktur des Kapitels entspricht weitestgehend

der im Theorieband angelegten Systematik, ergänzt diese aber um verschiedene werk-spezifische Elemente. Auf eine Rekapitulation bisheriger Forschungsansätze (2.1.2) folgt zunächst die Auseinandersetzung mit mehreren für Ransmayrs Debütwerk zentralen thematischen Konzepten, dem *Entwässerungsprojekt* (2.2) und der „Empfehlung der Beduinen“ (2.3), sowie die formale Untersuchung der narrativen Konstruktion (2.4) und der Zeitkonzeption des Werks (2.5), bevor schließlich analog zur Struktur der theoretischen Grundlagen die gerade für das Nomadische konstitutiven, teils formalen, teils (buch)materiellen Mechanismen der Intertextualität (2.6), der Paratextualität (2.7) sowie der Text-Bild-Bewegungen (2.8) verhandelt werden. Das letzte Unterkapitel fragt nach der paradoxen Denkfigur vom „Denkstopp“ als einem potenziellen Ende nomadischer Zirkulationen (2.9). Dass das im Theorieband angesprochene Konzept der Selbstreflexivität bzw. der Metatextualität kein eigenes Unterkapitel in der Textanalyse bildet, liegt daran, dass *Strahlender Untergang* in einem derart durchgängigen Maß selbstreflexiv ist, dass sich diese Komponente nicht in einem einzelnen Punkt bündeln lässt, sondern über die gesamte Analyse ausstretet und sich so durch die verschiedensten Punkte hindurchzieht.

2.1.2 Forschungsansätze

In der ansonsten so voluminösen Ransmayr-Forschung hat das Debütwerk des Autors bis dato nur wenig Aufmerksamkeit gefunden. Ein Großteil der bisherigen Beiträge konzentriert sich dabei auf den Aspekt der Individualität bzw. der Individuation der Hauptfigur, der dementsprechend hier in den Fokus der Diskussion zu stellen ist.

Exkursartig geht Kiel (1996) auf *Strahlender Untergang* ein. Im Sinne einer Hinführung auf den Roman *Die letzte Welt* hebt er vor allem auf die Antizipationen des späteren Werks durch das frühere ab: Zu ihnen gehörten etwa das finale „Erkennen des Selbst in der Welt“ (200) oder gewisse in den Zyklen der organischen Welt gestaltete „Ansätze zu einem Kreislauf oder zu einer Verwandlung“ (202) bzw. einer „Metamorphose“ (203), deren zukunftsgerichteter Zeithorizont jedoch schließlich durch das Verschmelzen der Zeiten „in der Gegenwart der *Letzten Welt*“ aufgehoben werde (204; vgl. zu Vorausdeutungen auf *Die letzte Welt* in *Strahlender Untergang* im Besonderen auch Gehlhoff 1999: 29–33; zur dystopischen Verflechtung von Ort und Zeit bei Ransmayr noch Tokunaga 2022, zu *Strahlender Untergang*: 163–165).

Einen eigenen Beitrag widmet Fetz (1997) dem Werk. Ihm zufolge „wird der Proband [...] im Fortschreiten der Entwässerung endgültig zu sich kommen“ (28): „Der Weg der Selbsterkenntnis führt über programmgemäß ablaufende chemische Zerfallsprozesse“ (30 f.). Das Ende führe demzufolge in vielfacher Hinsicht einen Prozess der

Identitätsfindung vor Augen. „Der von der Sonne entwässerte, halluzinierende ‚Herr der Welt‘ entdeckt endlich das Wesentliche: sich selbst. Auch die Kritik ist am Ende zu sich gekommen.“ (38) Fetz betont an *Strahlender Untergang* das Ransmayr'sche Prinzip „der Aus-der-Weltschaffung“ des Protagonisten als „paradoxe Konstellation“, indem die Figuren „gerade dadurch eingehen in den unendlichen Kreislauf der Zeichen“ (40; vgl. im weiteren Zusammenhang auch Fetz 2009).

Fröhlich (2001, zu *Strahlender Untergang*: 47–52) sieht hinter dem im Werk gestalteten Verschwinden des Subjekts einen „Bewußtwerdungsprozeß, an dessen Ende die Identität des Verschwindenden steht.“ (48) Für sie hat die Abschaffung des Individuums eine ironische Dimension, wobei Ironie hier „zum didaktischen Mittel im Dienste einer Aufklärungskritik“ werde, „erkenntnisfördernd“ wirke und der Text auch einen „moralisierenden Ton nicht verbergen“ könne (52). „Das beschleunigte Verschwinden des Menschen“ sei somit „zugleich paradoxes Mittel zur Identitätsfindung.“ (52) Einen anderen Zugang liefert Harms (2001). In einer Doppelbesprechung mit Schrotts Novelle *Die Wüste Lop Nor* von 2000 verortet sie Ransmayrs *Strahlender Untergang* zum einen in diversen geistes- und literaturgeschichtlichen Traditionen: von der „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer / Adorno oder auch Kafkas ‚Strafkolonie‘“ (28) bis hin zu „Adalbert Stifters ‚Abdias‘“ oder „Camus‘ ‚L'Etranger‘“ (29). Zum anderen beleuchtet sie den zentralen, beiden Werken gemeinsamen Raum der Wüste: „Das Interesse für Wüsten in der Literatur verrät das Bedürfnis, einer durch alle Arten der Entzauberung gegangenen Sprache aufs Neue Bedeutsamkeit abzugewinnen.“ (29)

In der Identitätsfrage eher unentschieden zeigt sich Mosebach (2003, zu *Strahlender Untergang*: 56–80). Er spricht in Bezug auf die Narration einerseits von „ironischer Rede“ (58), von „sarkastischem Ton“ (62), von „zynischer“ Aussage (64), die mitunter „polemisch“ wirke (66). Andererseits führe „das ironische Programm des *Strahlenden Untergangs*“ (61), das „Motiv der ironisierten Selbsterkenntnis“ (62), am Ende tatsächlich zur „Erlösung“ (69): „Die Entwässerung verschafft dem Menschen endlich die gesuchte Identität.“ (71) Der Proband wird für Mosebach schließlich „zum Protagonisten einer erlösten Menschheit“ (73): „Das Erlösungskonzept Ransmayrs sucht die Vollkommenheit im Untergang des Bestehenden.“ (75) Auf den „Begriff des Individuums“ geht auch Spitz (2004, zu *Strahlender Untergang*: 132–136, hier 133) ein. Dieser sei im Werk „keineswegs ad acta gelegt“, wenn er auch „extrem relativiert wird.“ (133) Ein Ziel des präsentierten Projekts sei es, durch die Entwässerung des Probanden „den Blick auf das Wesentliche, die eigene Identität, freizumachen“ (134).

In einem Spezialbeitrag zu Kosmologie und Geschichte bei Christoph Ransmayr und Anselm Kiefer befasst sich Naqvi (2004) in erster Linie mit Ransmayrs Debütband. Sie untersucht das apokalyptisch grundierte Opfernarrativ in *Strahlender Untergang* und stellt dabei eine Dialektik von Opfer- und Täterschaft fest: Als Unterwerfer seiner Umge-

bung werde der Mensch zugleich zum mythischen Opfer eines bössartigen Universums, indem er den destruktiven Kräften kosmischer Entropie und eines universalen Hitzetods hilflos ausgeliefert sei (224 f.). Der Kontrast zwischen sinnvoller Zeit (*kairos*) und gleichförmig verstreichender Zeit (*chronos*) löse sich in *Strahlender Untergang* zugunsten einer Kontraktion sinnvoller Zeit zum Augenblick des Todes auf (226): In dem durch die neue Wissenschaft eingeleiteten Prozess der Dehydrierung gelange der Mensch schließlich zur Selbsterkenntnis als höchster Form der Erkenntnis, im Tod versichere er sich seines Selbst, das er aus dem Blick verloren hatte (227). In Ransmayrs Projekt besitze der Tod daher die Fähigkeit, Bedeutung zu spenden, woraus an einem bestimmten Punkt im Opferdiskurs ein exkulpirendes Metanarrativ hervorgehe (223).

Die prekäre Konstitution des beschworenen Selbstfindungsprozesses betont Winterhalter (2006). Er verweist auf den Zusammenhang zwischen dem Raum der Wüste und dem Thema der Identitätssuche und kehrt an Ransmayrs Text gerade die fortschrittsskeptische Ebene hervor: Da jede Möglichkeit der Rückkehr hier entfernt ist, kann der von ihr ausgehende Prozess der Identifikation mit der Körperlichkeit laut Winterhalter nicht mehr als Station einer spirituellen Erneuerung angesehen werden, sondern eher als das Ende eines Prozesses der Exterritorialisierung, der in einer Assimilation des Protagonisten an einen mineralischen Zustand mündet (89). Nach Winterhalter erweist sich das Streben nach einer Identität in der Simulacrenwüste, die die Neue Wissenschaft durch ihre Organisation des Verschwindens schafft, als schimärisch; so kann Ransmayrs Text Winterhalter zufolge als eine dichterische Gestaltung der Aporien eines destruktiven historischen Prozesses, eines Verblendungszusammenhangs in der Adorno'schen Begriffsbedeutung verstanden werden, in dem es im engeren Sinn keinen Raum mehr gibt, der noch als Gegengewicht zur menschlichen Ordnung dienen und damit eine Identitätserfahrung ermöglichen könnte (90).

Ein in jüngerer Zeit neu aufgeflammtes Interesse an Ransmayrs Debüt belegt die erste, von buchmateriellen Fragen bis zum Spannungsfeld von Wasser- und Wüstenräumen ausgreifende Untersuchung zum Verhältnis von Schrift- und Bildmedien in diesem Werk (Küpper 2018a) sowie im Anschluss daran die Arbeit von Schuchmann (2022, zu *Strahlender Untergang*: 169–213). Sie widmet sich „der Figur des Verschwindens in Bezug auf Verfahren der Verräumlichung“ (172) innerhalb einer „Studie zur literarischen Ästhetik der Absenz“ (173). Berührt werden dabei neben der „Einheit der Differenz von ‚Raum/Unraum‘“ und „von ‚Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit‘“ (180) auch Aspekte des „Posthumanismus im epistemologischen Kontext“ (186), des Experiments einschließlich historischer „Experimente zum visuellen Ganzfeld“ (196) oder einer Topologie der Wüste samt ihrem Gegenbild: „der selbstreflexiven Metapher der ‚Eisprozession‘“ (208). Auf der Basis der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* bei Fischer spürt Schuchmann ihr Forschungsthema gleichfalls „in der versförmigen Struktur des Textes und dessen ausge-

dehnten Weißflächen selbst“ auf: Dank ihrer „dehnt sich Absenz im Schriftbild aus, um indirekt auch das Verschwinden des Probanden und die Figur des Verschwindens selbst im Layout vorwegzunehmen und präsent zu halten.“ (208)

2.2 Das Entwässerungsprojekt

Christoph Ransmayrs *Strahlender Untergang* kann „gemäß der Chronologie der Veröffentlichungen und aufgrund der eingeführten Motive und Themen“ nicht allein „als Prolog zu den kommenden Büchern gelten“ (Fetz 1997: 27), sondern auch als Nukleus des Nomadischen in Ransmayrs gesamtem Werk. Schon die Vorstellung von einem *Entwässerungsprojekt*, wie sie im Text der Erst- (o. S., über dem ersten Textkapitel) sowie im Untertitel der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* evoziert wird, lässt sich in mehrfacher Hinsicht auf den Komplex des Nomadischen beziehen: Sowohl die Entwässerung als auch das Projekt stehen mit ihm in Verbindung. Beginnen wir mit dem ersten Wortbestandteil des *Entwässerungsprojekts*: der Entwässerung.

2.2.1 Die Entwässerung

Das *Entwässerungsprojekt*, von dem *Strahlender Untergang* kündigt, verweist zunächst auf das Vorhaben der neuen Wissenschaft, den Menschen durch Dehydrierung zum Verschwinden zu bringen. Da der Mensch „zu siebzig Prozent aus Wasser [...] besteht“ (o. S./22) soll er durch Entwässerung wieder ausgelöscht werden: „Was liegt näher, als ein wäßriges Wesen, das sich den Blick auf das Wesentliche mit Gerümpel verstellt, unter Entzug aller Ablenkung zu *entwässern*“ (o. S./vgl. 36), heißt es im zweiten Textkapitel. „Zurück bleibt die Wüste und ein entwässerter Rest, aus dem nun endlich nichts mehr hervorzugehen braucht.“ (O. S./vgl. 36)

Zugleich lässt sich das *Entwässerungsprojekt* aus *Strahlender Untergang* explizit mit dem Kontext des Nomadischen in Verbindung bringen. Eine bislang unberücksichtigte Bedeutungsdimension dieses Entwässerungsprojekts geht aus einer Verbindung mit der Agrarwirtschaft hervor. Sie liegt in einem Umkehrbezug zu einer klassischen agrarischen Technik der Sesshaftmachung von Nomaden in ariden oder semiariden geologischen Zonen: der sogenannten Bewässerungstechnik. Den Themenzusammenhang *Nomaden und Bewässerungsprojekte* behandelt unter anderem Best (1984) aus ethnologischer Sicht am Beispiel der Turkana in Nordwestkenia. Best führt zunächst in die Begrifflichkeiten ein: „Die künstliche Bewässerung ist eine agrarische Technik, die darin besteht, Wasser zum Anbau dorthin zu führen, wo es auf natürliche Weise nicht hin-

gelangt.“ (8) Die Geschichte der künstlichen Bewässerung geht zum Teil aus der Kolonialgeschichte hervor: „Die Bewässerungstechnik wurde“, so Best, zwar „schon in den frühen Hochkulturen Mesopotamiens, Ägyptens, Indiens, Südostasiens und Chinas praktiziert“, in Kenia wurde sie aber „erst durch die Kolonialverwaltung Anfang unseres Jahrhunderts in größerem Umfang in Form von Bewässerungsprojekten aufgenommen.“ (8) Sie „ist eine von Europa ausgehende Innovation“, die bedeutende, „auf exogenen Faktoren“ beruhende „Wandlungsprozesse zur Folge“ hat: „Dies trifft vor allem für ehemalige Nomaden zu.“ (8)

Best untersucht in seiner Studie insbesondere, „inwieweit und aus welchen Gründen sich bei den heutigen Turkana-Hackbauern, die früher Nomaden waren, die Eheform und die Familienstruktur gewandelt haben bzw. sich noch im Wandlungsprozeß befinden.“ (9) „Die Kolonialverwaltung Kenias versuchte die Planung von Bewässerungsprojekten“ dabei „schon während der 30er Jahre aus zwei Gründen zu realisieren“, und zwar einerseits damit die Regierung der lokalen Bevölkerung in schlechten Jahren keine Nahrung mehr zur Verfügung stellen muss, andererseits um einen politisch stabilisierenden Effekt herbeizuführen (17, vgl. dazu auch Chambers 1969: 20). Die Bestrebungen der Sesshaftmachung durch Bewässerungsprojekte stehen damit nicht allein in einem kolonialpolitischen Zusammenhang, sie sind auch an die Relation zwischen Population und ökologischen Entwicklungen geknüpft: Als „die Turkana nach der Inbesitznahme ihres gegenwärtigen Territoriums aufgrund der ariden Beschaffenheit des Landes zum Pastoralnomadismus übergegangen“ sind, konnte dieser Best zufolge nur „solange aufrecht erhalten werden, wie die Beziehungen zwischen Mensch, Tier, Weideland und ausreichendem Regen in einer ausgewogenen Relation zueinander standen“ (18). Dies ist „nur noch bedingt“ der Fall, nachdem „mit Beginn der 20er Jahre unseres Jahrhunderts die Zahl der Menschen und Tiere – bei gleichbleibender Weidefläche und wiederholt ausgebliebenen Regen – rapide zunahm“; die „Dürrekatastrophe der 60er Jahre“ machte schließlich endgültig andere Wirtschaftsformen erforderlich (18).

Bewässerungsprojekte dieser Art werden im *Entwässerungsprojekt* von *Strahlender Untergang* gerade invertiert: Hier geht es nicht um die Sesshaftmachung bzw. die Entnomadisierung von Nomadenvölkern durch Bewässerung, sondern um die Auslöschung der Grundlagen dessen, was Wittfogel (1977 [1957]) unter der hydraulischen Gesellschaft versteht, und zwar durch eine Entwässerung, die „das aufgerichtete, wäßrige Wesen“ Mensch (o.S./29) ausgerechnet mittels Austrocknung ‚liquidieren‘ soll. Paradoxe Weise kann das in *Strahlender Untergang* beschworene *Entwässerungsprojekt* daher als ein Liquidierungsprojekt begriffen werden, bei dem es darum geht, die Entwicklungen und Effekte einer als kolonial zu verstehenden Herrschaft des ‚westlichen‘ Menschen, d.h. des im Text bezeichneten „Herrn der Welt“ (o.S./22), umzukehren bzw. auszulöschen.

2.2.2 Das Projekt

2.2.2.1 Bewegungsfiguren als Massenfiguren: Die Bildpositionen Arbeiterschaft-Lemminge-Zuhörer und ihre Transitionen im „Werk“

„Das Projekt“ (o.S./12) liefert als textinterne Ausbuchstabierung des zweiten Wortbestandteils vom *Entwässerungsprojekt* zum einen eine wörtliche Verdichtung des projektiven und das heißt auch: des prozessualen Charakters arbeitsteiliger Produktion. Diese ist im Text zunächst auf die Herstellung des Wüstenterrariums durch eine massenartig multiplizierte „Arbeiterschaft“ bezogen, wie sie im ersten Kapitel evoziert wird: „Eine zweitausenddreihundertköpfige Arbeiterschaft hätte, so der Lastwagenfahrer, mit dem in Schichten organisierten Einsatz ihrer Maschinen eine Wüstenfläche von etwa siebenzig Quadratkilometer in eine nahezu geometrische Ebene verwandelt.“ (O.S./vgl. leicht verändert 12)

Nicht bloß erscheint die „in Schichten“ eingeteilte „Arbeiterschaft“ in ihrem sprachlichen Kollektivum ebenso zur amorphen Masse nivelliert wie die geometrisch eingegebenen geologischen Schichten der „Wüstenfläche“. Nicht bloß vermittelt die numerische attributive Bestimmung der Menge als ein nur schwer entzifferbarer Stolperstein im Lesefluss („zweitausenddreihundertköpfige“) auch auf sprachrezeptiver und -performativer Ebene einen Eindruck vom Verlust der Orientierung wie des Überblicks angesichts der massenhaften, trotz aller Mathematisierung wohl nur ungefähren Zahl. Auch auf einer selbst- bzw. metareflexiven Ebene lässt sich die derart eingeführte Prozessualität von Arbeit unter den Bedingungen und der Organisation von Masse auslegen, und zwar als immanenter Kommentar über die Text- bzw. Werkarbeit an sich als „Projekt“.

Hierdurch gewinnen die grundsätzlichen theoretischen Vorüberlegungen zum Begriff des literarischen „Werks“ (siehe dazu *Theorie* 3.1) gleichzeitig eine analysepraktische Konkretisierung. Im vorliegenden Kapitel wie in den folgenden Ausführungen wird der „Werk“-Begriff nämlich durchgängig in seiner wörtlichen Bezogenheit auf den Begriff der „Arbeit“ verwendet, der genauso tiefgreifend zwischen „Opus“ und „Actus“ gespalten bleibt wie derjenige des „Werks“ und der genau wie dieser stets sowohl eine statische als auch eine dynamische Komponente bezeichnet (*Theorie* 3.1): Die künstlerische „Arbeit“ (Opus und Actus) meint paradoxerweise eben nicht nur einen Zustand des vollendeten Seins, sondern auch einen Vorgang des permanenten Werdens, nicht nur ein Abgeschlossen-Sein, sondern auch ein ständiges Im-Gange-Sein, nicht nur ein fertiges Produkt, sondern ebenso einen unablässigen Prozess, der in *Strahlender Untergang* zudem mannigfache textgenerative wie werkreflexive Bezüge entwickelt.

Diese manifestieren sich zunächst in der Multiplikation und Transition der Bildposition „Arbeiterschaft“ innerhalb des Texts selbst, wo sie in mehrfacher Weise austreut. Sie kehrt einerseits explizit im dritten Textkapitel wieder, in dem besonders der beschränkte Informationshorizont der „Arbeiterschaft“ hervorgehoben wird: „Die zur Errichtung des Terrariums verpflichtete Arbeiterschaft“ (o. S./ vgl. 42), heißt es dort, sei „ausschließlich über die von ihr erwarteten Tätigkeiten und Handgriffe zu unterrichten“, „dabei bleibe aber der theoretische Hintergrund ebenso wie die Zielsetzung des Projektes unerwähnt“ (o. S./ vgl. 43). Durch die textsprachlichen Konjunktiv I-Konstruktionen des dritten Kapitels reproduziert sich der auf Anweisung bzw. auf Anleitung beschränkte Horizont der „Arbeiterschaft“ unter der Hierarchie der „Bauleitung“ (o. S./ 38) auf sprachperformativer und metareflexiver Ebene zugleich auch für die Lesenden- bzw. Rezipierendenschaft des literarischen Texts, die hier ebenso wenig über weitere Hintergründe informiert und von der Textbauleitung ebenso penetrant durch Konjunktiv I-Setzungen angewiesen bzw. adressiert wird die Arbeiterschaft: „Information bleibe auf *Anleitung* beschränkt.“ (O. S./ vgl. entkursiviert 43) In den hierarchischen Strukturen der Anleitung und der Informationsverteilung deutet sich damit eine zumindest partielle Analogie zwischen den kollektivistischen Positionen der Arbeiterschaft und der Lesendenschaft in der literarischen Textkonstruktion an.

Andererseits vervielfacht und verschiebt sich die Bildposition „Arbeiterschaft“ im Text selbst zu einer funktionalen Reihung zwischen den drei Bildpositionen der „Arbeiterschaft“, der „Prozessionen“ der „Lemminge“ und der „Listen“ von „Zuhörern“. Die im ersten Kapitel eingeführte „Arbeiterschaft“ wiederholt sich nämlich einmal in der im zweiten Kapitel evozierten „Einsicht der Lemminge, jener ohne Verständnis bestaunten Wühlmäuse der Arktis und Asiens, die ohne Bedauern und Zögern in eiligen, quirlenden Prozessionen auf ihr Verschwinden zurennen“ (o. S./ vgl. 18). Sie schafft Bildanalogien in der kollektiven Massenorganisation sowie der letztlich auch dem eigenen, da gesamt Menschheitlichen Untergang zuarbeitenden, zwischen Menschen- und Tierwelt im engeren Sinn verschobenen Tätigkeit der „Arbeiterschaft“ und der „Lemminge“, die ihrerseits wiederum eine rekurrente textliche Figur in Ransmayrs Werk darstellen. Ein zweites Mal wiederholt und verschiebt sich die Bildposition der „Arbeiterschaft“ wie nun auch der „Lemminge“ in den im vierten Kapitel erwähnten „Zuhörern“, die den „Platz vor dem *Forschungsgebäude* tagelang“ verstellen (o. S./ vgl. 47) und zu den „Reden der Vertreter einer neuen Wissenschaft“ strömen (o. S./ vgl. leicht abgewandelt 48). Diese sprechen von den „*Kanzeln*“ zum Publikum hinunter und reichen auch „schließlich Listen herab, auf denen Name, Adresse und gewünschtes Abreisedatum zu vermerken war.“ (O. S./ vgl. 48)

Die Scharen freiwilliger Probanden verdoppeln zum einen die Massenfigur der Arbeiterschaft, die ihre Anleitungen ebenso wie sie von oben „herab“ erhält und in der

partiellen Analogie zur Lesendenschaft auch bereits die Publikumsposition von „Zuhörern“ antizipierte, wobei der Modus der „Listen“ zudem noch einmal an die numerischen Quantifizierungen der Masse erinnert, die sich bei der attributiven Mengenbestimmung des Kollektivums der „Arbeiterschaft“ ins Unübersichtliche verlor und nun ausdrücklich gelistet wird. Zum anderen wiederholt sich in den „Zuhörern“ die Bildposition der „Lemminge“, die in „Prozessionen“ auf ihren Untergang zulaufen. So wie sie „folgt“ auch das Publikum den Rednern: „Aber man folgt ihnen massenhaft. Nicht weil man sie versteht oder ihnen glaubt, sondern weil man *folgen* will. Folgen, nichts weiter.“ (O. S. / vgl. leicht verändert 49) In der Darstellung des Publikums liegt nicht allein ein möglicher Reflex auf die Rezipierendenschaft, d. h. die Zuhörendenschaft oder Lesendenschaft, eines literarischen oder künstlerischen Werks, im Ansatz auch des eigenen, schließlich folgt „man“ als Rezipient*in tendenziell selbst der literarischen Rede, wenn auch möglicherweise „unwillig“ (o. S. / 37), so doch bis zum Untergang am Schluss. Im unbestimmten Personalpronomen eines „Man“ gerät die Zuhörendenschaft darüber hinaus zu einer ebenso amorphen, entindividualisierten Massengröße wie das Kollektivum der „Arbeiterschaft“.

Die Bildpositionen Arbeiterschaft-Lemminge-Zuhörerströme können ins zweifacher Weise als Bewegungsfiguren bezeichnet werden, nämlich sowohl in einer passiven (referenziellen) als auch in einer aktiven (performativen) Bedeutung: Sie verweisen nicht allein auf inhaltlich zugrunde liegende Massendynamiken in der erzählten Welt (die Tätigkeiten und Bewegungen der Arbeiterschaft, der Lemminge, der Zuhörerströme), sondern sie durchwandern auch selbst auf struktureller Ebene den gesamten Text, indem die einzelnen Positionen keine in sich abgeschlossenen, statischen Gegebenheiten darstellen, sondern unablässig wiederaufgenommen, variiert und verschoben werden und dadurch ihrerseits einen dynamischen Bilderstrom entwickeln, der sich seriell durch den ganzen Text zieht. In struktureller Hinsicht können die Bildpositionen daher als nomadische Textstationen verstanden werden, die zwar einen bestimmten Ort in der Textur besetzen, zugleich aber immer schon über diesen Ort hinausweisen, zu einem anderen, nächsten Ort hinführen, damit also innerhalb des literarischen Konstrukts selbst nomadisieren und dynamisch ausstreuen.

Dass die drei Bewegungsfiguren Arbeiterschaft-Lemminge-Zuhörerströme zugleich Massenfiguren sind, liefert einerseits ein drastisches Gegenbild zu dem in der Forschung vielfach festgehaltenen Individuationsprozess (siehe 2.1.2), der im Gesamtkonstrukt von *Strahlender Untergang* ohnehin in eine Serie variierender und divergierender Ichsetzungen zerfällt. Durch diese Akkumulation identitärer Positionalitäten wird Identität weit weniger fundiert als vielmehr diffundiert und bricht sie schließlich ebenso in sich zusammen wie die verzweifelten Versuche einer subjektiven Ichbestimmung durch den Probanden aus dem vierten Textkapitel, die sogar noch im Augenblick seiner ange-

lichen Selbstfindung eigentlich nichts als einen Ort des Verlusts bezeichnen: „Ich bin der Zusammenbruch der Thermoregulation, ich bin der allesumfassende Verlust. Ich konzentriere mich in allem und werde weniger.“ (O.S./vgl. 58) Darüber hinaus vielfältigen sich die Identitätsbekundungen bzw. -behauptungen ihrerseits wiederum im Text und treten ihre verschiedenen Teilversionen in Konflikt zueinander. Relativ gegen Anfang des zweiten Textkapitels sieht der Lobredner „das Ziel“ und den „ausschließlichen Zweck“ der neuen Wissenschaft (o.S./vgl. 19) darin, dass „der Verschwindende“ (o.S./18) im Moment des eigenen Untergangs zu seinem artikulierten „Ich“ findet: „*Ich* bin es, *ich*, der da untergeht.“ (O.S./vgl. leicht verändert 19) Gegen Ende des zweiten Textkapitels kehrt diese Wendung wieder, allerdings in entstellter Form. Hier geht es laut Lobredner darum, dass das menschliche Wesen „im raschen Verlauf seines Untergangs zum erstenmal *Ich* sagen kann“, genauer: „*Ich*, und dann nichts mehr.“ (O.S./vgl. 36) Wörtlich genommen widerspricht die erste Variante der zweiten insofern, als die Artikulation des eigenen Untergangs die Beschränkung der zweiten Variante („und dann nichts mehr“) in beinahe grotesk anmutender Weise konterkariert. In jedem Fall sorgt die Multiplikation der Ichbehauptungen für eine Pluralisierung des Einzelnen, die den Individualisierungs- und Individualitätsbestrebungen schon sprachlich wie textstrukturell entgegenläuft.

Andererseits deuten die Bewegungsfiguren als Massenfiguren auf eine Kehrseite nomadischer Dynamiken hin. Diese stehen hier nicht im Zeichen einer wie auch immer zu verstehenden Individualität, sondern umgekehrt im Zeichen der Masse und der Herde. Nomadische Bewegungen erscheinen in diesem Fall als Massenbewegungen, die organisierten, weitgehend entindividualisierten und kanalisierten Bahnen „folgen“. Gerade darin schließen sie aber zum einen wiederum an die ursprüngliche Konstruktion nomadischer Gesellschaftsformen an, die im Gegensatz zur Interpretation von Deleuze/Guattari (1980) grundsätzlich keine unkontrollierbaren, völlig unvorhersehbaren Wege einschlagen, sondern mit ihren Herden im Zyklus der Jahreszeiten und unter den Bedingungen saisonaler Rekurrenzen prinzipiell auf festen, oft eingetretenen Pfaden wandern. Zum anderen entsprechen die derart organisierten nomadischen Bewegungen eben recht präzise den beobachteten Textbewegungen, die ja kaum als Phänomen willkürlicher, unberechenbarer Dynamiken angesehen werden können, sondern im Gegenteil als rigide strukturierte und fest eingeschriebene, wenn auch komplexe Bewegungsabläufe oder -linien erscheinen.

2.2.2.2 Sprachliche Variationen zwischen Erst- und Neuausgabe: Am Beispiel einer Konjunktivverschiebung

Textvariationen als Textwanderungen sind nicht allein synchron, also zwischen den verschiedenen Bildpositionen innerhalb des Werks *Strahlender Untergang* zu beobachten, sondern auch diachron, d. h. im zeitlichen Abstand zwischen den verschiedenen Fassungen dieses Werks. Für die Neuausgabe von 2000 hat der Autor eine Reihe von sprachlichen Änderungen gegenüber der Erstausgabe am Text vorgenommen. Neben dem veränderten Zeilenfall im Satzbild (siehe dazu 2.7.2) betreffen viele von ihnen Kursiv- und Kommasetzungen: Die fast schon überbordenden Kursivierungen der Erstausgabe werden, wie tatsächlich in der „*Notiz zur Neuauflage*“ angedeutet (5, siehe dazu ausführlicher 2.7.3), stellenweise entkursiviert sowie auch Kommas vor Satzanschlüssen mit „und“ korrigierend eingeschoben. Daneben ergeben sich jedoch, anders als in der „*Notiz zur Neuauflage*“ suggeriert (5), ebenfalls einige nicht unerhebliche Variationen des sprachlichen Materials an sich gegenüber dem Textlaut der Erstausgabe, die im Folgenden verschiedentlich, über die gesamte Analyse verstreut zur Sprache kommen werden.

Hier sei zunächst bloß ein kleines, punktuelles und auf den ersten Blick sehr unscheinbares Beispiel aus Ransmayrs Textteil in den Blick genommen, das sich unmittelbar auf die erwähnte „*Arbeiterschaft*“ bezieht. Diese „hätte“, heißt es in der Erstausgabe von 1982, das Wüstenterrarium eingeebnet und dadurch „die räumlichen Voraussetzungen für *Das Projekt* geschaffen“ (o.S.). In der Neuausgabe des Texts von 2000 ist der Konjunktiv II aus der Erstausgabe durch einen Konjunktiv I ersetzt: „Eine zweitausenddreihundertköpfige *Arbeiterschaft*/habe, so der Lastwagenfahrer“ (12), usw. Das mag als schlichte grammatikalische Korrektur zur Wiedergabe der auf den „*Lastwagenfahrer*“ zurückgehenden indirekten Rede angesehen werden. Zugleich bewirkt die Textänderung aber mehr.

Erstens verwandelt sie den an sich schon sonderbaren Modus des Irrealen aus der Erstausgabe, der eigentlich als Teil eines irrealen Konditionalgefüges verstanden werden muss, in einen Modus des Realen, als ob sich die Vorbereitung des Projekts im zeitlichen Abstand zwischen Erst- und Neuausgabe nun von einer irrealen zu einer realen, inzwischen bereits vollzogenen Situation gewandelt habe. Zweitens führt die Textänderung im ersten Kapitel der Neuausgabe jetzt auch auf sprachformaler Ebene auf die textinterne Wiederkehr der „*Arbeiterschaft*“ (42 f.) im dritten Kapitel hin, dessen ubiquitäre Konjunktiv I-Konstruktionen hiermit bereits antizipiert werden, wenngleich die jeweilige Funktion des Konjunktivs I zwischen der Wiedergabe indirekter Rede im ersten und dem anweisenden Jussiv im dritten Kapitel variiert.

2.2.2.3 Das *Entwässerungsprojekt* als generische Bestimmung

Sowohl die Verschiebung der Bildpositionen als variiierende Bildrekurrenz in der synchronen, räumlichen Ausdehnung des Texts als auch die verbale Konjunktivverschiebung in der diachronen, zeitlichen Ausdehnung zwischen Erst- und Neuausgabe verleihen Ransmayrs Schreiben an sich trotz aller sprachästhetischen Rundung zugleich etwas Vorläufiges, Prozessuales und Transitorisches: Durch sie gewinnt das Werk selbst Projektcharakter. Die Textelemente stehen nicht ein für alle Mal fest, sondern verschieben, verändern, verwandeln sich, werden immer wieder neu aufgegriffen, variiert und moduliert, sie wandern durch den Text wie durch die Zeit und geraten damit selbst in einen unablässigen Strom dynamischer Zirkulationsbewegung, in dem sie in stets neuen Formen wiederkehren. Angesichts des so verstandenen Projektcharakters von *Strahlender Untergang* bietet der Titelzusatz *Ein Entwässerungsprojekt* schließlich noch eine andere, neue Lesart an: *Ein Entwässerungsprojekt* lässt sich nicht zuletzt auch als eine peritextuelle (vgl. Genette 2002 [1987]) generische Bestimmung lesen, d. h. als eine werkbezogene Gattungsbezeichnung, etwa nach dem Muster von: *Eine Erzählung, Eine Novelle, Ein Roman* oder Ähnlichem.

Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt gibt dieser Lesart zufolge bereits im Untertitel seinen eigenen projektiven Status zu erkennen: Ransmayrs Debütwerk selbst versteht sich demnach nicht als endgültig abgeschlossenes Gebilde, sondern als prozessuale und transitorische Versuchsanordnung, eben als ein Projekt, in dem es im skizzierten Rahmen (siehe 2.2.1) um Entwässerung geht. Signifikant ist in der Hinsicht, dass gerade der Untertitel zwar offenbar bereits in der ursprünglichen Manuskriptfassung bestand (vgl. Ransmayr 2000a: [6]) und auch im Textteil der Erstausgabe als Überschrift oberhalb des ersten Textkapitels auftaucht (o. S.), als eigentlicher Untertitel des Werks jedoch erst in der variiierenden Neuausgabe vollständig wiederhergestellt wird (siehe dazu auch 2.7.1), also selbst Teil eines provisorischen Projekts und sich wandelnden Prozesses ist.

2.2.2.4 Geteilte Gemeinschaft: Die Aufspaltung der auktorialen Position – Zur nomadischen Logik des Teilens zwischen Eucharistie (Kommunion) und Ökonomie (Division)

Zu diesem konstitutiven Projektcharakter von *Strahlender Untergang* gehört schließlich auch die Aufspaltung der auktorialen Position auf zwei verschiedene Ich-Instanzen und auf zwei entsprechend unterschiedliche Medien: Ransmayrs Gemeinschaftsproduktion mit Willy Puchner kombiniert in der Erstausgabe des Werks Text und Bild zu einer spannungsvollen medialen Mischform, in der die beiden Medien vielfach interagieren

sowie auch konfliktieren und daher beide gleichermaßen zu beachten sind (siehe dazu bes. 2.8). Der Begriff des Projekts aus dem Untertitel von *Strahlender Untergang* ist damit gleichzeitig auf denjenigen eines Gemeinschaftsprojekts auszudehnen, der den projektiven Grundcharakter der Unternehmung von der rein textproduktiven Ebene zugleich zu einer urheberschaftlichen personalen sowie zu einer medialen Ebene hin erweitert und das singuläre Autor-Ich zu mehreren auktorialen Ichs pluralisiert.

Auch in dieser Hinsicht wird der verschiedentlich postulierte Begriff der Individualität bzw. der Individuation einer deutlichen Korrektur unterzogen: Das mehrfach beschworene „Ich“ aus dem Text von *Strahlender Untergang* – „Ich bin es, ich, der da untergeht“ (o. S./vgl. leicht verändert 19) – lässt sich schon auf der grundlegenden Ebene auktorialer Werkproduktion und Urheberschaft nicht halten. Statt eines einzelnen auktorialen ‚Individuums‘ als eines im wörtlichen Sinn Ungeteilten bzw. Unteilbaren präsentiert sich Urheberschaft hier vielmehr grundsätzlich als geteilte, damit aber auch als personal, medial wie auktorial zerteilte, zerstreute oder zersplattete Gemeinschaft. Der Begriff des Individuums ist demzufolge im selben Maß durch den Begriff eines Dividuums zu ersetzen, wie sich der Individuationsprozess als Dividuationsprozess erweist.

Die geteilte Gemeinschaft der Urheberschaft von *Strahlender Untergang* begründet zugleich ein Konzept der Teilung bzw. des Teilens in Ransmayrs Werk, das durchgängig zwischen zwei antinomischen, einander widerstrebenden Polen aufgespalten bleibt: zwischen einer inklusiven bzw. integrativen Logik des Teilens als Kommunion auf der einen Seite und einer exklusiven bzw. desintegrativen (distributiven oder dispersiven) Logik des Teilens als Division auf der anderen. Das Teilen als Kommunion folgt dabei grundsätzlich einer eucharistischen, das Teilen als Division einer ökonomischen Logik (vgl. hierzu in anderem Zusammenhang auch Bieringer 2013: 777, der die „Urerfahrung der eucharistischen Liturgie“ in ihrem „Gegensatz zur ökonomischen Logik“ betont, da die Erstere „im Teilen keinen Verlust, sondern einen uneingeschränkten Gewinn sieht“). In Ransmayrs Werk bleiben beide Pole im zwiespaltigen, zwischen Kommunion und Division, Eucharistie und Ökonomie aufgespannten und dabei zugleich grundlegend mit dem Begriff des Nomadischen verknüpften Konzept des Teilens (vgl. griech. *némein*) konsequent enthalten (*Theorie* 3.6.7, siehe auch weiter unten 2.6.2, 2.7.1).

2.2.2.5 Das Projektive und die „Geworfenheit“ (Heidegger)

Die verschiedenen Komponenten des Projektiven in *Strahlender Untergang* lassen sich zugleich versuchsweise mit einer philosophiegeschichtlichen Grundlage in Beziehung setzen, die mit der ursprünglichen Wortbedeutung des Begriffs „Projekt“ als Geworfenes (von lat. *proiectum* „das nach vorn Geworfene“) zu verbinden ist, und zwar auf Hei-

deggers Daseinsbestimmung der „Geworfenheit“ aus seiner Schrift über *Sein und Zeit* (2006 [1927]: bes. 175–180).

In Zusammenhang mit der Geworfenheit geht Heidegger dort auf das „Verfallen“ ein, das für ihn „ein ontologischer Bewegungsbegriff“ ist (180), und nennt die im Verfallen charakterisierte „Bewegtheit“ des Daseins in seinem eigenen Sein den *Absturz*. Das Dasein stürzt aus ihm selbst in es selbst, in die Bodenlosigkeit und Nichtigkeit der uneigentlichen Alltäglichkeit.“ (178) Diese Uneigentlichkeit „des alltäglichen In-der-Welt-seins“ (177) verortet sich grundsätzlicher im „*Man*“ als einem „*Existenzial*“: „Das Selbst des alltäglichen Daseins ist das *Man-selbst*, das wir von dem *eigentlichen*, das heißt eigenen ergriffenen *Selbst* unterscheiden. Als *Man-selbst* ist das jeweilige Dasein in das *Man zerstreut* und muß sich erst finden.“ (129) „Die Bewegungsart des Absturzes in die und in der Bodenlosigkeit des uneigentlichen Seins im *Man*“, heißt es bei Heidegger weiter, „charakterisiert die Bewegtheit des Verfallens als *Wirbel*.“ (178) Und schließlich:

Das Verfallen bestimmt nicht nur existenzial das In-der-Welt-sein. Der Wirbel offenbart zugleich den Wurf- und Bewegtheitscharakter der Geworfenheit, die in der Befindlichkeit des Daseins ihm selbst sich aufdrängen kann. Die Geworfenheit ist nicht nur nicht eine „fertige Tatsache“, sondern auch nicht ein abgeschlossenes Faktum. Zu dessen Faktizität gehört, daß das Dasein, *solange* es ist, was es ist, im Wurf bleibt und in die Uneigentlichkeit des *Man* hineingewirbelt wird. (179)

Eine bestimmte Affinität zwischen Heideggers und Ransmayrs Text geht aus den in beiden Fällen zentralen Grundkonzepten wie der Bewegtheit, des uneigentlichen *Man*, der Zerstreung oder der Unabgeschlossenheit hervor und verdichtet sich in der Heidegger'schen Bestimmung der Geworfenheit als einer theoretischen Entsprechung des textpraktischen Projektiven und das heißt in gewisser Hinsicht auch des Nomadischen bei Ransmayr. Ist die „Geworfenheit“ bei Heidegger „nicht nur nicht eine ‚fertige Tatsache‘, sondern auch nicht ein abgeschlossenes Faktum“ (179), so lässt sich das in vergleichbarer Weise auf der Ebene der Textpraxis für das nomadische „Projekt“ *Strahlender Untergang* geltend machen, und zwar schon aufgrund der ständigen Wiederaufnahme und Variation des Werkprodukts, das als Arbeitsprozess zu keinem eindeutigen oder endgültigen Abschluss kommt, sondern wie Heideggers Dasein projektiv „im Wurf bleibt“ (179).

2.3 Die „Empfehlung der Beduinen“

2.3.1 Räume des Nomadischen und des Antinomadischen: Wüste – Oase – Terrarium

Durchgeführt wird das Projekt der neuen Wissenschaft „im glosenden Zentrum des Tanezrouft, der *Wüste der Wüsten*“ (o.S./vgl. 11). Mit dieser „*Wüste der Wüsten*“ (vgl. zur Sahara als „Symbol für Wüsten schlechthin“ Schiffers 1980: hier 9) steht in *Strahlender Untergang* ein archetypisch nomadischer, nach Deleuze/ Guattari (1980: 469) glatter Raum im Mittelpunkt.

Doch auch angesichts der beschriebenen Bewegungsfiguren als Massenfiguren (2.2.2.1) stellt die Wüste eine signifikante Topografie dar. Mit ihrem Grundelement des Sandes erscheint sie vielfach als Bildraum der Vermassung. Für Canetti (2011 [1960]) ist der Sand ein typisches Massensymbol, „die größte, unabsehbarste, unzählbarste Masse, die man kennt, ist die des Sandes.“ (101) Auden (1950) vergleicht die Wüste mit dem Meer und bringt beide mit der Massengesellschaft in Beziehung (26–29). Die Wüste ist für Auden ein Bild der modernen Zivilisation ohne Unschuld und Individualität (26). Beide Orte sind mit den Massen in den übergroßen, industrialisierten Städten zu vergleichen (29). In der urbanen Situation geht Individualität verloren (32), wird Mechanisierung begleitet von Isolation und lebt jeder auf einem eigenen Kontinent (35). Die urbane Gesellschaft ist, so wie die Wüste, ein Ort ohne Grenzen (37).

Die Wüste findet in *Strahlender Untergang* wiederum einen Gegenpol in der für das zweite Textkapitel titelgebenden „*Oase Bordj Moktar*“ (o.S./15), in der die explizit als „Oasenrede“ (o.S./25) bezeichnete Lobrede auf das Projekt gehalten wird und die als bewässerte, fruchtbare Variante des Wüstenraums einen Umkehr- und Gegenort zu diesem darstellt. In der Oase verkehren sich die Bedingungen der Wüste, in die sie konzentrisch wie kontrapunktisch eingelagert ist. Anders als die Wüste ermöglicht die Oase dauerhafte Rast. In der Opposition zwischen Wüste und Oase sind vor allem diejenigen zwischen Unfruchtbarkeit und Fruchtbarkeit, Lebensfeindlichkeit und Lebensmöglichkeit enthalten. Die Oase in der Wüste entspricht nach Auden (1950: 21f.) der Insel im Ozean, nach Le Goff (2008 [1964]: 106) der Lichtung im europäischen Wald des Mittelalters: Das Antlitz der christlichen Welt ist für Le Goff ein großer Mantel von Wäldern und Heiden, der von kultivierten, mehr oder weniger fruchtbaren Lichtungen durchlöchert wird und so einem Negativ des muslimischen Orients gleicht, welcher eine Welt von Oasen inmitten der Wüsten bildet (106).

Als eine Art artifizielle Anti-Oase erscheint in *Strahlender Untergang* das Terrarium, das ebenfalls konzentrisch in den Wüstenraum einmontiert ist, das aber die ari-

den, lebensfeindlichen Bedingungen der Wüste nicht wie die Oase in einen bewässerten Lebensraum verwandelt, sondern die natürlichen „Bedingungen des Untergangs“ (o. S. / 41) in der Wüste umgekehrt noch künstlich verschärft und sie in einem geometrisch abgeschlossenen Raum konzentriert, wie aus den Bauhinweisen des dritten Textkapitels hervorgeht: „Die Temperatur der Luft sinke nie unter fünfzig Plusgrade der Celsiusskala und ihre Feuchtigkeit betrage nicht mehr als zehn Prozent.“ (O. S. / vgl. 40 f.) Wie die Oase bildet das Terrarium ein Residuum des Sedentären (als Gegenbegriff zum Nomadischen) inmitten des nomadischen Raums der Wüste, allerdings ein solches, das ein Ende der Bewegung nicht bloß ermöglicht, sondern erzwingt: Wo die Oase dazu einlädt, sich auf ihren fruchtbaren Böden niederzulassen, da verunmöglicht das Terrarium schlichtweg jede weitere Wanderung, indem der Proband in eine künstlich abgegrenzte „Ebene“ eingesperrt wird, „um deren gesamte Ausdehnung eine Wand, eine Mauer, ein Wall zu errichten ist“ (o. S. / vgl. 39).

Damit wird das Terrarium in *Strahlender Untergang* zuletzt zu einer antinomadischen Einrichtung, die natürliche Bewegung durch die Errichtung einer „Mauer“ unterbindet und damit auch an historische Vorbilder in größerem Maßstab erinnert, als deren Miniaturbild das Terrarium ebenfalls verstanden werden kann: Als antinomadische Instanzen lassen sich in der jüngeren Geschichte sowohl die Arbeits-, Konzentrations- und Vernichtungslager etwa des Nationalsozialismus betrachten (vgl. zu deren diskursiven Vorläufern Gerhard 1998) als auch Einrichtungen wie der Eiserne Vorhang zwischen den Ost- und Westblöcken oder die Berliner Mauer, die zur Zeit der Erstpublikation von *Strahlender Untergang* noch stand. Dadurch erhält das fiktive Projekt der neuen Wissenschaft zugleich auch einen realhistorischen Bezug. Insbesondere die latente, verdeckte Verbindung mit dem Lager entwickelt gerade auch im weiteren Kontext des Nomadischen in Ransmayrs Debütwerk eine ungeahnte Tiefendimension.

2.3.2 Das Lager: Verdichtungszone souveräner Macht und „*nómos* der Moderne“ (Agamben)

In seiner Analyse der souveränen biopolitischen Macht bespricht Agamben (2016 [1995]) das „Lager als *nómos* der Moderne“ (175–189). Das Lager ist für Agamben die paradigmatische Zone souveräner Entscheidung über den Ausnahmezustand: „*Das Lager ist der Raum, der sich öffnet, wenn der Ausnahmezustand zur Regel zu werden beginnt.*“ (177) Deshalb erscheint das Lager zugleich als das Paradigma der Biopolitik schlechthin: „Insofern seine Bewohner jedes politischen Status entkleidet und vollständig auf das nackte Leben reduziert worden sind, ist das Lager auch der absoluteste biopolitische Raum, der je in die Realität umgesetzt worden ist, in dem die Macht nur das rei-

ne Leben ohne jegliche Vermittlung vor sich hat.“ (180) Gleichzeitig betont Agamben die Aktualität des absoluten biopolitischen Raums des Lagers auch in der Gegenwart: „Das Lager als entortende Verortung ist die verborgene Matrix der Politik, in der wir auch heute noch leben und die wir durch alle Metamorphosen hindurch zu erkennen lernen müssen, in den *zones d'attente* unserer Flughäfen wie in manchen Peripherien unserer Städte.“ (185) So wird das Lager für Agamben heute zum planetarischen *nómos* der biopolitischen „Einschreibung des Lebens in den Staat“ (185 f.): „Das Lager, das sich mittlerweile fest in seinem Inneren eingelassen hat, ist der neue biopolitische *nómos* des Planeten.“ (186)

Auch Flüchtlings- und Auffanglager sind, so gesehen, grundsätzlich antinomadische Instanzen. Mit dieser zeitübergreifenden Dimension des Lagers als biopolitischer Verdichtungszone und seiner Bedeutung gerade auch für die Gegenwart lässt sich gleichfalls der paradoxe, antinomadische *nómos* des Terrariums aus *Strahlender Untergang* verbinden: Es ist ein in seiner Architektur geschlossener, in seiner Ausdeutung aber offener biopolitischer Raum des Zugriffs souveräner, d. h. hier antinomadischer Macht auf das nackte Leben, dessen Bildstruktur ebenso realhistorische wie gegenwartsbezogene Verbindungspotenziale aufbietet.

Ein gewaltiger, geradezu unerhörter Unterschied besteht dabei allerdings in der Freiwilligkeit der Selbstausslöschung vonseiten der Probanden aus Ransmayrs Debütwerk: In ihnen überblenden sich die prinzipiell gegensätzlichen Kategorien der Mitwirkenden und Opfer der Vernichtung, der Systembegeisterten und systematisch Verfolgten, der Liquidierenden und Liquidierten, indem die Probanden an ihrem eigenen, gewollten Untergang bewusst mitarbeiten (vgl. ähnlich dazu bereits Mosebach 2003: 70, der feststellt: „Eine instrumentelle Vernunft lässt in Ransmayrs Text noch einmal Anlagen für einen Massenmord bauen; nur dass es diesmal Freiwillige sind“; zur Inversion historischer Opferlogik als Travestie nationalsozialistischer Lager ferner Naqvi 2004: 224; zur travestierten NS-Diktion Gehlhoff 1999: 29). Mit der quasisuizidalen Selbstausslöschung vermischen sich klassische Täter- und Opfermuster zu einem hybriden Konglomerat konfliktärer Positionen. In einem paradoxen Doppelgestus spricht dies jedem realgeschichtlichen Vergleich etwa mit den Vernichtungslagern des Nationalsozialismus bei allen angezeigten Verbindungslinien zugleich implizit Hohn.

2.3.3 Das Nomadische als poetologische Keimzelle des Werks

Gerade das Nomadische, das im Liquidierungsprojekt der neuen Wissenschaft abgebunden werden soll, wird auf einer anderen, nämlich werkreflexiven Ebene indessen zu einer Grundfigur von *Strahlender Untergang* und zu einer Keimzelle des poetologischen

Grundgefüges. In seiner Oasenrede vor der akademischen Delegation im zweiten Textkapitel gibt der Vertreter der neuen Wissenschaft an einer Stelle „die alte Empfehlung der Beduinen“ wieder:

Im gewiß mühsamen Verlauf Ihrer Anreise, geehrte Herren, haben Sie vielleicht an einer Wasserstelle, in einem Tuareg-Lager oder vor der Lehmmauer eines Kontrollpostens die alte Empfehlung der Beduinen gehört: Wer die Wüste durchquert, nähe Dattelkerne in den Saum seiner Gewänder ein. Denn wenn der Reisende in die Irre geht und schließlich, abgeschnitten von Wasservorräten und dem Beistand einer Karawane, unter der Glut der Sonne hinfällt und sich nicht wieder erhebt, wird sein verwesender Leichnam der Keimung eines Dattelkerns nützlich sein und aus dem Dung wird sich allmählich eine Palme aufrichten. (O.S./vgl. leicht verändert 33 f.)

Die vom Lobredner zitierte „Empfehlung“ wird einerseits ausdrücklich auf die arabischen Nomadenstämme der „Beduinen“ zurückgeführt (vgl. zu den Beduinen als den kameltreibenden Nomaden der arabischen Wüste besonders prominent etwa Thesiger 2007 [1959]: 12, 1995 [1979]: vii). Andererseits wird als einer der möglichen Orte der Rezeption ihrer Empfehlung (dazu weiter unten) ausgerechnet ein „Tuareg-Lager“ genannt (vgl. zu den nordafrikanischen *Tuareg* als *Nomaden der Sahara* beispielsweise de Cesco / Krebsler 1971). Damit wird gleich ein doppelter Nexus zum Nomadischen hergestellt, allerdings unter Vermischung einiger grundsätzlicher Zuordnungen.

Die unterschwellige Homogenisierung bzw. Parallelisierung von „Beduinen“ und „Tuareg“ ist aus ethnischer wie sprachlicher Sicht wenig differenziert und deutet auf eine implizite Unzuverlässigkeit in der Erzählerposition des Lobredners. Genereller gilt in der Islamwissenschaft: „Die im Sprachgebrauch oft auftauchende Gleichsetzung von Beduinen mit Nomaden des Vorderen Orients im allgemeinen ist nicht zutreffend“, so Werner (2006 [2001]: 63), „da z. B. die Berbernomaden Nordafrikas wie die Tuareg zwar in ihrer Lebensweise den Beduinen der Arab. Halbinsel nahekommen, sich aber sprachlich und ethnisch von ihnen unterscheiden.“ (63 f.; vgl. Kogelmann 2006 [2001]) Tatsächlich ist die im Text von *Strahlender Untergang* beschriebene Sahararegion weit eher ein Gebiet der nordafrikanischen Tuareg als der arabischen Beduinen im engeren Sinn. Mit der partiellen Überblendung von „Beduinen“ und „Tuareg“ im Diskurs des Lobredners wird zwar ein zweifacher Bezug zum Nomadischen etabliert. Durch sie wird der narratologische Ort der Lobrede aber gleichzeitig als Ort einer Verwirrung der Rede, einer Verwechslung oder Vermischung des Heterogenen und einer latenten Unzuverlässigkeit der subjektiven Erzählinstanz markiert. Aufgrund dieser Verwirrung wird die Rede letztlich als eine quasikoloniale bzw. hegemoniale Vereinnahmung eines nur vage bestimmten Andersartigen unter einen gängigen Gemeinplatz exponiert.

Unter Verweis auf die „Keimung eines Dattelkerns“ bildet die zitierte „Empfehlung“ allerdings zugleich im wörtlichen Sinn den Keim bzw. den Kern des Nomadischen in *Strahlender Untergang* und, davon ausgehend, in Ransmayrs Werk insgesamt, wie es hier skizziert wird, nämlich als ein metamorphischer Transformations- und Zirkulationsprozess, der schließlich auch auf einer metareflexiven Ebene zu deuten ist: So wie der „Leichnam“ des Reisenden in einen natürlichen, biochemischen Kreislauf eingeht, indem er „der Keimung eines Dattelkerns“ dient und aus seinem „Dung“ ein anderer lebender Organismus in Form einer „Palme“ hervorgeht, so fließt auch das sprachliche Material des Texts in eine Art quasiorganischen Kreislauf ein, indem etwa einzelne Bildpositionen (siehe 2.2.2.1) immer wieder neu aufgegriffen, variiert und zu ständig anderen hin verschoben werden, sodass sich ebenso auf textueller Ebene ein metamorphischer Transformations- und Zirkulationsprozess entwickelt, der dem in der „Empfehlung der Beduinen“ beschriebenen biochemischen Vorgang ähnelt und der aus dem sprachlichen Material der einen Position stets eine neue, aus ihr hervorgegangene und sich doch von ihr unterscheidende Position entstehen lässt.

Das textinterne Vorbild eines solchen Metamorphosevorgangs besteht in der ebenfalls vom Lobredner angeführten „prachtvollen Formel“ für den „photosynthetischen Prozeß“, die eine vergleichbare chemische Umwandlung als Transformationsvorgang beschreibt: „ $6 \text{ CO}_2 + 6 \text{ H}_2\text{O} + \text{Sonnenenergie} = \text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6 + 6 \text{ O}_2$ “ (o. S./vgl. 24). Eine andere, wiederum verschobene, da nun auf den Wasserhaushalt des menschlichen Organismus bezogene Bildformel für einen derartigen Metamorphosevorgang gibt der osmotische Prozess der Flüssigkeitstransition ab, wie er vom Probanden im vierten Textkapitel evoziert wird. „Die brandrote Haut wirft Blasen. Alles Wasser will jetzt nach draußen“, heißt es dort (o. S./vgl. 51): „Gelb und prall wachsen die Brandblasen, die *Lichtschwiel*en, zur Größe von Schafsaugen an.“ (O. S./vgl. 52) An zwei Stellen bezieht sich der Proband in seiner Schilderung ausdrücklich selbst auf den biochemischen Vorgang der Osmose, antizipiert er doch sein eigenes Ende im „hyperosmolaren Koma“ (o. S./54) und verweist er auf „die osmotische Konzentrationsverschiedenheit im Gehirn.“ (O. S./vgl. 58) Im Prozess der Osmose werden Vorstellungen der Dynamik und Transition von Flüssigkeiten aufgegriffen und ihrerseits zu poetologischen Figuren umgewandelt.

Dabei fallen an der in der Lobrede des zweiten Textkapitels wiedergegebenen „Empfehlung der Beduinen“ im Besonderen vier textsprachliche Modi auf, die jeweils miteinander verbunden und alle vier mit dem Nomadischen verknüpft sind. Es ist erstens der Modus des Zitats, nach dem „die alte Empfehlung der Beduinen“ nicht als eigene oder primäre, sondern als sekundäre, zitative Aussage markiert wird. Es ist zweitens der Modus der mündlichen Rede, nach dem „die alte Empfehlung“ ausdrücklich nicht schriftlich, sondern mündlich überliefert, nicht etwa gelesen, sondern „gehört“ wird. Es ist

drittens der mit dem Modus der volatilen, flüchtigen mündlichen Rede verknüpfte Modus des Vielleicht, der sprachlich keine Bestimmtheit, sondern Unbestimmtheit anzeigt und lediglich eine offene Möglichkeit, keine Sicherheit ausdrückt, da die Herren die Empfehlung der Beduinen ja nur „vielleicht“, wie es heißt, „gehört“ haben. Es ist viertens schließlich der Modus der „Empfehlung“ an sich, die dezidiert keine Vorschrift, d. h. weder verschriftlicht noch vorgeschrieben ist, sondern in mündlicher Form zitatativ tradiert wird und keinen vorschreibenden, anordnenden oder befehlenden (legislativen), sondern vorschlagenden oder empfehlenden (nichtlegislativen) Charakter hat, mit ihrem jussiven Konjunktiv I („nähe Dattelkerne in den Saum seiner Gewänder ein“) sprachlich allerdings zugleich schon die Konjunktiv I-Anweisungen des dritten Textkapitels antizipiert und sich dementsprechend auch im Diskurs des Lobredners gleich im Anschluss konsequenterweise von der singularischen Empfehlung explizit zu pluralischen „Nahvorschriften“ (o. S. / 35) hin verschiebt.

Die oralsprachliche Übermittlung der Empfehlung wird an drei möglichen Orten situiert: Laut Lobredner haben die Adressaten „vielleicht an einer Wasserstelle, in einem Tuareg-Lager oder vor der Lehmmauer eines Kontrollpostens die alte Empfehlung der Beduinen gehört“. Als potenzielle Orte der akustischen Rezeption, des Hörens der Empfehlung werden damit drei Orte angeführt, die erstens gerade nicht auf wüstenhafte Infertilität, sondern auf Fertilität und Kultivierbarkeit („Wasserstelle“), zweitens gerade nicht auf rastlose Wanderschaft, sondern auf zumindest stationäre Rast („Tuareg-Lager“), drittens gerade nicht auf Grenzauflösung und Kontrolllosigkeit, sondern auf Grenze und Kontrolle („Lehmmauer eines Kontrollpostens“) gerichtet sind. Punktuelle Residuen des Quasisedentären bzw. des Stationären durchziehen auf diese Weise noch die potenziellen Orte der Rezeption beduinischer Empfehlungen und schaffen dadurch eine Verbindung zwischen dem buchstäblich auf Verwurzelung hin orientierten narrativen Kern der Empfehlung („der Keimung eines Dattelkerns“) und der Rezeptionssituation der Hörenden, die diese Empfehlung an Orten einer zumindest stationären, temporären Verwurzelung vernehmen sollen.

Ebenso wenig auf Deterritorialisierung im eigentlichen Sinne etwa der Kafka-Studie von Deleuze/ Guattari (1975) ausgerichtet wie die Orte einer möglichen Rezeption der Beduinenempfehlung ist der Ort der fiktionalen Artikulation der Lobrede an sich, in welche die potenziellen Rezeptionsorte wiederum konzentrisch als redeinterne, autoreflexive Miniaturen bzw. als *Mise en abyme*-Spiegelungen eingelagert sind: Die „Oase“, in der die „Rede“ des zweiten Textkapitels gehalten wird (o. S. / 15), ist weder ein Ort der Lebensliquidierung im Zeichen der Entwässerung noch ein Ort unentwegter Wanderschaft, sondern umgekehrt ein Ort lebensspendender Bewässerung und zumindest stationärer Niederlassung. Bereits zu Beginn seiner Lobrede verweist der Vertreter der neuen Wissenschaft demgegenüber auf die temporären Wohnstätten der in der Rede adressier-

ten „Herren“ der „*akademischen Delegation*“: „Ich höre das Knattern der Wimpel über Ihren Zelten“ (o. S. / 15). Am Ende der Lobrede kehrt der Verweis auf die Zeltbehausung der Adressaten wieder, diesmal allerdings von einer akustischen („Ich höre“) auf eine optische Ebene („Ich sehe“) verschoben und um einen Hinweis auf die fortgeschrittene Zeit ergänzt, die während der Rede selbst verstrichen ist und sich an den Schattenzeigern einer kreisenden Sonnenuhr der „Zeltdächer“ ablesen lässt (dazu mehr unter 2.5.4): „Ich sehe die Schatten ihrer Zeltdächer schon über Bordj Moktar hinausfallen.“ (O. S. / vgl. 37)

2.3.4 Grundkonflikte: Typen legitimer Herrschaft (Weber) – Kultur als Vegetation – Literatur und Landbau (Cato, Vergil) – Werk und „Widerspruch“

Mit den „Zelten“ der vom Lobredner adressierten „Herren“ sind temporäre Wohnstätten evoziert, die sich einerseits in eine Grundstruktur des Nomadischen einschreiben (vgl. zur Zeltbehausung als nomadischer Urszene insbes. Peters 1999: 24–31, zur Herkunft und Bedeutung von *Camp* zwischen Theatralität, Exzentrizität, Dekor und Militarismus im Zusammenhang der Zeltkultur Booth 1983: 30–41); sie transferieren insofern den nomadischen Hintergrund der angeführten Empfehlung der Beduinen in die Rezeptionssituation der fiktionalen Adressaten selbst mit hinein. Andererseits lassen sich aber innerhalb dieser nomadischen Struktur deutliche Elemente einer sozialstratifikatorischen Hierarchisierung erkennen, welche den leicht romantisierenden Grundgedanken einer nomadischen Subversion von Ordnungen als einer Form der Unterwanderung (siehe dazu *Theorie* 1.3.4.2) in ihrerseits wiederum subversiver Weise hintertreibt.

Diese Hierarchisierung manifestiert sich in einer ausgeprägten Herr- und Knecht-Struktur im beschriebenen Zeltlager, die den vom Lobredner adressierten „Herren“ der akademischen Delegation die „Diener und Assistenten“ gegenüberstellt und damit terminologisch wie soziologisch sonderbar zwischen einzelnen der von Weber (1989 [1922]) unterschiedenen Typen legitimer Herrschaft, insbesondere zwischen denjenigen moderner bürokratischer („Assistenten“) und traditioneller patriarchalischer Herrschaft („Diener“) oszilliert: „Ihre Diener und Assistenten kauern um die Feuerstellen und haben Teekessel übergestellt und Pfefferminzblätter vorbereitet.“ (O. S. / vgl. 37) Darin wird die textinterne Bildposition der „Arbeiterschaft“ (siehe 2.2.2.1) noch einmal aufgenommen, ins Archaische gewendet und in eine quasinomadische Gesellschaftskonzeption selbst hineinverlagert.

Die sozialkontrastiven Überblendungen zwischen einer modernen bürokratischen bzw. „*akademischen*“ (o. S. / 15) und einer archaischen patriarchalischen Herrschaftsordnung einerseits sowie zwischen einer archetypisch nomadischen und einer stationären

Organisation gesellschaftlichen Lebens andererseits sind nicht die einzigen immanenten Spannungen in *Strahlender Untergang*. Ein zentraler Grundkonflikt des Werks liegt in der Opposition zwischen Infertilität und Fertilität, die auf einer metareflexiven Ebene zuletzt auch diejenige zwischen Unproduktivität (Nichtkultivierbarkeit) und Produktivität (Kultivierbarkeit) miteinschließt. Bei der im Untertitel der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* angekündigten *Entdeckung des Wesentlichen* geht es laut dem Lobredner angeblich um die absolute Wachstumslosigkeit im unfruchtbaren Raum „Wüste“ und um das „Verschwinden“: Die neue Wissenschaft ist „eine Wissenschaft, die sich wieder dem *Wesentlichen* zugewandt hat – der *Wüste* und dem *Verschwinden*.“ (O.S./vgl. leicht verändert 16)

Damit wird zugleich ein Gegenmodell zu „Kultur“ in ihrer ursprünglichen Wortbedeutung (von lat. *cultura* „Landbau“) etabliert, die auf der grundsätzlichen Vorstellung einer Kultivierung im Sinne der organischen, vegetabilischen Anpflanzung beruht. Die historische Verschränkung von Kultur und Agrikultur, Literatur und Landbau lässt sich bis hin zum ältesten heute erhaltenen Prosabuch der lateinischen Literatur zurückverfolgen: der aus dem 2. Jahrhundert v. u. Z. stammenden Schrift *De agri cultura / Über die Landwirtschaft* von Cato (2009), die nicht nur einen Ratgeber für die Bewirtschaftung eines Landguts, sondern zugleich ein Lob auf den guten Landwirt darstellt, dem im Gegensatz zum Händler und zum Geldverleiher die ganze Achtung Catos gebührt, denn „aus dem Bauernstand kommen die tüchtigsten Männer und die besten Soldaten, und es ergibt sich der anständigste, dauerhafteste und am wenigsten dem Neid ausgesetzte Gewinn, und bei denen, die in diesem Beruf beschäftigt sind, gibt es am wenigsten schlechte Gesinnung.“ (7) In der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. u. Z. singt und informiert auch Vergil in seinen *Georgica / Vom Landbau* (2010) noch in mehr als 2000 Versen beispielhaft über unterschiedlichste Aspekte von Landwirtschaft und Ackerbau. Diese literatur- und kulturhistorische Tradition wird in *Strahlender Untergang* in paradoxer Art und Weise auf den Kopf gekehrt.

Zwar verspricht die „Neue Wissenschaft“, den fundamentalen „Widerspruch“ der menschlichen Existenz endgültig zu lösen, „indem sie dem Herrn der Welt die Bedingungen seiner eigenen Auflösung schafft.“ (O.S./vgl. 35) Denn „er will, gleichwohl er Verwüstung betreibt, sich in die Zukunft verlängern. Und das ist ein Widerspruch.“ (O.S./vgl. abgewandelt 35) Doch entsteht auf anderer Ebene gerade dadurch wiederum ein neuer, drastischer Widerspruch zwischen der im Projekt anvisierten „Organisation des Verschwindens“ (o.S./ 21) auf der einen Seite und dem Werk selbst auf der anderen: „Das *Projekt* der Neuen Wissenschaft, geehrte Herren, die organisierte Form des Verschwindens, stellt *alles* her, was herzustellen ist, und bringt, was sich herstellt, zum raschen Verschwinden“ (o.S./vgl. leicht abgewandelt 36). Dieses Programm steht insofern in Konflikt mit dem Werk an sich, als *Strahlender Untergang* ja schließlich selbst ein

menschliches Kulturprodukt darstellt, das gewachsen, publiziert und überliefert ist und das seinerseits ganz offensichtlich nicht auf Verschwinden, sondern auf Verlängerung in die Zukunft zielt. Das Werk benennt nicht nur den immanenten Widerspruch, es reflektiert sich zugleich selbst als einen solchen Widerspruch.

Dieser Widerspruch lässt sich auch an der zitierten „Empfehlung der Beduinen“ und ihrer Perspektivierung durch die neue Wissenschaft weiterverfolgen. Unmittelbar im Anschluss an die Wiedergabe der Empfehlung fügt der Lobredner hinzu:

Gewiß, geehrte Herren, die Empfehlung der Beduinen ist verspielt, weil sie der überflüssigen Verzierung der Wüste dient; sie ist aber auch ernst, weil sie den Anfang der Einsicht in die *Notwendigkeit des Verschwindens* enthält, ernst, weil sie nichts *retten* will. (O.S./vgl. leicht abgewandelt 34)

Die Revision der beduinischen Empfehlung durch die neue Wissenschaft stellt im Grunde eine verfremdende Instrumentalisierung der tatsächlichen Empfehlung dar, enthielt diese doch weder eine „Einsicht in die *Notwendigkeit des Verschwindens*“ noch wollte sie „nichts *retten*“, sondern gerade umgekehrt aus dem „Leichnam“ des Reisenden einen neuen lebenden Organismus hervorgehen lassen, indem sich „aus dem Dung“, wie es heißt, „allmählich eine Palme aufrichten“ soll (o.S./34). Das angeführte Modell der Beduinen entspricht demjenigen einer nomadischen Zirkulation, Verwandlung und Veränderung von Lebensformen im permanenten Strudel der organischen Natur wie auch der Werkdynamiken. Das Modell der neuen Wissenschaft hingegen läuft im Ziel der Vernichtung und des Verschwindens auf einen Stillstand der Bewegungen, auf ein Ende der Zirkulationen und Veränderungen hinaus und bedeutet in dieser Hinsicht genau das Gegenteil der beduinischen Empfehlung.

2.3.5 Das Bewegungsmodell der Werkorganik

Mit den unablässigen Zirkulationen und Transitionen von Sprachmaterialien und Bildpositionen (2.2.2.1) entspricht das Werk *Strahlender Untergang* im Sinne eines kulturellen Produktionsprozesses selbst weit eher dem zitierten Modell der Beduinen als demjenigen der neuen Wissenschaft. Es ist nicht das Ergebnis von Vernichtungswillen und Infertilität bzw. Unproduktivität (Nichtkultivierbarkeit im ursprünglichen Sinn), sondern von Schaffenswillen und Fertilität (Kultivierbarkeit im ursprünglichen Sinn). Daraus ergibt sich nicht nur ein unauflösbarer Widerspruch zwischen dem werkintern beschriebenen „Projekt der Neuen Wissenschaft“, das „die organisierte Form des Verschwindens“ ist (o.S./vgl. 36), und dem Projekt als generischer Bestimmung des Werks

selbst mit seinen fortdauernden Prozessualitäten. Diese Prozessualitäten beschreiben darüber hinaus ein spezifisches Bewegungsmodell, das sich als eines der „Werkorganik“ bezeichnen lässt.

Die hier eingebrachte Rede von einer „Werkorganik“ hat gewiss eine metaphorische Qualität, sie findet ihre programmatischen Grundlagen jedoch in Ransmayrs Text selbst, und zwar im beduinischen Modell einer transitionellen stofflichen Metamorphose im variativen Kreislauf der organischen Natur, in den beschriebenen Stoffwechselprozessen wie im skizzierten „photosynthetischen Prozeß“ (o.S./24) oder in der angeführten Fähigkeit erdgeschichtlicher „archaischer Bakterien, die mithilfe des Sonnenlichtes Wasser zu spalten und, unter genialer Verwendung der dabei frei werdenden Energie, organische Verbindungen aufzubauen vermochten.“ (O.S./vgl. 24) Das Modell organischer Wandlungsprozesse und „Verbindungen“ ist daher als metaphorisches Textmodell programmatisch im Text selbst angelegt. Metaphorisch bleibt es allerdings insofern, als der Text bzw. das Werk an sich, rein materiell betrachtet, kein lebender Organismus ist, sondern als statisches, abgeschlossenes und publiziertes schrift- bzw. drucktechnisches Produkt der Dynamik und Bewegung weitgehend entbehrt und, abgesehen etwa vom organischen Alterungs- und Verfallsprozess des Papiers, ebenso leblos ist wie der in der Empfehlung der Beduinen beschworene „Leichnam“ (o.S./34) des Reisenden, in dem Sinn also wieder der im Text selbst entwickelten Bildlichkeit entspricht.

Die Rede von der „Werkorganik“ erlangt ihre eigentliche Gültigkeit erst dann, wenn man auch das dritte und letzte Element der im theoretischen Entwurf (siehe *Theorie* 3.2) aufgestellten Trias Schreiben-Schrift-Lesen einschließt, d.h. die Ebene des Lesens als reaktiverter Bewegung in den Gesamtkomplex miteinbezieht. Erst im Zusammenspiel mit einer* einem Lesenden, welche*r die in der Schrift im mehrfachen Sinn ‚aufgehobene‘ Bewegung des Schreibens reaktiviert (*Theorie* 3.2.3), werden die impliziten, im Werk buchstäblich eingefrorenen Dynamiken einer „Werkorganik“ sozusagen wieder aufgetaut, in Fluss gebracht bzw. freigesetzt. Um die im Werk aufgehobenen Bewegungen der „Werkorganik“ in Zirkulation zu bringen, bedarf es also notwendigerweise eines Agenten des Dritten: einer* eines Lesenden und Interpretierenden, die*der das an sich tote, weil statische, abgeschlossene und insofern unveränderliche Kunstwerk im subjektiven Akt des Lesens und Interpretierens wieder verlebendigt und es – ebenso wie die „Palme“ in der beduinischen Empfehlung „aus dem Dung“ des Leichnams hervorgeht (o.S./34) – in neue Kreisläufe einfließen lässt. Dieser subjektive Agent des Dritten ist als Leser*in, Rezipient*in und Interpret*in des Werks gezwungenermaßen menschlicher Natur. Das scheint offenkundig, und doch liegt genau darin eine entscheidende *Crux* von *Strahlender Untergang*.

2.3.6 Das Durchbrechen des anthropozentrischen Horizonts und der Menschenzeit

Die Darstellungen aus *Strahlender Untergang* führen in mehrfacher Hinsicht zu einem Durchbrechen des anthropozentrischen Horizonts. In evolutionsbiologischer Hinsicht wird der Mensch an seine Zugehörigkeit zu den Tieren zurückerinnert: „Im vorläufig letzten, allerletzten Augenblick der nun einsetzenden, teils komischen, teils faszinierenden Entwicklung einer *lebendigen* Vielfalt“, sagt der Lobredner im zweiten Textkapitel, „richtete sich ein Vieh plötzlich auf.“ (O.S./vgl. 28) Dies tut der Mensch „freilich nur, um hochaufgerichtet in allen und jeden *Zusammenhang* hineinzutreten, wie eben ein wütendes oder verstörtes Vieh in Zusammenhänge hineintritt: Zerstörend, gewaltsam und ohne Bedenken.“ (O.S./vgl. abgewandelt 28f.) In biochemischer Hinsicht erscheint der Mensch lediglich als „wäßriges Wesen“ (o.S./36). Auch in der Empfehlung der Beduinen wird der anthropozentrische Horizont durchbrochen: Indem der Mensch in der Empfehlung ausdrücklich als bloßes Düngemittel („aus dem Dung“) für das Wachstum anderer lebender Organismen und lediglich als ein Teil in einer Kette biochemischer Vorgänge erscheint, geht die Darstellung über einen anthropologischen bzw. anthropozentrischen Horizont hinaus und nähert sich einer Form des Posthumanen an, in welcher der Mensch aus seiner historischen Sonderstellung in der natürlichen Welt herausgelöst wird und neben andere Lebewesen und Organismen in einen umfassenderen biologischen Zusammenhang tritt. Damit antizipiert *Strahlender Untergang* partiell Aspekte aus dem weiten Umfeld jüngerer Forschungsrichtungen wie der posthumanen Studien, der Environmental Humanities oder des Ecocriticism (vgl. als Überblicksskizze hierzu etwa Küpper 2016a).

Ebenso weit führt der in *Strahlender Untergang* umrissene Zeithorizont über die menschliche Existenz hinaus. Er erreicht erdgeschichtliche, sogar astrale Ausmaße. Das „Alter der Erde“ wird vom Lobredner des zweiten Textkapitels auf „vier Milliarden und sechshundert Millionen Jahre“ beziffert (o.S./23). „Als Altersangabe jener vergleichsweise bescheidenen Sonne“ werden „vier Milliarden und siebenhundert Millionen, manchmal auch fünf Milliarden, genannt.“ (O.S./vgl. 23) Die gesamte Existenz „höherer Organismen“ auf der Erde (o.S./27) beschreibt ein sporadisches, akzidentelles „Leben“, das sich „wie eine Stubenfliege im Spinnengewebe verding.“ (O.S./vgl. leicht verändert 28) Im Verhältnis zu den tiefenzeithlichen Dimensionen der Erd- und der Sonnengeschichte erscheint der „Augenblick“ (o.S./28) der menschlichen Existenz, die erst vor rund zwei Millionen Jahren auf der Erde entstand, als verschwindend gering und so unbedeutend, dass sie eine rein zeitlich zu vernachlässigende Größe darstellt (vgl. zur geologischen oder Tiefenzeit allgemeiner Gould 1987).

2.3.7 Der „Druck der steten Verdichtung“ und das Bewegungsmodell der Werkmechanik

Damit wird nicht nur ein Zeitmodell aufgerufen, das den beschränkten Existenzhorizont des Menschen um ein Vielfaches übersteigt und den „Herrn der Welt“ (o.S./22) schon in rein zeitlicher Hinsicht entmachtet. Mit den in der Oasenrede beschriebenen planetarischen und „astrodynamischen Vorgängen“ (o.S./25), die ihrerseits „zur glücklichen Konstellation von Sonne und Erde geführt haben“ (o.S./vgl. 25), wird zudem ein zweites Bewegungsmodell entwickelt, welches das oben skizzierte organische Modell ergänzt und zugleich überschreitet. Es ist ein physikalisches, genauer: mechanisches Bewegungsmodell, das überhaupt erst die „irdischen Bedingungen“ schafft, „unter denen die Bildung einer organischen Existenz vonstatten geht“ (o.S./vgl. 25) und das an sich allein „den Gesetzen der Himmelsmechanik“ folgt (o.S./26).

Auf einer metareflexiven Ebene lässt sich dieses zweite, mechanische Modell in ähnlicher Weise auf die skizzierten Werkdynamiken beziehen wie das erste Modell. Neben dem Konzept der „Werkorganik“ deutet sich darin schließlich das Konzept einer „Werkmechanik“ an, das die Grundlage und das Vorbild für die werkorganische Vorstellung bildet, zugleich aber deren Überschreitung ins Kosmische bedeutet, die den Raum und die Zeit des Menschen verlässt bzw. übersteigt. So erinnert bereits die im zweiten Textkapitel beschriebene Entstehung der Sonne in selbstreferenzieller Deutung an die textsprachlichen Bildfelder und deren permanente Positionsverschiebungen sowie an die buchstäbliche Kraft der „Verdichtung“ in den Kreisläufen der Werkdynamik als zyklischen Bewegungen, sodass sich der solare Entstehungsprozess insgesamt auch auf die Generierung des dichterischen Werks als „Verdichtung“ im doppelten Sinn von „Komprimierung“ und „Poetisierung“ wenden lässt: Der Lobredner beschwört „die Gewalt jener magnetischen Kraftfelder, die Massen von Gasen und kosmischem Staub in Aufruhr und Wirbel versetzten“, sowie „den Druck der steten Verdichtung, der schließlich in die heftige Rotation des Materiehaufens mündete und einen feurig-flüssigen Glutball zu erzeugen begann“ (o.S./vgl. abgewandelt 25). Diese „Rotation“ folgt einem ebenso zyklischen Modell wie die planetarischen Kreisbewegungen: Der Oasenredner resümiert, „die Fetzen des Muttergestirns wären, sich nun ihrerseits drehend, allmählich erkaltet, hätten sich in jene *Planeten* verwandelt, die nun in elliptischen Bahnen und getreu den Gesetzen der Himmelsmechanik, den Ort ihrer Herkunft umschwärmten.“ (O.S./vgl. abgewandelt 26)

Im vierten Textkapitel wird schließlich auch das werkkonstitutive metamorphische Prinzip der Umwandlung mit einem Bild versehen, das einerseits an die bereits beobachteten biologischen Prinzipien des Stoffwechselprozesses und der Photosynthese

als selbstreferenziellen Figuren der Werkgenese anschließt, diese jedoch andererseits in den physikalischen Bereich verschiebt, indem es die Vorstellungen werkdyamischer Metamorphosen und Variationen nicht mehr aus der Organik, sondern aus der nuklearen Thermomechanik bzw. Thermodynamik bezieht und damit auf eine weit größere Raum- und Zeitskala verlagert: So entsteht „im Fusionskern der Sonne“, wie der untergehende Proband rekapituliert, „die Hitze eines thermonuklearen Umwandlungsprozesses, *Materie* in *Energie*, Wasserstoff in Helium“, deren „Aufstieg aus dem Kern an die Oberfläche“ an sich allein „Hunderttausende, ja, Millionen Jahre dauere“ (o. S. /vgl. abgewandelt 53).

Mit der reflexiven Einbeziehung großskaliger physikalischer Prozesse der „thermonuklearen“ Dynamik wie der „Himmelsmechanik“, die sich weit außerhalb von Raum und Zeit der menschlichen Lebenswelt bewegen, durchbrechen die Darstellungen von *Strahlender Untergang* umso nachdrücklicher jeden anthropozentrischen Horizont. Dadurch erfüllt das Werk zum einen das in der Empfehlung der Beduinen bereits im Kern angelegte, insofern grundlegend nomadische Programm einer Überschreitung der allein auf sich selbst fokussierten menschlichen Perspektive selbstermächtiger Weltherrschaft. Der „Herr der Welt“ nämlich, heißt es in der Lobrede über die beduinische Empfehlung, „kennt solche Nähvorschriften nicht und nichts steckt in seiner Arbeit, in seinen Gewändern, seinen Automaten und dem Torf seiner Vorgärten, das über ihn hinausweist.“ (O. S. /vgl. 35) Zum anderen jedoch unterläuft das Werk an sich eben dieses Programm, schon rein produktions- und rezeptionsformal betrachtet, selbst wiederum, indem *Strahlender Untergang* als menschliches Kulturprodukt seinerseits die Traditionslinien humanzivilisatorischer, speziell europäischer Kultivierung, in welcher variativen Gebrochenheit auch immer, schließlich dennoch fortschreibt und sogar noch die physikalischen Prozesse zu selbstreferenziellen Spiegelungen seiner eigenen poetischen wie poetologischen „Verdichtung“ macht, sich insofern also gerade innerhalb des anthropozentrischen Horizonts bewegt, den es zu durchbrechen gälte. Das bedeutet auch, dass das Buch als literarisches Werk bzw. als künstlerische „Arbeit“ zuletzt nicht mehr, wenn nicht noch weniger über den Menschen „hinausweist“ als der besagte „Torf seiner Vorgärten“.

Darin liegt eine unauflösliche, ebenso basale wie intrikate Paradoxie des Werks begründet, die als „Widerspruch“ explizit im Text selbst benannt, thematisiert und reflektiert wird (o. S. / 35): Das Vorhaben, innerhalb eines schlechterdings menschlichen Kunstwerks über den menschlichen Horizont hinauszudenken, stößt an einem gewissen Punkt an Grenzen. Es sind dieselben Grenzen, die das Terrarium, den scharfen „Horizont dieser Ebene“ umgeben und den Probanden darin einsperren. Es sind auch nicht zuletzt die im dritten Textkapitel erwähnten „Grenzen der Wissenschaft.“ (O. S. /vgl. abgewandelt 39)

Selbst die im vierten Textkapitel beschworene „Supernova“ (o. S. / 55) als astrophysikalischer Agent des ultimativen universalen Untergangs gerät nicht bloß zu einer persönlichen Spiegelung des individuellen Untergangs des Probanden-Ichs und zu einer Antizipation seines eigenen Endes in subjektiver Kälteempfindung am Schluss des Texts (vgl. dazu o. S. / 60: „Es ist kalt“). In der unablässigen Verwandlung und Verschiebung der „Sonne“ zum „Riesenstern“, zum „Heliumblitz“, zur „Supernova“, „zum planetarischen Nebel“, zum „Zwergstern“, zur letzten „Finsternis“ und Kälte wird darüber hinaus eine Kette metamorphischer Verdichtungen in eine autoreferenzielle Struktur eingeschrieben, die noch einmal die konstitutiven Verwandlungs- und Verschiebungsmechanismen des dichterischen, poetischen, also im Wortsinn schöpferischen Werks selbst spiegelt und zu einer metareflexiven poetologischen Figur „verdichtet“, die sich zugleich schon auf die finale Kälte am Ende des Werks zubewegt:

Und es kann noch lange dauern, vier, fünf Milliarden Jahre vielleicht, bis die Wasserstoffvorräte dieser Sonne, der Himmel ist weiß, erschöpft sind und sich der Stern zum Riesenster rot aufbläht und schließlich in einem Heliumblitz verschwindet, und aus dem Blitz, groß und größer als der gesamte Raum des *gegenwärtigen* Sonnensystems, eine Supernova, wieder hervorgeht und dann zum planetarischen Nebel zerfällt, der sich einmal, einmal noch, verdichtet zum weißen Zwergstern, verdichtet, immer weiter verdichtet bis zur völligen Schwärze, zur unwiderruflichen Finsternis und es endlich kühler wird. (O. S. / vgl. abgewandelt 54 f.)

Gerade aus der Endlichkeit der Materie, deren Ressourcen im gesamten Sonnensystem irgendwann einmal „erschöpft“ sind, bezieht das Werk paradoxerweise ein Selbstbild künstlerischer Schöpfung und ihrer tendenziell als unendlich angelegten Verwandlungen, Verschiebungen und Verdichtungen, in dem darüber hinaus Raum- und Zeitskalen völlig unterschiedlicher Größenordnung kollidieren: die enorm großen Skalen universalen, kosmischer Zusammenhänge und die vergleichsweise geringen Skalen des Werks an sich, des Buchs *Strahlender Untergang*, das im Verhältnis zu den Vorgängen im Sonnensystem doch über eine relativ bescheidene Ausbreitung und Lebensdauer verfügt, gerade aus dieser Endlichkeit aber das Fazit potenziell unendlicher künstlerischer Selbstspiegelung zieht.

2.3.8 Die Struktur der Vanitas

Die darin enthaltene Paradoxie lässt sich schließlich auf eine historische Struktur zurückführen, in der die beiden gegensätzlichen Pole gleichermaßen benannt und verschränkt werden: die Struktur der Vanitas, wie sie sich insbesondere aus der barocken

Tradition herleitet. Im Begriff der „Eitelkeit“ (von ahd. *ītal* „leer“) findet die Vanitas eine Entsprechung, die sowohl die Selbstverliebtheit, Selbstbezogenheit und Selbstbespiegelung als auch die Nichtigkeit, Vergänglichkeit und Leere im ursprünglichen Wortsinn zum Ausdruck bringt. Im Unterschied zur literatur- und geistesgeschichtlichen Tradition des barocken Welttheaters (vgl. grundlegend dazu etwa Alewyn 1989 [1959]) ist in *Strahlender Untergang* indessen der theologische Horizont, der hinter den Erscheinungen der barocken Welt zu erahnen war, verschwunden bzw. ins Polytheistische verstreut.

An die Stelle der Metaphysik tritt hier zunächst die Physik. In der christlichen Tradition steht an allem Anfang das Wort Gottes: „Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott.“ (Joh 1,1) In *Strahlender Untergang* wird diese metaphysische Instanz durch eine astrophysikalische Größe ersetzt (vgl. zur darin enthaltenen Umkehrung der biblischen Schöpfungsgeschichte auch Naqvi 2004: 228); „am Anfang“ nämlich, so lautet es hier explizit im zweiten Textkapitel, „war die Sonne.“ (O.S. / 27) Die zwischen mythischen, naturreligiösen und physikalischen Zuordnungen oszillierende Vorstellung einer Sonnengottheit wird gleich im ersten Kapitel des polyperspektivisch gebrochenen Texts von *Strahlender Untergang* (siehe 2.4) zudem um eine zweite Gottesinstanz erweitert und dadurch nicht nur polyfokal, sondern auch polytheistisch gebrochen, heißt es im Fernschreiben doch von dem Lastwagenfahrer: „Aber groß sei Allah.“ (O.S. / vgl. 12)

Der Oasenredner spricht von „der Herkunft der toten Materie“, von „der Leere“ und „dem Nichts“ (o.S. / 27), von der „Leere und Lebensfeindlichkeit jenes ungeheuerlichen Raumes, der uns umgibt“ (o.S. / vgl. 24). Als verkleinerte Spiegelung dieser kosmischen „Leere“, des „Nichts“ des Weltalls, kann der für *Strahlender Untergang* konstitutive Raum der Wüste verstanden werden, der als eine Art *Mise en abyme* in das große, universale „Nichts“ wie in die narrative Situation eingelagert ist, stellt die Wüste ja einen ähnlich leeren und lebensfeindlichen Raum dar wie der dargestellte Kosmos und „umgibt“ sie den Redner und die zuhörenden Herren der akademischen Delegation in der Oase Bordj Moktar genauso wie das All die Erde. Das Werk arbeitet mit vielfältigen Verkleinerungen und Vergrößerungen zwischen Maßstäben, Ebenen und Skalen unterschiedlichster Art. Die Parallelität von Wüste und Weltraum hat überdies eine bestimmte literaturgeschichtliche Tradition, wurde das All doch beispielsweise schon in Jean Pauls Exkurs „Traum über das All“ aus seinem Roman *Der Komet* (1963 [1820]) als ein wüstenhafter Raum imaginiert (vgl. dazu etwa Küpper 2018b: 354).

Gerade aus der umrissenen „Leere“ geht auch die zweite Seite der Vanitas-Struktur hervor: die der „Eitelkeit“ im Sinne der Selbstbespiegelung und Selbstbezüglichkeit, der Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität des Werks. Sie erklärt sich aus der Reflexion einer „Leere“, in deren Kern kein zentraler Fokalisationspunkt, kein festes Zentrum auszumachen ist, sondern in der sich fokale Fluchtlinien vielfach brechen und ebenso

zerstreuen wie der zu Beginn des dritten Textkapitels beschworene „Sand“ der Wüste als „der rieselnde, verfliegende Endzustand aller Landschaft“ (o.S./vgl. 38): Weder in theologischer noch in identitärer (siehe bes. 2.2.2.1) noch in narratologischer (2.4) noch auch in auktorialer Hinsicht (2.2.2.4) verfügt *Strahlender Untergang* über ein eindeutiges, feststehendes Zentrum; stattdessen wird eine als leer zu begreifende Mitte von multiplen variativen Spiegelungen und polyfokalen Brechungen umspielt (vgl. grundsätzlich zum geistesgeschichtlichen *Verlust der Mitte* und der Selbstbezüglichkeit der modernen Kunst Sedlmayr 1998 [1948]).

Diese Brechungen sind verschiedenster Art: Es sind sowohl polytheistische Brechungen („Allah“ und „Sonne“) als auch polyidentitäre Brechungen („Ich konzentriere mich in allem und werde weniger“, etc.) als auch polyperspektivische narrative Brechungen (multiple Textdiskursgattungen und Erzählinstanzen) als auch polyauktoriale Brechungen (Aufspaltung der auktorialen Position). Buchstäblich im Kern bereits enthalten ist die reflexive Spiegelung eines solchen leeren Zentrums in „der Keimung eines Dattelnkerns“ aus der Empfehlung der Beduinen (o.S./34), die gerade nicht zu einer beständigen, unveränderlichen Mitte führt, sondern in der permanent fortschreitenden organischen Metamorphose unablässig über sich „hinausweist.“ (O.S./35) Die Struktur dieser Verweisung als prozessualer Selbstverweisung auf die „Arbeit“ (o.S./35) bzw. auf das Werk an sich gehört dementsprechend zum über sich selbst hinauswachsenden Kern des nomadischen Konzepts.

2.3.9 Das Verspieltsein der Empfehlung: Verlust und Spiel (Derrida, Iser, Baudrillard)

Signifikant ist in dieser Hinsicht auch der ausdrückliche Spielcharakter der nomadischen Empfehlung. Die Prozessualitäten des Nomadischen verweisen grundlegend auf eine Struktur des Spiels. Die „Empfehlung der Beduinen ist verspielt“, meint der Lobredner explizit im zweiten Textkapitel (o.S./34). Das Verspieltsein der Empfehlung weist dabei selbst eine polysemantische Struktur auf: Als Verspieltsein im Sinne der Verspieltheit bildet es einerseits einen Gegenbegriff zur explizierten Ernsthaftigkeit der Empfehlung, ist diese laut Redner doch „auch ernst“ (o.S./34); andererseits bezeichnet das Verspieltsein der Empfehlung zugleich einen Zustand der Vergewisslichkeit bzw. des Verlusts, der als Negativresultat nichtgewinnbringenden Spielens zu verstehen ist, in dessen Verlauf die Empfehlung als Einsatz „verspielt“ wurde. Im ersten Fall ist „verspielt“ folglich prädikativ, im zweiten partizipial zu lesen. Beide Seiten der polysemantischen Struktur des Verspielten, das Spielerische und das Verlorene, führen in der Kombination erneut auf den Begriff der Vanitas zurück, als dessen Äquivalent das Verspieltsein der Empfeh-

lung begriffen werden kann und in dem sich beide Seiten gleichermaßen widerspiegeln: das sich selbst Umspielende und das Vergebliche bzw. Verlorene.

Explizit mit der identitären Frage verbunden wird die Vorstellung vom „Verlust“ in der Schilderung des Probanden aus dem vierten Textkapitel, dessen eigenes Ich die Position des Verlusts besetzt – „ich bin der allesumfassende Verlust“ (o. S. / vgl. 58) – und ihn darin zugleich ins Absolute dehnt. Indem das Ich selbst vollständig auf „Verlust“ gesetzt ist, wird der Ort des verlorenen Spiels nicht zuletzt als Ort des verschwindenden Subjekts lesbar. Die Vorstellung eines Verlusts impliziert freilich einen zeitlichen Horizont, der dem Verlust vorausgesetzt sein müsste und in dessen Grenzen das im Spiel Verlorene noch nicht verloren war, d. h. entweder das Spiel noch nicht gespielt oder sein Ausgang noch im Aufschub war. Da aber dem Lobredner des zweiten Textkapitels zufolge jede „Zukunft“ immer schon als „*Verschwinden*“ vorweggenommen ist (o. S. / 17), liegt hierin das Paradoxon einer parusiven Antizipation, die den paradoxalen Kern des Werks als in sich auseinandertreibende und über sich selbst hinausweisende Struktur um einen weiteren Widerspruch anreichert.

Mit Derrida (1967b) lässt sich die Struktur des Spiels allgemeiner zeichentheoretisch wenden und mit der Idee eines Zentrums in Beziehung setzen. Derrida nimmt eine Entgegensetzung von Spiel und Zentrum vor. Das Zentrum in der Vorstellung von einem transzendentalen Signifikat dient nach Derrida dazu, das Spiel der Struktur zu begründen und zu begrenzen (409). In der Form eines Zuständlichen oder Gegenwärtigen jedoch existiert ein solches Zentrum nicht, es stellt keinen natürlichen oder festen Ort dar, sondern lediglich eine Funktion, eine Art Nicht-Ort, in dem sich bis ins Unendliche hinein Substitutionen von Zeichen abspielen (411). Wo aber das Zentrum, welches das Spiel der Substitutionen aufhält und begründet, fehlt, ist jene Bewegung des Spiels, die durch das Fehlen, die Abwesenheit eines Zentrums oder eines Ursprungs ermöglicht wird, die Bewegung der Supplementarität (423). Das Spiel ist für Derrida das Zerschneiden der Präsenz: Das Spiel ist immer ein Spiel von Absenz und Präsenz, doch will man es radikal denken, dann muss es vor der Alternative von Präsenz und Absenz gedacht werden (426; siehe dazu im Weiteren auch *Theorie* 3.3).

Eine andere Perspektive öffnet Iser (1993 [1991]). Er beschreibt Literatur an und für sich als „Textspiel“ (426–480). Eine Verknüpfung zwischen Literatur und Spiel stellt für Iser dabei gerade „die Grundlosigkeit des Spielens“ (438) sowie auch „die im Textspiel angelegte Serialität“ her (456). Zwar „tauchen“ die vier bereits von Caillois (1977 [1967]) benannten Kategorien des Spiels – *agôn*, *alea*, *mimicry* und *ilinx* – nach Iser „im Text kaum isoliert, sondern in der Regel in Mischungsverhältnissen auf, so daß sich ihre jeweilige Kombination als Textspiel verstehen ließe.“ (452) Doch nimmt unter den verschiedenen Spielformen gerade das *alea* für Iser eine besondere Stellung in der Konstitution des literarischen Texts ein: „Statt die Referenzrealitäten des Textes auf antagonistische Positio-

nen zusammenzuziehen, zerspielt *alea*“ Iser zufolge „die semantischen Beziehungsnetze, die sich aus den Referenzwelten ebenso wie aus der Wiederkehr anderer Texte bilden.“

(449) Die aleatorische Spielform ist, so Iser weiter, „vor allen Dingen für die Intertextualität“, d. h. für die spielartige Konstruktion und Kombination eines Texts aus fremden Textstücken oder anderen Elementen aus dem Universum der Texte „von Belang“:

Gewiß ist *alea* nicht das einzige oder gar ausschließliche Spiel der Intertextualität, doch ohne den Zufallsgenerator käme es nicht zu jener kombinatorischen Vielfalt in der Durchschichtung der Texte. *Alea* entfaltet den Reiz einer solchen Kombinatorik dadurch, daß der Zufall die semantische Kontrolle freigesetzter Zuordnungen außer Kurs geraten läßt, um Intertextualität als Spiel der Dissemination zu entfesseln. (450)

In das aleatorische Spiel der Intertextualität werden nach Iser auch weitere kulturelle Bestände mithineingezogen:

Statt *agôn* zu thematisieren, erweitert *alea* die agonalen Spielmöglichkeiten geradezu exponentiell und zerstreut den gesamten Überlieferungsbestand der westlichen Kultur in unvorhersehbare Auseinandersetzungen. (454)

In Anlehnung an die Spielformen des *agôn* und des *alea* unterscheidet Iser im Textspiel zwei prinzipiell verschiedene Regeln, nämlich eine „regulative Regel“ und eine „aleatorische Regel“, die jeweils dem Prinzip der „Zentrierung“ und dem Prinzip der „Zerstreuung“ unterliegen. (460) Die regulative Regel versteht Iser „als ein Begrenzen der Spiel-toleranzen“ (460). Die aleatorische Regel hingegen generiert ein „Widerspiel“ (460), dem „ständig neue Möglichkeiten“ entspringen, „die ihrerseits nicht willkürlich sind“ (461). Die „Aleatorik wird dadurch“, so Iser, „zur Signatur eines zerspielten Grundes, dessen ständiges Verschobensein ohne diese nicht zu artikulieren wäre.“ (461) Dementsprechend sieht Iser gerade in der Aleatorik ein entscheidendes Prinzip der Kunst: „Es ist daher nicht von ungefähr, daß die aleatorische Regel im Kunstwerk prominent wird.“ (462)

Baudrillard (1980) legt schließlich eine geheime Affinität zwischen dem Spiel und der Wüste nahe (58). Die Wüste stellt für Baudrillard eine Art suspendierte Ewigkeit dar, in der sich das Jahr jeden Tag erneuert (54). Die Wüste ist Ort der Hyperrealität (55), des Nicht-Sinns und der Liquidierung aller Kultur (56), der Auslöschung von Spuren, des Naturwunders und des absoluten Simulacrums (57). Am Beispiel von Las Vegas betont Baudrillard die Verbindung zwischen Spiel und Wüste: Das Spiel ist selbst eine wüstenhafte, inhumane, unkultivierte, initiiierende Form, eine Herausforderung für die natürliche Ökonomie des Werts, ein Wahnsinn an den äußersten Grenzen des Tauschs (58). Weder die Wüste noch das Spiel sind für Baudrillard freie Räume, es sind begrenzt-

te, konzentrische Räume, deren Intensität zum Inneren, zu einem zentralen Punkt hin ansteigt (58). Die Wüste ist ein gedächtnisloser Raum, in dem das Geld seinen Schatten verliert, in dem die Dinge ihre Schatten verlieren und in dem die extreme Seltenheit der Spuren wie des Zeichenhaften die Menschen dazu verleitet, die Augenblicklichkeit des Reichtums zu suchen (58).

Der Einsatz, der schließlich bei alldem in *Strahlender Untergang* auf dem Spiel steht, ist der Kern der nomadischen Empfehlung selbst, der am Schluss wie immer schon „verspielt“ ist. Darin deutet sich eine ökologische und zugleich ökonomische Verluststruktur an, die trotz aller spielerischen Zirkulation natürlicher und kapitaler Einsätze letzten Endes keinen Ressourcenzuwachs und keinen Gewinn als materiellen oder semantischen Überschuss verbucht: „Der Herr der Welt“ ist zwar sowohl in ökologischer als auch in ökonomischer Hinsicht ein Spieler, doch „nichts steckt in seiner Arbeit, in seinen Gewändern, seinen Automaten und dem Torf seiner Vorgärten, das über ihn hinausweist.“ (O.S. / vgl. 35) Stattdessen entwirft der Lobredner des zweiten Textkapitels die Konturen einer Ökonomie des Verlusts, die das Spiel mit und den Konsum von wirtschaftlichen wie ökologischen Ressourcen als „Verwüstung betreibt“ (o.S. / 35).

2.3.10 Kapitalismus und Nomadismus: Produktions- und Zirkulationsprozesse des Kapitals, ökonomische Zyklen und die Struktur des Geldes (Marx, Kondratieff, Simmel)

Das „Haus“ als der gemeinsame Grund von Ökologie und Ökonomie (beides von griech. *oikos* „Haus, Haushalt“) ist in *Strahlender Untergang* im Zuge dieses Verlusts nicht nur „verspielt“, sondern zugleich verwüstet: Der Haushalt ist im Ungleichgewicht, das Haus ebenso ungastlich und unwirtlich wie der lebensfeindliche Raum der Wüste. Das Heim selbst wird im Sinne Freuds (1982d [1919]) unheimlich. Aus der Unwohnlichkeit des natürlichen, der Unwirtlichkeit des wirtschaftlichen Hauses als Zuhauses, des *oikos* als habitatueller Heimat und subsistenzuellen Heims, entsteht eine Struktur nomadischer Wanderung, die sich auch in den Zirkulationen semiotischer wie semantischer Referenzsysteme manifestiert. Der Ort des Verlusts wird zum Ausgangspunkt permanenter Verschiebungen im Zeichensystem wie auch in der Struktur des Konsums, die den Herrn der Welt in einen unaufhörlichen Kreislauf führen: „Er kennt wohl den Verbrauch, den Umsatz und den Verschleiß, aber was verlorengeht, wird ständig ersetzt“ (o.S. / vgl. 35).

Insofern wiederholt die Struktur des Nomadischen die Struktur des Kapitals und der ökonomischen Prozesse. In seiner monumentalen Grundlegung zum *Kapital* als *Kritik der politischen Ökonomie* beschreibt Marx (2016a [1867], 2016b [1885], 2016c [1885]) die Prozesse kapitalistischer Produktion und Zirkulation in Begriffen der Verwandlung und

des Austauschs, die strukturelle Analogien mit den metamorphischen Prozessen nomadischer Werkbewegungen sowie auch ihren quasiorganischen (photosynthetischen oder metabolischen) Dynamiken erkennen lassen. So verweist Marx etwa im Unterkapitel zur „*Metamorphose der Waren*“ als Bestandteil der „Zirkulationsmittel“, um lediglich ein einzelnes Beispiel unter unzähligen anderen zu nennen, auf „den *Formwechsel* oder die *Metamorphose der Waren*, welche den gesellschaftlichen Stoffwechsel vermittelt“ (2016a [1867]: 86–98, hier 86; vgl. zur hydrologischen Visualisierung des Kapitals als Wert in Bewegung im Marx’schen Sinn und zu seinen transformativen, spiralförmigen Zirkulationen allgemeiner auch Harvey 2017: 1–23).

Über die reine Ebene der metaphorischen Begrifflichkeit hinaus verfügen Kapitalismus und Nomadismus über Strukturanalogien in der inneren Dynamik ihrer prozessualen Bewegungen. Diese Strukturanalogien schließen auch die Organisation bzw. Organik ihrer jeweiligen Bewegungsabläufe ein, die zunächst als zyklisch, zuletzt als spiralförmig erscheinen (2.5.6). In seinem Beitrag über „Die langen Wellen der Konjunktur“ zeigt Kondratieff (1926) das Vorhandensein sich ständig wiederholender, in Variationen permanent wiederkehrender langwelliger ökonomischer Kreisläufe auf, die als „zyklisch“ zu bezeichnen sind (592) und „Ursachen entspringen, die im Wesen der kapitalistischen Wirtschaft liegen.“ (599) Die Strukturanalogien zwischen Kapitalismus und Nomadismus umfassen schließlich ebenfalls Mechaniken der Verschiebung. So ist die Struktur des Geldes etwa noch nach Simmel (1987 [1900]) auch als eine Struktur des permanenten Aufschubs, der unablässigen Verschiebung zu deuten. Simmel verweist zugleich auf die negative Freiheit der Geldwirtschaft, die bei allem Gewinn an individueller Freiheit auch als Loslösung von Bindungen ohne Zubewegung auf einen neuen feststehenden Eigenwert und damit als Entwurzelung erscheint.

Die nomadischen korrespondieren damit sehr weitreichend mit den ökonomischen Zirkulationen: Beide betreiben die ständige Verschiebung als „Verwüstung“, indem sie zwar Positionsverlagerungen aller Art generieren und ihren eigenen Standpunkt durch ihre permanente Spielbewegung unaufhörlich variieren, sie führen aber zu keinem Sinnüberschuss, der über ihren eigenen, autoreferenziellen Horizont hinausginge, sondern kreisen letztlich in sich selbst und um sich selbst. Ein Ausbruch aus diesem Kreislauf wäre allein im Durchbrechen des selbstbezüglichen anthropozentrischen hin zu einem transhumanen Horizont zu leisten, wie ihn die „Beduinen“ aus *Strahlender Untergang* empfehlen. Eine solche Horizontdurchbrechung kann aber innerhalb der für die Ökonomie wie für die Poetologie konstitutiven prozessualen Struktur der „Arbeit“, d. h. der ökonomischen Prozesse wie des Werks an sich als „Projekt“ im Zeichen einer „Geworfenheit“ in projektive Streuungen, Prozessualitäten und Verwandlungen, nicht erbracht werden. Stattdessen stößt sie hier an ihre expliziten „Grenzen“, die zugleich die „Grenzen der Wissenschaft“ markieren.

2.3.11 Das Nomadische und die Strukturen globalisierter neokolonialer Herrschaft – Weltökonomie und kapitalistische Akkumulation als Selbstzweck (Wallerstein)

Ein Pendant findet dieser Kreislauf in den Ambitionen, welche „die alte Forschung“ laut dem Lobredner verfolgte:

Neben sogenannten *Fortschritten* in der Erhöhung der Lebensdauer, des Reichtums und der bequemen Beweglichkeit weniger *Herrschaften*, hat die Aufblähung des Denkens, deren drohende Folgen auch an anderer Stelle noch erwähnenswert bleiben, doch jedenfalls zur Verwandlung des Wissens in ein Gewirr fruchtloser Daten geführt, ein zielloses System kapillarer Verästelung, das parasitär am *Wesentlichen* klebt und keine Spuren der tieferen Einsicht mehr trägt. (O.S./vgl. stark abgewandelt 20)

Im Verweis auf die „*Herrschaften*“ bündeln und variieren sich verschiedene Aspekte eines sozialstratifikatorischen wie kulturhegemonialen Herrschaftsbegriffs. In ihm klingen noch einmal die Typen legitimer Herrschaft nach Weber (1989 [1922]) an (siehe dazu 2.3.4). Zugleich nimmt er auf die als „Herren“ (o.S./20) adressierten Rezipienten der Lobrede selbst Bezug, in denen sich ihrerseits wiederum die Rezipient*innen von *Strahlender Untergang* spiegeln und als solche mit einer patriarchalischen Bezeichnung belegt werden. Souveränitätstheoretisch lassen sich die apostrophierten „*Herrschaften*“ im Anschluss an Agamben (2016 [1995]) auch auf die Strukturen souveräner biopolitischer Macht (dazu 2.3.2) sowie auf die damit einhergehende „Animalisierung des Menschen“ (13) auf der biologischen Schwelle der Moderne beziehen: Das Eindringen der zoologischen in die politische Sphäre, „die Politisierung des nackten Lebens als solches bildet auf jeden Fall das entscheidende Ereignis der Moderne und markiert eine radikale Transformation der klassischen politisch-philosophischen Kategorien.“ (14)

Kolonialgeschichtlich kehrt im Begriff der „*Herrschaften*“ erneut derjenige des „*Herrn der Welt*“ (o.S./22) wieder, der sich als „Schwachpigmentierer“ über alle übrigen erhebt und sich „auf dem Rücken ihm fremder Kulturen“ ausdehnt (o.S./32), indem er sich einerseits selbst implizit oder explizit als Vertreter einer angeblichen ethnokulturellen ‚Herrenrasse‘ versteht und indem er sich andererseits zum „*Herrn*“ anderer, auch nichthumaner Lebewesen und Organismen auf der Erde erklärt. Der indirekten Rede des Lastwagenfahrers aus dem ersten Textkapitel zufolge „sei“ der im Terrarium ausgesetzte Proband „ein vielleicht vierzigjähriger Mann, weiß, Europäer vermutlich“ (o.S./vgl. 13). Den mit einer auch metareflexiv zu lesenden Formel so bezeichneten

„Protagonisten“ (o.S./ 21) dieses strahlenden Untergangs, d.h. den europäischen Menschen als „den *Herrn der Welt*“ (o.S./ 22), beschreibt der Lobredner des zweiten Kapitels in seiner physischen Erscheinung: „Weiß oder schwach pigmentiert seine Haut, Fellreste da und dort, Rudimente von Krallen an Fingern und Zehen ...“ (o.S./ vgl. 22), womit zugleich noch einmal auf die entwicklungsgeschichtliche Zugehörigkeit des Menschen zum Tierreich verwiesen ist.

Die animalische Natur des Menschen wird nachdrücklich durch den europäischen bzw. ‚westlichen‘, weißen Typus unterstrichen. Denn „gerade was die Entfaltung dieser besonderen Art anbelangte, tat sich der Helle, der Weiße, der Schwachpigmentierter sehr deutlich hervor“ (o.S./ vgl. 32). Hier verbinden sich die beiden enggeführten Stränge einer evolutionsgeschichtlichen und einer kolonialgeschichtlichen Fortschrittskritik, die allem voran den weißen Menschen betrifft: „Er räkelte sich, dehnte sich aus auf dem Rücken ihm fremder Kulturen und erklärte das Fremde zum Rohstoff und Baumaterial der eigenen Zivilisation.“ (O.S./ vgl. 32) Daran schließt sich eine Globalisierungskritik an, die Globalisierung als einen Akt hegemonialer Unterwerfung, als eine ökonomische und machtpolitische Kolonialisierung des Erdballs durch den weißen Herrn der Welt begreift, denn „jetzt, endlich!, sind seine Gesetze und Richtlinien in einem Ausmaß global, daß er zumindest sein Äußeres auf jedem Längen- und Breitengrad wiederzuerkennen vermag“ (o.S./ vgl. 33). Zu seinen Erkennungsmarken gehören die „Neon- und Lackschriften seiner Warenzeichen, seine Produktionsweisen und Spielformen der Organisation, seine Art, Werte und Unwerte voneinander zu trennen, Wunden zu schlagen und wieder zu schließen und insgesamt“, heißt es weiter, „*Verwüstung* zu betreiben ohne Verständnis, daß damit der Zukunft gedient wird. Wo er nicht selbst herrscht, herrscht man in seinem Sinn.“ (O.S./ vgl. leicht verändert 33)

Im selben Jahr wie Ransmayrs *Strahlender Untergang* erscheint die Studie *Dynamics of Global Crisis* von Amin/ Arrighi/ Frank/ Wallerstein (1982, siehe dazu auch 3.2.3). In seinem darin enthaltenen Beitrag zur Krise als Übergang prognostiziert Wallerstein (1982) einen Untergang der kapitalistischen Weltökonomie (11), der von bestimmten Paradoxien im Innern des Systems ausgeht: Die kapitalistische Weltökonomie ist in der unablässigen Suche nach Akkumulation begründet; der besondere Widersinn, auf dem das System beruht, besteht laut Wallerstein darin, dass es Akkumulation zum Selbstzweck macht (12). Die Paradoxie eines solchen Selbstzwecks korrespondiert innerhalb der Lobrede aus *Strahlender Untergang* nicht zuletzt mit der Widersprüchlichkeit des weißen Herrn der Welt und seiner Ambitionen, denn „nichts steckt“ bekanntermaßen „in seiner Arbeit, in seinen Gewändern, seinen Automaten und dem Torf seiner Vorgärten, das über ihn hinausweist.“ (O.S./ vgl. 35)

Die Ausführung des Lobredners gewinnt insofern einen zentralen Stellenwert im Kontext des Nomadischen, als sie eine signifikante Verbindung zwischen den Struktu-

ren dieses Nomadischen und den Strukturen der Herrschaft selbst herstellt: Das permanente Fortschreiten spielerischer Prozessualitäten führt laut dem Lobredner zu keinen „*Fortschritten*“, die über den eigenen, selbstbezüglichen Horizont hinausweisen würden und allen Subjekten oder Organismen zugutekämen, vielmehr dienen ihre Zirkulationen lediglich „der Erhöhung der Lebensdauer, des Reichtums und der bequemen Beweglichkeit weniger *Herrschaften*“. Darin deutet sich ein immanentes, im nomadischen Konzept selbst verankertes Problembewusstsein an: Obwohl die Bewegungen, Fluktuationen und Mobilitäten „global“ sind (o.S./ 33), tragen sie nicht zu einem globalen Ausgleich bzw. zu einer weltweiten Nivellierung sozialhierarchischer oder kulturhegemonialer Differenzen bei, sondern verstärken und verfestigen diese tendenziell noch, indem sie nicht allen gleichermaßen zur Verfügung stehen, sondern das besondere Privileg einiger „weniger *Herrschaften*“ darstellen, denen die Globalisierung zum Zeichen ihrer ökonomisch-technokratischen, neokolonialen Weltherrschaft gerät.

Im Zeichen dieser Herrschaft stehen konsequenterweise auch zwei vom Lobredner erwähnte Prinzipien, die grundlegend zum Konzept des Nomadischen gehören: erstens die „Verwandlung des Wissens“, die zwar prozessual metamorphisch fortschreitet, aber nicht dem Fortschritt aller dient; zweitens „das System kapillarer Verästelung“, das an das Rhizom-Modell von Deleuze / Guattari (1980) erinnert und das im Rückgriff auf die Figur der Kapillaren (die in verschiedenen Wissensbereichen, der Biologie, Botanik oder Agrartechnik flüssigkeitsleitende Netzwerke zum Stoffaustausch und der Bewässerung bezeichnen) zwar ein hydraulisches System bildet, doch zu keiner Verflüssigung oder Liquidierung von Herrschaftsordnungen und zu keiner größeren sozialen Permeabilität führt. Insofern erweist sich das Nomadische gerade nicht als ein egalitaristisches, globaldemokratisches Konzept, sondern umgekehrt als ein hegemonialpatriarchalisches Interpretament des „*Herrn der Welt*“, der selbst noch im Akt der Benennung seiner Weltherrschaft einer Struktur der Aneignung und Inanspruchnahme „ihm fremder Kulturen“ zu seinen eigenen Zwecken und zur Selbstbezeichnung folgt, in diesem Fall der nomadischen Kulturen im ursprünglichen Sinn.

2.3.12 Elitäre Kunst: Das Werk der „Schwachpigmentierer“

Signifikanterweise reproduzieren die Strukturen des Werks an sich ebenjene Strukturen einer „Verwandlung des Wissens“ in ein „System kapillarer Verästelung“, damit aber auch genau dieselben Strukturen souveräner Herrschaft, die den „*Herrn der Welt*“ in seinem Auftreten auszeichnen: *Strahlender Untergang* schreibt nicht allein die Traditionen europäischer, unter anderem barocker Kultivierung fort (siehe dazu 2.3.8, 2.6.3), vielmehr sind die Spielbewegungen des Werks selbst sozialhierarchisch und hegemonial

geschichtet, da etwa auch an den prozessualen Akten der Rezeption nicht alle partizipieren, sondern sie einer kleinen, begrenzten Gruppe „weniger *Herrschaften*“ vorbehalten sind. Mit dem betont bibliophilen Text- und Bild-Band *Strahlender Untergang* legen „der Schwachpigmentierer“ Christoph Ransmayr und „der Schwachpigmentierer“ Willy Puchner ein Kulturprodukt vor, das zunächst, wie es im Impressum der Erstausgabe lautet, in einer begrenzten „Auflage von 5000 Exemplaren“ (o. S.) erschienen ist und dem insgesamt ein elitärer, bildungssoziologisch gehobener, zum Teil auch ästhetizistischer Status zukommt. Damit erweist sich das vom Werk betriebene und wiederholte Spiel nomadischer Zirkulationen als ein Spiel, an dem nicht jeder, sondern lediglich ein erlesener Kreis von Rezipient*innen überhaupt teilnehmen kann.

Zu den vom Spiel des globalen Nomadismus im Allgemeinen Ausgeschlossenen gehören zum einen die weltweiten Massen derer, die im globalisierten neoliberalen Kapitalismus ‚westlichen‘ Typs das Nachsehen haben: die etwa die globalen Strukturen der Kommunikation und des Transports nicht nutzen können, die in regionalen Gemeinschaften nicht- oder vorkapitalistischer Prägung leben, deren Lebensräume möglicherweise über bestimmte Ressourcen verfügen, welche ihnen aber nicht unmittelbar zugutekommen, usw. Ihre Gesamtzahl ist, global betrachtet, nach wie vor enorm. Als Beispiele können die Themenfelder Digitalisierung und Internetzugang dienen: Betrug der universelle Internetzugang noch im Jahr 2014 in Äthiopien 0 %, in Burkina Faso 2,64 %, in Mali 12,17 % (vgl. Web Index 2014), so lässt sich auch in jüngerer Zeit kaum von einer einfachen Gleichsetzung zwischen globaler Digitalisierung und Demokratisierung ausgehen. Srinivasan (2017) zeigt exemplarisch die Differenzen auf, die sich mit der digitalen Globalisierung verbinden: Ihm zufolge ist die neue Technologie-Revolution weder global noch interkulturell („cross-cultural“), vielmehr bedeute sie eine hochgradig asymmetrische Verteilung digitaler Werkzeuge und Systeme (1); dabei bringe das freie Internet noch lange nicht immer eine Freiheit des Internets mit sich (6); grundsätzlich gelte es gegenüber allen Universalisierungen die Diversitäten zu beachten, die nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb von Gemeinschaften bestünden (8).

Zum anderen sind aber auch diejenigen weitgehend von den nomadischen Spielereien ausgeschlossen, die mehr noch als von den steigenden globalen Disparitäten von Ungleichheiten anderer Art betroffen sind: all diejenigen, die zwar in neoliberal und -kapitalistisch ausgerichteten Gesellschaften bzw. Gebieten leben, die aufgrund ihrer begrenzten Kapitalien und ihrer jeweiligen relationalen Position innerhalb des sozialen Raums (im Sinne von Bourdieu 2018 [1979], auch 2014 [1994]: bes. 13–35) jedoch nicht oder nur in sehr beschränktem Maß über sozioökonomische und soziokulturelle Mobilität verfügen, die bildungsfernen Schichten, Haushalten oder Gruppen angehören, die keinen bzw. einen stark verminderten Zugang zu Kultur besitzen oder die, exklusionstheoretisch gewendet, innerhalb einer vielfach als sozial inklusiv deklarierten

Gesellschaft dennoch zur breiten Menge der Ausgeschlossenen (vgl. Bude 2010 [2008], Bude / Willisch 2008) gehören.

Der Konflikt zwischen dem durch das Projekt der Liquidierung theoretisch in Aussicht gestellten Egalitarismus und dem durch das Projekt des Werks *Strahlender Untergang* selbst performierten Elitismus wird durch den im zweiten Textkapitel benannten „Widerspruch“ (o.S./35) mitreflektiert und damit in den Mittelpunkt des Problembewusstseins von *Strahlender Untergang* gerückt: Die Inegalität gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse sowie auch des Zugangs zu Kultur an sich wird durch den prononciert elitären Status des Werks nicht verschwiegen oder unterschlagen, sondern im Gegenteil sehr deutlich exponiert. Dadurch wird die immanente Analogie zwischen einer Rede über Machtstrukturen und einer Partizipation an ebendiesen Machtstrukturen vorgeführt: Dass sich über auktoriale Herrschaft selbst wiederum nur in einem Diskurs der Herrschaft reden lässt, der die Herrschaftsstrukturen seinerseits durch eine Machtergreifung des auch literarischen Worts reproduziert, stellt ein grundsätzliches, in der Tat unauflösliches Problem dar, das *Strahlender Untergang* zwar gar nicht erst zu lösen vorgibt, aber auch nicht ignoriert oder unterschlägt, sondern gezielt reflektiert und exponiert.

Ransmayrs Debütwerk lässt sich daher grundsätzlich als eine Reflexion über die Legitimität einer Ergreifung des literarischen Worts als Akt der Machtergreifung verstehen, d. h. als eine Reflexion darüber, ob und inwieweit es überhaupt vertretbar ist, in einer literarischen oder gleichwie künstlerischen Produktion das Wort zu ergreifen und dadurch notwendigerweise, ob das auktoriale Subjekt dies nun beabsichtigt oder nicht, an Diskursen der Herrschaft zu partizipieren, sei es auch nur, um diese Diskurse zu thematisieren, zu analysieren oder zu kritisieren. Diese unweigerlich aporetische Grundsituation lässt nur zwei konträre Fluchtmöglichkeiten offen: entweder das Verstummen oder die dezidierte Selbstreflexion des auktorialen Sprechens. Der Autor Ransmayr wählt unzweifelhaft die Letztere.

2.3.13 Die „Herren“ und das Sprechen der Subalternen (Spivak): Die Machtergreifung des literarischen Worts als kulturhegemonialer Akt

Mit der Analogisierung zwischen einer (auch literarischen) Rede über Herrschaft und einer unausweichlichen, autoperformativen Partizipation an den auktorialen Strukturen dieser Herrschaft, insbesondere bezogen auf die Vertreter der sogenannten „*Neuen Wissenschaft*“ (o.S./16), greift der Text von *Strahlender Untergang* ein Problem auf, das wenig später auch Spivak (1988) in vergleichbarer Weise reflektiert. In ihrem berühmten,

erstmal 1983 vorgetragenen und fünf Jahre später im Druck erschienenen Beitrag zur Frage nach dem Sprechen der Subalternen geht Spivak von dem Argument aus, dass die westliche intellektuelle Produktion in vielfacher Weise eine Komplizin der westlichen internationalen ökonomischen Interessen darstellt (271). Dabei deckt sie verschiedene Mängel in den zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskussionen auf, exemplarisch anhand der Diskurse von Deleuze und von Foucault: Keiner der beiden, schreibt Spivak, scheint sich dessen bewusst zu sein, dass der Intellektuelle innerhalb des sozialisierten Kapitals, der Reden von konkreter Erfahrung führt, dazu beitragen kann, die internationale Arbeitsteilung zu festigen (275). Ihr zufolge liegt ein unmerklicher Widerspruch innerhalb einer Position, welche die konkrete Erfahrung der Unterdrückten hochhält, während sie so unkritisch gegenüber der historischen Rolle des Intellektuellen ist (275).

Ransmayrs Debütwerk von 1982 kann in Teilen als eine Antizipation des Spivak'schen Entwurfs gesehen werden. Wie bei Spivak werden auch hier Fragen der Wissenschaftsgeschichte und der Wissenschaftsentwicklung angesprochen, geht es in *Strahlender Untergang* doch immerhin um Diskurse der sogenannten „Neuen Wissenschaft“ (o. S./16) bzw. um „die Reden der Vertreter einer neuen Wissenschaft“ (o. S./vgl. leicht abgewandelt 48), die sich aufgrund der Idee vom finalen Verschwinden des menschlichen Subjekts nicht zuletzt auch gezielt auf das Werk eines der von Spivak genannten Vertreter beziehen ließen, nämlich auf Foucaults *Les mots et les choses* (1986 [1966]; vgl. dazu *Theorie* 2.6).

Gerade der in *Strahlender Untergang* enthaltene Verweis auf die „Vertreter“ (o. S./48) schafft dabei eine weitere Parallele zwischen Ransmayrs Debüt und Spivaks Ansatz. Unter Bezugnahme auf Marx unterscheidet Spivak grundsätzlich zwei Formen der Repräsentation, die beide im englischsprachigen „represent“ in eins fallen, aber zwei verschiedene Bedeutungen des englischen Verbs bezeichnen: Die erste wird durch das deutsche Verb „vertreten“ angezeigt, die zweite durch „darstellen“ (276). Spivak zufolge dürfen die sich verschiebenden Unterscheidungen zwischen der Repräsentation innerhalb des Staats sowie der politischen Ökonomie einerseits und innerhalb der Theorie des Subjekts andererseits nicht verwischt oder ausgelöscht werden (275 f.). Für Spivak ist die eigentliche Komplizenschaft von Vertreten und Darstellen, ihre Identität-in-der-Differenz als Ort der politischen, ökonomischen wie wissenschaftlichen Praxis, genau dasjenige, was Marxisten exponieren müssen; ihre Komplizenschaft kann nur anerkannt werden, wenn beide Bedeutungen nicht durch Wortspielertricks verschmolzen werden (277).

In diesem Punkt stimmen ihre Ausführungen sehr weitreichend mit dem in *Strahlender Untergang* entwickelten Modell überein: Indem ein Darstellender wie der Lobredner des zweiten Textkapitels hier zugleich ausdrücklich als „Vertreter“ (o. S./48) ausgewiesen wird, werden die beiden von Spivak unterschiedenen Formen der Repräsentation, Darstellen und Vertreten, zum einen klar differenziert, wird zum anderen jedoch eben-

so klar ihre heimliche Komplizenschaft exponiert. Der Darstellende ist immer auch ein Vertreter: ein Vertreter von Interessen des Eigenen oder des Anderen, allerdings nur in der unausweichlichen Aneignung durch das eigene Sprechen. Wenn Spivak zufolge das Andere als Subjekt in ähnlicher Weise für Foucault und Deleuze schlicht unerreichbar ist, so denkt sie dabei an die gemeine nichtspezialisierte, nichtakademische Bevölkerung quer durch das Klassenspektrum, für welche das Epistem seine stille Programmierfunktion durchführt (282 f.).

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt im Konzept der Elite bzw. des Elitismus. Spivak stellt den Begriffen des Volks oder der subalternen Klassen denjenigen der Elite gegenüber und geht in ihrer Analyse des Subalternen insbesondere auf die indische Gesellschaft ein: Bestimmte Varianten der indischen Elite sind ihr zufolge bestenfalls native Informanten für Intellektuelle aus der Ersten Welt, die sich für die Stimme des Anderen interessieren; dagegen müsse jedoch betont werden, dass das kolonisierte subalterne Subjekt unweigerlich heterogen sei (284). Die zentrale Frage Spivaks lautet: „*can the subaltern speak?*“ (283) Antworten ergeben sich im Speziellen aus ihrer Analyse der Position der Frau in der Gesellschaft. Auf der anderen Seite der internationalen Arbeitsteilung kann das Subjekt der Ausbeutung den Text der Ausbeutung der Frau weder wissen noch sprechen, selbst wenn die Absurdität des nichtrepräsentierenden Intellektuellen, der ihr Raum zum Sprechen einräumt, erreicht ist; die Frau ist zweifach im Schatten (288). Den heterogenen Anderen zu begegnen, bedeutet nicht, sie zu vertreten, sondern zu lernen, uns selber darzustellen (288 f.). Es gibt keinen Raum, von dem aus das vergeschlechtlichte subalterne Subjekt sprechen könnte (307). Das Subalterne als Weibliches kann nicht gehört oder gelesen werden (308). Anders als Foucault oder Deleuze zeigt allein Derrida für Spivak eine radikale Kritik an der Gefahr, die anderen durch Assimilation zu vereinnahmen (308). Spivaks eigenes Fazit lautet: „The subaltern cannot speak.“ (308)

Neben dem Problem der Elite, das in *Strahlender Untergang* implizit dadurch angesprochen wird, dass das betont elitäre Kunstwerk keineswegs alle, sondern nur einen erlesenen Kreis von Adressat*innen erreichen soll, d. h. dass der eigene elitäre Status hier nicht im Sinne des bloßen ‚Vertretens‘ verschwiegen oder verdeckt, sondern gezielt exponiert, reflektiert und somit selbst ‚dargestellt‘ wird, lässt sich insbesondere auch Spivaks Analyse des weiblichen Subjekts und seiner Position in der Gesellschaft mit Ransmayrs Debüt verbinden. *Strahlender Untergang* ist nicht bloß insgesamt ein ausgesprochen maskulines Werk, das in ihm beschriebene Projekt der „*Neuen Wissenschaft*“ (o.S./16) nimmt darüber hinaus explizit patriarchalische Züge an. Das lässt sich exemplarisch anhand der im dritten Textkapitel gegebenen „*Hinweise für eine Bauleitung*“ (o.S./38) illustrieren, welche die Voraussetzungen und Bedingungen für die Errichtung des Terrariums vorschreiben. Das gesamte Projekt lässt sich als eine Unterwerfung der traditionell

als feminin semantisierten Natur unter die patriarchalischen Gesetze der Bau-„Herren“ verstehen.

Der Autor der „Hinweise“ des dritten Textkapitels gibt eine Reihe von „genau kalkulierten Bedingungen des Untergangs“ an (o. S./ vgl. leicht abgewandelt 41): „Die Temperatur der Luft sinke nie unter fünfzig Plusgrade der Celsiusskala und ihre Feuchtigkeit betrage nicht mehr als zehn Prozent.“ (O. S./ vgl. leicht abgewandelt 40 f.) Schließlich soll selbst der Himmel den mathematischen Gesetzen patriarchaler Herrschaft unterworfen werden: „Wolkenlosigkeit herrsche.“ (O. S./ 41) Die Unterwerfung der Natur unter den konjunktivischen Redediskurs des Patriarchats zeigt eine immanente Verkehrung des Herrschaftsbegriffs an, nach der gerade nicht die Natur, sondern die jussive Sprachlichkeit des Vertreters der neuen Wissenschaft über die Natur „herrsche“. Dabei kann das Urbild einer solchen autoperformativen bzw. autopoetischen Schöpfungsformel zweifelsohne im jussiven Herrschaftsspruch Gottes, des Schöpfers der Natur aus der alttestamentlichen Genesis gesehen werden: „Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht.“ (Gen 1,3).

Erscheint die „Natur“ linguistisch (bezogen auf das sprachliche Genus) wie mythologisch oder auch naturreligiös bzw. naturphilosophisch traditionell als eine feminine Größe, so sind der „Herr der Welt“ (o. S./ 35) wie die vom Lobredner adressierten „Herren“ der „*akademischen Delegation*“ (o. S./ 15) in *Strahlender Untergang* sowohl vom grammatikalischen als auch vom biologischen Geschlecht her durchgehend maskuline Subjekte. Überhaupt kommen in *Strahlender Untergang* prinzipiell nur Männer vor, die als Adressanten ebenso wie als Adressaten der Rede das Monopol sprachlicher Artikulation und Rezeption besitzen. Eine weibliche Stimme erklingt an keiner Stelle. Lediglich indirekt taucht ein einziges Mal eine Frau im Diskurs des sterbenden Probanden aus dem vierten Textkapitel auf, allerdings nur im Modus tendenziellen Vergessens und Verblässens, erinnert sich der Proband doch dunkel und unbestimmt an „die genormten Gespräche, und Anna und alle – es ist beinahe vergessen.“ (O. S./ vgl. leicht abgewandelt 45)

Im Palindrom „Anna“ verdichtet sich die bewusste Unbestimmtheit des femininen Subjekts und des femininen Orts in *Strahlender Untergang* zur signifikanten, selbstreflexiven Formel einer totalen Umkehrbarkeit und Austauschbarkeit: Rein sprachlich lässt sich die Weiblichkeitsformel „Anna“ ebenso beliebig umdrehen wie sie vage bereits durch Alliteration an den unmittelbar anschließenden Unbestimmtheitsmarker „alle“ anklängt. Damit hebt *Strahlender Untergang* die Sprachlosigkeit des bzw. der Subalternen, wie sie Spivak (1988) grundsätzlich darlegt, auf eine selbstreflexive Ebene, die zwar der Artikulation der Subalternen ebenso wenig einen Ort verleiht wie nach Spivak die Rede des Kapitals und der Kolonisierung im ökonomischen und patriarchalischen Herrschaftsdiskurs des Westens, die zugleich jedoch genau diese Sprachlosigkeit ganz gezielt reflektiert. So entgeht das Werk der unausweichlichen Aporie einer Sprachlosigkeit

subalternen Subjekte in den Strukturen artikulativer Macht schließlich auf eine höhere, selbstreflexive Ebene: nicht durch den Versuch, diese Aporie zu lösen, sondern durch das bewusste Verfahren, sie explizit zu reflektieren, d. h. sie und gleichzeitig sich selbst darzustellen.

Dasselbe muss schließlich auch für die vorliegende Arbeit gelten. Wenn in diesem Kapitel von einem „Sprechen der Subalternen“ die Rede ist, so stehen die „Subalternen“ dabei weniger in einem subjektiven als in einem objektiven Genitiv: Gemeint ist weit weniger eine subjektale Äußerung als artikulatives Sprechen vonseiten der „Subalternen“ selbst als vielmehr ein objektales Gesprochenwerden dieser „Subalternen“ durch die herrschaftlichen, wortermächtigten Subjekte diskursiver Redeordnungen, ein Gesprochenwerden also, das immer auch hegemoniale Vereinnahmung und Aneignung der Objekte des Gesprochenwerdens durch die Subjekte des Sprechens bedeutet. Zu diesen sprechenden Subjekten gehört ebenfalls die schlechterdings auktoriale Stimme der vorliegenden Arbeit: Auch hier sprechen die „Subalternen“ nicht etwa selbst, sondern sie werden gesprochen. Dass hierbei unausweichlich eine Konstellation der Assimilation des heterogenen Anderen durch das homogenisierende Eigene entsteht, muss zum selbstreflexiven und selbstkritischen Potenzial der Darstellung gehören, die allein in der Selbst-Darstellung ihres Problembewusstseins über die eigene Repräsentation als hegemonial vereinnahmende Vertretung des Anderen Rechenschaft ablegen kann, wenn sie nicht verstummen will.

Anders als die vorliegende Arbeit allerdings „spricht“ das Werk *Strahlender Untergang* selbst eine bestimmte subalterne Gruppe in auffälliger Weise gerade nicht: die Nomaden im ursprünglichen kulturanthropologischen Sinn. An keiner Stelle des Texts ist ausdrücklich von „Nomaden“ oder „Nomadischem“ die Rede. Zwar wird der Begriff vielfach durch alternative Setzungen („Tuareg“, „Beduinen“) umspielt, doch bildet die Bezeichnung des Nomadischen an sich eine numinose Leerstelle wie den Ort einer zentralen Abwesenheit in der Werktextur, deren Fokalisationspunkt allerorts zum Greifen nahe ist und im tatsächlichen Zentrum der variativen Umspielungen als unablässiger Spielbewegungen liegt, aber selbst begrifflich eben nicht gefasst wird. Dadurch entgeht das Werk dem Sprechen des Nomadischen als kolonisierendem Akt der sprachlichen Vereinnahmung eines Anderen für die eigenen Zwecke und aus der eigenen Perspektive. Hieraus ergeben sich dabei zugleich auch neue „Grenzen der Wissenschaft“ (o. S./ vgl. abgewandelt 39): Die vorliegende Arbeit nämlich muss schließlich gerade das im Werk selbst Ungenannte nennen, um es in einer reflexiven Weise darzustellen.

2.4 Zerstreung der Narration

Das auktoriale Sprechen wird in *Strahlender Untergang* unter narratologischem Gesichtspunkt einer deutlichen Relativierung und Fragmentierung unterzogen: Wie bereits durch die Verdopplung oder Aufspaltung der Autorschaft als geteilter Gemeinschaft (siehe 2.2.2.4) erfährt das Werk auch durch die Zusammenstellung ganz heterogener Diskursgattungen in den vier verschiedenen Textkapiteln (siehe dazu 2.1.1) eine Zersplitterung der narrativen Konstruktion in eine Vielzahl uneinheitlicher Stimmen und Sprechermasken. Nach verschiedenen thematischen Aspekten des Nomadischen in *Strahlender Untergang* (2.2, 2.3) gilt es im Folgenden auf einige formale, zunächst erzählformale Elemente einzugehen.

2.4.1 Spielformen und Experimente des Erzählens

Mit dem Fernschreiben (Textkapitel 1), der Lobrede (Textkapitel 2), der Bauanleitung (Textkapitel 3) und der Ich-Schilderung (Textkapitel 4) versammelt das Debütwerk *Strahlender Untergang* von 1982 schon unterschiedlichste *Spielformen des Erzählens*, wie der Titel von Ransmayrs ab 1997, also fünfzehn Jahre später einsetzenden Reihe in der „Weißen Bibliothek“ im S. Fischer Verlag lautet (dazu 1.7). Auch die Idee solcher narrativen *Spielformen* ist daher im Keim schon in *Strahlender Untergang* enthalten, wobei das Debütwerk selbst in der Neuauflage von 2000 wieder in ebendiese weiße Reihe der *Spielformen des Erzählens* aufgenommen wird und dadurch eine mehrfach verschachtelte Mise-en-abyme-Situation entwickelt.

Im Begriff der *Spielformen* verdichtet sich zugleich der konstitutive Spielcharakter der Werkproduktion, der im „Verspieltsein“ der beduinischen Empfehlung aus *Strahlender Untergang* bereits explizit reflektiert wird (siehe 2.3.9) und der auch eine weitere Dimension des Projektiven entfaltet: In der Variation unterschiedlicher Formen und Formate werden Möglichkeiten des Schreibens und Erzählens durchgespielt, die sich nicht auf eine zentrale Gattung festschreiben, sondern Potenzialitäten und Varianzen in einem prozessualen Diskurs des Offenen und des Simultanen, der Diversität und Pluralität initiieren und dadurch einen ludischen sowie einen experimentellen Charakter annehmen. Zwar „enthält sich“ die neue Wissenschaft, so zumindest der Lobredner des zweiten Textkapitels, ausdrücklich „jeder weiteren Messung, Beobachtung, Theoriebildung und auch des Experiments“ (o. S. / vgl. 21), doch bezeichnet das Experiment gerade denjenigen Ansatz, der für das Spiel mit variablen Formen des Erzählens in einem generisch offenen Kunstwerk grundlegend ist: Es geht um ein Experimentieren mit verschiedenen künstlerischen *Spielformen*.

2.4.2 Polyfokalität

Anhand der Multiplikation der Textsorten und Diskursgattungen werden in den verschiedenen Kapiteln von *Strahlender Untergang* zugleich mehrere unterschiedliche Erzählinstanzen inszeniert, deren Schilderungen zudem stark wechselnde Grade der Mittelbarkeit oder Unmittelbarkeit aufweisen: vom hochgradig mittelbaren Bericht des Fernschreibenden aus dem ersten Kapitel, der die Aussagen des Lastwagenfahrers in indirekter Rede protokolliert und damit bestenfalls einen Bericht aus zweiter Hand überliefert, bis hin zur personalen Ich-Schilderung aus der unmittelbaren subjektiven Perspektive des Probanden im vierten Kapitel, die weitgehend die narrative Form eines inneren Monologs annimmt, dafür aber erzähltechnisch gesehen nicht zuverlässiger ist als der mittelbare Bericht des ersten Kapitels. Mit der Verschriftlichung der fiktionalen Impressionen eines Sterbenden wirft das vierte Kapitel darüber hinaus das Problem einer unmöglichen Autorschaft auf, berichtet der Proband in der formal gesehen unmöglichen Erzählsituation des letzten Kapitels doch immerhin von seinem eigenen Sterben: „Der sich dissozzierende Erzähler beschreibt selbst die Phasen seiner Auslöschung. Es ist schlicht unvorstellbar, in welchem Rahmen dieser Schreibakt stattfinden könnte.“ (Mosebach 2003: 72) Durch die Vervielfältigung narrativer Instanzen wird jede einheitliche, monofokale Erzählperspektive im Gesamtkonstrukt von *Strahlender Untergang* gebrochen zu einem polyfokalen Gebilde, in dem sich unterschiedlichste Perspektiven kreuzen und verbinden.

2.4.3 Anonymität

In der Hälfte der Kapitel, und zwar gerade in denjenigen, die auf einer werkinternen Schriftfiktion beruhen (siehe dazu 2.1.1), bleibt die tatsächliche Erzähl- bzw. Vermittlungsinstanz anonym: Wer die*der Fernschreibende des ersten Kapitels ist, welche*r die Rede des Lastwagenfahrers protokolliert und schriftlich überliefert, ist ebenso wenig bekannt wie der*die Verfasser*in der Bauanleitung, die im dritten Kapitel übermittelt wird. Deshalb bleibt auch unklar, um wie viele Erzählinstanzen es sich eigentlich alles in allem handelt: Die*der Fernschreibende des ersten und / oder die*der Lobredende des zweiten und / oder der*die Verfasser*in der Bauanleitung des dritten Kapitels könnten theoretisch ein und dieselbe Person sein, diese ist / sind aber kaum identisch mit dem Probanden des vierten Textkapitels, der selbst nicht zu den Vertretern der neuen Wissenschaft gehört. So bleibt zuletzt unbestimmt, ob es sich um zwei, drei oder vier verschiedene Erzähl- und Vermittlungsinstanzen handelt. Auf diese Weise wird Identität in

Strahlender Untergang bereits auf der Ebene der narrativen Instanzen problematisiert. Einheit stellt sich hier in unterschiedlichster Hinsicht gerade nicht her, sondern löst sich auf. Durch die Multiplikation der Textsorten und Diskursgattungen, durch die alternerende Pendelbewegung zwischen Modi fiktionaler Schriftlichkeit und Mündlichkeit, durch die polyfokale Brechung der Erzählperspektiven, durch die Unbestimmtheit und Anonymität ihrer Instanzen wird die narrative Konstruktion des künstlerischen Bauprojekts *Strahlender Untergang* schließlich einer ähnlichen projektiven Zerstreuung ausgesetzt wie der zu Beginn der Bauanleitung für die Errichtung des Terrariums geforderte „Sand“ der Wüste (o. S. / 38).

2.4.4 Zum Begriff der Zerstreuung

Die Beschreibungsfigur der Ver- oder Zerstreuung als Zerkörnung ist dabei auf der einen Seite sowohl wörtlich als auch bildlich in der sandigen, körnigen Werktopografie der Wüstenregion verankert, wie sie noch in der Schilderung des Probanden aus dem vierten Textkapitel in Verbindung mit dem histologischen, identitären wie textuellen Modell der Haut (2.7.1, *Theorie* 3.7.2.2) evoziert wird: „Der Wind ist zu schwach, um das Spurengewirr im Sand zu verwischen, und stark genug, um die feinsten Körner der Ebene über die Schleimhäute und Haut überhaupt zu verstreuen.“ (O. S. / vgl. 55) Auf der anderen Seite zeigt der Begriff der Zerstreuung eine zumindest partielle Nähe des hier beschriebenen Nomadischen (vgl. abermals griech. *némein* im Sinne des Teilens, auch Verteilens etc., siehe grundlegend *Theorie* 3.6.7) zum Diasporischen an (griech. *diaspora* „Zerstreuen, Zerstreuung“), das mit diesem zwar ausdrücklich nicht identisch, aber gerade in der zum Teil auch negativen semantischen Qualität der Zerstreuung als Leidenerfahrung doch verwandt ist.

2.5 Zeithorizonte: Die zerstreute Zeit und die Zeit des Hörbuchs (2000)

2.5.1 Temporale Zerstreuung

Zum Experimentstatus des Werks gehört auch die spielerische Verschränkung unterschiedlicher Zeitebenen und Zeithorizonte zu einer temporalen Versuchsanordnung, die sich nicht auf eine einzelne, unveränderbare Position festlegen lässt, sondern ein zeitliches Spiel projektiver Offenheiten generiert. Die Analyse der zerstreuten Zeit des Buchs

bildet neben der erzählformalen (2.4) eine weitere formale, diesmal eine zeitformale Untersuchungsebene.

Zunächst entwirft die Organisation der einzelnen Textkapitel in *Strahlender Untergang* keine progressive Chronologie, sondern eine zeitlich unbestimmt versetzte Struktur. Da das erste Kapitel bereits von der Durchführung der Bauarbeiten berichtet, das zweite aber noch das Projekt gegenüber der Delegation vorstellt, das dritte dann überhaupt erst die Bauanweisungen nachliefert und das vierte schon vom Untergang des Probanden im Terrarium erzählt, ergibt sich eine zeitliche Reihenfolge zwischen den Kapiteln, die alles sein kann, nur nicht chronologisch. In jedem Fall muss etwa das Kapitel 3 (Bauanweisungen) im Zeithorizont vor dem Kapitel 1 (Durchführung der Bauarbeiten) liegen. Für die jeweiligen Textkapitel ergeben sich insgesamt mindestens zwei mögliche, temporal- und kausallogisch ähnlich plausible Reihenfolgen: 2–3–1–4 oder auch 3–2–1–4. Aus der Struktur temporaler Verschiebung und Versetzung sowie aus der partiellen Inversion des Zeitstrahls (z. B. 3–2–1) ergibt sich ein interner Konflikt zwischen der Zeitordnung der fiktionalen Entstehung der Kapiteltexte und der Zeitordnung ihrer Rezeption im progressiven Akt des Lesens: Während etwa die Bauanweisung aus Kapitel 3 innerhalb der Produktionsfiktion zeitlich vor dem Fernschreiben aus Kapitel 1 entstanden sein muss, wird sie im tatsächlichen Akt des Lesens erst weit nach diesem rezipiert. So werden auch die einzelnen Textkapitel aus *Strahlender Untergang* in temporaler Hinsicht projektiv zerstreut.

Zerstreut wird die Zeit des Werks überdies auch im Hinblick auf das sprachliche Tempus der einzelnen Textkapitel. Sie weisen je unterschiedliche grammatikalische Zeitformen auf. Ist das erste Kapitel in berichtender konjunktivischer Vergangenheitsform gehalten, springt das zweite Kapitel entsprechend dem direkten mündlichen Charakter der Lobrede dagegen vorwiegend zum Präsens über. Teils im konjunktivischen Präsens, teils in passivischen Infinitivanweisungen – „Sand ist herbeizuschaffen“ (o. S. / 38) –, teils auch im Futur steht das dritte Textkapitel, das punktuell schon reflektiert, was „in der Zukunft“ geschehen bzw. sich „verwandeln wird“, diesen Zeithorizont jedoch sogleich wieder als irrelevant ausblendet: „Aber dieses Ereignis liegt in der Zukunft jenseits des Projektes und braucht weder Planer noch Erbauer im geringsten zu kümmern.“ (O. S. / vgl. leicht verändert 40) Das vierte Textkapitel schließlich oszilliert zwischen der Vergangenheitsform in den Rückerinnerungen des Probanden und dem Präsens in der Echtzeitschilderung seines fortschreitenden Untergangs. Im Hin- und Herspringen zwischen disparaten sprachlichen Tempusformen leistet das Werk auch auf grammatikalischer Ebene eine Zerstreung der Kategorie der Zeit an sich.

2.5.2 Die Potenzialität des „Während“

Eine weitere Ebene kommt hinzu, wenn man einen bislang gänzlich unbeachteten, gewiss peripheren, dafür aber nicht minder aufschlussreichen Text aus dem Umfeld von *Strahlender Untergang* in die Betrachtung einbezieht, der sich nach der Terminologie von Genette (2002 [1987]) als ein epitextueller Paratext bezeichnen lässt, insofern er nicht unmittelbar zum Buch an sich gehört: Es ist ein Begleittext zur Autorenlesung von Ransmayrs Debütwerk, die in demselben Jahr wie die Neuausgabe des Texts als Hörbuch bei Deutsche Grammophon von Universal Music erschienen ist (2000b). Dieser kleine Text ließe sich im Rahmen einer akustischen Paratextualität bzw. Paramedialität, wie sie Wirth (2014) entwirft, unter „die editoriale Rahmung durch redaktionelle Peritexte“ subsumieren, zu der „etwa der Entwurf eines Cover-Umschlags für eine Hörbuch-CD und dessen ‚Betextung‘“ gehört (222). Grundsätzlich sind auch die optischen und informationellen Elemente der Hüllengestaltung von Schallplatten und CDs als Paratexte zu beschreiben (vgl. dazu Rühr 2012: 20–22).

Eine eigene Behandlung erfordert die akustische Ebene. Dies betrifft hier zunächst die auditive bzw. audiomediale Umsetzung des Texts an sich: Die gesprochene Hörbuchfassung ist im Wesentlichen wortidentisch mit der gedruckten Textfassung der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* (2000a), ihr fehlen allerdings bestimmte paratextuelle Elemente wie die „Notiz zur Neuauflage“ oder etwa ein gesprochenes Inhaltsverzeichnis. Sie ist natürlich ebenso wenig in der Lage, die ursprünglichen Bildmaterialien der Erstausgabe zu übermitteln und kann insgesamt als ein akustisches Gegenstück zur optischen, buchmateriellen Fassung der Neuausgabe verstanden werden. Ein rezeptionslogischer Vergleich zwischen Buch und Hörbuch mag zunächst basal erscheinen, er ist für ein grundlegenderes Verständnis der Ordnungen des Lesens und des Hörens sowie der spezifischen Zeitlichkeit des geschriebenen und des gesprochenen Worts jedoch von Nutzen und soll deshalb weiter unten etwas ausführlicher zur Sprache kommen (siehe dazu 2.5.5).

Abgesehen von einer klassischen Audio-CD mit dem Tonmaterial verfügt das Hörbuch *Strahlender Untergang* auch über ein kleines Begleitheft bzw. Booklet. Das sechseitige Falblatt enthält neben der Cover-Illustration *ZARZURA-R-2* von Hubert Scheibl, die ebenfalls den vorderen Buchdeckel der Neuausgabe ziert, unter anderem ein gedrucktes Inhaltsverzeichnis, ein Autorporträt sowie auch einen kurzen Beschreibungstext zu *Strahlender Untergang*, der in Bezug auf das Hörbuch peritextuellen, in Bezug auf das Buch epitextuellen Status hat (vgl. dazu grundlegend die Nomenklaturen von Genette 2002 [1987]). In diesem Beschreibungstext heißt es über den „*Herrn der Welt*“:

Während er zwischen Dünen und Geröll dem Tod durch Verdursten entgegentaumelt, belehrt ein anonymer Vertreter der Neuen Wissenschaft eine akademische Delegation in der Oase Bordj Moktar, dass hier streng nach den Gesetzen der Logik unter einer sengenden Sonne zu Ende gebracht werde, was vor Milliarden Jahren auch unter Sonnenstrahlen begann: das organische Leben, der menschliche Auftritt. (O. S.)

Mit der verwendeten Konjunktion „Während“ führt der Begleittext eine weitere potenzielle Möglichkeit zeitlicher Konstellationen zwischen den jeweiligen Kapiteln ein, diesmal eine Konstellation der Simultanität: In einer temporalen Lesart deutet das „Während“ den Modus einer Gleichzeitigkeit der entsprechenden Textkapitel an, in diesem Fall des zweiten und des vierten, die simultan ablaufen und aus je unterschiedlichen narrativen Perspektiven, von verschiedenen Standorten des Erzählens aus übermittelt würden. Allerdings ist die Konjunktion „Während“ selbst mehrdeutig und lässt neben einer zeitlichen auch eine adversative Lesart zu, nach der die beiden beschriebenen Vorgänge in eine Logik des Gegensatzes zueinander treten, die nicht notwendigerweise eine Simultanität impliziert, sondern das zeitliche Verhältnis zwischen den Vorgängen im Modus der Unbestimmtheit belässt. Die doppelte Potenzialität des „Während“ aus dem Epitext zu *Strahlender Untergang* liefert damit eine semantische Figur, die den Grad der Offenheit des Werks an sich zusätzlich erhöht und die insgesamt eine adäquate Beschreibungsfigur für die logischen wie temporalen Offenheiten des Werks, für seine grundlegenden Semantiken des Adversativen („Widerspruch“) und der Simultanität liefert.

2.5.3 Tiefenzeit

Mit der Zeitspanne von „Milliarden Jahren“ verweist der Begleittext zum Hörbuch überdies noch einmal auf die Dimension einer geologischen oder Tiefenzeit, die nicht allein weit über den anthropozentrischen Horizont hinausgeht (siehe dazu 2.3.6), sondern zudem einen elementaren Konflikt zwischen linearen und zyklischen Zeitvorstellungen, zwischen Zeitpfeil und Zeitkreis einführt (vgl. dazu grundsätzlich Gould 1987). Der Blick in die Tiefe der Erdgeschichte als ‚Geschichte‘ im Sinne einer Sedimentation geologischer ‚Schichten‘ wie in die Tiefe der kosmischen und solaren Zeit führt zu einer Relativierung der Stellung des Menschen auf der Erde wie im All und eröffnet zugleich Ansichten einer zyklischen Zeit, die nicht linear-progressiv im Zeichen einer sinnspendenden Teleologie oder Entelechie fortschreitet, sondern sich im Rhythmus biologischer, geologischer oder astronomischer Kreisläufe wiederholt, also in den Zyklen einer natürlichen Welt zirkuliert, die nicht auf einen außerhalb von ihr liegenden historischen Sinn gerichtet ist. Diese zyklische Bewegung verdichtet sich in dem epitextuellen Hin-

weis darauf, dass Ende und Anfang sich zu einem ungeheuren, tiefenzeitlichen Kreis zusammenschließen, dass nämlich „unter einer sengenden Sonne zu Ende gebracht werde, was vor Milliarden Jahren auch unter Sonnenstrahlen begann“.

2.5.4 Die Sonnenuhr des Erzählens

Das Kreisen der Zeit deutet sich auch an einem Motiv innerhalb des Werks *Strahlender Untergang* an, das die gesamte Lobrede des zweiten Textkapitels narrativ grundiert, nämlich am impliziten Motiv der Sonnenuhr, das sich hier zu einer Sonnenuhr des Erzählens ausgestaltet. Nach gut einem Drittel seiner Rede berichtet der Sprecher den Herren der akademischen Delegation von „jener vergleichsweise bescheidenen Sonne, deren Hitze Sie nun auch im dürftigen Schatten dieser Oase zu quälen beginnt“ (o.S./vgl. 23). Am Ende seiner Rede kommt der Sprecher noch einmal auf „die Schatten“ zurück, die sich unterdessen vermehrt und vergrößert haben und nun offenbar um ein Vielfaches länger geworden sind: „Ich sehe die Schatten ihrer Zeltäcker schon über Bordj Moktar hinausfallen.“ (O.S./vgl. 37) Im Kontrast zwischen dem „dürftigen Schatten“ und den langen, über die Oase hinausfallenden „Schatten ihrer Zeltäcker“ deutet sich das strukturbildende Modell einer kreisenden Sonnenuhr an, die mit der Rede selbst vorangeschritten ist und dadurch die zyklischen Dynamiken natürlicher, astronomischer bzw. sonnenbasierter Zeitmessung anzeigt. In dieser Sonnenuhr des Erzählens gewinnt das sowohl für Ransmayrs Text als auch für Puchners Fotografien, d. h. für die Schrift- wie auch für die Bildebene von *Strahlender Untergang* zentrale Motiv der Sonne bzw. des auch titelstiftenden Sonnenuntergangs eine zusätzliche, chronometrische Qualität, die auf den zyklischen Verlauf der Zeit hinweist und damit abermals nicht auf der Vorstellung eines Zeitpfeils, sondern auf derjenigen eines Zeitkreises beruht.

Allerdings ergibt sich genau gesehen ein Konflikt zwischen der Rotationszeit der beschriebenen Sonnenuhr und der Erzählzeit bzw. der Sprechzeit der Oasenrede an sich. Beide folgen offenbar unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die Tempi des Erzählens und der Uhr driften merklich auseinander. Das Tempo der Rede an sich wird messbar, wenn man erneut das Hörbuch *Strahlender Untergang* (2000b) in die Betrachtung einbezieht. In Ransmayrs ungekürzter Autorenlesung nimmt das gesamte zweite Textkapitel „Lob des Projekts“, also die vollständige Oasenrede, eine Sprechzeit von 23 Minuten und 17 Sekunden ein. Obwohl Ransmayrs eigenes Rede- bzw. Lesetempo schon als betont langsam zu bezeichnen ist, liegt die Sprechzeit der ganzen Lobrede somit weit unter einer halben Stunde. Dahingegen müssten dem Stand der Sonnenuhr zufolge zwischen dem „dürftigen Schatten“ zu Beginn des zweiten Drittels der Oasenrede und den bereits über die Oase hinausfallenden „Schatten“ am Ende der Rede mindestens einige Stunden

in der Wüste vergangen sein, zeigen die langen Schatten doch ebenso den Abend an wie schon das Bereiten der „Feuerstellen“ und die Müdigkeit der zuhörenden Herren am Schluss der Lobrede: „Sie werden jetzt müde sein.“ (O.S./37) Laut einem zeitgenössischen Wüstentext wie Schrotts *Die fünfte Welt* (2007) lassen in der „konturlosen Weite“ der Wüste (67) schließlich erst die langen Abendschatten „ein Maß für Proportionen und Distanzen“ überhaupt entstehen (42).

2.5.5 Die Zeitlichkeit des geschriebenen und des gesprochenen Worts

Der Kontrast zwischen Sonnenzeit und Sprechzeit weist auf einen Konflikt unterschiedlicher Geschwindigkeiten, der entweder auf einer extrem beschleunigten Rotationsbewegung der Sonnenuhr oder auf einer extrem zerdehnten Redesituation beruht, der aber in jedem Fall dem grundlegenden, für *Strahlender Untergang* insgesamt konstitutiven Konzept vom internen „Widerspruch“ (o.S./35) ein weiteres, chronometrisches Element hinzufügt und die natürlichen Ordnungen der Rede bzw. des Sonnenstands sprengt.

Zugleich rückt dieser Konflikt ein medienformales Problem in den Fokus, das für die Analyse der Zeitlichkeit des Werks genereller von Bedeutung ist und das sich abermals in besonderer Weise in der Hörbuchfassung von *Strahlender Untergang* darstellt: das Problem der Rezeptionsgeschwindigkeit. Anders als das Buch (1982/2000a) gibt das Hörbuch (2000b) seine Rezeptionsgeschwindigkeit selbst vor: Während der gedruckte Text den Rezipient*innen die Freiheit lässt, in ihrem eigenen, individuellen Tempo und Rhythmus zu lesen, schreibt das Hörbuch sowohl die Geschwindigkeit als auch die Kontinuität der Rezeption exakt vor. In dieser rezeptionsformalen Hinsicht ist das Hörbuch, obwohl es mit dem ansonsten volatileren gesprochenen Wort arbeitet (es zugleich aber technisch fixiert), das weniger flexible Medium. Es ist, rein sprachlich gesehen paradoxerweise, das Medium mit dem höheren Anteil an ‚Vorschrift‘: Die rezeptive Geschwindigkeit des Hörbuchs ist eine weitestgehend vorgeschriebene Geschwindigkeit. Das lässt sich auch dadurch begründen, dass der „temporale Akzent“ als prosodisches sprechkünstlerisches Gestaltungsmittel (dazu grundsätzlich Schnickmann 2007: 35) bei einer Hörbuchaufzeichnung in tontechnisch konservierter, also wiedergabe- und daher rezeptionslogisch nichtveränderbarer Form vorliegt (vgl. zur apparativen bzw. technologischen Gebundenheit des Medienensembles Hörbuch genereller Binczek / Epping-Jäger 2014: 10).

Abgesehen davon führt erst das Hörbuch die mündliche Rede, d.h. genauer: die auf Mündlichkeitsfiktionen beruhenden Textteile des zweiten und des vierten Kapitels, also die Lobrede und die Erlebnisschilderung des Probanden, in ihren ursprünglichen fik-

tionalen Modus zurück, den des gesprochenen, nicht geschriebenen Worts. Im zweiten und vierten Kapitel, d.h. entsprechend im zweiten und vierten Hörbuchtrack, fällt das Sprecher-Ich der Autorenlesung daher in eins mit der Stimmenmaske des Lobredners und des Probanden, wogegen es beim ersten und dritten Track, dem Fernschreiben und der Bauanleitung, die gerade umgekehrt auf Schriftlichkeitsfiktionen beruhen, eher die Position eines den zugrunde liegenden Text Vorlesenden einnimmt. In dieser Hinsicht können Buch- und Hörbuchfassung von *Strahlender Untergang* als einander symmetrisch ergänzende Medienformate verstanden werden. Durch die Äquivalenzrelation zwischen der Sprechsituation der Hörbuchstimme und einer Mündlichkeitsfiktion wie etwa der Lobrede des zweiten Kapitels wird auf einer metafictionalen Ebene darüber hinaus die erwähnte positionale Analogie zwischen den Adressaten der Lobrede, den zuhörenden Herren der akademischen Delegation, und den Adressat*innen des Hörbuchs, den zuhörenden Rezipient*innen von *Strahlender Untergang*, noch einmal und umso nachdrücklicher unterstrichen.

2.5.6 Die Zeit des Fests als mythische Zeit (Eliade) – Vom Zeitkreis zur Zeitspirale

Neben der Zeit des Hörbuchs bzw. den unterschiedlichen Zeitlichkeiten von Hörbuch- und Buchfassung deutet sich in *Strahlender Untergang* noch ein weiteres Zeitmodell an: die Zeit des Fests. Gegen Anfang des vierten Textkapitels wird der „Rotor des Helikopters“ beschrieben, der den Probanden im Wüstenterrarium absetzt, sich entfernt und „einen schmerzenden Sandwirbel“ hinterlässt (o.S./ 47). „Die Maschine“, heißt es, „verwandelte sich in einen schwarzen, singenden Punkt und verschwand.“ (O.S./vgl. 47) Im Bewusstsein des Probanden selbst setzt das Ereignis eine Assoziation frei: „Das Verschwinden und Singen des Punktes brachte die Erinnerung an *das Fest* zurück, die notwendige *Rekapitulation* eines Verschwindenden, der sich inmitten der Siedehitze, der Leere wiederfindet und wieder und wieder nach einem Punkt sucht, an dem alles anfing.“ (O.S./ vgl. leicht abgewandelt 47) Die Suche nach dem Anfangspunkt in einer linearen Zeitvorstellung führt ausgerechnet zum Gedanken an „*das Fest*“ und damit zu einem Konzept, das prinzipiell gerade nicht auf Linearität, sondern auf Zirkularität beruht: Das Fest kann grundsätzlich als Verdichtung der mythischen oder heiligen Zeit verstanden werden, die nach Eliade (2013 [1957]) unter dem paradoxen Aspekt einer zirkulären Zeit erscheint, die umkehrbar und wiedererreichbar ist und eine Art ewige mythische Gegenwart darstellt, die man mittels Riten periodisch aufleben lässt (64).

Der zirkulären Zeit des Fests entsprechen in *Strahlender Untergang* die zahlreichen Motive der Rotation und des Kreisens aus der Textpassage: der „Rotor des Helikopters“,

der „Sandwirbel“, aber auch die „*Rekapitulation*“ als mentale Wiederkehr bzw. Wiederholung eines Vergangenen sowie die ständig wiederholte Anstrengung des Verschwindenden, der „wieder und wieder nach einem Punkt sucht, an dem alles anfang.“ Das „*Fest*“ selbst, an das sich der Proband erinnert, das groteske Sonnenfest der neuen Wissenschaft, ist möglicherweise eine periodische, möglicherweise auch nur eine einmalige Veranstaltung, in jedem Fall weist es verschiedene Elemente auf, die auf einem zyklischen Zeitmodell beruhen.

Und *was* für ein Fest das war: Der Platz vor dem *Forschungsgebäude* tagelang von Zuhörern verstellt. Girlanden und Lampions, Sandproben in Schaukästen, eine Fata Morgana im angrenzenden Lichtspieltheater, Marktbuden mit Sonnenschirmen aus Brennglas und Stahl, Kunstsonnen, die *Vitalux-* und *Siccatherm-Strahler* aus den Laboratorien stillgelegter Sonnenschutzmittelfabriken zur freien Entnahme, Solarien, Varietézelte mit den Attraktionen einer Verdurstung und über allem die *Kanzeln*. (O.S./vgl. stark abgewandelt 47f.)

Die Veranstaltung kreist bildlich um die Sonne, der das ganze Fest geweiht ist. Dabei versammelt es verschiedene Behausungsmodelle, die auf der Struktur einer transitorischen, teils zirkulären Wanderschaft basieren: Die „Marktbuden“ etwa gehen ebenso auf die grundsätzlich zyklische Struktur des Markts oder Jahrmarkts zurück wie die „Variétézelte“ auf der sowohl räumlich als auch zeitlich zirkulären Grundstruktur des Zirkus aufbauen (vgl. zum Zirkus als Prototypus moderner Wanderschaft etwa Daniel 2016). Die „Fata Morgana“ wiederum antizipiert bereits die „Luftspiegelung“, auf die der Proband später im Wüstenterrarium stoßen wird und „die dicht über dem Boden das Blau des Himmels unruhig zusammenfaßt“ (o.S./vgl. 50). Als spiegelverkehrtes Gegenbild der Wüste stellt sie ihrerseits eine Spiegelung der unzähligen Mises en abyme dar, die als zusammenfassende Miniaturspiegelungen in das Werk selbst eingelagert sind (siehe dazu auch 2.7.2).

Auf einer metareflexiven Ebene korrespondiert die zyklische Zeit des Fests in der subjektiven Erinnerung des Probanden in mehrfacher Hinsicht mit den nomadischen Bewegungen der beschriebenen Werkdynamik. Erstens bildet die assoziative Struktur der „Erinnerung an *das Fest*“ im Bewusstsein des Ichs, nach der ein Bild („Das Verschwinden und Singen des Punktes“) zum nächsten („*Fest*“) führt und eine Rück Erinnerung an das Vorangehende in Gang setzt, ein Äquivalent der permanenten Positionsverlagerungen und -verwandlungen im Zeichensystem des Werks selbst, das sich stets von einer Bildposition zur nächsten schiebt und transformiert, also seinerseits eine Struktur der ständigen, variativen Wiederkehr bezeichnet. Genau betrachtet, ist daher letztlich weniger von einer zyklischen als vielmehr von einer spiralförmigen Zeit zu

sprechen. Da ihre Grundbewegung nicht ausschließlich repetitiv, sondern dabei gleichermaßen variativ verläuft, beschreitet sie einen Weg vom Zeitkreis zur Zeitspirale, der zugleich noch einmal mit der von Wallerstein (1982) skizzierten Bewegung der kapitalistischen Weltökonomie korrespondiert, deren Struktur ebenfalls nicht rein zyklisch, sondern spiralförmig ist: „Yet this cyclical pattern cannot go on forever, because in fact it is not truly cyclical but spiral.“ (22) Zweitens gibt das explizit benannte Konzept der „Rekapitulation“ auch ein wörtliches Vorbild der zahllosen diachronen Textvariationen und -transformationen ab, die frühere Elemente beispielsweise im Übergang von einer Werkfassung zur anderen immer wieder aufgreifen, revidieren bzw. rekonfigurieren, verwandeln und erneuern. Drittens deutet sich in der „Erinnerung an *das Fest*“ im Figurenbewusstsein des Probanden zumindest im Kern ein Mechanismus an, der für die Dynamik nomadischer Werkbewegungen grundsätzlich konstitutiv ist: der Mechanismus der Intertextualität im Sinne eines Rückgriffs nicht nur auf eigene, sondern auch auf andere, fremde Text- und Werkelemente.

2.6 Intertextuelle Streuungen

Es lassen sich mehrere intertextuelle Bezugnahmen in *Strahlender Untergang* benennen, die teils explizit markiert sind, teils implizit anklingen. Mit solchen intertextuellen Streuungen ist ein primärer Mechanismus nomadischer Werkdynamiken angesprochen, wie er im theoretischen Entwurf (siehe *Theorie* 3.7.1) beschrieben wurde. *Strahlender Untergang* lässt mindestens vier Hauptfelder intertextueller Verweisungen erkennen, die es zunächst darzustellen gilt (2.6.1–2.6.4), bevor im Sinne eines selbst wiederum prozessualen Intertextualitätsprojekts einige weitere Reminiszenzen als offene Bezugfelder zumindest anzudeuten sind (2.6.5).

2.6.1 *Die Enden der Parabel* (Pynchon und Jelinek / Piltz): Kolonie und Karawane – Expansion und Kompression – Literaturgeschichte und Literaturbetrieb

Ein erster, explizit markierter Bezug betrifft den Roman *Gravity's Rainbow* von Pynchon (2013 [1973]), der im Jahr vor der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* erstmals in der deutschen Übersetzung von der späteren Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek und Thomas Piltz unter dem Titel *Die Enden der Parabel* (Jelinek / Piltz 2015 [1981]) erschien. Ein Zitat aus dieser deutschen Fassung des Romans ist Ransmayrs Text sowohl in der Erst- als auch in der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* (o. S. / [7]) als Motto

vorangestellt (Grundsätzliches zur Gattung Motto als Paratext bietet Moennighoff 2005 [1996]: 354 f.). Besagtes Motto ist durch Kursivsetzung als Zitat markiert und ausgewiesen mit dem Verweis auf „Thomas Pynchon, *Die Enden der Parabel*“ (o. S. / vgl. [7]). Der Zitatsplitter rückt die in *Strahlender Untergang* (sowohl für Ransmayrs Text als auch für Puchners Fotografien) zentrale Figur der Sonne sowie die mit ihr verbundenen enormen räumlichen und zeitlichen Größenordnungen in den Mittelpunkt:

*Seit Millionen von Jahren umgibt uns das Brüllen der Sonne,
ein gigantisches Feuerofen-Brüllen
über einhundertfünfzig Millionen Kilometer,
das so vollkommen gleichförmig ist,
daß Generationen von Menschen in ihm geboren werden,
leben, sterben konnten, ohne es jemals zu bemerken. (O. S. / [7])*

Das zitierte Fragment entspricht im Wortlaut der deutschen Fassung des Texts von Jelinek/Piltz (2015 [1981]: 1089, dort allerdings weder kursiv noch im Vers-, sondern im Blocksatz). Es stammt ursprünglich aus dem vierten und letzten Teil von Pynchons Roman (2013 [1973]: dort 824), wo es in Zusammenhang steht mit der konspirativen Theorie eines tönenden Äthers („Soniferous Aether“), der den Klang des Weltraums in Wirklichkeit zu jedem Winkel der Erde tragen könne (824). In dem im Zitat beschworenen „*Brüllen der Sonne*“ verwandelt sich die solare Gewalt dabei gewissermaßen zugleich von einer thermischen in eine akustische Größe.

Trotz der exponierten Stellung des Pynchon-Zitats sowie seiner expliziten Markierung als Motto von *Strahlender Untergang* wurde bislang kaum weiter auf den Bezug eingegangen. Mosebach (2003) bemerkt lediglich: „Kurz nachgetragen werden sollte, dass Ransmayr dem Text ein Zitat aus Thomas Pynchons Roman *Gravity's Rainbow (Die Enden der Parabel)* vorangestellt hat“, welches „im Zeilensprung der Ransmayr-Fassung“ erscheine (66). Mosebachs anschließendes Fazit lautet: „Allein durch das Motto wird ersichtlich, inwiefern das Programm des Textes vorsieht, den ‚Herrn der Welt‘ von seinem Thron zu deinstallieren.“ (66) Zugleich leistet das Motto aber mehr. Den vielfältigen motivischen, thematischen und anderen Verflechtungen zwischen Pynchons Roman und Ransmayrs/Puchners Buch – sowie auch weiteren Werken Ransmayrs, etwa dem Roman *Die letzte Welt* (1988, vgl. dazu Vogel 1994: 318–320) und sicher nicht zuletzt *Morbus Kitahara* (1995) – kann auch hier zwar nicht im Detail nachgegangen werden, denn dazu bedürfte es einer eigenen Studie. Doch sollen zumindest einige exemplarische Schwerpunkte in Bezug auf *Strahlender Untergang* umrissen werden.

Erste Berührungen ergeben sich schon zwischen einigen generelleren Grundmotiven und größeren Handlungslinien der beiden Werke. Die multiplen Handlungssträn-

ge von Pynchons Roman reichen von der Suche Tyrone Slothrops „nach dem Geheimnis seiner Identität“ sowie seinem Konturverlust und seiner finalen Auflösung „in der Natur“ bis hin zu der Vorstellung Bliceros und Gottfrieds, „das rationale Ego zu überwinden, um der zerstörerischen Schönheit einer übermenschlichen oder posthumanistischen Existenz zu huldigen“, bzw. allgemeiner dem Wunsch, „ein kolossales, endgültiges Ereignis der Erlösung und Zerstörung eintreten zu lassen.“ (Bronfen 2009 [1991]: 338) Die ungeheure misanthropische Fantasie von der Auslöschung der Menschheit aus Ransmayrs Debütwerk ist bei Pynchon ebenso vorgeprägt wie der globalkapitalistische und industrielle Zug ihrer Vernichtung: „His novel's subject is the transnational order of capital, industries and markets, and especially those bureaucratized and militarized servants whom that new order dedicates to domination and death.“ (Weisenburger 2012: 48) Pynchons Roman zeigt eine verlassene Menschheit auf der Wanderschaft: „Evacuees, refugees, displaced persons, stateless persons and surviving concentration camp internees stream through the novel's episodes.“ (50) Niemand anders als die spätere Übersetzerin des Romans selbst führt in einem frühen Beitrag zu Pynchon aus: „Der Todeswunsch erfasst nicht nur Personen, sondern ganze Rassen. Das Schwarzkommando in G. R. [*Gravity's Rainbow*] lebt in seiner Höhle und betreibt seine eigene Auslöschung, wie Lemminge.“ (Jelinek 1976: 540)

Exemplarisch verbinden sich *Strahlender Untergang* und *Gravity's Rainbow* im Grundmotiv einer Todesmission. Geli Tripping meint im letzten Teil von Pynchons Roman über sich und die Konterrevolutionäre: „*It is our mission to promote death.*“ (2013 [1973]: 854) In der deutschen Übersetzung von Jelinek / Piltz lautet es: „Wir sind beauftragt, das Geschäft des Todes zu betreiben.“ (2015 [1981]: 1129) Gottfried wiederum denkt wenig später:

Nach Afrika, Asien, Amerindien, Ozeanien kam Europa und etablierte seine Ordnung aus Analyse und Tod. Was es nicht benutzen konnte, tötete oder verwandelte es. Mit der Zeit wurden die Todeskolonien stark genug, um abzufallen. Doch der Impuls zum Reich, die Mission, Tod zu propagieren, die Struktur des Unternehmens blieb erhalten. Jetzt erleben wir die letzte Phase. (1133; vgl. Pynchon 2013 [1973]: 857)

Als ein besonderes Beispiel motivischer Verknüpfung lässt sich dabei schon der Anfang der beiden Bücher betrachten. Bereits auf den jeweils ersten Seiten entwerfen die Szenarien miteinander korrespondierende Bildlichkeiten und Begriffe. Das erste Textkapitel von *Strahlender Untergang* beginnt mit der Beschreibung einer „Kolonnie wüstentauglicher Bau- und Transportfahrzeuge von größtem Fassungsvermögen“ (o. S. / vgl. 11), bevor der Bericht zur Schilderung des tödlichen Endes „einer großartigen Karawane“ in der Wüste übergeht (o. S. / vgl. 12). Um eine „Kolonnie“ und eine „Karawane“ geht

es auch auf den ersten beiden Seiten von Pynchons Roman in der zitierten deutschen Übersetzung von Jelinek/Piltz. Hier ist es eine Eisenbahn in der verdunkelten, metallischen Nacht einer „Evakuierung“ unter heulendem Kriegshimmel, „hineingepfercht“ ist „menschliches Strandgut“: „Jetzt setzen sie sich langsam in Bewegung. Die Kolonne verläßt den Hauptbahnhof“ (9). Kurz darauf taucht auch hier das Bewegungsbild der „Karawane“ auf: „Die Karawane hat angehalten. Endstation. Alle Evakuierten müssen aussteigen. Sie bewegen sich langsam, doch ohne Widerstand.“ (10; vgl. zum Romananfang Pynchon 2013 [1973]: 3 f.)

Mit der buchstäblichen Wiederaufnahme der Bewegungsfiguren „Kolonne“ und „Karawane“ verschiebt Ransmayrs Text die zugrunde liegenden Bilder einerseits von der übertragenen Bedeutung des Zug- und Menschentransports bei einer „Evakuierung“ zur wörtlichen Bedeutung einer Lastwagenkolonne und einer Karawane in der Wüste, wodurch er Pynchons figurative auf eine literale Ebene zurückspielt. Andererseits bleibt in den Motiven „Kolonne“ und „Karawane“ aus *Strahlender Untergang* gleichzeitig der ursprüngliche Zusammenhang des Kriegsgeschehens und der Evakuierung aus *Die Enden der Parabel* als Subtext mitlesbar, wenn man den Pynchon-Verweis in die Lektüre von Ransmayrs Text einbezieht. Die intertextuelle Verweisung verstärkt damit also eine Lesart von *Strahlender Untergang*, die sich in der Parallele zwischen Terrarium und Konzentrations-, Arbeits- oder Vernichtungslager ohnehin schon angedeutet hat (siehe dazu bes. 2.3.2), nämlich die einer historischen Bezugnahme auf den Holocaust und auf den Zweiten Weltkrieg, in dessen Kontext sich Pynchons Roman ansiedelt.

Mit dem auffallend parataktischen, telegrammartigen Sprachstil aus der Schilderung Pynchons bzw. der Übersetzung von Jelinek/Piltz („Die Karawane hat angehalten. Endstation.“) korrespondiert in Ransmayrs Text der Begriff des „Fernschreibens“ aus dem Untertitel des ersten Textkapitels (o.S./11), der mit Blick auf die eher ausführlichen, keineswegs telegrammartigen Formulierungen der „Nachrichten aus dem Tanezrouft“ (o.S./11) an sich kaum begründet scheint, im Verweis auf *Die Enden der Parabel* aber eine Erklärung findet, die erst die Bedeutungsbreite und vielfältigen Bezugsmöglichkeiten des „Fernschreibens“ lesbar macht. Dass die Bewegungsfiguren „Kolonne“ und „Karawane“ bereits in Pynchons Romananfang vorgeprägt sind, verleiht darüber hinaus auch den skizzierten Bildpositionen aus dem weiteren Umfeld der „Prozessionen“ als Massenfiguren (Arbeiterschaft-Lemminge-Zuhörer) aus *Strahlender Untergang* (siehe dazu 2.2.2.1) eine zusätzliche, fremdreferenzielle intertextuelle Grundlage, indem auch die „Kolonne“ und die „Karawane“ der Evakuierten prozessionsähnliche, kanalisierte Massenbewegungen beschreiben, die von Pynchons zu Ransmayrs Text hinüberführen, also selbst wiederum eine performative Bewegung vollziehen, die von einem Werk zum anderen wandert.

Neben den motivischen oder thematischen Verflechtungen, den intertextuellen Wanderungen der Bewegungsfiguren oder dem latenten, subtextuellen Verweis auf den Kriegszusammenhang, also den im weitesten Sinn handlungsbezogenen sind auch text- bzw. werkformale Spiegelungen zwischen Pynchons Roman und *Strahlender Untergang* zu identifizieren. Sie bilden einen zweiten Schwerpunkt des Bezugs. Beide Bücher lassen ein ähnliches rezeptionsästhetisches Programm erkennen: Sie vermitteln, rein formal betrachtet, weniger einen Eindruck der Leserlichkeit bzw. Lesbarkeit als der Unleserlichkeit bzw. Unlesbarkeit. Dieses rezeptionsästhetische Programm erfüllen beide Werke jedoch nach ganz unterschiedlichen, entgegengesetzten Verfahren, die wiederum zwei gegensätzlichen physikalischen Prinzipien entsprechen, welche beide Werke selbst in ihrem partiellen Rückgriff auf Termini der Physik reflektieren: Pynchons Roman durch Ausdehnung bzw. Vergrößerung des Volumens ins beinahe Unüberschaubare (Expansion), Ransmayrs/Puchners Buch durch Reduktion oder Verringerung des Volumens zum Überverdichteten (Kompression).

„Ich konzentriere mich in allem und werde weniger“ (o.S./vgl. 58), meint der Proband im vierten Textkapitel von *Strahlender Untergang*, „ich bin die Verkleinerung des Volumens aller Zellen, die Verringerung der Sauerstofftransportkapazität, die Konzentration der Natriumlösungen und des Chlorids“ (o.S./vgl. 57f.). Auf einer metareflexiven Ebene lässt sich dieser Befund auch auf das Werk selbst wenden. Ransmayrs/Puchners Buch verdichtet auf engstem Raum eine Unzahl von intratextuellen, intertextuellen wie intermedialen Verweisen und Querverweisen zu einer Text- und Bildfläche, die in werkformaler Hinsicht selbst wiederum der im Buch beschworenen Ebene der Wüste gleicht: einer extrem konzentrierten, reduzierten Zone der Transitionen und des Übergangs, aber auch der fehlenden Wegmarken und Orientierungen. Dagegen dehnt Pynchons opulenter Roman sein Textmaterial zu einem beinahe unüberschaubaren, in der deutschen Übersetzung rund 1200-seitigen, seinerseits allerdings sehr dichten monolithischen Block aus, der gleichfalls voller Querweise und -verbindungen steckt (vgl. dazu den ausgiebigen Textkommentar von Weisenburger 2006 [1988], allgemeiner zu Pynchons Intertexten etwa Seed 2012), der zwar paginiert und in einige Kapitel unterteilt ist, aber ansonsten ebenso wenige Wegmarken und Orientierungshilfen für die Lektüre bietet wie *Strahlender Untergang* in der Erstausgabe (siehe dazu weiter 2.7.2): kein Inhaltsverzeichnis, keine Unterkapitelüberschriften, keine der üblichen Anhaltspunkte für die Leserschaft.

Ein dritter, mit dem werkformalen verbundener Schwerpunkt im Beziehungsgeflecht zwischen den beiden Werken liegt in der Verortung innerhalb eines literarhistorischen wie literaturbetrieblichen Entwicklungszusammenhangs. Allein der mehrdeutige Titel von Pynchons Roman in seiner deutschen Übersetzung beschreibt neben dem Anfangs- und Endpunkt der parabolischen Flugbahn einer deutschen V 2-Rakete, wie sie

insgesamt „für den Text bestimmend ist“ (so Jelinek im Gespräch mit Augustin 2004: 99), unter anderem auch die Enden des parabelhaften Erzählens, die Enden des literarischen Gleichnisses, die bei Pynchon allerdings im paradoxen Gestus einer Gleichzeitigkeit von Terminalität und Kontinuität beschworen werden: einer Beendung und gleichzeitigen Fortführung gleichnishaften Erzählens, das einerseits zu einem gigantomantischen, monströsen Narrativ ausufert, welches den Rahmen jeder einfachen Parabel sprengt, andererseits aber in der konstitutiven Struktur der Analogien selbst wiederum parabolische Züge annimmt. In einer solch paradoxen Präsenz des Simultanen liegt die literarhistorische Position von Pynchons Werk.

An diese Position knüpft *Strahlender Untergang* nicht nur implizit, sondern auch explizit an. Der Lobredner des zweiten Textkapitels meint an einer Stelle ausdrücklich gegenüber den Herren der akademischen Delegation: „Ich sehe Sie erneut unwillig werden, geehrte Herren, aber bedenken Sie, daß mein geraffter Bericht keine Parabel ist! / Ich weiß, die Akademie verabscheut Parabeln.“ (O.S./vgl. 30f.) Damit wird zum einen nochmals auf das werkphysikalische Prinzip der Kompression hingewiesen, das Ransmayrs von Pynchons Text gerade unterscheidet: Anders als *Die Enden der Parabel* ist die Lobrede des zweiten Textkapitels bzw. der Text von *Strahlender Untergang* insgesamt tatsächlich ein „geraffter Bericht“ und kommt damit, rein formal gesehen, einigen Charakteristika der traditionellen, bündigen Parabel nahe, steht insofern also im Gegensatz zu Pynchons expansivem Roman. Zum anderen generiert die Aussage des Lobredners aus *Strahlender Untergang* auf einer metareflexiven Ebene, bezogen auf die Entwicklungen der Literaturgeschichte, aber eine ähnliche Paradoxie wie die Präsenz des Simultanen in Pynchons Roman: Beide Werke verstehen sich in je bestimmter Weise als Absage an ein parabelhaftes Erzählen, setzen diese Absage jedoch zumindest partiell mit genuinen Mitteln des Parabolischen ins Werk, mit Strukturen der Analogie als Gleichnis, die sich in Ransmayrs Text paradigmatisch etwa in den physikalischen sowie biochemischen Gleichungen als Parabeln auch der metamorphischen Werkproduktion verdichten und dabei vielfach die Frage aufwerfen, ob diese Art der sprachlichen Verwendung, Verwissenschaftlichung bzw. Verdichtung überhaupt noch als literarisches Schreiben angesehen werden kann: „ $6 \text{ CO}_2 + 6 \text{ H}_2\text{O} + \text{Sonnenenergie} = \text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6 + 6 \text{ O}_2$ “ (o.S./vgl. 24).

Der dritte, literarhistorische Schwerpunkt der Bezugnahme auf *Die Enden der Parabel* umfasst auch eine spezifische Reflexion auf den Kultur- und Literaturmarkt sowie auf den Betrieb der Literaturkritik und Literaturinterpretation. Thomas Pynchon gilt nicht allein als Pionier der sogenannten Postmoderne in der US-amerikanischen Literaturgeschichte (dazu u. a. Dalsgaard / Herman / McHale 2012: 1), der Autor stilisiert seine eigene Person dabei zu einem ebenso geheimnisvollen wie opaken Gesamtkunstwerk, das sich der medialen Öffentlichkeit und den üblichen Spielregeln des Literaturmarkts wie der Zelebritätskultur weitgehend entzieht: Von Pynchon selbst sind nur wenige biografi-

sche Details bekannt, es existieren kaum Fotos, bloß vereinzelte Stellungnahmen oder Lebenszeichen des Autors überhaupt, seine gesamte Identität bildet eine numinose Stelle im medialen Geflecht des öffentlichen Interesses, die größtenteils unbestimmt und un verfügbar bleibt. Autoreflexive Spielqualitäten erlangte dagegen in populärer Weise Pynchons selbstkarrierender ‚Gastauftritt‘ in zwei Episoden der TV-Serie *The Simpsons* von 2004, in denen er einer Figur mit einer braunen Papiertüte über dem Kopf seine Stimme lieh (vgl. dazu etwa die biografische Notiz von Krafft 2012: hier 9).

Der Pynchon-Komplex verbindet sich zugleich mit dem Jelinek-Komplex. Die Übersetzung von *Gravity's Rainbow* ist nicht nur „die umfangreichste und anspruchsvollste Übersetzungsarbeit der Autorin“ (Leucht 2013: 248), sie spielt auch eine bedeutende Rolle in der Entwicklung von Jelineks eigener Ästhetik (vgl. dazu ausführlicher Leucht 2012). Pynchons Werk ist für Jelinek „einer der größten Romane des 20. Jahrhunderts, wenn nicht der größte überhaupt.“ (Augustin 2004: 94) An seiner Übersetzung hat die Österreicherin von 1976 bis 1979 unentwegt gearbeitet (95) und dabei, wie sie selbst betont, „von Pynchon wahnsinnig viel gelernt.“ (105) In intertextueller Sicht lässt sich nicht zuletzt auch ihr Roman *Die Kinder der Toten* von 1995 als eine produktive Auseinandersetzung „mit den Zeitschleifen“ von Pynchons Roman verstehen (Vogel 2013: 49). Mit dem Verweis auf *Die Enden der Parabel* schließt Ransmayrs *Strahlender Untergang* daher zum einen an zentrale Stationen im zeitgenössischen US-amerikanischen und österreichischen Literaturbetrieb an, die auch biografische Fragen der Autorschaft bzw. der auktorialen Ich-Person und ihrer persönlichen Entwicklungen als Schreibende betreffen: Es sind Fragen, die ebenfalls in *Strahlender Untergang* verhandelt werden, allerdings weniger im Zeichen eines Individuationsprozesses als vielmehr eines Dividuationsprozesses im Sinne einer geteilten auktorialen Gemeinschaft (siehe dazu 2.2.2.4).

Zum anderen birgt die Aussage des Lobredners aus dem zweiten Textkapitel von *Strahlender Untergang* eine Reflexion auf den professionellen literaturkritischen bzw. literaturwissenschaftlichen Betrieb: „Ich weiß, die Akademie verabscheut Parabeln.“ (O.S./vgl. 31) Mit dem Verweis auf „die Akademie“ ist neben den explizit adressierten „Herren“ der akademischen Delegation (o.S./30) auf einer metareflexiven Ebene zugleich eine universitäre Literaturwissenschaft angesprochen, welche die Deutung von Texten zur beruflichen Tätigkeit und akademischen Disziplin erhebt und damit ebenso zur Adressatin der (literarischen) Rede wird wie die angesprochenen „Herren“ der „Akademie“. Mit dem angezeigten Wissen um die Wünsche bzw. Aversionen des Betriebs wird die eigene Position reflexiv gebrochen, die Außenbetrachtung und -beurteilung durch „die Akademie“ antizipiert und in die Innenperspektive der literarischen Artikulation miteinbezogen. Im Kollektivum der „Akademie“ verwandelt sich diese dabei in eine uniforme Masse, die „Parabeln“ kollektiv „verabscheut“. In der sprachlichen Anthropomorphisierung der „Akademie“ verwandelt sie sich zudem von einem eigent-

lich unbelebten in ein belebtes Satzsubjekt. Auch auf dieser akademiereflexiven Ebene nimmt die Schlussformel des Lobredners zuletzt eine mögliche Publikumsreaktion auf das sperrige, wenn nicht gänzlich unlesbare, so doch ausgesprochen leseunfreundliche Werk bereits vorweg: „Geehrte Herren, Sie sind mir beharrlich und unwillig gefolgt. Sie werden jetzt müde sein. Ich danke Ihnen.“ (O. S./vgl. 37)

2.6.2 *Ein Bericht für eine Akademie* (Kafka): Sprache und Herrschaft – Paradoxien des Parabolischen – Gattung und Gerichtetheit – Imitation und Urteil

Die Begriffe der „Akademie“ wie auch der „Parabel“ führen gleichzeitig zu einem zweiten intertextuellen Bezug in *Strahlender Untergang*, in dem sich die angedeuteten Verflechtungen fortsetzen: dem Bezug auf Kafkas 1917 entstandene und erschienene Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*. Auf eine Verbindung zwischen den beiden Texten weist bereits Fetz (1997: 37 f.) hin. Wie bei Kafka, so Fetz, berichte „der Vortragende im Habitus eines akademisch Gebildeten, der die Formeln und Konventionen der Zunft souverän handhabt, den ‚hohe(n) Herren‘ (Kafka) bzw. den ‚geehrten Herren‘ (Ransmayr) von eigentlich Ungeheuerlichem“ (37). Fetz sieht in Ransmayrs Variante eine Inversion der Inversion: „Kafkas Affenrede wird vom Kopf wieder auf die Füße gestellt. Der Affe in Menschengestalt hat sein Affentum weit hinter sich gelassen, das Vieh in Menschengestalt jedoch gebärdet sich als das vernunftbegabteste aller Wesen und ist doch Vieh geblieben“ (37; vgl. dazu auch Gehlhoff 1999: 30 f., zu einer zusätzlichen Verbindung mit Kafkas *In der Strafkolonie*: 31 f.). Dem lassen sich noch einige andere Punkte hinzufügen.

Tatsächlich bezieht *Strahlender Untergang* den für das Werk so zentralen Begriff der Herrschaft (siehe dazu 2.3) auch aus Kafkas *Bericht für eine Akademie* (1994c [1917]). Dieser setzt schon in der ersten Zeile mit einer Herrschaftsanrede ein: „Hohe Herren von der Akademie!“ (299) Neben der gemeinsamen Ansprache an eine „Akademie“ verbindet die beiden Werke besonders der Hinweis auf die animalische Natur des Menschen. Die Äußerung des Affen Rotpeter aus Kafkas Erzählung nimmt insoweit einen hintersinnig-komischen Zug an, als im Text eigentlich weder Affe noch Mensch ihr „Affentum“ weit „hinter sich haben“: „Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine.“ (300) Eine Verbindung liegt zudem in der besonders ausgestellten Sprachreflexivität des jeweiligen Redners. Wie sich der Lobredner aus *Strahlender Untergang* ausgesprochen sprachbewusst zeigt – „falls es der bloße Einsatz des Wortes *Vieh* ist, der sie stört, so spreche ich, Ihnen gerne entgegenkommend, weiter von *Menschen*“ (o. S./vgl. abgewandelt 31) –,

so gibt sich auch der Affe in Kafkas Erzählung zu verschiedenen Gelegenheiten in seinem Bericht betont wortreflexiv: „Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn“ (304); „wählen wir hier zu einem bestimmten Zwecke ein bestimmtes Wort, das aber nicht mißverstanden werden wolle“ (302), usw.

Auch „die Erinnerung an *das Fest*“ aus dem vierten Textkapitel von *Strahlender Untergang* (o. S. / vgl. leicht abgewandelt 47; siehe dazu 2.5.6) ist zumindest im Ansatz in *Ein Bericht für eine Akademie* vorgeprägt. Der Affe Rotpeter erinnert sich an den denkwürdigen „Sieg“, den er über die Schnapsflasche errungen hat, indem er sie in einem Zug ausleerte und damit seinen Ausweg aus der Gefangenschaft begründete: Es geschah „eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten“ (310). Ebenso lassen sich die zum Fest gehörigen „Varietézelte mit den Attraktionen einer Verdurstung“ aus dem vierten Textkapitel von *Strahlender Untergang* (o. S. / vgl. 48) vor der Folie von Kafkas Textwelt lesen. Neben seiner 1922 entstandenen und erschienenen Zirkuserzählung *Ein Hungerkünstler* (1994d [1922]), in der es zwar weniger um die „Attraktionen einer Verdurstung“, dafür aber um das sogenannte „Schauhungern“ (343) und schließlich ein Verhungern geht, führt unter anderem auch *Ein Bericht für eine Akademie* in die Demimonde des Varietés (vgl. zu Zirkus und Artistik bei Kafka in ästhetischen und poetologischen Kontexten etwa Bauer-Wabnegg 1986, Wegmann 2010, Wolf 2014a, Küpper 2019): Der Affe Rotpeter betont seine unerschütterliche „Stellung auf allen großen Varieté Bühnen der zivilisierten Welt“ (301) und wendet schon früh „alle Kraft an, um ins Varieté zu kommen“ (311). Alles in allem konzentriert sich der Kafka-Bezug in *Strahlender Untergang* gewiss in erster Linie auf „den zweiten Teil“ (Fetz 1997: 37), doch streut er zugleich in andere Teile aus, so beispielsweise noch bis ins vierte Textkapitel.

Dieser Bezug führt darüber hinaus auch noch einmal auf den Begriff der „Parabel“ zurück. Der Lobredner des zweiten Textkapitels von *Strahlender Untergang* bemerkt bekanntermaßen: „Ich sehe Sie erneut unwillig werden, geehrte Herren, aber bedenken Sie, daß mein geraffter Bericht keine Parabel ist! / Ich weiß, die Akademie verabscheut Parabeln.“ (O. S. / vgl. 30 f.) Die beiden Sätze sind auf intertextueller Ebene mehrfach kodiert. Neben dem dargestellten Bezug auf Pynchons *Die Enden der Parabel* (2.6.1) lässt sich der Hinweis auf die „Parabel“ nämlich auch auf Kafkas Werk beziehen. Gerade das Parabolische ist für das Erzählen Kafkas vielfach namhaft gemacht worden (vgl. in Verbindung mit dem Paradoxalen grundlegend Politzer 1962). Einen solchen selbst- bzw. literaturreflexiven Bezug deutet auch Fetz (1997) an, wenn er über *Strahlender Untergang* vermerkt: „Der Text weiß um seinen (literar-)historischen Ort, der jenseits der Zeiten liegt, in denen noch Parabeln zu erzählen waren.“ (37) Einen Unterschied zwischen Kafkas Erzählung und „dem nachmodernen Text“ sieht Fetz in der finalen Selbsterkenntnis des Subjekts: „Der von der Sonne entwäs-

serte, halluzinierende ‚Herr der Welt‘ entdeckt endlich das Wesentliche: sich selbst. Auch die Kritik ist am Ende zu sich gekommen.“ (38)

Allerdings ist der Bezug auf das Werk Kafkas insgesamt weit weniger im Sinne eines Kontrast- als eher eines Konvergenzverhältnisses zu verstehen. Zum einen führt die Selbstsuche in *Strahlender Untergang* den obigen Ausführungen entsprechend (siehe u. a. 2.2.2.1) ebenso wenig wie bei Kafka zur Konstitution einer definiten, eindeutig umrissenen oder endgültig feststehenden identitären Position. Vielmehr sind die jeweiligen Positionalitäten in multipler Hinsicht indefinit: Sie sind hier wie dort im Fluss, in Transition, d. h. in einer permanenten Bewegung, die sich sowohl in Ransmayrs als auch in Kafkas Werk als eine nomadische bestimmen lässt (vgl. zu Aspekten des Nomadischen bei Kafka speziell Küpper 2017b). Zum anderen weist *Strahlender Untergang* ähnliche Elemente des Parabolischen auf wie das Kafka'sche Erzählen, die sich insofern in eine Struktur des simultanen Paradoxes einschreiben, als sie mit Mitteln der Parabel, der Analogie, des Gleichnisses bzw. der Gleichung, zugleich eine Absage an die einfache, lineare analogische Parabel bedeuten. Politzer (1962) zufolge unterscheidet sich die moderne Parabel dadurch von ihrem Urbild, dass sie keine eindeutige Botschaft mehr übermittelt, sondern um einen Paradox herum gebaut ist (85). Anstatt dass diese Parabeln die Lücke zwischen dem Empirischen und dem Mysteriösen überbrücken würden, enthüllen und perpetuieren sie diese Lücke in einem unlösbaren Rätsel (86). Kafka hat hinter der erfahrbaren Wirklichkeit, so Politzer, eine zweite Wirklichkeit entdeckt und Symbole erschaffen, die durch ihre paradoxe Form das Unaussprechliche aussprechen, ohne es zu betrügen; so wird die Kafka'sche Parabel zum Ausdruck der religiösen Unsicherheiten, des metaphysischen Sehnsens und der geistlichen Krise der westlichen Welt (84).

Der Kafka-Bezug in *Strahlender Untergang* umfasst noch einiges mehr. Wenn der Lobredner aus dem zweiten Textkapitel betont, dass sein „geraffter Bericht keine Parabel ist“ (o. S. / vgl. 30), so steckt dahinter auch ein expliziter intertextueller Hinweis auf Kafkas *Bericht*, der über den Figurenhorizont des Redners weit hinausgeht und sich auf einer metareflexiven Ebene des Werks verortet. In der Bezeichnung der literarischen Rede als „Bericht“ ist eine gattungsformale Bestimmung angegeben, in der Kafkas Erzählung und *Strahlender Untergang* konvergieren und die es in vielfacher Weise in sich hat: Als buchstäblich „geraffter Bericht“ enthält diese Gattungsbestimmung nicht allein kryptogrammatisch das Wort „Affe“ (aus den Buchstaben **ger-aff-t-e-r*“) als Bezeichnung des Agenten literarischen Berichtens in Kafkas Tiererzählung, sodass sich in ihr eine literarische Gattung („Bericht“) und eine biologische Gattung („Affe“) überkreuzen; im Begriff „Bericht“ ist zugleich auch derjenige der „Richtung“ miteingeschlossen, der für *Strahlender Untergang* ebenso zentral ist wie für Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*.

Die Erzählung vom Affen Rotpeter ist in eine räumliche wie bildliche Topologie eingespant, in der die „Richtung“ zu einem entscheidenden Prinzip wird. Als der Affe in

Gefangenschaft gerät, sieht er zunächst keinen „Ausweg“: „Ich war zum erstenmal in meinem Leben ohne Ausweg; zumindest geradeaus ging es nicht; geradeaus vor mir war die Kiste, Brett fest an Brett gefügt.“ (303) Dabei zeigt sich der Berichtende gerade bei diesem „Wort“ besonders sprachreflexiv, legt er doch beträchtlichen Wert auf eine bewusste Begriffsverwendung: „Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. [...] Ich sage absichtlich nicht Freiheit.“ (304) Später sieht Rotpeter dann in der Imitation menschlichen Verhaltens „einen Ausweg“ aus seiner Situation, der die endgültig einzuschlagende „Richtung“ anzeigt: „Aber meine Richtung allerdings war mir ein für allemal gegeben.“ (311) An anderer Stelle bezieht der Berichtende den Begriff der „Richtung“ auch auf die „Schilderung“ selbst, die sich ebenso mit Problemen der Nach- bzw. Verzeichnung wie mit solchen der Erinnerung im Prozess der Metamorphose zwischen Affe und Mensch verbindet:

Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie, daran ist kein Zweifel. (303)

Damit zeigt die „Schilderung“ grundsätzlich eine doppelte Gerichtetheit: einerseits auf „die alte Affenwahrheit“, die zwar „nicht mehr“ zu „erreichen“ ist, dafür aber „in der Richtung“ des Berichts liegt, andererseits auf den „Ausweg“ des Affen im Menschenähnlichen. Dieser Ausweg ist am Schluss der Schilderung „erreicht“, wobei im letzten Absatz des Texts der Affenrede das Erreichen dieses Richtungsziels auf einer metareflexiven Ebene mit dem Erreichen des Endpunkts des Berichts zusammenfällt:

Im Ganzen habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte. Man sage nicht, es wäre der Mühe nicht wert gewesen. Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet. (313)

Zwar distanziert sich der Affe von des „Menschen Urteil“, doch ist in der besagten „Richtung“ (zu ahd. *rihtunga*, mhd. *rihtunge* „Gericht, Urteil“) des Berichts das „Urteil“ seinerseits sprachhistorisch und begrifflich wiederum im Ursprung enthalten. *Das Urteil* ist dabei nicht nur titelgebend für Kafkas 1912 entstandene und 1913 erstmals erschienene gleichnamige Erzählung (1994a [1913]), die auch unter anderem noch in Ransmayrs anlässlich der Verleihung des Franz-Kafka-Literaturpreises 1995 gehaltenen Rede „Die Erfindung der Welt“ (2003: 15–22, hier 20) zitiert wird. Das Urteil stellt darüber hinaus eine rekurrente Grundkategorie des Kafka'schen Werks insgesamt dar. Die buchstäbli-

che Gerichtetheit der Affenrede Rotpeters im *Bericht* ist daher eine multiple: Sie weist in der „Schilderung“ sowohl zurück zur unbestimmten Erinnerung an eine unzugängliche „alte Affenwahrheit“ als auch voraus auf die evolutionäre Aufrichtung zum Menschenähnlichen, jedoch ebenso auf das stets präsente Gerichtetsein oder Gerichtetwerden durch das immanente „Urteil“ als Richtspruch.

Die Richtung, das Richten sowie auch das damit verbundene „Urteil“ bilden gleichermaßen zentrale Kategorien in *Strahlender Untergang*. Hier scheint die Richtung allerdings zunächst eine andere zu sein als in Kafkas Text: Richtet sich Rotpeter dort seinem eigenen *Bericht* zufolge vom Affen zum Menschenähnlichen auf, so wird hier gerade umgekehrt der titelstiftende *Untergang*, das Zugrunderichten der Menschheit proklamiert. Diese scheinbare Umkehrung vollzieht sich auch in den jeweiligen Konstellationen von Freiheit, Gefangenschaft und Ausweg. Kafkas Rotpeter ist anfangs ein „freier Affe“ (299), dann erwacht er „in einem Käfig im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers. Es war kein vierwandiger Gitterkäfig; vielmehr waren nur drei Wände an einer Kiste festgemacht; die Kiste also bildete die vierte Wand.“ (302) Aus dieser Gefangenschaft verschafft sich der Affe schließlich einen „Ausweg“ hin zum Menschenähnlichen, denn „Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand – nun, so hörte ich auf, Affe zu sein.“ (304) Die assimilative Übernahme menschlichen Verhaltens, wie sie Rotpeter in seinem *Bericht* schildert, „soll die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat.“ (300)

Der Weg des Probanden aus *Strahlender Untergang* verläuft auf den ersten Blick genau in entgegengesetzter Richtung. Vom „Herrn der Welt“ (o. S. / 22) wird er zum freiwilligen Gefangenen des Terrariums, das ein narratives Äquivalent zum „Käfig“ aus Kafkas Erzählung abgibt, aus dem es allerdings keinen Ausweg gibt, sondern in dem der Weg des Herrn der Welt schließlich endet: Der „Protagonist des Verschwindens“ wird in einer „Ebene“ ausgesetzt, „um deren gesamte Ausdehnung eine Wand, eine Mauer, ein Wall zu errichten ist“ (o. S. / vgl. 39), was in der Schilderung des verschwindenden Probanden aus dem vierten Textkapitel zuletzt als „Ebene wieder erscheint. Eine glänzende Wand.“ (O. S. / vgl. 57) „Dreimal“, meint der sterbende Proband zuvor, „taucht eine glänzende Metallwand auf und fließt gleich wieder über in den flimmernden See einer Luftspiegelung“ (o. S. / vgl. leicht abgewandelt 50). Anders als in Rotpeters *Bericht* hat diese Einrichtung jedoch offensichtlich nicht „nur drei Wände“, sondern ist genau ein solcher „vierwandiger Gitterkäfig“, wie er in Kafkas Text allein in der Negation erwähnt wird. In *Strahlender Untergang* entsprechen die Gefängniswände zugleich der Vierzahl der Textkapitel, wodurch bereits die implizite Analogie zwischen Terrarium und Textfläche angekündigt wird (siehe dazu ferner 2.7.2), ist die „Wüstenfläche“ hier doch ebenso wie der auch räumlich in seiner Ausdehnung begrenzte Text „in eine nahezu geometrische Ebene verwandelt.“ (O. S. / 12)

Allerdings sind die Dinge erneut intrikater als es zunächst scheinen mag. Weder lebt Kafkas Affe nach seinem „Ausweg“ in vollkommener „Freiheit“, vielmehr unterscheidet er beide Begriffe peinlichst voneinander (304) und betont bereits zu Beginn seines Berichts die großen Beschränkungen seines Lebens auf den Varietébühnen, das für ihn den Ausweg bedeutet: „Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch.“ (299) Noch empfand sich der Proband aus *Strahlender Untergang* vor seinem Ende im Terrarium seinerseits als frei, stattdessen wird das Leben vor der freiwilligen Gefangenschaft in der Wüste zumindest in seiner eigenen Schilderung zum eigentlichen Gefängnis. „Es war eng in der *Heimat*: Klein und dunkel die Räume, die Zeit knapp und bedeutungslos jede Anstrengung, die Arbeit. Aber hier ist alles groß.“ (O. S. / vgl. leicht abgewandelt 45)

Die Figuren und Strukturen sind hier wie dort vielfach verschachtelt, in sich ambivalent und multipel gerichtet. Gerade darin liegt ihre Analogie. Auch die für beide Werke grundlegende evolutionäre Transition zwischen Affe und Mensch vollzieht sich nicht im Modus einer einfachen Umkehrung: Behält der Mensch in *Strahlender Untergang* „Fellreste da und dort, Rudimente von Krallen an Fingern und Zehen“ (o. S. / vgl. 22), so trägt Kafkas Affe Rotpeter unter seinen „Hosen“, wie er ausdrücklich und nicht ohne Stolz, aber auch nicht ohne eine aus der Figurenperspektive unfreiwillig komische Note betont, „einen wohlgepflegten Pelz“ (302). In beiden Fällen bezeichnet die artikulierte Identität der Sprecherstimme einen gleichermaßen unbestimmten und transitorischen Ort zwischen Tier bzw. Affe und Mensch, es ist eine nach Derrida (2006) limitrophe, grenzwüchsige Zwischenposition der Gattungsübergänge. In *Strahlender Untergang* wird dieser Ort der Ich-Artikulation gegen Ende der subjektiven Schilderung des sterbenden Probanden im vierten Textkapitel als ein transitorischer, unbestimmter Zwischenort erinnert, der gleichzeitig das Individuum als eigentliches Dividuum sichtbar macht: „Jetzt weiß ich wieder, daß *ich* der Sommergast war; *ich* war auch der Häftling, das Schwein und der Schlachter und bin unter dem Sonnenschirm Promenaden entlangspaziert“ (o. S. / vgl. leicht abgewandelt 60).

Die „Errichtung“ des Terrariums (o. S. / 16) liefert zudem eine weitere Denkfigur der Richtung bzw. der Gerichtetheit, die vertikal nach oben weist und die sich zugleich in mannigfaltigen Bildern der Aufrichtung, des Emporwachsens oder der Aszension innerhalb des Texts von *Strahlender Untergang* wiederholt. Sie entspricht etwa der evolutionsbiologischen Aufrichtung des Menschen: Nach dem Lobredner aus dem zweiten Textkapitel „richtete sich ein Vieh plötzlich auf. / Überraschend schnell begann dieses Vieh den aufrechten Gang zu erlernen – freilich nur, um hochaufgerichtet in allen und jeden *Zusammenhang* hineinzutreten“ (o. S. / vgl. leicht abgewandelt 28). Ebenso korrespondiert sie mit der Aufrichtung der „Palme“: Wie die von demselben Lobredner resümierte „Empfehlung der Beduinen“ an den Wüstenreisenden bekanntlich besagt, „wird sein

verwesender Leichnam der Keimung eines Dattelkerns nützlich sein und aus dem Dung wird sich allmählich eine Palme aufrichten.“ (O. S. / vgl. 34)

Die doppelte Gerichtetheit von Aufstieg („Errichtung“, „aufrichten“) und titelgebenden *Untergang* in Ransmayrs Text findet ihr Äquivalent ebenso in der unbestimmten und unbestimmbaren vertikalen Gerichtetheit der Sonnenauf- oder -untergänge von Puchners Fotografien zu *Strahlender Untergang* (dazu auch 2.8) wie in der multiplen, multidirektionalen und multisemantischen Gerichtetheit von Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*. Gerade darin begründet sich das grundsätzliche Konvergenzverhältnis zwischen beiden Werken.

Eine zusätzliche Verbindung liegt dabei in der Kategorie des Urteils, die der Gerichtetheit auch in *Strahlender Untergang* eine weitere, quasijuridische bzw. -legislative Dimension hinzufügt: Genau wie die „Herren von der Akademie“ aus Kafkas Text offenkundig zum „Urteil“ neigen (313), sind die „Herren“ der akademischen Delegation aus *Strahlender Untergang*, wie der Lobredner des zweiten Textkapitels explizit verkündet, „stets um ein Urteil bemüht“ (o. S. / 16). Im „Urteil“ (von ahd. *urteil* oder *urteili*, zu „erteilen“) erneuert sich über die wörtliche Kafka-Reminiszenz hinaus zum einen das Konzept der Teilung bzw. des Teilens im doppelten, zwischen eucharistischer Kommunion und ökonomischer Division (Distribution oder Dispersion) geteilten Sinn (2.2.2.4), wie es sich auch in der Zerstreung individueller, auktorialer und textueller Positionalitäten andeutet: im Individuationsprozess als eigentlichem Dividuationsprozess (siehe etwa 2.2.2.1), in der geteilten Gemeinschaft der Autorschaft (2.2.2.4), in der Zerstreung der erzähl- und zeitformalen Situationen (2.4, 2.5) sowie auch in der nomadischen bzw. quasidiasporischen, distributiven Streuung intertextueller Inskriptionen (2.6). Zum anderen greift das „Urteil“ noch einmal die Kategorien des in der „Empfehlung der Beduinen“ unterdrückten Legislativen (siehe 2.3.3) und der konjunktivischen Anweisung auf, die sich auch schon im Begriff der „*Delegation*“ (vgl. lat. *delegatio* „Anweisung“) aus dem Untertitel des zweiten Textkapitels als „*Rede vor einer akademischen Delegation*“ (o. S. / 15) anzeigen.

Die intertextuelle Vielschichtigkeit von Ransmayrs sprachlichem Material, seine multiple referenzielle Gerichtetheit als intertextuelle Verdichtung (Kompression) äußert sich auch darin, dass sich selbst einige der kleineren, zunächst unscheinbareren Textelemente von *Strahlender Untergang* aus der fremden Erzählung herleiten lassen. Dazu gehört unter anderem die Kategorie des Abscheus. Der Lobredner des zweiten Textkapitels meint ja: „Ich weiß, die Akademie verabscheut Parabeln.“ (O. S. / vgl. 31) Der Affe Rotpeter aus Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* erzählt von seiner Imitation menschlichen Gebarens bei dem Versuch, „die Schnapsflasche“ (308) zu bezwingen; „ich hebe die Flasche“ (309), sagt er, „vom Original schon kaum zu unterscheiden; setze sie an und – und werfe sie mit Abscheu, mit Abscheu, trotzdem sie leer ist und nur noch der Geruch sie füllt, werfe sie mit Abscheu auf den Boden.“ (309 f.)

Der Abscheu steht in Verbindung mit dem Konzept der Imitation, d.h. der Kopie im Verhältnis zum „Original“. Zwar kostet die Imitation Rotpeter ansonsten angeblich wenig Mühe: „Es war so leicht, die Leute nachzuahmen.“ (308) Doch stellt das Leeren der Schnapsflasche ein besonderes Hindernis dar, das er später allerdings gleichfalls zu überwinden behauptet, indem er die Flasche „wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf“ (310) und damit den Ausweg aus dem Käfig in die Kunst, auf die Bühnen im „Varieté“ (311) vorbereitet. Unter Verweis auf den Imitator „als Künstler“ skizziert Kafkas Erzählung die Umriss einer artistischen Kunst der Imitation bzw. der Kopie, die in *Strahlender Untergang* wiederum intertextuell aufgenommen wird: Stellt das Verfahren der intertextuellen Bezugnahme bereits an und für sich eine Form der Imitation, der wenngleich variativen Kopie dar, die als Kunst der multiplen Variation im „Varieté“ (von frz. *variété*, lat. *varietas* „Vielfalt“) ihre sprachliche Ergänzung findet, so wird hier darüber hinaus die Kategorie des Abscheus auf das Verhältnis von Kopie und Original in der assimilativen Struktur der Gleichung bzw. des Gleichnisses bezogen, denn „die Akademie verabscheut Parabeln.“ Damit reflektiert und kommentiert der Text auf einer metareferenziellen Ebene zugleich sein eigenes intertextuelles Verfahren im Zeichen einer bewussten Ästhetik variativer Imitation bzw. Assimilation.

Auch das indefinite Personalpronomen „man“ als penetranter Marker unbestimmter, entindividualisierter und entpersonalisierter Massengröße (siehe dazu bes. 2.2.2.1) hat seine variative Entsprechung in Kafkas Text (vgl. zum Pronomen „man“ in Kafkas Werk ferner etwa Küpper 2016b). Der Proband aus dem vierten Textkapitel von *Strahlender Untergang* meint bekanntlich über die Vertreter der neuen Wissenschaft: „Aber man folgt ihnen massenhaft. Nicht weil man sie versteht oder ihnen glaubt, sondern weil man folgen will. Folgen, nichts weiter.“ (O.S./vgl. leicht verändert 49) Kafkas Affe berichtet: „Und ich lernte, meine Herren. Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand.“ (311) Ebenso gehören die vom Affen in Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* evozierten „Fortschritte“ des Wissens (312) oder „die Durchschnittsbildung eines Europäers“ (312) zu den Elementen, die in *Strahlender Untergang* unter stetiger Variation wiederkehren (vgl. o.S./13: „Europäer vermutlich“; und unmittelbar vor dem Verweis auf die „Parabel“ lautet es, o.S./30: „Was für ein Fortschritt.“)

Insgesamt lässt sich Kafkas Erzählung als ein wichtiger Referenzpunkt in der fremdreferenziellen intertextuellen Struktur von *Strahlender Untergang* verstehen, der über einen bloß punktuellen Bezug weit hinausgeht und quasidiasporisch in verschiedenste Teile und Elemente des Werks ausstreut. Der Verweis auf Kafkas Text zeigt dabei in vielem Konvergenzrelationen an: in der multiplen Gerichtetheit der beiden Werke, in der

Paradoxie des Parabolischen, in der ausgestellten Sprachreflexivität der Figurenreden, im transitorischen, limitrophen Ort artikulierter Stimmenidentitäten, im Urteil als quasi-juridischer Kategorie auch des Teilens. Im variativen Assimilationsverhältnis zwischen Kopie und Original wird der Bezug zugleich unter Verweis auf die Imitationen des Affen Rotpeter selbst reflektiert.

2.6.3 „Palm-baum der höchst-löblichen Frucht-bringenden Gesellschaft zu ehren aufgerichtet“ (Zesen): Kultivierung – Verzierung – Sprach- und National- als Kolonialgeschichte

Ein dritter intertextueller Referenzpunkt von *Strahlender Untergang* kann mit einiger Plausibilität in einem deutlich älteren literarischen Werk gesehen werden, nämlich in Zesens barockem Figurengedicht „Palm-baum der höchst-löblichen Frucht-bringenden Gesellschaft zu ehren aufgerichtet“ aus dem Jahr 1649 (zit. nach Zesen 1649: o. S.). Das Gedicht wurde bislang noch nicht mit *Strahlender Untergang* in Verbindung gebracht, es sprechen jedoch einige Gründe dafür, dass es einen konkreten literaturhistorischen Prätext für das Werk abgibt. In anderem Zusammenhang, nämlich in Bezug auf Ransmayrs Roman *Der fliegende Berg* (2006), verweist Paintner (2014: 343) auf das barocke Figurengedicht. Sie erwähnt Zesens Gedicht im Kontext ihrer Untersuchung zu dem im Roman *Der fliegende Berg* gestalteten „Flattersatz als *optischem* Phänomen in Ransmayrs Text“ (340). Dass sich das Figurengedicht Zesens ebenso mit Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* in Verbindung bringen lässt, soll im Folgenden plausibel gemacht werden.

Die in der Lobrede des zweiten Textkapitels von *Strahlender Untergang* zitierte „alte Empfehlung der Beduinen“ (o.S./34) sieht bekanntermaßen vor, dass sich „aus dem Dung“ des verstorbenen Wüstenreisenden „allmählich eine Palme aufrichten“ soll (o.S./34; siehe dazu 2.3). Diese „Palme“ kann auf einer anderen, nämlich fremdreferenziellen intertextuellen Ebene in konkreter Gestalt in Zesens barockem Gedicht wiederentdeckt werden. Das Figurengedicht verwendet die Palme als text- ebenso wie bildmediales, zugleich religiös inspiriertes Symbol einer „Frucht-bringenden Gesellschaft“. Eine Reproduktion des Gedichts in der Originaltypografie veranschaulicht die charakteristische Verschränkung von textueller und figuraler Darstellungsebene (siehe dazu Fig. 1 im Bildanhang dieser Arbeit). Das Gedicht verknüpft mehrere der für *Strahlender Untergang* konstitutiven Leitaspekte und führt diese auf engstem lyrischem Raum zusammen. Es sind insbesondere drei referenzielle Knotenpunkte oder Nexus zu identifizieren.

Einen ersten Nexus bildet der für das Gedicht Zesens titelgebende Begriff vom „Palm-baum“ sowie die damit verbundene Vorstellung eines auf „Kultur“ im ursprünglichen, botanischen Sinn der „Kultivierung“ bezogenen vegetabilischen Wachstums (von lat. *cultura* „Landbau“, siehe dazu bereits 2.3.4): Wie sich der in *Strahlender Untergang* zitierten „Empfehlung der Beduinen“ zufolge „aus dem Dung“ des Reisenden in der Wüste „allmählich eine Palme aufrichten“ soll (o. S. / 34), so wird im Figurengedicht Zesens ein „Palm-baum“ ausdrücklich „aufge- / richtet.“ Damit erhält die multiple, auch intertextuelle „Gerichtetheit“ von *Strahlender Untergang* (siehe dazu bes. 2.6.2) eine weitere Dimension: Im literaturhistorischen Verweis auf die tradierte Vorstellung von Kultivierung als vegetabilischem Wachstum gewinnt die Gedankenfigur der Aufrichtung eine intertextuelle Qualität, die sich in konkreter Form auf das barocke Gedicht zurückbeziehen lässt.

Dabei verkehrt *Strahlender Untergang* die literatur- und kulturhistorischen Vorzeichen allerdings in zweifacher Weise. Zum einen nimmt die vom Lobredner des zweiten Textkapitels zitierte „Empfehlung der Beduinen“ das Bild der Palme gegen den Strich der ursprünglichen Symbolik wörtlich, verschiebt das Bild also von einer figürlichen auf eine buchstäbliche Bedeutungsebene: Statt einer „Frucht-bringenden Gesellschaft“ wie in Zesens barockem Gedicht soll das Projekt der neuen Wissenschaft gerade umgekehrt der Vernichtung des Menschen und seinem Verschwinden in den Metamorphoseprozessen einer weniger kulturellen als vielmehr biochemischen, rein stofflichen Verwandlung zuarbeiten (siehe dazu auch 2.3.5). Zum anderen wird selbst diese wörtliche Bedeutungsoption eines vegetabilischen Wachstums in der kulturellen Aufrichtung des Menschen mit der unmittelbar anschließenden Revision der „Empfehlung der Beduinen“ durch den Vertreter der neuen Wissenschaft aus *Strahlender Untergang* im Hinweis auf das in multipler Weise konstitutive „Verspieltsein“ der „Empfehlung“ (siehe dazu ausführlicher 2.3.9) sogleich wieder verabschiedet: „Gewiß, geehrte Herren, die Empfehlung der Beduinen ist verspielt, weil sie der überflüssigen Verzierung der Wüste dient“ (o. S. / vgl. 34).

Hiermit ist bereits der zweite Nexus angerissen: der Bedeutungskomplex der „Verzierung“. Wo die „Palme“ laut dem Lobredner aus *Strahlender Untergang* lediglich der „Verzierung der Wüste dient“ (o. S. / 34), da wird in Zesens barockem Gedicht ausdrücklich „des Palmen-baums ewige Zier“ gepriesen. Dem Lob der Zierlosigkeit (des sprichwörtlich unverblühten Untergangs in der Wüste) durch die neue Wissenschaft steht ein Lob der Zier durch die lyrische Stimme gegenüber, das sich auf einer ästhetischen Ebene zugleich auch auf die ornamentale Form des barocken Gedichts selbst wenden lässt. Darin deutet sich erneut ein intertextueller Umkehrbezug an, der sich allerdings nicht einseitig auflösen lässt, sondern abermals an sich ambivalent bleibt: Im Begriff der „Verzierung“ ruft der Text von *Strahlender Untergang* entsprechend schließlich einer dritten Bedeutungsebene des „Verspieltseins“ der beduinischen Empfehlung (siehe zu den bei-

den ersten 2.3.9) ästhetische Vorstellungen des Ornamentalen bzw. des Manieristischen auf, wie sie für die Literatur des Barock im Allgemeinen und für das Gedicht Zesens im Speziellen charakteristisch sind, weist diese Vorstellungen explizit im Sinne einer „überflüssigen Verzierung“ (o. S./vgl. 34) ab, spielt sie auf einer fremdreferenziellen Ebene aber dennoch in gewisser Weise wieder in das eigene Werk hinein, indem der Text von *Strahlender Untergang* den „Palm-baum“ Zesens als literaturhistorischen und -ästhetischen, intertextuellen Referenzpunkt in der zitativen Verdichtung der Werktextur implizit mit aufblühen lässt.

Dabei folgt Ransmayrs Text zum Teil ganz ähnlichen Verfahren, wie sie sich auch für den typisch barocken „Bildstil“ (so etwa Meid 2015: 224–231) veranschlagen lassen: Dieser barocke Stil fußt auf einer Kunst der ornamentalen Variation und Rekombination, auf einem „Spiel mit traditionellen Komponenten“ (228), auf der „Konstruktion von Scheingegensätzen“ (229 f.), in der ihrerseits „Metaphern wörtlich genommen“ werden (230), usw. Überhaupt führen von Ransmayrs gesamtem Werk multiple Linien zurück auf die Tradition des Barock: auf die historische Konjunktur des pikarischen Musters (vgl. genereller zum barocken Schelmenroman etwa Bauer 1994), auf die Tendenz zum Manieristischen und Labyrinthischen (grundlegend dazu Hocke 1987 [1957/1959]) sowie zur Theatralität (einschlägig dazu Alewyn 1989 [1959]), wobei das theatrale „Schauspiel“ schließlich auch eine Dimension des Spielbegriffs ausmacht, etc.

Neben diesen allgemeinen lassen sich ebenfalls besondere Parallelen zu Zesen nennen: Philipp von Zesen, zugleich Autor der Poetik *Deutscher Helicon/oder Kurtze verfassung aller Arten der Deutschen jetzt üblichen Verse/wie dieselben ohne Fehler recht zierlich zu schreiben* von 1640 (in deren dritte Ausgabe das Gedicht vom „Palm-baum“ eingebettet wurde), war als freier Dichter und Schriftsteller nicht allein den größten Teil seines Lebens auf Reisen (vgl. zu Zesens Kurzbiografie etwa Szyrocki 1997 [1979]: 176–179), auch seine Dichtung lässt mitunter eine „innere Unruhe“ erkennen, die beispielsweise durch das „stete Wiederkehren von Wortphrase und Satzkonstruktion“ bewirkt wird und bisweilen „den Eindruck einer kreisenden Bewegung, eines ewigen Reigens“ schafft, während in seinen religiösen Versen „der Vergänglichkeitsgedanke immer mit-schwingt“ (178).

Entsprechend der zweifachen Richtung der quasibarocken Vanitas als ambivalenter Doppelstruktur der „Eitelkeit“ zwischen Selbstbespiegelung und Leere (siehe dazu 2.3.8) oszilliert die quasibarocke Vorstellung der manieristischen „Verzierung“ bzw. der „Zier“ (von ahd. *ziari* „glänzend, herrlich, prächtig“) als ästhetische Voraussetzung zwischen Ablehnung und Wiederaufnahme, insofern sich der Glanz, die Herrlichkeit, die Pracht bzw. die auch sprachästhetische Strahlkraft des gelobten Projekts nicht allein in der zitierten „prachtvollen Formel“ der Photosynthese (o. S./ 24) widerspiegeln, sondern selbst noch in den Titel des Werks *Strahlender Untergang* mit einschreiben. Ransmayrs

Debüt lässt sich alles in allem als ein besonders stark von barocken Traditionen inspiriertes Werk ansehen, das grundsätzlich zwischen Abgrenzung und Annäherung oszilliert und seine ästhetische Bewegung gerade aus dieser doppelten Gerichtetheit bezieht. Der Bezug auf die Literaturgeschichte des Barock kann auf einer selbstreflexiven Ebene dabei auch als ein zusätzlicher explikativer Hinweis auf bestimmte sprachmanieristische Tendenzen in Ransmayrs eigenem Schreiben verstanden und im Kontext zeitgenössischer Literatur verortet werden. Allgemein lässt sich ein Aufblühen manieristischer Kunstformen besonders in historischen Krisen- und Übergangszeiten, in Momenten des geschichtlichen Wandels, des Umbruchs und der Transition beobachten (vgl. dazu insbes. Hocke 1987 [1957 / 1959]).

Dass Zesens „Palm-baum“-Gedicht die in ihm beschworene „Zier“ auch grafisch zur Gestaltung bringt (vgl. Fig. 1), lässt sich seinerseits in autoreferenzieller Weise deuten: Aufgrund der ornamentalen Verzierung etwa zwischen Titel und Gedichttext sowie am Textende, vor allem aber aufgrund der Palmbaum-Figur der gesamten Gedichttypografie wird „des Palmen-baums ewige Zier“ in ihm auch optisch inszeniert, d. h. für die Leser*innen nicht nur sprachlich, sondern auch bildlich sichtbar gemacht. Wenn Ransmayrs *Strahlender Untergang* in der Neuauflage von 2000 verstärkt an die barocke Figurentradition anschließt, indem der Text des Debüts in der Neuauflage selbst (typo-)grafisch strukturiert bzw. dekoriert „im Flattersatz erschienen“ ist (Paintner 2014: 342), so unterstreicht das die Verbindung mit der Literaturgeschichte des Barock sozusagen noch einmal a posteriori und hebt sie nun auch auf eine texttypografische, also optische Ebene (siehe dazu weiter 2.7.2).

Einen dritten Nexus stellt schließlich die Bezugsebene der Sprach- in Verbindung mit der National- und Kolonialgeschichte dar. Mit der „Frucht-bringenden Gesellschaft“ aus dem Titel von Zesens Gedicht ist auf die gleichnamige Vereinigung „der ersten und bedeutendsten deutschen Sprachgesellschaft“ verwiesen, als deren „Sinnbild“ der Palmbaum gleichzeitig erscheint (Meid 2014 [1980]: 345). Die „Fruchtbringende Gesellschaft“ wurde 1617 in Weimar gegründet, später auch als „Palmenorden“ bezeichnet und um zahlreiche bedeutende Mitglieder erweitert, darunter ab 1648 auch Zesen (vgl. zur Geschichte der Gesellschaft Szyrocki 1997 [1979]: 138–144), der bereits seit 1642 der „Teutschgesinnten Genossenschaft“ angehörte (176) und in seinem ganzen Tun ein äußerst starkes „Nationalbewußtsein“ zeigte (177). Die Satzung der Fruchtbringenden Gesellschaft empfahl die Pflege der hochdeutschen Nationalsprache; die Gesellschaft trat „gegen das Fremdwesen und für ein deutsches Nationalbewußtsein“ auf (138).

Die lyrische Stimme aus Zesens Gedicht lobt „die rechte der deutschen hoch-prächtigen zungen, / die sich mit ewigem preise geschwungen / hoch über die anderen sprachen empor“. Damit ist ein impliziter historischer Hintergrund für die Unterwerfung anderer Kulturen durch den „Schwachpigmentierer“ angedeutet, wie sie in der Lobrede

des zweiten Textkapitels von *Strahlender Untergang* aus kolonialkritischer Sicht geschildert wird: „Er räkelt sich, dehnte sich aus auf dem Rücken ihm fremder Kulturen und erklärte das Fremde zum Rohstoff und Baumaterial der eigenen Zivilisation.“ (O.S./vgl. 32) Freilich ist der historische Kontext hier und dort ein völlig unterschiedlicher: Was im barocken Gedicht der Stärkung des Nationalbewusstseins sowie des Deutschen als National- und als Literatursprache dient, wird in *Strahlender Untergang* zum Zusammenhang der Globalisierung hin verschoben und zugleich über das Deutschnationale hinaus auf den „Schwachpigmentierer“ an sich ausgedehnt.

Spezifische Verbindungen lassen sich dabei jedoch zum einen in der unterschwelligem, prononciert deutschen Thematik des Lagers sehen, die sich in Kontexten eines historischen Nationalbewusstseins verorten lässt und die in der Figur des Terrariums aus *Strahlender Untergang* dunkel und latent mitanklingt (siehe dazu 2.3.2, 2.6.1), zum anderen aber auch in der bezeichneten Bewegungsfigur der Aufrichtung oder Emporhebung (Aszension), die in beiden Werken konstitutiven Status hat. In Zesens Gedicht schwingt sich nicht allein das Deutsche „hoch über die anderen sprachen empor“, ebenso richtet sich das Figurengedicht selbst in Form eines Palmbaums bildhaft auf und imitiert damit eine religiöse oder quasireligiöse Emporhebung als Aszension, die sich auch mit der christlich-biblichen Symbolik des Palmbaums in Beziehung setzen lässt: Palmenzweige dienen nicht nur als Siegeszeichen beim Einzug Jesu in Jerusalem (Joh 12,13) und bei der großen Schar aller Völker (Offb 7,9), die Palme erscheint beispielsweise ebenfalls als ein Symbol Judäas auf altrömischen Münzen (vgl. etwa Rienecker/Maier 2006 [1994]: 326 f.). In *Strahlender Untergang* ist die vertikale Aufrichtung vielfach beschrieben, unter anderem noch im Kommentar des Lobredners über den Herrn der Welt und seine industriellen wie herrschaftlichen Errichtungen: „Er bediente sich der zweckmäßigsten Formen des Denkens, errichtete so Industrien und gelegentlich *Weltreiche* und alles geriet ihm zur Herrschaft.“ (O.S./vgl. leicht verändert 32 f.)

Was die Sprachproblematik anbelangt, so wird die Etablierung bzw. die Festigung des Deutschen insbesondere als Literatursprache zwar einerseits in gewisser Weise von Ransmayrs deutschsprachigen Texten fortgeschrieben, andererseits aber zugleich durch verschiedene Mechanismen aufgebrochen. Hierzu gehört zum einen die punktuelle Einstreuung fremdsprachlicher Begriffe in den deutschen Text, wie sie gleich zu Beginn des ersten Kapitels von *Strahlender Untergang* zu beobachten ist, etwa anhand der durch Kursivierung auch in beiden Werkausgaben typografisch hervorgehobenen Ausdrücke „*caterpillars*“ oder „*camions*“ (o.S./11), die auf den offenbar französischsprachigen Bericht des Lastwagenfahrers zurückgehen und damit auf die zugrunde liegende Multiperspektivität sowie die latente Multilingualität des narrativen Konstrukts hinweisen. Zum anderen wird die monolinguale bzw. die monoperspektivische Konzeption in Ransmayrs Debüt durch die Polyfokalität der Erzählstruktur an sich (siehe dazu 2.4.2) sowie

auch durch die Text-Bild-Relationen aufgesprengt, die den rein verbalen Horizont verlassen und die anders als in Zesens Gedicht nicht auf semantische Äquilibration, sondern vielfach auf Brüche, Friktionen und Spannungen zwischen den jeweils miteinander konfligierenden und sich stets verändernden Positionen hinauslaufen (siehe dazu 2.8).

Erneut sind die Dinge bei Ransmayr indessen um einiges komplizierter und zerfahrener als es auf den ersten oder zweiten Blick den Anschein haben könnte. Denn ebenso wie das Französische etwa aus dem im ersten Textkapitel zugrunde liegenden Bericht des Lastwagenfahrers nicht eine antikoloniale Sprache der ursprünglichen Bevölkerung der beschriebenen Region Nordafrikas, sondern gerade umgekehrt die oktroyierte Sprache der kolonialen Herrschaft in dieser Region bezeichnet, so erscheint auch die Übersetzung in Ransmayrs Œuvre mehrfach als ein Instrument weniger des freien Austauschs und der Verständigung als vielmehr der hegemonialen Vereinnahmung und quasikolonialen Unterdrückung sowie des Sichverlierens in multiplen Kodes. Ein solcher Konflikt zwischen einer vorder- und einer hintergründigen Ebene der Kommunikation ließe sich exemplarisch an Ransmayrs erstmals 1992 erschienener, anlässlich der Verleihung des Großen Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München gehaltener Dankrede „Der Weg nach Surabaya. Protokoll einer Lastwagenfahrt“ (1997b: 221–227) studieren, die in vielen Details mit *Strahlender Untergang* verbunden ist: dem „Protokoll“, der „Lastwagenfahrt“, aber auch dem zwiespältigen Thema Übersetzung. Dieser Komplex kann im vorliegenden Zusammenhang allerdings lediglich angedeutet, nicht weiter ausgeführt werden.

2.6.4 Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftskritik (Bacon, Vico, Horkheimer / Adorno): Die neuen Wissenschaften und die aufklärerische Dialektik

Ein viertes Hauptfeld intertextueller Bezugnahmen in *Strahlender Untergang* bilden diverse wissenschaftsgeschichtliche und wissenschaftskritische Verweise. In der vom Lobredner des zweiten Textkapitels beschworenen „*Neuen Wissenschaft*“ (o.S./16) liegt zunächst eine wissenschaftsgeschichtliche Reminiszenz an Bacons erstmals 1620 erschienenen *Novum Organum* als zweiten Teil seiner *Großen Erneuerung der Wissenschaften* (2010 [1620]). Auf diese Reminiszenz deutet schon Mosebach (2003: 60f.) hin. Er betrachtet die „vom Redner verfochtene ‚Neue Wissenschaft‘“ als „die zynische Antwort auf das *Novum Organon* [sic] Bacons“ (60), die er auf einer affirmativen Autorebene verortet: „Da sich die bisherige Baconsche Wissenschaft schon seit langem der Zerstörung verpflichtet hat, soll sie, anstatt weiter zu dilettieren, sich gleich dem Untergang widmen – in der Lesart Ransmayrs also ‚dem Wesentlichen.‘“ (61)

Der Text von *Strahlender Untergang* greift in verschiedenster Hinsicht auf Bacons Schrift zurück, wobei die Rekurse teils bis in den Wortlaut reichen. So leiten sich sowohl der Begriff des *Wesentlichen* aus dem Untertitel von *Strahlender Untergang* im Sinne einer *Entdeckung des Wesentlichen* als auch die explizite Bezeichnung des Menschen als „Herrn der Welt“ (o. S./ 22) aus Bacons Text her und werden erst im Vergleich mit diesem als intertextuelles Material transparent. „Das Wesentliche des zweiten Theiles“ der *Großen Erneuerung der Wissenschaften*, d. h. des *Novum Organum*, wird bei Bacon „in kurzen Sätzen zusammengestellt.“ (32) Darin ist die in *Strahlender Untergang* gelobte, merkwürdig essenzialistische Idee einer „Wissenschaft, die sich wieder dem *Wesentlichen* zugewandt hat“ (o. S./ vgl. leicht verändert 16), ebenso vorgegeben wie in der erklärten Essenz dieser Sätze aus Bacons *Novum Organum*, die ihre Zusammenfassung exemplarisch auf den Punkt bringt: „Kurze Sätze über die Erklärung der Natur und die Herrschaft des Menschen.“ (33)

Gleich im ersten dieser „Sätze“ erscheint der Mensch jedoch nicht wie in *Strahlender Untergang* als „Herr der Welt“ (o. S./ 35), sondern gerade umgekehrt „als Diener und Erklärer der Natur“: „Der Mensch, als Diener und Erklärer der Natur, wirkt und weiss nur so viel, als er von der Ordnung der Natur durch die Sache oder seinen Geist beobachtet hat; mehr weiss und vermag er nicht.“ (33) Damit liefert Bacons Schrift bei allen teils wörtlichen Analogien und Rückbezügen, als deren Beispiel unter anderem noch Bacons „Untersuchung der Form des Warmen“ aus dem zweiten Buch seines *Novum Organum* anzuführen ist, bei der er etwa auch auf die „Sonnenstrahlen“ eingeht (110), zugleich ein implizites intertextuelles Gegenmodell zum gelobten Projekt der neuen Wissenschaft in *Strahlender Untergang*.

Allerdings lässt sich dieser wissenschaftsgeschichtliche Rekurs nicht auf ein Gegenmodell im Sinne einer einfachen Antwort des Autors Ransmayr auf das Werk Bacons beschränken, vielmehr lässt die Bezugnahme ein spezifisches intertextuelles System erkennen, das weder in einer einfachen Kritik noch in einer zynischen Replik besteht. Es verfügt stattdessen über einen komplexen Kippmechanismus, der die Darlegungen Bacons zur sprachlichen Materialgrundlage eines intertextuellen Verweisungsspiels macht. Dieses Verweisungsspiel generiert gerade nicht semantische Oppositionen, sondern wörtliche Übereinstimmungen, die jedoch mit den figürlichen Wortbedeutungen bei Bacon konfliktieren und dadurch eine ähnliche Systematik erkennen lassen wie bereits die intertextuellen Rekurse auf Pynchons und Zesens Texte: eine systematische Verschiebung von einer figurativen auf eine literale Bedeutungsebene, die demzufolge ein spezifisches Charakteristikum intertextueller Relationen in *Strahlender Untergang* darstellt. Es handelt sich hier um ein verbales Kippspiel zwischen unterschiedlichen Ebenen der Wortbedeutung, das sich nicht zu einer einfachen Entgegensetzung konträrer Gedankensysteme zusammenfassen lässt, sondern sich in erster Linie auf einer sprachmateriellen Ebene vollzieht.

Das „Neue Organon“ Bacons liefert seinem Untertitel zufolge *„Die wahre Anleitung zur Erklärung der Natur.“* (29) In einer „Vorrede“ expliziert Bacon zunächst sein grundsätzlich induktives „Verfahren“, sei dieses doch „ebenso schwer auszuführen, wie leicht zu beschreiben“ (29): „Es stellt die Grade der Gewissheit fest, schützt die Sinne, indem es ihnen Schranken setzt, verwirft meist das den Sinnen nachfolgende Werk des Verstandes, aber eröffnet und bahnt dem Geiste einen neuen und sichern Weg, der von den sinnlichen Wahrnehmungen ausgeht.“ (29 f.) Die „Schranken“, die den Sinnen bei Bacon gesetzt werden sollen, werden in *Strahlender Untergang* genauso in die Wörtlichkeit gewendet wie die „Anleitung“ aus dem Untertitel von Bacons Werk: Erstere in den Wänden des Terrariums, die zugleich die im dritten Textkapitel explizit erwähnten „Grenzen der Wissenschaft“ bezeichnen (o. S. / vgl. abgewandelt 39), Letztere in den Hinweisen bzw. den Anweisungen *„für eine Bauleitung“* aus dem Untertitel des dritten Textkapitels (o. S. / 38).

Auf eine buchstäbliche Bedeutungsebene verschoben wird in *Strahlender Untergang* gleichfalls die Arbeit der „Maschine“ aus Bacons Schrift. Dort heißt es: „Das Heil und Wohl liegt jetzt allein darin, dass man das Werk des Geistes ganz von Neuem beginne, und dass der Geist gleich von Anfang ab sich nicht selbst überlassen bleibe, sondern stets geleitet werde, und somit das Geschäft wie durch eine Maschine verrichtet werde.“ (30) Wird zum einen die Bemerkung, „dass der Geist gleich von Anfang ab sich nicht selbst überlassen bleibe, sondern stets geleitet werde“, in *Strahlender Untergang* in ein raffiniertes semantisches Kippspiel einbezogen, das zwischen dem Prinzip, „einen *Probanden* auszusetzen und ihn ohne Beistand und Überlebensmittel seinem raschen Untergang zu überlassen“ (o. S. / vgl. 15), und der Struktur der Anweisung bzw. der Anleitung besagter *„Hinweise für eine Bauleitung“* (o. S. / 38) oszilliert, so wird zum anderen der Leitsatz aus Bacons Werk, dass „das Geschäft wie durch eine Maschine verrichtet werde“, in *Strahlender Untergang* auf eine wörtliche Bedeutungsebene verschoben, wenn der Proband im vierten Textkapitel über die letzten zu verrichtenden Schritte zur Auslöschung der Menschheit meint: „Das wird schließlich die Arbeit von Automaten sein, wartungsfreien, robusten Automaten, fast unsichtbar unter dem Solarzellengewebe ihrer Sonnensegel.“ (O. S. / vgl. 49 f.)

Im „Werk des Geistes“ aus Bacons Schrift ist zugleich der für *Strahlender Untergang* konstitutive Begriff der Arbeit (siehe dazu insbes. 2.2.2.1) vorgebildet, der überdies noch einmal in den Überlegungen aus dem *Novum Organum* zur Arbeit des Geistes am Beispiel eines großen Bauwerks wiederkehrt: „Wenn man nun die Zahl der Arbeitsleute vermehrte und damit die Sache zu vollbringen meinte, würde das nicht um so schlimmer sein?“ (30) Der bildliche Vergleich wird in *Strahlender Untergang* ins Wörtliche gewendet und zum nichtfigürlichen bzw. nichtmetaphorischen „Sinne“ eines konkreten Arbeitsvorgehens beim großen Bau des Terrariums durch eine ins Massenhafte vermehrte „Arbeiterschaft“ verschoben, wenn es im dritten Textkapitel lautet: „In diesem Sinne ist

die Arbeiterschaft zu zweckmäßiger Eile und zum sorgsamem Umgang mit den ihr anvertrauten Gerätschaften anzuhalten; sie ist nach der Verrichtung aller erforderlichen Tätigkeiten zu entlassen und ihr Abzug unverzüglich zu organisieren.“ (O.S./vgl. 43 f.) In *Strahlender Untergang* wird der Bildlichkeit aus Bacons Schrift ihre metaphorische Dimension entzogen, sie wird dadurch ähnlich wie die „Städte“ im buchstäblichen Sinn entleert: „Die Städte jedenfalls, leeren sich merklich“ (o.S./vgl. leicht abgewandelt 49). Dieses Verfahren der „Entleerung“ (o.S./49) des Bildlichen wird zugleich noch in den konjunktivischen Anweisungen des dritten Textkapitels selbst reflektiert, wenn dort der „Abzug“ der Arbeiterschaft nach den Bauarbeiten bestimmt wird: „Zurück bleibe nichts als das leere Bild der Zukunft.“ (O.S./vgl. 44)

Neben Bacons Schrift aus dem frühen 17. Jahrhundert tut sich ein zweiter, rund ein Jahrhundert später erschienener Text als wissenschaftsgeschichtlicher intertextueller Referenzpunkt von *Strahlender Untergang* auf, nämlich Vicos erstmals 1725 in Neapel erschienene *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* (2009 [1725]), auf die auch Harms zumindest hindeutet (2001: 28 f., vgl. den Hinweis ebenso bei Mosebach 2003: 60, dort Anm. 3). Über die analoge Bezeichnung einer *neuen Wissenschaft* hinaus können zusätzliche Parallelen hier beispielsweise in der grundlegend intermedialen Ausgangskonstellation beider Werke gesehen werden: Wie *Strahlender Untergang* in der Erstausgabe mit dem Text Ransmayrs und den Fotografien Puchners über eine konstitutive Text-Bild-Dimension verfügt, so ist Vicos Schrift zunächst ein eigens dafür angefertigtes allegorisches Bild von Domenico Antonio Vaccaro nach einem Entwurf von Vico selbst vorangestellt, wobei die „Erklärung des an den Anfang gestellten Bildes“ gleichzeitig „als Einleitung in das Werk dient“ (3). Es ist nach Vicos Erläuterung „eine Tafel der politischen Verhältnisse, die dem Leser behilflich sein soll, die Idee dieses Werkes vor der Lektüre zu erfassen und sie nach der Lektüre mithilfe der Phantasie leichter im Gedächtnis zu behalten.“ (3) Anders als bei der Illustration zu Vicos *Prinzipien* handelt es sich bei Puchners multiplen Fotografien in *Strahlender Untergang* allerdings weder um dezidiert allegorische, sinnerschließende oder -vermittelnde Darstellungen noch um bloße Illustrationen zum Text, die als Bedeutungs- oder Gedächtnisstützen einer Schrift fungieren würden, der trotz Voranstellung des Bilds das eindeutige hermeneutische Primat zukommt. Vielmehr stehen Text und Bild in *Strahlender Untergang* in vielfältigen und komplexen Spannungsverhältnissen zueinander, die sich nicht einseitig auflösen oder harmonisieren lassen (siehe dazu ausführlicher 2.8).

„Von der poetischen Weisheit“ handelt das zweite Buch der Schrift Vicos (159–443). Darin begründet er die Anfänge oder Ursprünge des Wissens in mythischen bzw. in poetischen Erfindungen und geht er der These nach, „daß, soviel die Dichter anfangs von der gewöhnlichen Weisheit empfunden hatten, ebensoviel die Philosophen später von der geheimen Weisheit begriffen; so daß man sagen kann, jene seien der *Sinn*, diese der

Verstand des Menschengeschlechts gewesen“ (160). Grundsätzlich sieht Vico „das Prinzip der wahren poetischen Allegorien“ darin, dass sie „den Mythen nicht analoge, sondern eindeutige Bedeutungen gaben“ (110). In dieser Hinsicht kann der Textbezug in *Strahlender Untergang* als partielle Verkehrung der *Prinzipien* Vicos verstanden werden: Statt der „poetischen Allegorien“ mit ihrer Struktur einer eindeutigen Sinnzuweisung herrschen hier gerade die multiplen Analogien im Sinne der Uneindeutigkeit, der semantischen Unbestimmtheit, der Offenheit und der Pluralisierung von Bedeutungszuweisungen vor. Der Weg vom Mythos zur Philosophie wird durch das Projekt der neuen Wissenschaft dabei gewissermaßen umgekehrt und in ein ursprüngliches Chaos der Vernichtung zurückgeführt.

Allgemeiner lassen sich die Textverfahren aus *Strahlender Untergang* eher auf die „Ungeheuer und die poetischen Verwandlungen“ beziehen, die nach Vico aus der rudimentären „ersten menschlichen Natur“ entspringen, deren Vertreter „die Formen und Eigenschaften nicht von den Subjekten zu abstrahieren vermochten“ (195). Deshalb „mußten sie nach ihrer Logik die Subjekte zusammensetzen, um ihre Formen zusammensetzen, oder ein Subjekt zerstören, um seine ursprüngliche Form von der entgegengesetzten, die eingedrungen war, zu trennen.“ (195) Die „Zusammensetzung von Ideen brachte die poetischen Ungeheuer hervor“, die nach Vico von einer „vagabundenhaften“ Herkunft sind (195). „Die Unterscheidung der Ideen brachte die Metamorphose hervor“; durch sie nimmt eine Gestalt „die entgegengesetzte Form an.“ (196) Den Textrelationen aus *Strahlender Untergang* liegt mit diesem Bezug auf die Philosophie- und Wissensgeschichte selbst paradoxer- bzw. simultanerweise eine reflexive Rückkehr zu diesen rudimentären Strukturen der „vagabundenhaften“ Textungeheuer und der Metamorphosen zugrunde, die insofern die Entwicklung oder den Zeitstrahl der *Prinzipien* Vicos umkehrt.

Das Verhältnis zwischen Vicos Modell und *Strahlender Untergang* lässt sich im Sinne eines entwicklungsgeschichtlichen Dreischritts umreißen: Auf den ersten, quasi naiven Urzustand folgt bei Vico ein zweiter Zustand der philosophischen Reflexion; das in *Strahlender Untergang* entfaltete Modell legt einen dritten Zustand nahe, der aus diesem theoretischen Bewusstsein heraus wieder zum ersten Zustand zurückkehrt, allerdings in reflexiv, teils sogar überreflexiv bzw. metareflexiv gebrochener Form. Insgesamt bleiben die Bezüge auf Vicos Schrift indessen überschaubar. Sie sind weniger stark ausgeprägt und auch weniger bestimmt als diejenigen etwa auf Bacons *Novum Organum* und sollten daher im Gesamtzusammenhang trotz aller Anschluss-, Vergleichs- oder Kontrastmöglichkeiten nicht überdeterminiert werden.

Deutlich stärker ausgeprägt und bestimmter sind die Bezüge auf eine andere, wesentlich jüngere wissenschaftshistorische bzw. wissenschaftskritische Schrift, nämlich auf die *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer / Adorno (2013 [1944]). Sie untersucht in erster Linie „die Selbstzerstörung der Aufklärung.“ (3) „Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen

wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt.“ (1) Horkheimer / Adorno legen dar, „daß die Ursache des Rückfalls von Aufklärung in Mythologie“ (3), wie es in der „Vorrede“ lautet, „nicht so sehr bei den eigens zum Zweck des Rückfalls ersonnenen nationalistischen, heidnischen und sonstigen modernen Mythologien zu suchen ist, sondern bei der in Furcht vor der Wahrheit erstarrenden Aufklärung selbst.“ (3 f.)

Einer intertextuellen Verbindung zwischen *Strahlender Untergang* und der *Dialektik der Aufklärung* ist bislang noch nicht im Einzelnen nachgegangen worden. Fetz (1997) bemerkt in seinem Beitrag zu Ransmayrs Debütwerk: „Im Moment des Verschwindens, da der Proband im abgeschlossenen System den Wärmetod stirbt, ist die Dialektik der Aufklärung an ihr Ende gekommen, ist die Trennung von erkennendem, herrschendem Subjekt und beherrschtem Objekt aufgehoben.“ (28) Für Fröhlich (2001) ist *Strahlender Untergang* ein „aufklärungskritischer Text, der die Begrifflichkeit und Metaphorik seiner poetischen Beweisführung aus der *Dialektik der Aufklärung* entlehnt.“ (50) Genauer zu bestimmen ist das Verhältnis der beiden Werke zueinander durch die Spezifizierung einzelner Textreurse. Diese Reurse sind nicht bloß im Sinne einer allgemeinen gedanklichen Verbindung, sondern einer konkreten intertextuellen Bezugnahme zu verstehen, die das Werk von Horkheimer / Adorno zur Materialgrundlage eines filigranen variativen Verweisungssystems macht, das in der rezeptiven, durch die Interpret*innen erst zu leistenden Oszillationsbewegung zwischen beiden Texten neue semantische Funktionen generiert und zusätzliche interpretative Dimensionen öffnet.

Exemplarisch verdichten sich die Textverbindungen in den definitiven Bestimmungen zum „Begriff der Aufklärung“, wie sie Horkheimer / Adorno im ersten Abschnitt ihrer *Dialektik der Aufklärung* vornehmen (9–49). Gleich zu Beginn dieses Abschnitts heißt es:

Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen. (9)

In *Strahlender Untergang* kehrt nicht allein der Begriff vom Menschen als „Herrn der Welt“ (o. S. / 22) in konstitutiver Weise wieder, der auf der Folie der *Dialektik der Aufklärung* lesbar wird, nach der „das Ziel“ der Aufklärung darin besteht, die „Menschen“ zuletzt „als Herren einzusetzen.“ Auch der Titel von Ransmayrs Debüt verweist auf das Werk von Horkheimer / Adorno und entfaltet erst vor diesem Hintergrund sein volles intertextuelles und referenzielles Potenzial: Wenn „die vollends aufgeklärte Erde“ bei Horkheimer / Ador-

no „im Zeichen triumphalen Unheils“; wie es wörtlich lautet, „strahlt“, dann ist damit eine Dimension des Titels *Strahlender Untergang* vorgegeben, die seiner grundlegenden Polysemie (siehe dazu ferner 2.8) eine weitere, intertextuelle Ebene hinzufügt und die den Bezug auf die *Dialektik der Aufklärung* bis in den Titel des Werks hineinverlängert.

Ebenso kehrt „die Entzauberung der Welt“ als das bei Horkheimer / Adorno bezeichnete „Programm der Aufklärung“ in *Strahlender Untergang* unter multiplen Inversionen wieder. Gegen Anfang des zweiten Textkapitels meint dort der Lobredner bezüglich der von ihm beschworenen „*Neuen Wissenschaft*“: „Sie hat Verzicht geleistet auf die Verzauberung dieser und aller umliegenden Welten in eine unübersehbare Ansammlung von Gegenständen der Beobachtung, der Definition, der Nachahmung, Beherrschung und Manipulation“ (o. S. / vgl. 16). Was bei Horkheimer / Adorno als „Entzauberung der Welt“ bestimmt wird, erscheint im subjektiven Erzählerhorizont des Lobredners aus *Strahlender Untergang* gerade umgekehrt als „Verzauberung dieser und aller umliegenden Welten“, die es anhand der „*Neuen Wissenschaft*“ ihrerseits zu entzaubern gelte. Darin deutet sich die Struktur einer doppelten Invertierung an, die das von Horkheimer / Adorno definierte „Programm der Aufklärung“ einmal vom Kopf auf die Füße und dann wiederum auf den Kopf stellt, da das Programm der vom Redner proklamierten „*Neuen Wissenschaft*“ im „Verzicht [...] auf die Verzauberung“ schließlich doch wieder genau dieselbe „Entzauberung“ leisten soll wie die Aufklärung nach Horkheimer / Adorno. Auf einer höheren, metareferenziellen Ebene wiederholt bzw. reproduziert der doppelt invertierende Rekurs auf die *Dialektik der Aufklärung* dabei seinerseits in textperformativer Weise exakt diejenigen permanenten Oszillations- oder Rotationsbewegungen, die nach Horkheimer / Adorno durch den ständigen Umschlag ins Gegenteil zur elementaren Bewegungskonstitution der Aufklärung gehören und deren grundlegend dialektischen Charakter ausmachen.

Ähnliches geschieht im Rekurs auf eine andere Stelle aus den Begriffsbestimmungen der *Dialektik der Aufklärung*, deren Autoren vielfach und besonders prominent gerade auch auf Bacon eingehen, der in *Strahlender Untergang*, wie oben dargelegt, ja ebenfalls anzitiert wird. Im Abschnitt zum „Begriff der Aufklärung“ schreiben Horkheimer / Adorno über Bacon:

Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge, die er im Sinne hat, ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten. Das Wissen, das Macht ist, kennt keine Schranken, weder in der Versklavung der Kreatur noch in der Willfährigkeit gegen die Herren der Welt. (10)

In der Wiederaufnahme dieser Stelle überlagern sich die Rekurse auf Bacon und auf Horkheimer / Adorno zu einem intertextuellen Knoten, in dem sich mehrere Leitfäden

von *Strahlender Untergang* überkreuzen und verbinden. Hier kehrt nicht allein der zentrale Begriff der „Herren der Welt“ noch einmal wieder, darüber hinaus begründet Horkheimers/ Adornos Attribution des Bacon'schen Modells als „patriarchal“ auch die ausgeprägt patriarchale Struktur der Weltherrschaft aus *Strahlender Untergang* (siehe dazu 2.3.13). Einen besonderen intertextuellen Knotenpunkt bildet der Begriff der „Schranken“. Sah Bacons *Novum Organum* vor, dass sein Verfahren im Hinblick auf „die Sinne“ bestimmte „Schranken setzt“ (2010 [1620]: 29), so „kennt“ das „Wissen, das Macht ist“, in der Lesart von Horkheimer / Adorno gerade „keine Schranken“ (2013 [1944]: 10). Der Begriff der „Schranken“ wird in *Strahlender Untergang* wiederaufgenommen, einerseits ins Wörtliche gewendet und zur materiellen Gestalt der Wände des Terrariums umgewandelt, andererseits zu den „Grenzen der Wissenschaft“ verschoben, welche die Wände des Terrariums auf bildlicher Ebene bezeichnen (o. S. / vgl. abgewandelt 39).

So lassen sich die Rekurse auf die *Dialektik der Aufklärung* und auf ein wissenschaftsgeschichtliches Werk wie Bacons *Novum Organum* in *Strahlender Untergang* nicht bloß im Sinne allgemeiner philosophiehistorischer Verweise, sondern im Sinne konkreter intertextueller Bezugnahmen verstehen, die einen hohen Grad an Sprachreflexivität aufweisen, unter anderem mit Ebenen der Wörtlichkeit und Bildlichkeit spielen und komplexe Verschachtelungen und Verschiebungen produzieren. Auf diese Weise wird das wissenschafts- bzw. philosophiegeschichtliche Textmaterial von Bacon oder Horkheimer / Adorno insgesamt nicht anders als das literaturhistorische Textmaterial etwa eines Kafka zu den Grundlagen eines raffinierten und filigranen intertextuellen Verweisungssystems, das in den Akten der Produktion wie der Rezeption permanente Kipp- oder Oszillationsbewegungen zwischen den unterschiedlichen textuellen Schichtungen erzwingt, den untergründig pulsierenden, prozessualen Genotext in den sprachlichen Phänotext einschreibt (vgl. dazu grundsätzlich Kristeva 2018 [1974]: 83–86) und den Lese- oder Deutungsprozess damit ebenso wenig zu einem eindeutigen und endgültigen, semantisch definiten Abschluss kommen lässt wie die ständig aufs Neue aufgenommenen Produktionsprozesse des bzw. vielmehr der Schreibenden.

2.6.5 Offene Bezugfelder (zum Beispiel: Mann und Heidegger)

Zu einem endgültigen Abschluss kommt auch nicht die Liste der intertextuellen Bezüge von *Strahlender Untergang*, vielmehr nimmt das referenzielle Werkgeflecht an sich so etwas wie einen akkumulativen dynamischen Prozesscharakter an. Als Zeichen dafür können hier wenigstens einige weitere intertextuelle Reminiszenzen angedeutet werden, die in dieser Hinsicht als offene Bezugfelder zu beschreiben sind.

Dazu gehören beispielsweise die Gespräche zwischen Hans Castorp, seinem Vetter und dem Hofrat Behrens über die menschliche Haut, ihre künstlerische Darstellung sowie die chemische Zusammensetzung des wässrigen menschlichen Organismus aus dem „Humaniora“-Kapitel von Thomas Manns berühmtem Roman *Der Zauberberg* (2017 [1924]: 348–369). Dazu gehören aber ebenso gut etwa einige der Darlegungen aus Heideggers bekannter Abhandlung „Wozu Dichter?“ (2015 [1950]: 269–320), aus denen verschiedene intertextuelle Resonanzen in Ransmayrs Debütwerk widerzuhallen scheinen. Diese schließen offensichtlich nicht nur Heideggers Ausführungen zum „Prozeß der Produktion“ und zum „Markt“ (292) oder zu „Vernutzung“ und „Ersatz“ der Dinge (308) ein, sondern unter anderem auch seine Überlegungen zum „Aufstand“ und der „unbedingten Herrschaft“ des Menschen aus dem technischen Wollen: „Der neuzeitliche Mensch stellt sich in solchem Wollen als den heraus, der in allen Beziehungen zu allem, was ist, und damit auch zu ihm selbst, als der sich durchsetzende Hersteller aufsteht und diesen Aufstand zur unbedingten Herrschaft einrichtet.“ (289)

Diese wenigen losen Beispiele müssen hier genügen, um zumindest ansatzweise darauf hinzudeuten, dass das pulsierende intertextuelle Netzwerk von *Strahlender Untergang* kaum als ein eindeutig abgeschlossenes, endgültig zu begrenzendes System zu behandeln ist, das ein für alle Mal erschöpfend darzustellen wäre, sondern eher als ein flexibles multirelationales Feld zu betrachten ist, das in seinen komplexen intertextuellen Dynamiken selbst insofern einen Rest vitaler Deutungsoffenheit und Elastizität bewahrt, als es in seinen polyreferenziellen, die variablen Gattungsgrenzen zwischen literatur-, philosophie- oder wissenschaftsgeschichtlichen Verweisen vielfach transgredierenden Grundbewegungen stets neue Bezugsmöglichkeiten zu suggerieren und beständig weitere potenzielle Verbindungen ins Spiel zu bringen scheint.

2.7 Paratextuelle Transitionen

Wie in den theoretischen Grundlagen dargestellt, gehört zu den Mechanismen nomadischer Werkdynamiken neben der Intertextualität auch die Paratextualität (siehe dazu *Theorie* 3.7.2). *Strahlender Untergang* arbeitet in besonderer Weise mit Parametern der Paratextualität. Das lässt sich im Speziellen am Übergang von der Erst- zur Neuauflage beobachten. Da zum peritextuellen Paratext nach der Grunddefinition von Genette (2002 [1987]) sowohl textuelle bzw. buchformale Elemente wie etwa Vor- oder Nachworte als auch buchmaterielle bibliologische Komponenten wie das verwendete Papier, die Umschlagsgestaltung oder die Abbildungen eines Buchs gehören, erfolgt zunächst eine vergleichende Beschreibung der beiden Bücher, um die vielfältigen Vor- bzw. Übergänge zwischen Erst- und Neuauflage auf einer elementaren buchmateriellen Ebene zu skizzieren.

Als Untersuchungsgegenstand geht der Medienkomplex des Buchs dabei grundlegend über die Grenzen eines einfachen Textbegriffs hinaus: Das Buch umfasst zwar auch, aber nicht nur Texte im engeren Sinn, sondern ebenso zahlreiche andere materielle Elemente, die der Auseinandersetzung bedürfen. Das hier vorgestellte Verfahren der „Buchbeschreibung“ stellt sicher einen ungewöhnlichen Ansatz im Zugang zu einem Werk dar. Es geht aus einer prinzipiellen Überlegung zur Relevanz gerade auch der buchformalen wie buchmateriellen Komponenten hervor, die häufig nicht den ihnen gebührenden Platz in der Literaturwissenschaft erhalten und im Fall von Ransmayrs Debütwerk etwa noch gar nicht näher betrachtet wurden. *Strahlender Untergang* scheint in exemplarischer Weise dazu geeignet, das grundsätzliche Zusammenspiel der thematischen Aspekte der Werkanalyse (2.2, 2.3) sowie ihrer formalen Aspekte, d. h. der erzähl- (2.4) und zeitformalen (2.5) einschließlich der Intertextualität (2.6), mit den formalen und materiellen Aspekten der Buchedition in der Analyse des Nomadischen anzudeuten.

2.7.1 Buchbeschreibung: Übergänge zwischen Erst- und Neuausgabe – Editoriale Position – Peritextuelle Häute

Die Erstausgabe von *Strahlender Untergang* (Ransmayr / Puchner 1982) ist ein gebundener, unpaginierter Text- und Bild-Band. Die Buchdeckel bestehen aus fester, ca. 4 Millimeter dicker Pappe und sind mit einem feinmaschigen Textilgewebe bezogen, sie sind von allen Seiten komplett schwarz. Auch der Buchrücken ist schwarz. In Mittelgrau (ca. –50 %) ist auf den Buchrücken folgende Beschriftung aufgedruckt: „Brandstätter Puchner / Ransmayr • UNTERGANG“. Abgesehen von dieser grauen Beschriftung ist der gesamte Einband vollständig schwarz.

Die Vorderfläche des Schutzumschlags präsentiert oben den weiß gedruckten Werkstitel, unten Urheber von Text und Bild sowie Verlag, dazwischen figuriert in der Mitte eine Fotografie. Die Aufnahme zeigt eine in einer verlassenen, wüstenähnlichen Landschaft isolierte Mauer, durch deren Fensterhöhle der rote Lichtpunkt einer über den Hügeln am Horizont auf- oder untergehenden Sonne eingefangen ist. Es handelt sich offenbar um das Bruchstück eines Bauwerks, das begonnen, aber nicht fertiggestellt wurde und nun funktionslos in der kargen Gegend unter einem Himmel steht, der durch das milde Farbenspiel der Sonne in den Wolkenschleiern beinahe sanft und wiederum ästhetisch wirkt. Der Urheber der Umschlagabbildung wird nicht explizit ausgewiesen (siehe dazu weiter unter 2.8).

Der hintere Schutzumschlag ist komplett schwarz, über dem Buchrücken ist der Umschlag mit der gleichen Beschriftung bedruckt wie der Einband selbst, nur hier in Weiß

statt in Mittelgrau wie auf dem Einband. Dadurch entsteht der Eindruck einer räumlich-farblichen Gradation oder Transformation des Textmaterials an sich, nämlich der einer fortschreitenden Ausbleichung der Schrift nach außen hin (graue Schrift auf dem Einband, weiße auf dem Schutzumschlag) bzw. einer zunehmenden Verfinsterung der Schrift nach innen, zum Innenraum des Buchs hin (weiße Schrift auf dem Schutzumschlag, graue auf dem Einband). Die vordere und die hintere Innenklappe des Schutzumschlags sind ebenfalls schwarz, dazu sind sie in weißer Schrift mit einem sich von Vorder- zu Hinterklappe fortsetzenden Klappentext sowie mit Angaben zum Fotografen und Textautor und zum Verlag bedruckt.

Das Vorsatz der Erstaussage ist auf allen Seiten komplett schwarz, sowohl vorne als auch hinten. Es besteht aus einem starken, ungestrichenen, in der Textur gröberen Papier. Der Buchblock ist durchgehend aus einem hellgrauen (ca. –25 %), beidseitig halb-matt gestrichenen Papier gefertigt, das der Reproduktion der Abbildungen ebenso wie der des Texts dient. Der Buchblock ist mit einer Fadenbindung versehen. Alle Texte und Schriftzeichen sind im Buchblock durchgängig schwarz gedruckt. Im Ergebnis entsteht hier also eine schwarze Schrift auf hellgrauem Grund, und nicht, wie es üblicher wäre, schwarze Schrift auf weißem Grund. Das Verhältnis von Schrift und Grund kehrt sich im Buchblock im Vergleich zum Einband mithin genau um: Hier herrscht Schwarz auf Grau, dort Grau auf Schwarz. Der Buchblock wird damit zur farblichen Spiegelverkehrung des Einbands.

Wie der Text des Impressums auf der dem Titelblatt gegenüberliegenden Seite (d. h. auf der zweiten Seite des Buchblocks) angibt, stammen die grafische Gestaltung des Werks sowie der Entwurf des Schutzumschlags von Christian Brandstätter. Damit ist explizit ein Grundproblem des peritextuellen Paratexts angesprochen, das auch schon Genette (2002 [1987]) betont und das ebenfalls einen Grund für die bis heute nur mäßige Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit paratextuellen Aspekten darstellen könnte, nämlich das Problem der auktorialen Zuständigkeit: Anders als der Text im engeren Sinn gehört der peritextuelle Paratext nicht so sehr in den Zuständigkeitsbereich des Autors oder der Autorin als vielmehr in denjenigen des Verlegers oder der Verlegerin bzw. des Verlags. Der peritextuelle Paratext, d. h. alles, was die buchformalen und vor allem auch buchmateriellen Elemente um den eigentlichen Text herum betrifft, muss grundsätzlich als eine Zone der Transition, bestenfalls der Kooperation, zumindest aber des Kompromisses zwischen Autor*in und Verlag betrachtet werden. Die Gestaltung oder Mitgestaltung der buchmateriellen Ebene des Werks von verlegerischer Seite hat freilich nicht zuletzt auch buchmarkstrategische, ökonomische Hintergründe.

Das Problem der auktorialen Zuständigkeit für den peritextuellen Paratext macht seine Untersuchung im Fall von *Strahlender Untergang* jedoch nicht weniger interes-

sant, sondern im Gegenteil umso interessanter, und zwar aus mindestens zwei Gründen. Zum einen bereichert die buchmaterielle Komponente das „Projekt“ *Strahlender Untergang* als „Gemeinschaftsprojekt“ um eine weitere Dimension bzw. um eine weitere Person: Die „geteilte Gemeinschaft“ (siehe dazu 2.2.2.4) dehnt sich über die auktorialen Positionen „Christoph Ransmayr“ und „Willy Puchner“ hinaus zugleich auf die im Impressumstext ebenso namentlich vermerkte editoriale Position „Christian Brandstätter“ aus, wobei zuletzt identitär unbestimmt bleibt, ob es sich hier um die Person oder den gleichnamigen Verlag handelt. Die Ergänzung der auktorialen Positionen um eine editoriale Position erweitert grundsätzlich den projektiven Gemeinschaftsstatus des Werks als einer Zone des „Teilens“ in seiner multiplen Bedeutung der Kommunion wie der Division (2.2.2.4). Zum anderen reflektiert und reaktualisiert die buchmaterielle Seite des Werks eine Frage, die im Text von *Strahlender Untergang* selbst wie in der vorliegenden Analyse des Nomadischen in vielfältiger Weise verhandelt wird, nämlich die Frage der Ökonomie wie der strukturellen Analogien zwischen Kapitalismus und Nomadismus (siehe dazu insbes. 2.3.10), die durch die Betrachtung des peritextuellen Paratexts in eine neue Dimension geführt und nun auch auf die ökonomische Ebene des Buchmarkts bezogen wird.

Dass sich zwischen den thematischen, den formalen und den buchmateriellen Aspekten im weiteren Zusammenhang des Nomadischen in *Strahlender Untergang* zahlreiche Übergänge und Verbindungen ergeben, lässt sich exemplarisch an den oben dargestellten bibliologischen Prinzipien einer fortschreitenden Ausbleichung der Schrift nach außen bzw. ihrer zunehmenden Verfinsterung nach innen andeuten. Diese Prinzipien reflektieren nicht allein Verfahren, die allgemeiner mit Bezug auf Ransmayrs Werk beschrieben wurden, so etwa „Das allmähliche Verblässen der Schrift“ (Gellhaus 1990) oder die „Langsame Verdüsterung“ des Blicks (Messner 1997), sie finden auf einer meta-referenziellen Ebene zudem auch im Werk *Strahlender Untergang* selbst eine reflexive Spiegelung, und zwar im histologischen Modell der Haut aus der Beschreibung epidermischer Vorgänge durch den untergehenden Probanden im vierten Textkapitel (vgl. ferner zur dissoziativen „Zerstörung seiner Körperoberfläche“ Fröhlich 2001: 114). „Die kurzweilige Strahlung des ultravioletten Lichts“, heißt es dort,

zwingt die Melanozyten in der Basalschicht der Epidermis, was für ein schöner Name für eine *Oberhaut*, zur Erfüllung ihres Programms: Unablässig erzeugen sie Pigmente – die für jeden Bewohner des Terrariums sinnlose Schutzfarbe. Wozu noch Schutz? Aber es lässt sich nicht ändern. Programm ist Programm. Die Schutzfarbe mißbrät hier zum Brandrot. Die brandrote Haut wirft Blasen. Alles Wasser will jetzt nach draußen (O.S./ vgl. abgewandelt 51).

Das Modell der Haut und ihrer unterschiedlichen Schichten lässt sich in mehrfacher Hinsicht auf die verschiedenen Schichtungen der buchmateriellen Werkgestaltung beziehen (*Theorie* 3.7.2.2). Erinnern zum einen bereits die verwendeten Begriffe wie „Schutzfarbe“ oder „Schutz“ in der erwähnten „Basalschicht der Epidermis“ an basale peritextuelle Elemente der Buchgestaltung wie etwa den Schutzumschlag, so bildet zum anderen die beschriebene Transitionsbewegung des Wassers, sein osmotisches Drängen durch die epidermische Struktur der „*Oberhaut*“ hindurch nach außen, ein werkinternes Äquivalent der für jedes Buch konstitutiven räumlichen wie in diesem Fall auch farblichen Gradationen und Transitionen des Buchstabenmaterials an sich als Bewegungen vom Buchinnen- zum Buchaußenraum (*Theorie* 3.7.2.1).

Ganz anders als die Erstausgabe gestaltet sich die Neuauflage des Buchs im S. Fischer Verlag (Ransmayr 2000a). Das Werk ist dort in der „Weißen Bibliothek“ erschienen, die der Verlag seit 1997 mit Texten Ransmayrs eingerichtet hat und die unterschiedliche „Spielformen des Erzählens“ zusammenstellt. Die Bände dieser Ransmayr-Sonderreihe sind alle in weiße, leicht ins Graue (ca. –5 %) stechende Buchdeckel aus fester, ca. 2 Millimeter dicker Papp eingebunden und mit farbigen Abbildungen auf dem Vorderdeckel versehen. Die Bücher der „Weißen Bibliothek“ haben keinen Schutzumschlag.

Die Ausgabe von *Strahlender Untergang* zeigt auf der Vorderseite eine Reproduktion des Gemäldes *ZARZURA-R-2* von Hubert Scheibl, auf dem rote Farbtöne dominieren, die von schwärzlichen Schatten durchzogen werden. Über der Abbildung stehen der Autorname und der Werktitel, die Verlagsangabe ist seitlich links von der Abbildung in senkrechter Schrift angebracht. Der Werktitel greift in seiner Schriftfarbe das Rot der Illustration auf, die übrigen Textelemente sind in schwarzen Buchstaben gedruckt. So regieren auf dem Vorderdeckel insgesamt die Farben Rot und Schwarz, in denen sich als Selbstspiegelung noch einmal die Farbtöne aus der Reproduktion nach Scheibl reproduzieren. Die beiden Farben wiederholen sich ebenso auf dem Buchrücken, der mit dem Autornamen in schwarzen sowie mit dem Werktitel in roten Lettern beschriftet ist. Zu den übrigen Schriftelementen auf dem Vorderdeckel gehört auch der Untertitel des Werks, der auf der Erstausgabe von 1982 nicht auf dem Buchdeckel, sondern erst innen im Buchblock unmittelbar über dem Textbeginn figurierte: *Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen*.

Das Vorsatz der Neuauflage ist vorne und hinten aus ungestrichenem hellbraunem, in der Textur größerem und festerem, wie naturbelassen wirkendem Papier. Der Buchblock ist aus ungestrichenem weißem Papier, das einen leichten Stich ins Beige hat. Alle Textelemente im gesamten Buchblock sind in schwarzer Schrift gedruckt. Hier haben wir also den klassischeren Fall der schwarzen Schrift auf weißem Grund. Der Buchblock ist mit Faden gebunden. Hinter dem vorderen Vorsatz, auf dem ersten Blatt des Buchblocks, folgt eine leere Seite, auf der allein das neuere Logo des S. Fischer Verlags

zu sehen ist: die Abbildung eines Netzfischers mit der Buchstabenserie „S. F. V.“; auf dem letzten Blatt des Buchblocks, vor dem hinteren Vorsatz, schließt sich auf einer ansonsten ebenfalls leeren Seite, in einer symmetrischen Spiegelung des ersten Blatts des Buchblocks, ein Dreizeiler mit einigen Angaben zum Verfasser an. Auf dem hinteren Buchdeckel präsentiert schließlich ein Fünfzeiler einige Informationen zum Werk, am unteren Ende folgt die ISBN-Nummer.

Zwischen der Erst- und Neuausgabe des Werks ergeben sich neben den im Vorangehenden vorwiegend beschriebenen „buchmateriellen“ Unterschieden im engeren Sinn (Papier, Farbgebung, Umschlaggestaltung, etc.) auch eine Reihe von eher als „buchformal“ zu bezeichnenden Unterschieden, die ebenso zum peritextuellen Paratext des Werks gehören wie die buchmateriellen, aber im Gegensatz zu diesen weniger die verwendeten Materialien als verschiedene formale Elemente betreffen, wobei die Übergänge zwischen buchmaterieller und buchformaler Ebene allerdings grundsätzlich fließend sind und beispielsweise ein Aspekt wie der Untertitel zwischen beiden Bereichen oszilliert. Zu den buchformalen Elementen gehören vor allem Aspekte wie etwa in das Buch integrierte Abbildungen, das Satzbild bzw. die typografische Gestaltung des Texts an sich, Vor- oder Nachworte, Inhaltsverzeichnisse, Paginierung bzw. Seitennummerierung usw.

Die buchformalen Unterschiede zwischen der Erst- und Neuausgabe von *Strahlender Untergang* sind insgesamt so vielfältig und so grundlegend, dass es sich hier eigentlich nicht nur um zwei verschiedene Bücher, sondern auf ihrer Basis letzten Endes um zwei verschiedene Werke handelt. Die Unterschiede lassen sich in der angefügten Synopse (Tab. 1) zunächst tabellarisch resümieren und in den nachfolgenden Punkten (2.7.2, 2.7.3) schließlich interpretierend explizieren.

Buchformale Elemente	Erstausgabe (1982)	Neuausgabe (2000a)
Abbildungen	Reproduktionen nach Fotografien von Willy Puchner	Keine ins Werk integrierten Abbildungen
Satzbild/Typografie	Linksbündiger Fließtext	Optische Versifikation des Texts
Vorwort	Kein Vorwort	Notiz zur Neuauflage
Nachwort	Nachwort von Willy Puchner	Kein Nachwort
Inhaltsverzeichnis	Ohne Inhaltsverzeichnis	Mit Inhaltsverzeichnis
Paginierung	Unpaginiert	Paginiert

Tab. 1: Buchformale Unterschiede zwischen der Erst- und Neuausgabe von *Strahlender Untergang* (1982/2000a)

2.7.2 Auflösungen der Textfläche: Paginierung und Inhaltsverzeichnis – Das Terrarium als Mise en abyme (Ricardou) – Optische Versifikation – Das Buch als Kineograph – Das mantische Schriftbild und die Wolke (Serres)

Formal betrachtet, arbeitet in *Strahlender Untergang* der Text selbst bereits an seiner eigenen Auflösung oder, um in der konstitutiven Bildlichkeit vom wüstenhaften „Sand“ (o. S. / 38) zu bleiben, an seiner eigenen Zerkörnung. In rezeptionsformaler Hinsicht trägt hierzu das Fehlen der Paginierung in der Erstausgabe bei: Bilden Seitenzahlen grundsätzlich die Wegmarken und Orientierungspunkte einer Buchlektüre, in denen die Richtung des zu lesenden Texts in eindeutiger, unveränderlicher Weise vor- und festgeschrieben ist, so verweigert das Buch von 1982 eine solche Vorgabe bzw. Vorschrift, indem es auf Seitenzahlen ganz verzichtet. Das verhindert freilich nicht, dass der Fließtext an sich nur in eine Richtung sinnvoll entziffert werden kann, doch schon auf die eingeschalteten, weder nummerierten noch unmittelbar kommentierten Abbildungen trifft das nicht mehr zu, die im Prinzip über gar keine vorgegebene Reihenfolge verfügen (siehe zu den sich daraus ergebenden analysepraktischen Schwierigkeiten 2.8); und genau wie das in ihm beschriebene wissenschaftliche Projekt bleibt zuletzt auch der Text selbst aufgrund der fehlenden Paginierung, der fehlenden buchtechnischen Nummerierung als fehlender Quantifizierung oder Mathematisierung „ohne jede Station der Beobachtung! Ohne Aufzeichnung und Meßwert!“ (O. S. / vgl. 15)

Durch dieses experimentelle wissenschaftliche bzw. antiwissenschaftliche Projekt wird gleichzeitig auch konventionelles literaturwissenschaftliches Arbeiten erschwert und in seinen Grundverfahren herausgefordert: Verweise auf den Text der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* müssen schließlich ebenso ohne Seitenangaben bleiben wie die Ergebnisse des Projekts ohne „Meßwert“ sind. Auf diese Grenzen wissenschaftlicher Messung deuten auch die „Hinweise für eine Bauleitung“ des Wüstenterrariums im seinerseits wüstenhaften Text hin: „Scharf wie der Grat einer Düne verlaufe der Horizont dieser Ebene, um deren gesamte Ausdehnung eine Wand, eine Mauer, ein Wall zu errichten ist: Die Grenzen der Wissenschaft.“ (O. S. / vgl. abgewandelt 39) So gleicht auch das Aussetzen des „Probanden“ in dem eingegrenzten und „zur vollkommenen Ebene“ geordneten (o. S. / 38) Wüstenterrarium der Rezeptionssituation der Leser*innen, die einem zwar begrenzten, aber von allen seitennumerischen Orientierungspunkten befreiten Text in einer Art literarischen Experimentalsituation ausgesetzt werden: „Was für ein Unfug, in der siedenden, flimmernden Leere einer umzäunten Ebene, einen *Probanden* auszusetzen“ (o. S. / vgl. 15).

So wenig die Erstausgabe von *Strahlender Untergang* über eine Seitenpaginierung verfügt, so wenig verfügt sie über ein weiteres, zumindest auf dem deutschsprachigen Buchmarkt gemeinhin übliches paratextuelles Element: ein Inhaltsverzeichnis. Während in die Neuausgabe von *Strahlender Untergang* (2000a) zwischen dem vorangestellten Motto aus Pynchons Roman ([7]) und dem Beginn des ersten Textkapitels (11) eine Übersicht über den „Inhalt“ des Buchs eingeschaltet ist, in der die einzelnen Kapitel mit jeweiligem Untertitel und korrespondierender Seitenzahl aufgelistet werden ([9]), fehlt in der Erstausgabe jede solche Inhaltsübersicht. Stattdessen folgt hier auf die Titelei auf der ersten (rechten) Buchseite (o. S.) nach dem Impressum (o. S.) zuerst eine Leerseite auf der nächsten (linken) Seite (o. S.), dann eine Bildreproduktion nach Puchner auf der nächsten (rechten) Seite (o. S.), worauf schließlich auf der nächsten (linken) Seite unvermittelt der Beginn des ersten Textkapitels einsetzt (o. S.). Wäre die Einfügung eines Inhaltsverzeichnisses ohne Verweise auf entsprechende Seitenzahlen ohnehin nur ein bedingt geeignetes Mittel zur Orientierung der Leser*innen, so steigert das vollständige Fehlen des ansonsten gängigen Inhaltsverzeichnisses die Desorientierung der Rezipient*innen noch um einiges, indem es selbst einen groben und seitennumerisch unbestimmten Überblick über den Inhalt wie über den Aufbau des Buchs von Anfang an verweigert.

Durch das Verweigern einer Inhaltsübersicht werden die Leser*innen der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* gleich zu Beginn in ein ebensolches wüstenähnliches Gelände hineingeführt wie der Proband des wissenschaftlichen Projekts: So wie das flimmernde Wüstenterrarium bildet auch das Text- und Zeichengelände der Erstausgabe an sich einen unüberschaubaren, orientierungsfreien Raum, der dem Subjekt keine richtungsweisende Zusammenfassung, keinen Gesamt- oder Überblick gewährt, sondern sich in vielfältigen Luft- wie Selbstspiegelungen verliert. In Analogie zum autoreflexiven Charakter des Werks selbst meint der Proband schließlich im vierten Textkapitel: „Dreimal taucht eine glänzende Metallwand auf und fließt gleich wieder über in den flimmernden See einer Luftspiegelung, die dicht über dem Boden das Blau des Himmels unruhig zusammenfaßt und vor jeder Annäherung ins Verschwinden zurückweicht.“ (O. S./vgl. leicht abgewandelt 50) Versteht man die Wüste allgemeiner als ein poetologisches Gleichnis, lässt sich der Begriff des „Geländes“ auch an Überlegungen von Schmitz-Emans (2000) zum literarischen „Gleichnis des Geländes“ als eines offenen, multidirektionalen und variablen Raums anbinden, der „als paradigmatisch für das Selbstverständnis moderner Literatur“ angesehen werden kann (143). Das Gelände steht im Spannungsfeld von Orientierungslosigkeit und Freiheit. „Der Text als Gelände, nicht als Weg: Mit diesem Bild läßt sich die Situation des Lesers in ihrer ganzen Ambivalenz zwischen Orientierungslosigkeit und Freiheit umschreiben.“ (143) In *Strahlender Untergang* wird dieser geländartige Zug moderner Literatur dabei auch auf textformaler Ebene um- bzw. ins Werk gesetzt.

Das Terrarium wird damit sowohl zu einem Abbild der im Seitenumfang begrenzten, jedoch numerisch nivellierten, experimentellen Textfläche als auch der jeweils rigide rektangulär gerahmten, an sich orientierungsfreien Bildflächen von Puchners Fotografien. Das vollkommen ebene Wüstenterrarium spiegelt so noch einmal die tendenzielle Verbindung zwischen Text und Bild als selbst wiederum wüstenhaften Ebenen wie als Flächen aufgelöster, nivellierter Ordnungen und Hierarchien. Damit ist nicht allein eine Mise en abyme des Buchs in das Buch selbst eingelagert, mit dem Verschwinden konventioneller Seitenzählung löst *Strahlender Untergang* auch ein Desiderat ein, das Ricardou (1966) in seinem Beitrag zur Geschichte in der Geschichte als Möglichkeit radikalisierte Mise en abyme in der Gegenwart formuliert. Da eine Erzählung neben ihrer figurativen auch über eine materielle Seite verfüge, die sich bei der geschriebenen bzw. gedruckten Erzählung in der Typografie und dem Objekt Buch manifestiere, müsse eine Mise en abyme, die das Buch in seiner elementaren Konzeption anfechte, es als solches anerkenne und es zu neuen Dimensionen führe, das Ganze oder einen Teil der Geschichte nicht allusiv, sondern in ihrer gesamten Literalität reproduzieren: Nach Ricardou wäre es deshalb wünschenswert, dass ein aus diesem Prinzip hervorgegangenes Buch aus dem Winkel seiner Seiten die gewohnheitsmäßigen Ziffern der Paginierung entferne, um die Chronologie des Buchs in ihrem Prinzip, die sukzessive Ordnung der Seiten herauszufordern (728).

In der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* aus dem Jahr 2000 wird die Paginierung jedoch schließlich ebenso wiederhergestellt wie nun auch ein Inhaltsverzeichnis eingefügt ist. Dadurch wird die wüstenhafte, ebene Textfläche zuletzt genau mit jenen numerischen Weg- und Orientierungsmerken versehen, welche die Erstausgabe von 1982 verweigert hatte. Zu den buchformalen Differenzen zwischen Erst- und Neuausgabe gehört auch das Nachwort von Willy Puchner, das der Erstausgabe bei Brandstätter als ein erzählerischer Epilog angefügt ist (o.S.), in dem sich sozusagen die zweite auktoriale Position (Puchner) gleichfalls zu Wort meldet und das in der Neuausgabe im S. Fischer Verlag ebenso verschwunden ist wie der Proband einst in der Wüste. Zu den buchformalen Differenzen zwischen Erst- und Neuausgabe gehört aber insbesondere die gesamte Text-Bild-Verbindung. Aus der Neuausgabe von 2000 sind alle Bildmaterialien entfernt, sie sind getilgt wie achtzehn Jahre zuvor der Mensch im Terrarium. Die Neuausgabe enthält nur noch den Text Ransmayrs. Dementsprechend figuriert auch auf dem vorderen Buchdeckel sowie auf dem Titelblatt allein der Name des Autors, nicht mehr der des Fotografen.

Damit ist bei Fischer eigentlich nur das halbe Buch wiederaufgelegt worden. Mosebach (2003) sieht einen Grund dafür, „dass die Abbildungen aus dem neu aufgelegten Text verschwunden sind“, im „Erfolg der Romane Ransmayrs“ und vermutet: „Das literarische Subjekt Ransmayr wird nicht nur durch die Wiederentdeckung der älteren Erzählung herausgestellt, auch durch die Streichung der Bildbeiträge gewinnt die Textform

eine literarische Bekräftigung.“ (56) Dagegen lässt sich allerdings ein mindestens ebenso plausibler Grund für die Streichung der zahlreichen und großformatigen Farbbildungen im ökonomischen Interesse vonseiten des Verlags sehen: Ein opulenter Text- und Bild-Band wie die bei Brandstätter aufgelegte Erstausgabe von *Strahlender Untergang* ist eine zweifelsohne kostspielige Angelegenheit, die der verlegerischen Nutzen- und Risiken-Kalkulation auf einem fragilen Markt bedarf. Damit thematisiert der Übergang von der Erst- zur Neuauflage zugleich noch einmal implizit die mit dem Buchmarkt verbundene ökonomische Dimension.

In der Fischer-Ausgabe weist der Text an sich, genauer: seine typografische Gestaltung bzw. das Satzbild, jedoch einige Neuerungen gegenüber der Erstausgabe auf. Hierzu gehört insbesondere das, was man als eine optische Versifikation des Texts bezeichnen könnte (vgl. zu einem ganz ähnlichen optischen Satzverfahren in Ransmayrs Roman *Der fliegende Berg* von 2006 auch Paintner 2014). In der Erstausgabe ist der Text als linksbündiger Fließtext organisiert, in der Neuauflage ist er in Form einer optisch versifizierten Prosa gesetzt, sodass er die Gestalt eines Gedichts mit unregelmäßigem Zeilenfall annimmt, dem allerdings ein ausschließlich visueller Charakter zukommt (anders Mosebach 2003: 57, der von „rhythmischer Prosa“ spricht). Die nichtrhythmisierete Prosa ist hier nämlich in einen unregelmäßigen versartigen Zeilenfall untergliedert, der aber eine rein optische Funktion hat und keinerlei sprachlichen, weder phonetischen noch semantischen Orientierungen folgt. Dieses optische Verfahren öffnet in der Neuauflage eine andere Ebene der Visualität, die sich im buchstäblichen Sinn auf das ‚Schriftbild‘ bezieht und die sich wohl auch als eine Kompensation für die fehlenden Fotomaterialien verstehen lässt (vgl. dahin gehend auch Bombitz 2011: 85).

Im kinetischen Akt des Lesens bzw. beim kineographischen Durch- oder Abblättern des Buchs verwandelt das Schriftbild der Neuauflage das grundsätzlich feste Buchstabenfeld hier, rein optisch betrachtet, in eine unregelmäßige, wellenähnlich fluktuierende Fläche, in eine Art visuelles Buchstabenmeer. Tatsächlich lässt sich die Neuauflage von Ransmayrs *Strahlender Untergang* in dieser Hinsicht wie eine Art Kineograph betrachten und verwenden. Sie entfaltet damit zugleich bestimmte optik- und medienhistorische Bezugsmöglichkeiten: Der 1868 von John Barnes Linnett patentierte „Kineograph“ bezeichnet ein kleines Buch oder ein Heftchen mit einer Serie variiertes Phasenbilder, deren Abblättern die optische Illusion einer Bildbewegung erzeugt (Abblätternbuch / Daumenkino). Gemeinsam mit verwandten Entwicklungen wie dem „Zoetrop“ oder dem „Mutoskop“ gehört der „Kineograph“ zu den medienhistorischen Vorläufern des modernen Kinematografen (vgl. zu dieser Medienapparatur etwa Gethmann et al. 2005, Kaufhold 2006, Doane 2006, Lebrat 2006).

In Analogie zum mantischen Motiv der Vogelschau aus Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988: 66) sowie auch zum Versuch der „Geomanten“ etwa aus Ransmayrs Pro-

sastück „Die Verbeugung des Riesen“ (2003: 61–69, hier 67), die ursprünglich Zeichen und Spuren in der Wüste deuten (siehe dazu 4.3.3.1), verführen die schriftbildlichen Figuren der Neuausgabe des Wüstenbuchs *Strahlender Untergang* schließlich zu subjektiven Deutungen der optischen Anordnungen nach dem populärmagischen Modell der Kaffeesatzleserei und anderer mantischer Verfahren. Ein besonders hervorstechendes Muster im Schriftbild der Neuausgabe ist das der Wolke, das dem patriarchalischen Diktat der „Wolkenlosigkeit“, das die Vertreter der neuen Wissenschaft zum jussiven Herrschaftsanspruch über die Natur verkehren – „Wolkenlosigkeit herrsche“ (o. S. / 41; siehe dazu 2.3.13) –, auf schriftbildlicher Ebene dabei gerade nicht zu entsprechen, sondern zu widersprechen scheint. So verdichten bzw. verflüchtigen sich manche der Buchstabenanordnungen absatzweise zu wolkenartigen Gebilden (vgl. z. B. 20 f., 28 f., 46 f., 56 f.). Diese entfalten neben der optik- und mediengeschichtlichen kineographischen dann auch eine, obgleich einigermaßen vage philosophiegeschichtliche Bezugsmöglichkeit, wenn man sie mit Serres' Konzept der Wolke als Bild des Fluiden in Verbindung bringt, wie er es unter anderem in *Le passage du Nord-Ouest* (2014 [1980]: bes. 40–66) beschreibt.

Serres differenziert dort zwischen drei verschiedenen Modellen auch philosophischer Systeme: den soliden, den fluiden und den Flammen. Das zweite, fluide Modell charakterisiert Serres insbesondere durch das Bild der Wolke: Das Fluide habe er manchmal Wolke genannt, um das Chaos, die Unordnung und das Grundrauschen zu bezeichnen, deren Komplexität die Kompetenz der errichteten Netzwerke bei Weitem übersteige; diese Wolke habe andere Ränder als die deutlichen und glatten des klassischen Systems (64). Allerdings bildet dieses fluide Modell für Serres noch nicht die letzte Stufe gegenwärtiger Entwicklung: Wir müssen Serres zufolge heute ein neues Modell für unsere neuen Probleme vorschlagen; es herrscht Ordnung in der Unordnung, es herrscht Unordnung in der Ordnung; unsere Netzwerke sind lokal in Wolken getaucht, unsere Strukturen in Distributionen, wie Archipele ins Meer; es gibt aber auch Wolken in den Netzwerken und Meer zwischen den Inseln; allerdings bleibt dieses Modell für Serres zu szenografisch, es scheint noch in einen globalen Raum getaucht zu sein, von dem wir nichts wissen, es ist gleichermaßen quasistatisch (64). Während in *Strahlender Untergang* gerade die Wolke besonders prägnant scheint, erhält Serres' drittes Modell dagegen, das der Flamme, schließlich eine gewisse Rolle in Ransmayrs bereits erwähntem Roman *Die letzte Welt* (1988), wo die Flamme nicht nur ein thematisch, sondern mit den flammenverzierten Kapitelzifferzeichnungen von Anita Kolbus auch optisch und (typo)-grafisch zentrales Element darstellt.

Zugleich werden durch die optische Versifikation der Neuausgabe von *Strahlender Untergang* wiederum andere typografische bzw. satztechnische Elemente der Erstausgabe getilgt, so etwa die Absatzorganisation des vierten Textkapitels „Strahlender Untergang. *Lichtschwienen, Blendung und Entwässerung*“, das ja eine Art Bewusstseinsprotokoll

des verschwindenden Probanden liefert und analog zu seiner sich auflösenden, verschwimmenden Individualpsyche in der Erstausgabe auch textformal zerfließt, nämlich zu einer quasi konturlosen, unstrukturierten Textfläche schwimmt, die im Gegensatz zum übrigen Text weitestgehend ohne Absätze auskommt (o. S.). In der Neuausgabe sind die Absätze des vierten Kapitels als textformale Struktur- und Orientierungsmarken wiederhergestellt (vgl. 45–61).

Immerhin bemerkenswert ist schließlich auch eine andere, in der Neuausgabe weitestgehend systematisierte Änderung gegenüber der typografischen Gestaltung der Erstausgabe: die Entkursivierung der zahlreichen Kursivsetzungen von 1982, die in der Fischer-Ausgabe meistens recte gesetzt sind. Ob und inwieweit die buchstäbliche Rektifikation dieser Kursivsetzungen in der Transition von der Erst- zur Neuausgabe als eine (typo)grafische, nun auch ins Druckbild übergegangene Materialisierung der grundlegenden Bewegungssemantiken der „Aufrichtung“ sowie der „Herrschaft“ verstanden werden kann (vgl. lat. *recte, rectus* „gerade, richtig“, zu *regere* „regieren“; dazu ferner 3,73), bleibt zuletzt eine Ermessensfrage. Auffällig sind in jedem Fall ihr stark systematischer Charakter sowie auch ihre explizite Reflexion in der im Weiteren zu besprechenden „*Notiz zur Neuauflage*“.

2.7.3 Übergangszonen: Die „*Notiz zur Neuauflage*“ und ihr Vorsatz

Da der Paratext grundsätzlich auch bildmediale Elemente miteinschließt, sind die paratextuellen Scharniere eines Buchs als die Orte zu verstehen, an denen die Übergänge zwischen Text und Nicht-Text im wahrsten Sinn fließend werden, um in einer Terminologie des Liquiden zu bleiben, an denen auch die Grenzen zwischen Schrift und Bild verschwimmen. Der Paratext kann aufgrund des charakteristischen Ineinanderfließens kategorialer wie medialer Bestimmungen als eine ozeanische Zone betrachtet werden, die sich an den Rändern des Schriftkontinents anlagert, den der Haupttext bildet. Buchtopografisch gesehen ist der Paratext das Wasser, das vor dem Festland des gedruckten Worts liegt. Er ist aber auch die Wüste, die sich an den Außenzonen schriftkultivierter Buchstabenräume auftut.

Im „Appendix des Appendix“ zu seinem 1797 erschienenen *Jubelseniör* bezeichnet Jean Paul (1962 [1797]) die beiden leeren Vorsatzblätter, die „vom Buchbinder vor- und nachgestoßen“ werden, „eines an die Vorrede, eines an den Beschluß“, als „die Wüsteneien, die ein Buch vom andern sondern müssen, wie große leere Räume die Reiche der Germanier oder die der Nordamerikaner oder die Sonnensysteme auseinanderstellen.“ (545) Diesen Gedanken weitet Wirth (2009) zum Begriff einer paratextuellen

Übergangszone aus. Er bezeichnet das Vorsatz als ein „unbewohntes Niemandsland“, das auch mit dem paratextuellen „Aspekt der Bewegung im Raum“ (169) sowie der Besiedlung verbunden ist: „Der Haupttext steht dabei für ein bereits besiedeltes Buchstabengebiet, genauer gesagt: für einen Buchstabengarten“, so Wirth, „der von wüsten, leeren Seiten umgeben ist, die nun vom Autor in einem oder mehreren Akten poetischer Landnahme durch Paratexte kultiviert“ werden (170). Grundsätzlich ist dabei die kulturhistorische Bedeutung des Ozeans als Komplementärraum der Wüste zu betonen. Auf inhärente Verbindungen zwischen Meer und Wüste weist neben Monod (1973: 11), Abbey (1971 [1968]: x) oder Auden (1950) etwa auch Deleuze in seiner Schrift über die einsamen Inseln (2002) hin: Für Deleuze ist es, als ob sich die Wüste um die Insel herumlege, die Wüste ist der Ozean, der die Insel umschließt (14).

In der Fischer-Ausgabe von *Strahlender Untergang* ist dem Text als eine Art Vorwort eine „Notiz zur Neuauflage“ vorangestellt, die naturgemäß nicht in der Erstausgabe enthalten ist. Sie stellt ein zentrales paratextuelles Dokument dar, das insbesondere die poetologische Qualität des Entwurfs deutlich macht. In der Notiz kommentiert der Unterzeichnende, der sich als „C.R.“ ausweist ([6]), auch einige der Änderungen, die er für die Neuauflage von *Strahlender Untergang* vorgenommen habe, so unter anderem die Wiederherstellung des „ursprünglichen“ Zeilenfalls aus dem Manuskript. Die Notiz selbst ist dagegen nicht versifiziert. Dieser Paratext lässt sich als ein poetologisches Manifest zu Ransmayrs gesamtem Werk auslegen:

Wie ein Brief, vor achtzehn Jahren geschrieben, ins Blaue geschickt und nun auf Seewegen zurückgekommen, liegt der *Strahlende Untergang* wieder auf meinem Schreibtisch, ein schmales Bündel Druckfahnen. Ich erinnere mich an das Fenster, an dem der Schreibtisch damals stand, in der Tiefe davor das Mittelmeer, die Steilküste bei Trachila auf der südgriechischen Halbinsel Mani. Heute ist es der Atlantik, der vor meinem Fenster liegt, die Brandung an der Westküste Irlands, und wieder ist es März. Natürlich ist die Versuchung groß, diesen *Untergang* jetzt und möglicherweise für immer abzuschließen, in achtzehn Jahren lernt auch ein Erzähler dazu, und tatsächlich kann ich an vier, fünf Stellen nicht widerstehen, streiche hier ein Wort, ändere Kursivsetzungen und stelle insgesamt den Zeilenfall des ursprünglichen Manuskriptes wieder her ... Ein kindisches Unternehmen vielleicht, schließlich hat das Schreiben seinen Weg hinter sich, wurde gedruckt, gelesen und vielleicht längst wieder vergessen, sind Adressaten von einst verzo-gen oder für immer verschwunden. Aber ich sitze wieder (oder immer noch) am Meer, verbiete mir weitere Korrekturen und bestätige schließlich selbst den langatmigen Untertitel meiner Nachrichten aus der Wüste: *Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen*. Denn zumindest eines der leiseren Geräusche eines Untergangs in den Dünen würde ich auch heute nicht viel anders beschreiben:

Wie hier jeder Schritt tönt.
 Der Sand ist so trocken,
 daß er sich unter den Füßen
 und im Wind
 zu kurzen Fontänen erhebt
 und gleich wieder hinlegt
 und dabei klingt,
 als fielen Nadeln
 gegen eine Erde aus Glas.

C. R.

Castletownshend / West Cork, im März 2000 (5 f.)

In einer Mikroanalyse dieser Notiz lassen sich einige Achsen aufzeigen, die gerade auch für die poetologische Übergangszone wüstenhafter und ozeanischer Paratextualität wichtig scheinen.

Erstens ergibt sich eine triangulare Verbindung zwischen literarischem Schreiben, dem maritimen Zusammenhang und einer epistolaren Situation: „Wie ein Brief“ wurde das Werk seinerzeit „ins Blaue geschickt“. Dabei lässt sich dieses „Blaue“ sowohl auf das Unbestimmte der literarischen Sendung mit ihren unbekanntem „Adressaten“ als auch auf die Farbe des Ozeans beziehen, der in der Notiz immer wiederkehrt. Gerade in dieser Wiederkehr deutet sich ein zweiter Aspekt an, nämlich die Vorstellung einer zyklischen Zeit: Die epistolare Botschaft ist „auf Seewegen zurückgekommen“; der Schreibende entgeht dem Meer nicht, war es einst das „Mittelmeer“, so ist es nun der „Atlantik“, der vor dem „Fenster liegt“; im Zyklus der Monate und des Jahres kreist die Zeit, „und wieder ist es März.“ Mit diesem Kreisen korrespondiert die ergebnislose oder vergebliche Bewegung literarischen Schreibens, das „seinen Weg hinter sich“ hat, „vielleicht längst wieder vergessen“ wurde und „Adressaten von einst“ nicht mehr erreicht. In der Unbestimmtheit zwischen ewiger Wiederkehr oder ewig Gleichem weiß das Ich auch nicht, ob es „wieder (oder immer noch) am Meer“ sitzt. Ein drittes Element ist die Spannung zwischen Optik und Akustik. Das erwähnte und wiedererwähnte „Fenster“ gibt den Blick frei aufs Meer, öffnet eine optische Welt des Maritimen, auf dem sich der *Untergang* verortet. Zugleich öffnet das „Fenster“ aber eine akustische Dimension, eine maritime Klangwelt: Ist bereits die „Brandung“ durch das Fenster sowohl optisch als auch akustisch wahrzunehmen, so dominieren zum Ende der Notiz die Klänge einer Wüstenwelt: In der Beschreibung „eines der leiseren Geräusche eines Untergangs in den Dünen“, dem abschließenden Zitat aus dem versifizierten Haupttext, „tönt“ und „klingt“ es. Damit ist neben dem Sehsinn auch der Gehörsinn angesprochen.

Ein weiterer Sinn, nämlich der Tastsinn, kommt ins Spiel, wenn man im Buch um ein paar Seiten zurückblättert, und zwar bis zum Vorsatz, das den vorderen Buchdeckel mit dem Seitenblock verbindet und das eine weitere Neuerung gegenüber der Erstausgabe darstellt. In der Fischer-Ausgabe ist das Vorsatzblatt aus hellbraunem, grobkörnigem Papier gefertigt. Es scheint, dass sich die Wüste hier bis in die Manufaktur des Buchs hinein erstreckt. Schlägt man dieses Vorsatz auf, hat man den Eindruck, nicht allein optisch, sondern auch haptisch in eine Wüste im Kleinen, eine Miniatur der Textlandschaft einzudringen. Das körnige Papier sieht wie Wüstensand aus und fühlt sich beim Darüberstreichen auch so an; die Wüste befindet sich im Buch, und die Leser*innen finden sich selbst in der Wüste wieder.

Aus der Analyse der „*Notiz zur Neuauflage*“ ergibt sich für den paratextuellen Vergleich zwischen Erst- und Neuausgabe zuletzt noch eine abschließende Besonderheit. Der in der Notiz zitierte Absatz bzw. die zitierte ‚Strophe‘ („Wie hier jeder Schritt tönt“ usw.) kehrt in wort- und zeichenidentischer Form im Haupttext von *Strahlender Untergang* wieder, allerdings nur in der Neuausgabe (46). In der Erstausgabe findet sich an der Stelle, zu Beginn des vierten Textkapitels, nämlich eine ganz andere Beschreibung des Geräuschs des Sandes: „Wie hier jeder Schritt tönt. Der Sand ist so trocken, daß er sich unter den Füßen und im Wind zu kurzen Fontänen erhebt und gleich wieder hinlegt und dabei *klings*, als ob man Nadeln mit einer säenden Handbewegung gegen einen Acker aus Glas schleudern würde.“ (O.S.) Darin liegt zum einen eine Textvariante vor, die vielleicht weniger poetisch wirkt als die der Neuausgabe, mit der „säenden Handbewegung“ und dem „Acker aus Glas“ dafür aber umso deutlicher die Bildlichkeit der botanischen Pflanzung aufgreift, wie sie mit dem Begriff „der Keimung“ als einer „überflüssigen Verzierung der Wüste“ im zweiten Kapitel sowohl der Erst- als auch der Neuausgabe (o.S./vgl. 34) evoziert wird. Zum anderen hintertreibt die Variation oder Transformation der Formulierung von der Erst- zur Neuausgabe in ebenso subtiler wie perfider Weise den eigenen expliziten Anspruch der „*Notiz zur Neuauflage*“: „Denn zumindest eines der leiseren Geräusche eines Untergangs in den Dünen würde ich auch heute nicht viel anders beschreiben“ ([6]). Ausgerechnet dieses eine, angeblich kaum zu verändernde Element hat sich im Übergang von der Erst- zur Neuausgabe in einem seinerseits wiederum fluiden, nämlich die Formulierungen selbst in Fluss bzw. in Fluktuation bringenden Wandel verändert. Die Bemerkung aus der Notiz ist somit viel wörtlicher zu nehmen als es zunächst scheint: Die Beschreibung des Geräuschs fällt vielleicht „nicht viel“, aber doch „anders“ aus.

2.8 Intermediale Zirkulationsprozesse: Text-Bild-Bewegungen

Zu den im Theorieband skizzierten Mechanismen nomadischer Werkdynamiken gehört außer den textuellen Bewegungen von Intertextualität, Paratextualität und Metatextualität schließlich auch die Intermedialität (siehe dazu *Theorie* 3.7.4). Diese kann sich unter anderem in Zirkulationsprozessen zwischen den Medien Schrift bzw. Text (im engeren Sinn) und Bild manifestieren. Die Erstausgabe von *Strahlender Untergang* ähnelt nicht nur dem „Kommentar zu einer Reihe von Bildern“ (Rovagnati 2016 [2001]: 329), sie ist, wie bereits das Titelblatt ankündigt, mit „28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner“ ausgestattet (o. S.).

In der Forschung wurde das Verhältnis zwischen Text und Bild in Ransmayrs Debutwerk bislang kaum beachtet, die Abbildungen der Erstausgabe noch gar nicht im Einzelnen untersucht. Allein Fetz (1997) geht etwas näher auf das „Verhältnis von Wort und Bild“ in *Strahlender Untergang* ein: „Willy Puchners Fotografien zeigen Ansichten einer Welt ohne Menschen. Ihr Thema ist das Sonnenlicht, seine Ausbreitung in der Atmosphäre, die Erschaffung der Welt aus Farben, Schatten und Konturen.“ (35) Für Fetz haben die Abbildungen dabei nicht bloß illustrativen Status: „Sie illustrieren den Text nicht. Was sie, mehr vielleicht noch als das Thematische, mit diesem verbindet, ist die Grenzlinie, auf der sie ihre Wirkkraft entfalten. Was sie vor dem Absturz in die konventionalisierte Kitschproduktion bewahrt, ist die extreme Künstlichkeit ihrer Sujets.“ (35)

Im Folgenden sind vor allem die vielfältigen Spannungen zu betonen, von denen das Text-Bild-Verhältnis geprägt ist. Ist der Text nahezu monomanisch auf den Raum der Wüste fokussiert (vgl. zur Wüstenthematik im Besonderen 2.3.1 sowie ferner Winterhalter 2006), so spiegeln zwar alle Fotografien Puchners in irgendeiner Form das Motiv der Sonne wider, doch zeigt genau genommen keine einzige Abbildung im Buch die Wüste; dagegen präsentieren fast die Hälfte, nämlich ganze 13 der 28 Fotografien das Motiv des Wassers.

Die 28 Abbildungen im Buch lassen sich, genau betrachtet, in mehrere Bildserien unterteilen, die jeweils thematisch-semantisch und darstellungstechnisch zusammenhängende Reihen bilden, wobei die einzelnen Abbildungen unterschiedliche Ausprägungen der entsprechenden Bildserie verkörpern. Das kann zu folgendem Schema als Bildkatalog (Tab. 2) zusammengefasst werden (wobei die Abbildungen selbst im Buch weder direkt kommentiert noch nummeriert sind und ihnen hier zur bloßen Orientierung Ziffern von 1 bis 28 verliehen werden, die in eckigen Klammern stehen, um anzuzeigen, dass diese Zahlen reine analytische Hilfskonstruktionen sind, die sich ebenso wenig im Buch wiederfinden wie die Serienzuschreibungen):

<i>Bildserie [I]</i>	<i>Abb. [1]–[4]</i>	<i>Sonnenauf- bzw. -untergänge A</i>
	Abb. [1]	Ebene im Morgen- oder Abendrot
	Abb. [2]	Sonne über Wasser
	Abb. [3]	Sonnenreflexion im Wasser
	Abb. [4]	Sonne über Baumlandschaft mit Strommast
<i>Bildserie [II]</i>	<i>Abb. [5]–[6]</i>	<i>Sonne und Wolkenformationen A</i>
	Abb. [5]	Sonne über Wolkendecke
	Abb. [6]	Sonne in Wolkendecke
<i>Bildserie [III]</i>	<i>Abb. [7]</i>	<i>Sonnenauf- bzw. -untergänge B</i>
	Abb. [7]	Sonne über Ebene mit Baum
<i>Bildserie [IV]</i>	<i>Abb. [8]–[11]</i>	<i>Sonnenreflexion im Wasser A</i>
	Abb. [8]	Sonnenreflexion in leicht bewegtem Wasser mit Schilf
	Abb. [9]	Sonnenreflexion in Wasserfall
	Abb. [10]	Sonnenreflexion in leicht bewegtem Wasser
	Abb. [11]	Sonnenreflexion in stark bewegtem Wasser
<i>Bildserie [V]</i>	<i>Abb. [12]–[15]</i>	<i>Gebäudeteile mit Sonnenlicht- und Schattenspielen</i>
	Abb. [12]	Schatten eines Baums auf Wand
	Abb. [13]	Gebäudeelement mit Wandschatten und Zaun
	Abb. [14]	Hauswandteil mit Sprossenleiter und Schatten
	Abb. [15]	Wellelement mit Licht und Schatten
<i>Bildserie [VI]</i>	<i>Abb. [16]–[17]</i>	<i>Sonne aus Froschperspektive mit Gebäudeteil</i>
	Abb. [16]	Sonne aus Froschperspektive mit Rundbögenstruktur
	Abb. [17]	Sonne aus Froschperspektive mit Gebäudewand und Holztür
<i>Bildserie [VII]</i>	<i>Abb. [18]–[20]</i>	<i>Sonnenreflexion im Wasser B</i>
	Abb. [18]	Sonnenreflexion im Wasser mit Pfahlobjekt
	Abb. [19]	Sonnenreflexion im Wasser mit Mauerelement und -spiegelung
	Abb. [20]	Sonnenreflexion auf zugefrorenem Wasser vor Schilf
<i>Bildserie [VIII]</i>	<i>Abb. [21]–[22]</i>	<i>Sonnenlicht durch Nebel</i>
	Abb. [21]	Sonnenlicht durch Nebel mit Baumlandschaft

	Abb. [22]	Sonnenlicht durch Nebel mit Waldhang am Wasser
<i>Bildserie [IX]</i>	<i>Abb. [23]–[24]</i>	<i>Sonne und Wolkenformationen B</i>
	Abb. [23]	Sonne über Wolkendecke mit Felskamm und Kondensstreifen
	Abb. [24]	Sonne in Wolkenformation über Wasser
<i>Bildserie [X]</i>	<i>Abb. [25]–[26]</i>	<i>Sonne durch Fensteröffnung</i>
	Abb. [25]	Sonne durch Fensterglas in verdunkeltem Raum
	Abb. [26]	Sonne durch perlige Fensterscheibe in Stadt
<i>Bildserie [XI]</i>	<i>Abb. [27]–[28]</i>	<i>Visualisierungen der Texthandlung</i>
	Abb. [27]	Sonne über Hügellandschaft, Wasser und Lebensgefahr-Schild
	Abb. [28]	Sonne über zugefrorenem Wasser, Eisschollen und Hund

Tab. 2: Katalog der „28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner“ in der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* (1982)

Die hier katalogisierten Bilder stellen die Ausgangsbasis für eine Reihe von medialen Dynamiken dar, die sich sowohl zwischen den verschiedenen Bildern und Bildserien selbst als auch zwischen Bild und Text entwickeln.

Zwischen den verschiedenen Bildern und Bildserien ergeben sich insofern gewisse Bewegungen, als die hier so säuberlich getrennten und auch in der Bilderfolge im Buch zunächst eingehaltenen Kategorien zuletzt doch bestimmten Verschiebungen ausgesetzt sind: Die Rubriken geraten auf einer zweiten Betrachtungsebene in Unordnung. So nimmt beispielsweise die Abbildung [3] „Sonnenreflexion im Wasser“ aus der Serie [I] *Sonnenauf- bzw. -untergänge* schon die Bilderserien [IV] und [VII] *Sonnenreflexion im Wasser A* und *Sonnenreflexion im Wasser B* vorweg. Dadurch wird die Abbildung [3] zu einem hybriden Element, das ebenso gut zur Serie [I] wie zu den Serien [IV] oder [VII] gehört, sich also über seine Platzierung in Serie [I] implizit hinwegsetzt, sich sozusagen über seinen ihm zugewiesenen Platz hinausbewegt.

Das Prinzip der Bewegung wird auch durch eins der rekurrenten Grundmotive der Bilder aufgerufen: durch das Element des Wassers. Beinahe die Hälfte der Abbildungen (Abb. [2], [3], [8], [9], [10], [11], [18], [19], [20], [22], [24], [27], [28]) weisen Wassermotive auf, zwei ganze Bildserien ([IV] und [VII]) sind dem liquiden Element gewidmet. Damit exponieren die Fotografien einen Gegenstand, der gerade das mediale Grundmerkmal der Fotografie, ihre statische Fixierung des abgebildeten Weltabschnitts

zu einem stillgelegten oder geronnenen, bewegungslosen Bild reflektiert und zugleich konterkariert, indem das Wasser als fließendes, in dynamischer Bewegung befindliches Element in seiner natürlichen Erscheinung diesem statischen Grundcharakter implizit zuwiderläuft (siehe dazu grundsätzlicher *Theorie* 2.12.1 sowie in anderen literarischen Zusammenhängen auch Schmitz-Emans 2012): Als fotografisch festgehaltenes Motiv ist das Wasser ein medial zur statischen Form verhärtetes Element, das gleichzeitig aber seinen eigentlichen immanenten Zustand der dynamischen Bewegung und des Fließens bildintern thematisiert bzw. problematisiert und damit das grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen der bildmedialen Darstellung und dem Naturelement an sich auf einer selbst- und medienreflexiven Ebene zum Gegenstand der Darstellung macht.

Eine weitere Bewegung liegt in dem für die gesamte Bilddarstellung konstitutiven Prinzip der Wiederholung: Schon der penetrant wiederkehrende Grundgegenstand der Fotografien, die Sonne, deutet eine Iterationsstruktur der Bilder an, die sich ihrerseits wiederum im Konzept der Bildserien als piktoraler Reihung sowie in den verschiedenen Serien an sich wiederholt. So sind nicht nur innerhalb der jeweiligen Serien mit den einzelnen Bildern oft nur leicht abweichende Varianten einiger weniger, immer wiederkehrender Grundmotive (vor allem Sonne, Wolken, Wasser) aneinandergereiht, auch von einer Kategorie zur anderen vollziehen sich Wiederholungen, Wiederaufnahmen: Serie [I] und [III], Serie [II] und [IX], Serie [IV] und [VII] stellen lediglich Teil A und B derselben, iterativen Grundkategorie dar.

Hinzu kommt ein anderes Kuriosum: Die Abbildung des verlassenem Mauerwerks auf dem vorderen Umschlag des Buchs, deren Urheber nicht explizit ausgewiesen wird (siehe dazu auch 2.7.1), scheint aufgrund ihrer insgesamt sehr deutlichen Bildähnlichkeiten mit den 28 Fotografien im Buch selbst ebenfalls von Willy Puchner zu stammen. In dem Fall handelte es sich hierbei um eine weitere, also um eine 29. Reproduktion nach einer Fotografie Puchners, sodass *Strahlender Untergang* nicht, wie auf dem Titelblatt angegeben, „28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner“ (o. S.), sondern eine mehr liefern würde. Damit stellt die vordere Umschlagsillustration gewissermaßen als Abbildung [o] eine numinose Null- oder Leerstelle in der Gesamtkonstruktion des intermedialen Werks dar: einen Knotenpunkt der Unbestimmtheit, an dem nicht allein die Text- und Bildebenen zumindest potenziell numerisch auseinanderdriften (28 versus 29 Abbildungen), sondern auch die auktorialen Zuschreibungen in ein gleitendes Vakuum geraten und Urheberschaften in der Nullposition uneindeutig werden.

Liegt hierin schon ein potenzieller Konflikt zwischen skripturalem Ausweis und piktoraler Darstellungsebene, so tritt die Illustration auf dem Buchumschlag an sich zudem in einen fortdauernden Dialog mit den 28 weiteren, im Buch selbst enthaltenen Abbildungen. Die Umschlagabbildung zeigt eine auf- oder untergehende Sonne, die durch eine Fensteröffnung in einer freistehenden Mauer in der Landschaft aufgenommen ist.

Mit den darin versammelten Motivelementen nimmt diese Abbildung sowohl Bestandteile der Serien [I] und [III] *Sonnenauf- bzw. -untergänge*, Teil A und B, als auch der Serie [X] *Sonne durch Fensteröffnung* auf. Zum einen unterstreichen diese Motivparallelen tatsächlich die Plausibilität einer Zuordnung der ersten, vordersten Abbildung zum fotografischen Werk Puchners, zum anderen verstärken sie die immanente Dynamik der gesamten Bildstruktur, indem sie nun einen fortgesetzten, sich vielfach verschiebenden und sich auch an den entsprechenden Kategorien brechenden Dialog zwischen den Abbildungen im Buchinnenraum und der Illustration auf dem vorderen Schutzumschlag, also an der äußersten Grenze zur Buchaußenwelt, in Bewegung setzen.

Neben Spannungen zwischen den einzelnen Bildern und Bildserien an sich ergeben sich schließlich auch Spannungen zwischen der Text- und der Bild-Ebene. Das geschieht zunächst durch einen offensichtlichen Konflikt zwischen dem bisweilen sterilen, quasi- oder pseudowissenschaftlichen Ton wie dem durchgehend abgründigen Inhalt des Texts und der teils doch romantisierenden Bildästhetik der Fotografien, so etwa bei den Abbildungen [2] und [3] oder [8] und [9] (vgl. dazu Fig. 2 im Bildanhang dieser Arbeit), die Lichtreflexe der Sonne in ruhigeren und bewegteren Wassern zeigen.

Eine medienreflexive Qualität scheinen darüber hinaus die Abbildungen [20] sowie [28] (vgl. Fig. 3 im Bildanhang) zu erhalten, die mit dem Motiv des gefrorenen Wassers nicht allein den im letzten Wort des Texts evozierten Gedanken einer „Eisprozession“ (o. S. / 61) präfigurieren, sondern sich zugleich auf das mediale Verhältnis zwischen der natürlichen Fließbewegung des Wassers und seinem stillgestellten fotografischen Simulacrum beziehen lassen, welches das Fließen des liquiden Elements in der Zeit und im Bild einfriert. „Die Rotskala der Sonnenuntergänge wird abgelöst von taghellen Ansichten erstarrter geometrischer Figuren. Fensterlose Feuerwände, Zäune und Gitter schaffen Kontraste von Licht und Schatten“, bemerkt dazu bereits im Ansatz Fetz (1997): „Eingefroren erscheint das Licht, Flüssiges und Fließendes wird starr. Diese gleichzeitige Anwesenheit von Dynamik und Stillstand, wie sie dem Medium Fotografie eignet, das Bewegung einfriert, kennzeichnet auch die Texte.“ (36) Genau das hier sind wohl Flussers (1995a [1991]) stille Bilder, die Inseln der Kontemplation im stürmischen Bilderozean schaffen (siehe dazu ausführlicher *Theorie* 2.12.2). Eine skurrile und plakative Spiegelung erfährt der Text in der Abbildung [27], die eine Sonne über eher ruhigem Gewässer mit „Lebensgefahr“-Schild zeigt.

Erst die Einbeziehung der konstitutiven Text-Bild-Ebene macht die ganze Ambivalenz des Werks wie auch seines Titels kenntlich: *Strahlender Untergang* ist in multipler Weise mehrdeutig. Strahlend sind freilich erstens der Glanz, die Pracht und die Zier des gelobten Projekts, zweitens die Sonneneinstrahlung, die den Menschen zum Verschwinden bringt (vgl. dazu auch Spitz 2004: 135), drittens klingen darin aber ebenso die Formulierungen von Horkheimer/ Adorno (siehe dazu 2.6.4) wie schließlich viertens auch

die atomaren Ängste der Verstrahlung an, die im Kontext der Entstehungszeit des Buchs zu Beginn der 1980er Jahre und zum Ende des Kalten Kriegs hin sicher mitzudenken sind und die in gewisser Weise ebenfalls in die Lobrede des zweiten Textkapitels Eingang finden. Der Redner gibt den Herren der Akademie zu bedenken: „Sie haben den radioaktiven Zerfall schwerer Elemente wie Curium, Uran und Thorium präzise gemessen und mit den Werten der Messung Isotopen-Kalender erstellt.“ (O.S./vgl. 23)

Doch auch der Untergang ist mehrdeutig: Er lässt sich sowohl auf den vielfach fotografierten Sonnenuntergang beziehen als auch auf das geschilderte Ende der Menschheit in der Wüste als auch auf ein Versinken des Subjekts, einen Untergang wie im Ozean, wenn man bedenkt, dass Puchners Fotografien weit eher strahlende Untergänge im Wasser als in der Wüste zeigen, und insofern man genereller die liquide oder hydraulische Dimension des Werks miteinbezieht, wie sie in invertierter Form schon im Begriff der *Entwässerung* aus dem Untertitel wenigstens der Neuausgabe anklingt. Ebenso wie im Hinblick auf die verschiedenen Buchausgaben lässt sich daher auch in Bezug auf die vielschichtige semantische Konstruktion kaum von einem einzigen strahlenden Untergang reden, vielmehr pluralisiert und multipliziert sich der Buchtitel zu unterschiedlichen, vielfältigen strahlenden Untergängen. Gleiches gilt auf textueller Ebene ja auch schon für die Zersplitterung der narrativen Instanz zu einer Vielzahl von Stimmen und zu multiplen Diskursgattungen in den vier verschiedenen Textkapiteln (siehe dazu insbes. 2.4).

Immanente Spannungen zwischen Text und Bild ergeben sich in *Strahlender Untergang* schließlich auch in chronologischer bzw. temporaler Hinsicht. Die Fotografien Puchners zeigen nicht nur „Ansichten einer Welt ohne Menschen“ (Fetz 1997: 35), sondern sie sind dem Text in eben dieser Hinsicht sogar um einen Schritt voraus: Während die Textkapitel die Vorbereitungen des Untergangs und die Durchführung des Experiments an einem einzelnen Probanden schildern, präsentieren die Sonnenfotografien bereits vollständig vom Menschen entvölkerte Landschaften und Räume. Als einziges Lebewesen erscheint ein Hund auf der letzten Abbildung des Buchs (vgl. Fig. 3). So wird der anvisierte Endzustand des Projekts, den der Text allein als Zukunftsvision beschreibt, implizit zum Istzustand der Bilderwelt: Die Fotografien antizipieren trotz augenscheinlicher Romantisierung genauer betrachtet schon den Untergang, von dem der Text erst futurisch kündigt. Damit geraten der Text und die um wie in ihn gelagerten Bilder von Beginn an in ein asymmetrisches, verschobenes Zeitverhältnis zueinander. Text und Bild befinden sich auf disjunkten temporalen Achsen, was der zeitlichen Zerstreuung des Werks (siehe dazu 2.5) schließlich noch eine weitere, intermediale Dimension hinzufügt.

Nicht unmittelbar, doch mittelbar wird diese antizipative Zeitverschiebung auch im Text selbst kommentiert: Gegen Anfang des zweiten Kapitels findet sich ein Kommentar über die neue Wissenschaft und die von ihr betriebene „Zukunft“ als „*Verschwinden*“,

der sich ebenso auf die jeweiligen Abbildungen (als einzelne „*Projekte*“ bzw. „*Terrarien*“) wenden lässt, denn „jedes ihrer *Projekte*, jedes ihrer *Terrarien*, enthält das Bild dieser Zukunft und mehr noch – ist ihre *Vorwegnahme*.“ (O.S./vgl. 17) Wenn die Fotografien bereits die menschenleere Welt darstellen, dann ergibt sich daraus allerdings zugleich ein doppeltes, nämlich produktions- wie rezeptionsfiktionales Paradox: Als Abbildungen einer Welt ohne Menschen bezeichnen die Fotografien sowohl den Ort einer unmöglichen Produktion, da niemand, zumindest kein menschliches Wesen mehr da wäre, um die Aufnahmen zu machen, als auch den Ort einer unmöglichen Rezeption, da es keine, wenigstens keine menschlichen Adressat*innen und Betrachter*innen mehr gäbe.

Am Ende des dritten Textkapitels wird ein „Protokoll“ erwähnt, das schließlich über die Abwicklung des Projekts „anzufertigen“ sei (o.S./vgl. 44). „Nach der Auslöschung des Menschen bleibt die Schrift als Zeugnis seiner Existenz übrig und dient den verbliebenen Menschen als Vorlage für weitere Vorhaben dieser Art.“ (Mosebach 2003: 68) Das wirft jedoch gleichzeitig einige weitere Fragen auf: Stellt etwa eines der Kapitel oder gar der gesamte Text von *Strahlender Untergang* ein derartiges Protokoll dar? Liefert das Buch selbst ein solches Schriftstück? Ist die teils tatsächlich protokollarisch anmutende Schrift des Texts vielleicht dasjenige, was in diesem fiktionalen Untergangsszenario letzten Endes überlebt und schließlich in die Lebenswelt der Rezipient*innen eindringt? Andererseits: Wem würde innerhalb des fiktionalen Entwurfs die Schrift nach dem Verschwinden der Menschheit überhaupt dienen? Welchen Zweck hätte das letzte Protokoll? Wer würde die Schrift noch rezipieren, nachdem der letzte Mensch im wörtlichen Sinn ‚liquidiert‘ ist? In einer hochgradig fiktionalen wie metafictionalen Konstruktion und unter Verquerung unterschiedlichster Realitätsebenen provoziert und generiert *Strahlender Untergang* auf diese Weise Fragen grundsätzlicherer produktions- wie rezeptionsformaler Art bezüglich der in ihm inszenierten Medien Text und Bild.

Mit den beiden Mediensystemen Text und Bild sind der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* darüber hinaus zwei grundsätzlich verschiedene Rezeptionsordnungen eingeschrieben: Lässt sich der Text in sinnvoller, semantisch konstruktiver Weise nur linear und progressiv in eine Richtung lesen (die Buchstabenfolgen nach okzidentaler Konvention von links nach rechts, die Zeilen von oben nach unten), so gibt das Bild eine derartige Lektürierichtung prinzipiell nicht vor. Zwar können auch Bilder räumliche wie symbolische Betrachtungsreihenfolgen bzw. -hierarchien konstruieren, doch lassen Puchners Fotografien aus *Strahlender Untergang* solche Leseanweisungen im Einzelnen nicht erkennen. Damit konfliktieren hier über alle anderen Spannungen hinaus auch zwei unterschiedliche mediale Rezeptionsordnungen miteinander: die unidirektionale, lineare des Texts mit der multidirektionalen, nichtlinearen des Bilds.

Versteht man die Wüste wie das Meer als an sich weitestgehend richtungs- und orientierungsfreie, glatte oder nomadische Räume ohne feste Wegmarken und ohne

dauerhafte Anhaltspunkte (vgl. dazu abermals Deleuze / Guattari 1980: 469), so entspricht diesen Räumen zumindest unter einem medienrezeptionsformalen Gesichtspunkt zuletzt weit eher die Struktur des Bilds als diejenige des (linearen) Texts und seiner teleologischen Gerichtetheit. Versteht man das Nomadische dagegen nicht im Sinne eines romantisierten Freiheitsstrebens, sondern als eine auf Subsistenz ausgerichtete, der Ökonomie letztlich analoge Struktur kanalisierter Massenbewegung (siehe dazu werkanalytisch v. a. 2.2.2.1, 2.3.10), so verdichtet die Rezeptionsordnung des Texts allerdings gerade exemplarisch die Logik massenhaften Folgens, welche die Dynamik nomadischer Bewegungen schließlich ebenso kennzeichnet wie die der Textlektüre. Insofern nämlich „folgt“ die zur kollektiven Masse singularisierte Leserschaft den in einem „Werk“ aneinandergefügten Sätzen genauso wie das Publikum den Rednern: „Aber man folgt ihnen massenhaft. Nicht weil man sie versteht oder ihnen glaubt, sondern weil man *folgen* will. Folgen, nichts weiter.“ (O. S. / vgl. leicht verändert 49)

2.9 „Denkstopp“: Das Ende der Zirkulationen? Die ‚fernöstliche‘ Philosophie als antidialektische Bewegung

Im vierten und letzten Textkapitel von *Strahlender Untergang* taucht eine Denkfigur auf, die den unablässigen Zirkulationen, die bis hierhin auf verschiedensten Ebenen des Werks beschrieben wurden, schließlich ein Ende zu setzen scheint: Es ist die an sich paradox anmutende Denkfigur vom „Denkstopp“. Der untergehende Proband meint dort unter Rückerinnerung an die Reden der Vertreter der neuen Wissenschaft im Prozess seines allmählichen Sterbens: „Zwei Tage, hat es geheißen, allerhöchstens ein paar Stunden mehr, bis zum hyperosmolaren Koma, und dann Halluzinationen, Bewußtlosigkeit, Schmerzfreiheit, Herzstillstand, Denkstopp, aus.“ (O. S. / vgl. 53 f.)

Mit der Figur vom „Denkstopp“ ist dem Werk ein Modell eingeschrieben, das den immanenten dialektischen Oszillationsbewegungen aufklärerischen Denkens (siehe dazu insbes. 2.6.4) ein Ende zu bereiten verspricht und das im Tod die finale Utopie eines körperlichen wie mentalen Bewegungsstopps entwirft. Erst aus dieser Idee geht die eigentliche Motivation des Probanden für seinen freiwilligen Untergang im Terrarium hervor, sucht er darin doch offenbar Erlösung von den permanenten Zirkulationen: „Aber auf dem erlösenden Weg dahin, hat es geheißen, könnten *durchaus* und kurzfristig schmerzhaft Phasen eintreten, flüchtige Phasen des Untergangs... Idioten. Ihr Idioten.“ (O. S. / vgl. leicht verändert 54)

Vor dem Hintergrund der strukturellen Analogien zwischen Kapitalismus und Nomadismus (siehe dazu v. a. 2.3.10) ist es bezeichnend, dass der Proband diese Zirkulationen selbst ausdrücklich auf die ökonomischen Prozesse seiner früheren, als „bedeutungslos“ empfundenen „Arbeit“ bezieht (o.S./ 45). Die antinomadische Instanz des Terrariums (siehe insbes. 2.3.1) soll ihn von zirkulativen Prozessen erlösen, in denen sich ökonomische Produktion und globale Mobilität ohne semantischen Überschuss verbinden. „Hier ist alles weit und das Zurückliegende“, so führt er aus, „schon vom ersten Augenblick an fern: Die Reise nach Oregon, die Investitionspläne fürs nächste Jahr, der lächerliche Aufstieg in einer *Firma*, die sich mit Waren ohne jeden Gebrauchswert abgab und es so zu weitreichenden Geschäftsbeziehungen brachte“ (o.S./ vgl. leicht abgewandelt 45). Im Ende der Zirkulationen ist damit nicht zuletzt auch ein utopisches Gegenmodell zum globalisierten Kapitalismus angelegt.

Dieses utopische Modell ist allerdings innerhalb der Struktur des Werks selbst nicht zu realisieren: Stellt die Denkfigur vom Denkstopp, d. h. der vom Probanden wenn auch antizipativ gedachte Denkstopp, bereits an sich eine performative Paradoxie dar, so kann die Utopie vom Tod als Ende des Denkens auch innerhalb der ästhetischen bzw. textuellen Grenzen des Werks nicht in die Tat umgesetzt werden, da der Tod des Denkens zugleich notwendigerweise das Ende des Werks, seiner Produktion wie Rezeption bedeutet. Ein Ende des Denkens ist allein jenseits der immanenten Grenzen aufklärerischer Dialektik sowie jenseits der Grenzen künstlerischer Produktion und Rezeption zu denken: eine Utopie, die ihrerseits dann wieder den unauflöselichen performativen Widerspruch eines Denkens des Nichtdenkens enthält und deshalb hinter dem Horizont rationallogischer Bemühungen liegt, ihnen unzugänglich und unerreichbar ist. Insofern ist es nur konsequent, dass der Proband auch den Vertretern der neuen Wissenschaft als den geistigen Architekten des Projekts unter dem Begriff der Idiotie („Idioten“) die Fähigkeit zu vernünftigen, sinnvollem oder nützlichem Denken und Handeln abspricht.

Eine gewisse Auflösung findet die in sich paradoxe Denkfigur vom „Denkstopp“ allein dann, wenn man sie auf eine ganz andere als die ‚abendländische‘ bzw. europäische, aufklärerische Denktradition bezieht, nämlich auf die ‚fernöstliche‘ bzw. asiatische, insbesondere buddhistische, genauer noch: zen-buddhistische Tradition des Philosophierens und des Denkens. Wie Han (2002) in seiner grundlegenden Darstellung der *Philosophie des Zen-Buddhismus* ausführt, sperrt sich diese Tradition prinzipiell gegen jedes diskursive Denken etwa in den binärlogischen Kategorien ‚westlich‘-europäischer Prägung. Ihre wesentlichen Merkmale findet diese Geistes-tradition nach Han sowohl in „der theorie- und diskursfeindlichen Grundhaltung des Zen-Buddhismus“ (8) als auch in der sprachskeptischen Verdichtung ihrer Ausdrucksformen: „Diese Sprachskepsis und das für den Zen-Buddhismus so charakteristische Mißtrauen gegenüber dem begrifflichen Denken zieht eine Verrätselung und Verknappung der Worte nach sich.“ (7)

Als Grundtext der Zen-Bewegung gilt die zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstandene *Niederschrift von der Smaragdnen Felswand* (vgl. dazu die maßgebliche ins Deutsche übersetzte und erläuterte Fassung von Gundert 1999a [1960], 1999b [1967], 1999c [1973]).

Mit dem Werk *Strahlender Untergang* verbindet die zen-buddhistische Tradition nicht allein eine ähnliche sprachreflexive bzw. sprachskeptische Geisteshaltung sowie in auffälliger Weise auch die explizite „Verrätselung und Verknappung der Worte“, sondern ebenso die Losung des „Nirgends wohnen“ bzw. des „Nirgends-Wohnen“, das Han (2002) als eine elementare Grundbestimmung zen-buddhistischer Denk- und Lebensweise charakterisiert (82–95). „Nirgends wohnen“ bedeutet zugleich, sich der häuslichen oder haushälterischen, ökonomischen Existenz zu entziehen, die den traditionellen Ort und das heimische Zentrum ‚abendländischer‘ Subjekttheorien bildet: „Das Ich hängt ab von der Möglichkeit des Besitzes und der Sammlung. *Oikos* (Haus) ist der Ort dieser ökonomischen Existenz. So stellt das Nirgends-Wohnen die Gegenfigur zum Ökonomischen, zum Haushälterischen dar.“ (86) Auf diese Weise hebt sich das „Nirgends-Wohnen“ von paradigmatischen Identitätskonstruktionen traditionell ‚westlicher‘ Philosophieentwürfe, so unter anderem noch des Heidegger’schen (87), ab: „Das Nirgends-Wohnen stellt das Paradigma der Identität radikal in Frage.“ (90)

Durch die konstitutive „doppelte Bewegung von Nein und Ja“, die dem zen-buddhistischen Denken als Nirgends-Wohnen von Grund auf eingeschrieben ist (94), verlässt die Philosophie des Zen-Buddhismus den dichotomen oder binär- als rationallogischen Raum klassischen ‚abendländischen‘ Denkens und öffnet einen Raum paradoxal anmutender Gleichzeitigkeiten jenseits rein vernunftdiagnostischer kategorialer Bestimmungen im immanenten ‚westlichen‘ Sinn: „Das Nirgends-Wohnen impliziert das Ja zum Wohnen. Aber dieses Wohnen ist durchs Nein des Nirgends bzw. der Leere, durch den Tod hindurchgegangen.“ (95) Damit führt das zen-buddhistische „Nirgends-Wohnen“ zuletzt auf eine Struktur der permanenten Wanderung hin, die den vielgestaltigen, subjektalen wie medialen, existenziellen wie textuellen Bewegungen des Nomadischen, die sich exemplarisch aus der Analyse von *Strahlender Untergang* gewinnen ließen, ein antiökonomisches, nichtkapitalistisches Pendant an die Seite stellt. Han bemerkt:

Diese Leere macht das Wohnen zum Wandern. Das Nirgends-Wohnen verneint also nicht einfach das Haus und das Wohnen. Es eröffnet vielmehr eine ursprüngliche Dimension des Wohnens. Es lässt wohnen, ohne bei *sich* zu Hause zu sein, ohne sich in *sich* einzuhausen, ohne an sich und an seinem Besitz festzuhalten. (95)

Das hat zugleich auch Auswirkungen auf den Umgang mit Sprache wie auf die Produktion und Rezeption von Schrift. Über das Wesen des Zen-Buddhismus lässt sich den Erläuterungen von Gundert (1999a [1960]) zufolge vor allen anderen Dingen sa-

gen, „daß es durch Namen und durch unterscheidende Begriffe mehr verdeckt wird, als beschrieben werden kann.“ (7) So ist auch das Grundbuch der Zen-Bewegung, die *Niederschrift von der Smaragdenen Felswand*, nicht als ein doktrinäres skripturales Manifest, sondern eher als ein meditatives Hilfsmittel zu verstehen, das einer interaktiven Dynamik bedarf, um die „alles von sich weisende Versenkung in das Eine“ zu bewirken: „Dazu konnte es niemals genügen, daß der Hörer hörte, der Leser eben las. Dazu gehörte intensivste Mitarbeit des Hörers und des Lesers.“ (21) Insofern kann die *Niederschrift* als ein grundlegend dialogisches Buch begriffen werden: „Nur für diesen Zweck ist, was in diesem Buch geschrieben ist, geredet worden, nur in diesem Sinn will es auch aufgenommen sein, und darum ist die Schrift kein Lesebuch, sondern eine Anleitung zu innerer Besinnung.“ (21)

Das umrissene „Nirgends-Wohnen“ des Zen-Buddhismus wird somit zu einer anderen Bestimmung nomadischen Denkens wie auch Schreibens: Es löst die internen Paradoxien nicht in rationallogischen Dichotomien europäischer oder ‚westlicher‘ Prägung auf, es hält sie nicht bloß aus, sondern macht sie, ohne sie als solche zu benennen, in dialogischer Weise produktiv für die Bewegung einer permanenten Wanderung jenseits der ökonomischen Strukturen des Hauses und des Ichs hin zu einem Nirgends und zu einem „Niemand“ (zum Letzteren auch Han 2002: 62–81).

In diesem Sinn löst ein Denken nach dem Vorbild des Zen-Buddhismus das Konzept des Nomadischen von der subsistenzuellen ökonomischen Dynamik, die den nomadischen Zirkulationen zugrunde liegt und sie im Kern mit den Strukturen der Arbeit, des Kapitals oder des Geldes analogisiert. Diese Loslösung geschieht allerdings nur um den Preis einer Verlagerung des reflexiven, epistemischen bzw. kognitiven Horizonts auf ein Unbestimmtes, wenn auch nicht Theozentrisches, so doch im Wesentlichen Transzendentes („das Eine“) hin, das sich den diskursiven Ordnungen ebenso wie der empirischen Erfahrbarkeit im klassischen Sinn entzieht.

Ein Grundproblem bleibt weiterhin darin bestehen, dass sich die zen-buddhistische Bewegung jenseits der diskursiven Ordnungen schlechterdings nicht mit den begrifflichen Mitteln einer Sprache wie etwa dem Deutschen denken, geschweige denn beschreiben lässt, da sie genau dasjenige ist, was sich einer solchen Sprache und einem solchen Denken grundsätzlich entzieht. So dient beispielsweise der Begriff der „Paradoxie“ auch hier als Notbehelf zur Beschreibung einer Struktur des Denkens jenseits binärlogischer Begriffe, der Begriff der „Paradoxie“ selbst aber entspringt gerade einem solchen Denken in binären Dialektiken, deren Überschreitung er zwar bezeichnet, dadurch aber der zu beschreibenden Struktur dennoch kaum gerecht wird. Ein Bezug auf die Philosophie des Zen-Buddhismus in einem Werk der europäischen Literatur- oder Kulturgeschichte stellt daher einen performativen Widerspruch in sich dar und markiert zuletzt den paradoxen Ort seiner eigenen artikulativen Unmöglichkeit. Genau das entspricht seinerseits

jedoch der grundsätzlich aporetischen Struktur eines Denkens vom „Denkstopp“, wie sie in Ransmayrs Debütwerk zur Sprache kommt.

Bezogen auf die ‚fernöstliche‘ philosophische Tradition, läuft der im letzten Textkapitel von *Strahlender Untergang* evozierte „Denkstopp“ auf ein Ende des aufklärerischen Denkens im ‚abendländischen‘ Sinn hinaus. Auch die Verbindung mit der asiatischen Geistes- und Kulturgeschichte ist damit in Ransmayrs Debütwerk, wenn auch nur implizit, so doch bereits im Keim enthalten. Dieser Beziehungskeim wird in späteren Werken des Autors bis hin zu seinem bislang jüngsten Roman *Cox oder Der Lauf der Zeit* (2016) weiter entfaltet. Wenn bereits die paradoxe Denkfigur vom „Denkstopp“ aus *Strahlender Untergang* auf diese Geistes- und Kulturtradition zu beziehen ist, dann bedeutet sie allerdings gerade kein Ende, sondern lediglich einen neuen Anfang nomadischer Zirkulationen als permanenter Wanderungsbewegungen im „Nirgends-Wohnen“ jenseits häuslicher, ökonomischer wie begriffslogischer Bestimmungen.

3 Der Roman von der weißen Wüste: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984 / 1996)

3.1 Voraussetzungen

3.1.1 Grundlagen

Ransmayrs Debütroman erschien erstmals 1984 in Wien / München in der Edition Christian Brandstätter in einer limitierten Auflage von 4000 Exemplaren unter dem vollständigen Titel *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 8 Farbphotographien von Rudi Palla und 11 Abbildungen* (Ransmayr 1984). Wiederveröffentlicht wurde er zunächst im Januar 1987 in Frankfurt am Main im Fischer Taschenbuch Verlag unter dem Titel *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 11 Abbildungen* (Ransmayr 1987) sowie 1996 schließlich in einer gebundenen Neuausgabe bei S. Fischer unter dem Titel *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 23 Abbildungen* (Ransmayr 1996). Letztere versammelt nicht allein sämtliche Züge des bis heute prägenden Corporate Designs der Werke Ransmayrs bei Fischer. Sie ist, wenn man von etwaigen Sonderausgaben (so Ransmayr 2007b) absieht, auch vollständig seiten- und zeichenidentisch mit allen nachfolgenden Taschenbuchauflagen des Romans und soll daher als eine wichtige, wenngleich weniger verbreitete Grundlage behandelt werden.

Ähnlich wie im Fall von *Strahlender Untergang* werden im Folgenden zwei Ausgaben des Romans durchgängig parallel gelesen, und zwar die beiden gebundenen, zugleich die äußeren Enden des Editionsprozesses markierenden, d. h.: die Erstausgabe von 1984 und die Neuausgabe von 1996 (zit. jeweils unter einfacher Seitenangabe nach dem Muster: Ransmayr 1984 / 1996, wobei Letztere gleichzeitig die Seitenzahlen sämtlicher ihr folgender Taschenbuchausgaben bezeichnet). Eine Art Übergangposition zwischen diesen beiden Extremen belegt die erste Taschenbuchausgabe (Ransmayr 1987), die im Gegensatz zur Neuausgabe von 1996 allerdings keine zusätzlichen Materialien gegenüber der Erstausgabe einbringt und deshalb in vielen Aspekten der folgenden Analysen vernachlässigt werden darf, ausgenommen allein einer Frage wie der nach dem verschwunde-

nen Vorsatz (siehe dazu 3.6.7). Zwischen der Erst- und der Neuausgabe des Romans (1984/1996) ergeben sich zwar weniger Abweichungen auf der Textebene, dafür vollziehen sich jedoch umso markantere Veränderungen auf der Bildebene (siehe zu einigen teils textuellen Mutationen zwischen Erst- und Neuausgabe etwa 3.6.6, zu den intermedialen Wandlungen der Bildmaterialien speziell 3.8.2, insbes. 3.8.2.1).

Entstehungsgeschichtlich hervorgegangen ist der Roman unter anderem aus zwei Reportagen Ransmayrs: zum einen aus der zweiteiligen, mit Fotos von Rudi Palla versehen und in der Wiener Zeitschrift *Extrablatt* erschienenen Reportage „Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition“ (Ransmayr 1982a und 1982b), zum anderen aus der gemeinsam mit Rudi Palla in *TransAtlantik* publizierten Reportage „Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite“ (Ransmayr/Palla 1983). Mit seiner partiellen Herkunft aus der Reportage markiert der Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* nicht allein einen Übergang von journalistischem zu romaneskem Schreiben als entscheidenden Wendepunkt in der Autorbiografie Christoph Ransmayrs, sondern er bildet zugleich eine Art generisches Mischgebilde, das in vielem weiterhin die Spuren der Reportagen in sich trägt, wodurch zuletzt die grundsätzlich permeablen Grenzen zwischen dokumentarischem und fiktionalem Erzählen an sich herausgefordert werden, und zwar in beide Richtungen (siehe zu den literarischen Qualitäten verschiedenster als dokumentarisch deklarerter Texte Ransmayrs ausführlich die Darlegungen zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* in Kap. 4; zu „Ransmayrs Reportagen“ als „Keimzellen seiner Romane“ sowie der „Poetik der Überblendung von historischer Recherche und poetischer Rekonstruktion“ auch FetZ 2009: 37, vgl. ebenso 2015: 24 f., 2018: 65 f.; gezielt zur Verarbeitung der Reportagen in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* Gottschling 2018: 289–299).

Der Roman verknüpft Geschichten aus Vergangenheit und Gegenwart, verwebt Dokumentation mit Fiktion. Auf der Vergangenheitsebene erzählt er von den Anstrengungen der historisch dokumentierten österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition aus den Jahren 1872–1874 unter dem Kommando von Carl Weyprecht und Julius Payer, die zufällig das bis heute so benannte Franz-Joseph-Land entdeckte und die ein ebenso faktisch belegtes wie kurioses Kapitel der Kolonialgeschichte der k. u. k. Donaumonarchie darstellt (siehe zu diesem Kontext 3.1.3). Am dreißigsten August 1873 feiern die historischen Entdecker, so lautet es im Roman, „die Erlösung der Alten Welt von einem ihrer weißen Flecke“, die ihr Logbuch an dem Tag „zum erstenmal aufzeichnen wird.“ (145/159) Doch ist und bleibt dieses Land selbst ein buchstäblich weißer Fleck, unwirtlich und wüst. Auf der Gegenwartsebene liefert der Roman unterdessen die fiktive Geschichte von Josef Mazzini, einem erdichteten, entfernten Nachfahren eines der historischen Expeditionsteilnehmer, der sich über ein Jahrhundert später auf die Spuren der Entdecker begibt und schließlich in einer ebenso kalten wie dunklen Welt verschwindet.

Er geht „im arktischen Winter des Jahres 1981 in den Gletscherlandschaften Spitzbergens verloren.“ (9/11)

Die achtzehn Kapitel des Romans alternieren bzw. oszillieren jeweils zwischen den beiden primären Handlungssträngen, führen diese aber auch in vielfacher Hinsicht eng (siehe zu einigen Übergängen und Durchbrüchen zwischen Vergangenheits- und Gegenwarts-, Faktualitäts- und Fiktionalitätsebene insbes. 3.3.1). Hinzu kommt schließlich eine dritte Ebene, die über die beiden primären Handlungsstränge hinausgeht und sie zugleich verbindet: die Metaebene des Erzählers, der das bestehende Material zu ordnen oder zu arrangieren versucht, die Geschichten zusammenführt und der sozusagen eine weitere Hauptfigur des Romans darstellt, indem er seine Versuche auch aktiv werkintern kommentiert und damit gleichermaßen zu einer physischen, körperlich präsenten Person der Handlung wird (siehe zu weiteren Verbindungen und Verflechtungen, etwa zwischen der zweiten und der dritten Ebene, sowie zur Person des Erzählers selbst gleichfalls 3.3.1).

Das vorliegende Kapitel liefert die bislang umfangreichste Untersuchung zu Ransmayrs Debütroman. Da hierbei jedoch anders als im Fall von *Strahlender Untergang* an eine breite wissenschaftliche Diskussion angeschlossen und auf eine in verschiedenen Teilen gute Forschungslage verwiesen werden kann, erübrigt sich diesmal eine grundlegende Aufbereitung des Werks im Sinne einer ersten wissenschaftlichen Grundlegung. Stattdessen sollen ausschließlich diejenigen Aspekte behandelt werden, auf die in der bisherigen Auseinandersetzung noch nicht näher eingegangen wurde. Auf der Basis der theoretischen Problemstellungen sowie der im vorangehenden Kapitel zu *Strahlender Untergang* entwickelten Perspektiven werden dabei verschiedene strukturelle Schwerpunkte gesetzt, die im Folgenden weiter auszuführen sind.

Nach einer knappen Rekonstruktion bestehender Forschungsansätze (3.1.2) sowie einem kurzen Blick auf die kolonialhistorischen Koordinatenfelder des Romans (3.1.3) werden einige paratextuelle und topografische Grundlagen von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* skizziert und als Zonen des Übergangs von Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* zu seinem Debütroman beschrieben (3.2). Zu den anschließend behandelten Aspekten einer polyphonen Erzählstruktur des Romans (3.3) gehören der narrative Status, das Konstruktionsprinzip der Montage, aber auch Konzepte wie Archiv und Geschichte im Zusammenhang der Artikulationen des Subalternen. Die darauffolgende Analyse einer Struktur der Wiederholung im Wandel (3.4) verschiebt die zirkuläre zu einer spiralförmigen Konzeption, umfasst die absurden Prozesse sisyphaler Arbeit, die metamorphischen Zeitvorstellungen im Werk und den ebenso zu entwickelnden Begriff einer nekrologischen Narration.

Intertextualität und Metatextualität sind nicht nur in Ransmayrs Roman, sondern auch in der Diskussion dazu fast omnipräsent, deshalb bescheidet sich das entsprechen-

de Unterkapitel (3.5) mit exemplarischen Fallstudien zu bislang noch nicht behandelten Verbindungen, die zugleich Zusammenhänge mit dem kolonialen Akt der Taufe und mit den zentralen Begriffen der Benennung und der Bannung öffnen und die von unmarkierten literarischen (gleichwohl immanent intermedialen) Bezügen etwa auf Werke Vernes bis hin zu markierten Rekursen auf Filme von Hitchcock und Mankiewicz reichen. Der Weg vom Paratext zum Intertext und wieder zurück (3.6) führt über peritextuelle Grenzregionen und zirkulationsreiche Außenbezirke des Buchs, die Geburtsstätte der autofiktionalen Ich-Figur „C. R.“ im bibliografischen „Hinweis“, Aspekte der Teilbarkeit auktorialer und anderer Positionen, einen impliziten Bezug auf Nadolnys zeitgenössischen Roman über die *Langsamkeit*, schließlich zum Paratext sowie dem Vorsatz als Zonen multipler Transitionen und Mutationen zwischen der Erst- und der Neu- bzw. der Taschenbuchausgabe des Romans.

Im Anschluss an drei grafeologische Lektüren (3.7), eine erste zu Interpunktationen, eine zweite zum ausgestrichenen Subjekt „Wir“, eine dritte zum Spannungsfeld der nautischen und skripturalen „Passagen“ zwischen Kursivierung und Regierung, folgen hier erstmals ausführliche Untersuchungen zur intermedialen Konstruktion des Werks (3.8): sowohl zu den evokatorischen Bezügen (z. B. zu Payers Kunst der Kälte als Modell der Narrationen unter Null, zur Ekphrasen und einer Ökonomie der Unüberschaubarkeit, zu Fotografie und Phantomatik) als auch zu den expositorischen Bezügen (zu den Bildmaterialien und ihren Wandlungen zwischen Erst- und Neuausgabe, der Fotosequenz Pallas, den Zeichnungen Payers oder zu den disjunkten Achsen von Text-Bild-Zeit). Abgeschlossen wird das Kapitel mit einem Fokus auf die als grundlegend poetologisch zu verstehenden „Papierschlängen“ Payers sowie die Paradiesvorstellungen im Werkprozess als Wandlung von der Symbolik über die Diabolik zur Metabolik (3.9).

3.1.2 Forschungsansätze

Ransmayrs erster Roman wurde von der literaturwissenschaftlichen Forschung insbesondere ab den 1990er Jahren stark beachtet. Sein Erfolg ließe sich einerseits gewiss mit der verstärkten Popularität von Szenarien des Über- sowie mehr noch des Untergangs und Endes als einer genereller zu beobachtenden Zeittendenz am Ende bzw. um die Wende von Jahrhunderten und gar Jahrtausenden erklären (dazu allgemeiner etwa Knobloch/Koopmann 2001, zu einer *Poesie der Apokalypse* Kaiser 1991, zu einer Geschichte der *Jahrhundertwenden* Brendecke 1999, Jakubowski-Tiessen / Lehmann / Schilling / Staats 1999, zum Zusammenhang von *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein* Herzog / Koselleck 1987). Dabei gewinnt die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Debütroman erst nach dem Erscheinen von Ransmayrs zweitem Roman,

nach seinem internationalen Durchbruch *Die letzte Welt* (erstmalig 1988) an Fahrt, ungeachtet dessen, dass die erste Ausgabe von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* im breitenwirksamen Fischer Taschenbuch Verlag bereits im Jahr vor der Veröffentlichung von *Die letzte Welt*, genauer im „Januar 1987“ erschienen ist (1987: Impressum [4]). Andererseits ist gerade in jüngster Zeit nochmals ein besonders deutlicher konjunktureller Neuanstieg des Interesses für Ransmayrs Debütroman zu verzeichnen.

In thematischer Hinsicht sind einige Schwerpunkte als spezifische Problemkreise in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Roman festzuhalten, deren Trennlinien allerdings nicht hart, sondern weich und durchlässig sind, die einander an mehreren Stellen überlappen und an den Grenzen mitunter ineinander übergehen. Es lassen sich etwa vier solcher Problemkreise identifizieren und in ihrer chronologischen Reihenfolge skizzieren.

Der erste betrifft vor allem die im Roman erschlossenen Räume, er verbindet topografische bzw. topologische, also im weitesten Sinn spatiale mit zum Teil zivilisationskritischen Aspekten und berührt damit einerseits das, was Honold (1998) in anderem Zusammenhang im Zeichen eines „Aufbruchs an die Ränder“ und „unter dem Stichwort eines ethnographischen Erzählens“ (104) beschreibt, streift andererseits das, was Schmidt-Dengler (1995) als Liminalitätserfahrung andeutet, schildert dieser Roman doch „eine Grenzerfahrung, die am todbringenden Absolutum des ewigen Eises erfolgt.“ (521) Die erste Spezialuntersuchung zu Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* behandelt den romanesken Raum unter dem Begriff marginaler Topologien und verweist unter anderem auf strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem textuellen Patchwork des Buchs und dem glatten Raum von Deleuze / Guattari, d. h. weniger dem euklidischen als dem riemannschen Raum, einer kontinuierlichen Variation, die jede Distribution von Konstanten und Variablen übersteigt (Nethersole 1990: hier 139). Zum ersten Problemkreis gehören ferner verschiedene Verortungen von Ransmayrs Roman in der zeitgenössischen Literatur: im Kontext romanesker Reisen in eine „Fremde Wildnis“, wobei die „neue Weltläufigkeit der Gegenwartsliteratur“ namentlich auf ihre Funktion bezogen wird, „aus der Fremde neue Bilder für den Mangel an Heimat mitzubringen“ (Heinritz 1991: hier 90); im Kontext einer gegenwartsliterarischen „Entdeckung der Peripherie“, die in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* hinführt auf „eine periphere Fremde, die sowohl Paradies als auch grauenerregendes Exil ist“ (Scheck 1992: hier 61); im Kontext literarischer „Durchquerungen der Leere“, deren grandiose und unerträgliche Unbestimmtheit jenseits fester Grenzen mit Imaginationen zu füllen ist (Oesterhelt 2008, vgl. unter der Rubrik geografischer Träume noch Dorowin 2020: 210–217); im Kontext einer Poetologie der polaren „Spurensuche“ (Innerhofer 2009a, vgl. 2009b); im Kontext schließlich vom „postmodernen Abenteuerroman“ als literarischem Vorstoß in die arktische Leere (Honold 2009) ebenso wie im Kontext einer „Konstitution literari-

scher Wissensräume“ (Müller 2012, vgl. Krüger 2018: 226–259) oder der Raumdarstellung des Texts im Allgemeinen (Rexhepi 2014: bes. 16–19, 55–84).

Teils in Berührung mit dem ersten steht ein zweiter Problemkreis. Er bezieht sich vor allem auf die metaliterarische Qualität von Ransmayrs Expeditionsroman (siehe etwas ausführlicher dazu 3.5.1). Die Reise zum Nordpol erscheint darin zugleich als eine Reflexion des Schreibprozesses selbst (so im Ansatz bereits Gellhaus 1990, Scheck 1992: 63, ferner Scheck 1994: bes. 286 f., Fröhling 2005: 89–106), die Topografie des Romans als eine Art Zeichenlandschaft (Wagner-Egelhaaf 1993, Müller 2000), das blendende Weiß der Schneelandschaften als Verkörperung des noch unbeschriebenen weißen Blattes (Nöller 1998, Westphal 1998), das Polargebiet an sich und die Expedition dorthin als eine grundlegend paradoxe „metapoetische Metapher“ zwischen dem Mythos der Spurenlosigkeit und der intertextuellen Spurensuche, zwischen dem Versuch, einen der letzten weißen Flecken der Landkarten zu tilgen, und der eigenen Einschreibung in eine lange Reihe literarhistorischer Vorgänger, die ihre jeweiligen Fußstapfen in der Geschichte hinterlassen haben (Menke 2000, vgl. in postmodernistischem Anschluss daran unter Betonung von Subjekt-Raum-Verhältnissen sowie von Praktiken der Aneignung noch Gottschling 2018: 255–305, zum Paradigma der Spur als Orientierungsstrategie auf unterschiedlichen Ebenen des Romans Kreuzer 2020: bes. 16–21, 65–70, 94–99, 158–172, 173–183 und passim, zu Verfahren topologischer Verräumlichung der Eiswüste und ihrer weißen Flecken unter der Prämisse einer literarischen Ästhetik der Absenz Schuchmann 2022: 215–271).

Der dritte und zugleich umfangreichste Problemkreis besteht aus einer Reihe von Ansätzen, die sich im breiteren Umfeld der inzwischen weitestgehend historischen Diskussion um die Begriffe „Moderne“ und „Postmoderne“ verorten lassen, wie sie insbesondere in den 1990er und frühen 2000er Jahren in den Literatur-, Kultur- und Geisteswissenschaften geführt wurde (dazu richtunggebend etwa Wellmer 1985). Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wird dabei wiederholt als ein Paradebeispiel eines sogenannten postmodernen Schreibens und seiner grundlegenden Charakteristika angeführt bzw. diskutiert. Zu den vornehmlich behandelten Aspekten des Romans gehören im engeren oder weiteren Zusammenhang dieser Thematik die Dialektik von Aufklärung und Mythos (Wilke 1992, im Hinblick auf Zeitmetaphern erneut Panter 2017), das Mythische (Cook 1998a), auch in der Mythenkritik (Munz-Krines 2009: 190–213) sowie in der geschlechterkritischen Dekonstruktion eines männlichen Heldenmythos (Stephan 2010, 2019: 216–221, Ebel 2012), das Verhältnis von Mythos und Geschichte (Cieślak 2007: 73–101), die Zusammenführung von Fakten und Fiktionen (Lamb-Faffelberger 2001, Lotz 2009, Xie 2009, noch Mikuláš 2014: bes. 91–93, Müller-Funk 2015, Arany 2015), die Verflechtung verschiedener Realitätsebenen (Schwens-Harant 1997, ästhetikreflexiv und postmodernekritisch Spitz 2003 sowie 2004: 50–53, zur

Fortschrittskritik: 136–138), der arktische Imaginationsraum zwischen monotoner, weißer Landschaft und bruchstückartiger, polyphoner Romanstruktur (mit literaturkritischem Einschlag Spufford 1997 [1991], Eggebrecht 1997, vor einer geopolitischen Folie Völker 2010, mit medialem Anstrich noch Dahms 2019), die Künstlerfigur im Rahmen einer Ästhetik des Interessanten (Jerochin 1996), der verlorene Held (Cook 1997), die literarische Darstellung des Verschwindens (Cook 1998b), das *Verschwinden des Subjekts* (Fröhlich 2001, speziell in Verbindung mit dem Konzept einer „erfundenen Wirklichkeit“: 53–59), die erzählerische Gestaltung von *Endzeitvisionen* (Mosebach 2003: 81–124, vgl. vermischt zu einer generellen Gegenwartsdiagnose unter Ankündigung des Stichworts „Nomaden“ im Titel, jedoch unter vollständiger Aussparung des Begriffs im Beitrag selbst Filipowicz 2009) oder auch die Verortung des Romans in ästhetischen *Konfigurationen des Erhabenen* (Hoffmann 2006, in Bezug auf die Landschaftsdarstellung: 125–144, auf die Landschaftsmalerei: 208–222; zur Erhabenheit der Ransmayr’schen Arktis im Kontext der Reiseliteratur bereits Moser 1998: bes. 46, Wemhöner 2004: hier 140–142; ferner Platen 2011, mit Fokus auf die Stadt Tromsø auch 2013; kritisch demgegenüber Petras 2013).

In einer Überschneidung verschiedener Schwerpunkte zeichnet sich in jüngerer Zeit ansatzweise ein vierter Problemkreis ab, der insbesondere Probleme der Historizität betrifft und der sich zugleich mit Rückverweisen auf einen zivilisationskritischen Impuls paart. Das gerade in den letzten Jahren nachdrücklich neuaufgeflamte Interesse an Ransmayrs Debütroman gilt neben einer produktionsgeschichtlichen Verbindung zwischen Ransmayr und Sebald (Martin 2010, Ryan 2016) in Kombination mit den verdeckten historischen Spuren traumatischer Nachkriegseindrücke (Osborne 2013) sowie einer ersten Speziallektüre für den schulischen Literaturunterricht entlang der Kategorie des Explorativen (Radvan 2021) zum einen möglichen Perspektiven aus dem Umfeld der Kulturökologie wie der Konzentration auf das Element des Wassers als des Anderen der Vernunft und seiner destruktiven Potenziale (Uysal 2008) oder dem allerdings anachronistischen Versuch, Ransmayrs Roman als kulturökologisches Archiv in der Ära des Anthropozäns und als einen prophetischen Text über die Auswirkungen des Klimawandels zu lesen (Graml 2021, vgl. konträr dazu Petras 2013: 97), zum anderen den Komponenten der historiografischen Metafiktion bzw. metahistoriografischen Fiktion (Peter 2013, Hauenstein 2014, Henke 2016, Heizmann 2016, May 2018: bes. 192–196, auch schon Cieślak 2007: 100f., May 2008), verbunden mit imperial- und kolonialgeschichtlichen Fragestellungen (Bach 2016), samt Aspekten der habsburgischen Ethnizitäten und Identitäten (Car 2006) oder radikalen Erfahrungen des Fremden und des Eigenen (Ritz 2017 [2009]), einschließlich der Kritik an einer textinternen Fortschreibung eurozentrischer Weltvorstellungen (Miguoué 2014: 116–122).

3.1.3 Kolonialgeschichtliche Koordinatenfelder

An die beschriebenen Problemkreise ist daher ein besonderes Spezifikum von Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* anzubinden: Der Entdeckerroman lässt sich, entsprechend seinen nautischen Positionsbestimmungen im Netz globaler Längen- und Breitengrade, zugleich auch in historischen Koordinatenfeldern des Kolonialismus verorten. Auf der Vergangenheitsebene kreist die Handlung um ein kolonialgeschichtliches Kuriosum: Die historische Nordpolexpedition von 1872–1874 unter Weyprecht und Payer kann und muss auch als eine Unternehmung der k. u. k. Monarchie im breiteren geschichtlichen Kontext des Kolonialismus verstanden werden. Gewiss gehört Österreich-Ungarn nicht zu den großen Kolonialmächten (zu diesen etwa Kerner 2013 [2012]: 22, zum Kolonialismus im Allgemeinen Osterhammel/Jansen 2012 [1995], zur kurzen deutschen Kolonialgeschichte bes. Conrad 2012 [2008], Speitkamp 2014 [2005]). Doch ist auch die Vielvölkermonarchie zunehmend aus (post)kolonialen Perspektiven betrachtet worden (vgl. Müller-Funk 2002, Feichtinger/Prutsch/Csáky 2003, zuletzt Loidl 2017). Die historische Habsburgermonarchie hegte ebenso kolonialistische und imperialistische Ambitionen: „Die beiden wichtigsten Organisationen sind die 1894 gegründete ‚Österreichisch-Ungarische Kolonialgesellschaft‘“ sowie „der 1904 gegründete ‚Verein zur Förderung der österreichischen Schifffahrt‘, 1907 umbenannt in ‚Flottenverein.‘“ (Loidl 2017: 47)

Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* kann vor diesem Hintergrund auch als ein postkolonialer Roman verstanden werden (zur postimperialen Perspektivierung des Romans im Zeichen von „Kakanien revisited“ vgl. Müller-Funk 2015: 74–77, zum postkolonialistischen „doppelten Blick auf die Kolonialmächte und die Kolonisierten“ Heizmann 2016: 413, zum kolonialhistorischen Kontext etwa Hauenstein 2014: 66 f.). Nicht allein werden im Roman selbst, zwar gelegentlich, doch explizit, historische Elemente einer „kolonialen Gewalt“ thematisiert (48/53). Nicht allein „machen sich“ überdies die historischen Expeditionsteilnehmer „in den Dialekten vier verschiedener Sprachen miteinander vertraut“ (32/38), was gleichzeitig die heterogene, multinationale bzw. -kulturelle Grundkonstitution der geschichtlichen Vielvölkermonarchie hervorhebt (vgl. Car 2006: 270 f., Ritz 2017 [2009]: 117 f.). Vielmehr muss die beschriebene Expedition an sich schon als eine protokoloniale Aktivität angesehen werden. Als „protokolonial“ werden laut Loidl (2017: 10, dort Anm. 14) grundsätzlich „Aktivitäten bezeichnet, die zwar in engem Zusammenhang mit Kolonialismus standen, jedoch von den jeweiligen Protagonisten nicht als explizit kolonialistisch begriffen wurden“; dazu gehören „auch Aktionen, die eine wegbereitende Funktion für Kolonialismus hatten“, wie „Forschungsreisen, Expeditionen, Missionstätigkeit und Ähnliches“.

Das Land freilich, das dabei im arktischen Sommer des Jahres 1873 von der historischen Weyprecht-Payer-Expedition für die österreichisch-ungarische Krone entdeckt, erobert und getauft wurde, ist das unter zivilisatorischen wie kolonisatorischen Gesichtspunkten gleichermaßen unfruchtbare Franz-Joseph-Land, das 1926 sowjetisch wurde, heute russisch ist. „Österreichs erste Kolonie im Norden ist ein menschenleeres, abweisendes und unbewohnbares Eisland“, so Müller-Funk (2015): „Das lässt sich als eine Ironie der (österreichischen) Geschichte lesen, dass das Habsburgische Imperium kurz vor seinem Ende eine Kolonie erwirbt, deren Besitz keinerlei Bedeutung und keinerlei politische Folgen hat.“ (75) Payer bemerkt stellvertretend über die dem Archipel vorgelagerte und von ihnen so benannte Wilczek-Insel, „*daß es nur Schnee, Felsen und festgefrorene Trümmer waren, die uns umgaben, und daß es kein trostloseres Land auf der Erde geben könne als die betretene Insel*“ (149/162).

3.2 Transitionen: Vom Debütwerk zum Debütroman

3.2.1 Peritextuelle Außenzonen I: „*Vor allem*“

Der Roman steht von Anfang an im Zeichen der Wanderschaft. Gleich zu Beginn des ersten Kapitels wird die Hauptfigur der Gegenwartshandlung, Josef Mazzini, als „ein zweiunddreißigjähriger Wanderer“ eingeführt (9/11). Die Wanderschaft ist auch zentraler Dreh- und Angelpunkt der dem eigentlichen Romantext vorangestellten Vorbemerkung, die unter der vielsagenden Überschrift „*Vor allem*“ steht und mit der Bemerkung schließt, „daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.“ (7/9) Darin ist im Keim bereits die für den gesamten Roman strukturbildende Opposition zwischen Nachfahrschaft und Vorläufertum enthalten, die wiederum nach dem Modell ineinander verschachtelter Mises en abyme zwei weitere Oppositionen in sich birgt, nämlich die zeitliche zwischen Nach- und Vor- sowie die motorische zwischen -Fahren und -Laufen: Mazzini wird wörtlich als der „Nachfahre“ (26/31), die noch vor Weyprecht und Payer in der Arktis gescheiterten Kommandanten als „Vorläufer“ (81/91) dieser Expedition bezeichnet (darauf, dass Mazzini zugleich „Nachfahre und *Nachfahrer*, lesender Held und nachreisender Abkömmling“ ist, verweist außerdem Honold 2009: 73).

Im Text der Vorbemerkung wird die Struktur der Wanderschaft mit derjenigen des Abenteurers verknüpft. Ähnlich wie in der „*Notiz zur Neuauflage*“ von Ransmayrs *Strahlender Untergang* (2000a: 5 f., siehe dazu 2.7.3) sind im peritextuellen Paratext dieser Vorbemerkung einige für den Gesamtzusammenhang des Romans grundlegende Aspekte angelegt, weshalb sie hier vollständig zitiert sei:

Vor allem

Was ist bloß aus unseren Abenteuern geworden, die uns über vereiste Pässe, über Dünen und so oft die Highways entlang geführt haben? Durch Mangrovenwälder hat man uns ziehen sehen, durch Grasland, windige Einöden und über die Gletscher, Ozeane und dann auch Wolkenbänke hinweg, zu immer noch entlegeneren, inneren und äußeren Zielen. Wir haben uns nicht damit begnügt, unsere Abenteuer einfach zu bestehen, sondern haben sie zumindest auf Ansichtskarten und in Briefen, vor allem aber in wüst illustrierten Reportagen und Berichten der Öffentlichkeit vorgelegt und so insgeheim die Illusion gefördert, daß selbst das Entlegenste und Entfernteste zugänglich sei wie ein Vergnügungsgelände, ein blinkender Luna-Park; die Illusion, daß die Welt durch die hastige Entwicklung unserer Fortbewegungsmittel kleiner geworden sei und etwa die Reise entlang des Äquators oder zu den Erdpolen nunmehr eine bloße Frage der Finanzierung und Koordination von Abflugzeiten. Aber das ist ein Irrtum! Unsere Fluglinien haben uns schließlich nur die Reisezeiten in einem geradezu absurden Ausmaß verkürzt, nicht aber die Entfernungen, die nach wie vor ungeheuerlich sind. Vergessen wir nicht, daß eine Luftlinie eben nur eine Linie und kein Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind. (7/9)

Eine Art Gegenpol zu den „Abenteuern“ bildet der zeitgenössische, an Heidegger (2000 [1951]: 167) erinnernde Kontext technisierter Bewegungen in einem (proto)globalisierten Raum, es ist „die Illusion, daß die Welt durch die hastige Entwicklung unserer Fortbewegungsmittel kleiner geworden sei“. Die Figur der Ersteren ist der „Weg“, die der Letzteren die „Linie“. Offenbar als so etwas wie ein Bindeglied zwischen beidem, d. h. zwischen dem „Weg“ des Abenteurers wie der Wanderung und der „Linie“ einer technisierten und globalisierten Welt, erscheint der Akt der Verschriftlichung bzw. der Veröffentlichung sowie drucktechnischen Vervielfältigung des auf den Reisen Erlebten, insbesondere „in wüst illustrierten Reportagen und Berichten“. Im letzten Kommentar mag zugleich eine selbstreflexive Reminiszenz an Ransmayrs eigene dem Auftreten als Romancier vorangehende, ab 1978 belegte publizistische Tätigkeit für Magazine wie *Extrablatt*, *TransAtlantik*, *Stern*, *Merian* oder *Geo* auf dem „Weg“ oder auf der „Linie“ zum Romanautor liegen (vgl. zur Bibliografie Ransmayrs etwa Kormann 1997, Mittermayer/Schönbaß/Mandrella 2014). Der beschriebenen Wanderschaft bzw. Reise würden dann auch die figurativen Züge einer schriftstellerischen Entwicklung oder Laufbahn anhaften, einer Art *Curriculum Vitae* im Kleinen.

Der Akt der Verschriftlichung/Veröffentlichung der abenteuerlichen Erlebnisse steht sowohl syntaktisch als auch semantisch in unmittelbarer Nähe zu einer Thematik des Spiels; gerade durch diesen Akt werde nämlich „insgeheim die Illusion gefördert, daß selbst das Entlegenste und Entfernteste zugänglich sei wie ein Vergnügungsgelände,

ein blinkender Luna-Park“. Der „Luna-Park“ nimmt die für den Gesamtroman konstitutive ludische Dimension vorweg und deutet bereits auf die mannigfaltigen Spielmotive voraus, die im weiteren Verlauf der Handlung wiederkehren. Sie schließen sich zu mehreren kohärenten Bildkomplexen zusammen.

Zu diesen Komplexen gehören unter anderem: die Analogie „Abenteuer“-„Hasardspiele“, der zufolge „der Zweite Weltkrieg inzwischen alle Abenteuer in der Arktis und sonstwo als lächerliche Hasardspiele weggewischt“ hat (15 / 18) und die später auf Mazzinis Vorhaben ausgedehnt wird, „von Spitzbergen aus die Nördliche Barents-See mit einem Fischkutter zu befahren“, was „zu allen Jahreszeiten ein Hasardspiel“ wäre (58 / 66); weiters Mazzinis berühmtes „Spiel mit der Wirklichkeit“ (17 / 21), genau wie das „Gedankenspiel“ des Erzählers, der selbst zu einer „Brettspielfigur“ wird (21 / 25); die Parallele zwischen Hundeschlitten und Spiel, wobei die sechs Zughunde im Doppelgespann Kjetil Fyrand aus der Ferne „wie die sechs Augen eines Würfels“ wirken (109 / 124) und Jostein Aker „der letzte Bewohner Spitzbergens“ ist, „für den ein Hundegespann kein Spiel“ darstellt (223 / 244); ebenso das in Ransmayrs literarischem Gesamtwerk rekurrente Billardspiel, das von einer Partie zwischen Malcolm Flaherty und Mazzini am Billardtisch ausgeht (112–116 / 127–131) und etwas später auf die nicht weniger riskante Gletscherwanderung übertragen wird (158 / 172); darüber hinaus auch die Musikstücke, die Fyrand „auf seinem Saxophon nachzuspielen“ versucht (118 / 133); die unterschiedlichsten Spiele der historischen Expeditionsmitglieder, die „auf Schlittschuhen *Bocce* spielen“ (94 / 106), „*Geschenke zum Ausspielen*“ geben (131 / 147), in ihrer frostigen „Spielzeuglandschaft“ (139 / 154) die Erbauer einer märchenhaften Eiswelt „*spielen*“ (140 / 154), was später als „eine Spielerei vergangener Tage“ erscheint (195 / 211), während in der Gegenwartshandlung wiederum ein „unterbrochenes Kartenspiel fortgesetzt“ wird (157 / 171); nicht zu vergessen das „Spiel“ der kristallinen „Verwandlungen“ (198 / 214), die Eismeister Carlsen aus den „Eiskristallfiguren“ liest (197 / 214); ferner die Spiele Payers, „womit immer der Kommandant auch spielt“ (200 / 218); schließlich die historische Expeditionsmannschaft selbst als Spielball, denn zuletzt „läßt das Eis endlich von ihnen ab wie von einem langweilig gewordenen Spiel“ (233 / 255).

In der sprachlichen Textur der Vorbemerkung deutet sich überdies eine enge bildhafte Verwandtschaft zwischen den beiden Extremtopografien der Eiswüste und der Wüste an (syntaktisch verkörpert in der Juxtaposition von Reisen „über vereiste Pässe“ und „über Dünen“, „zu den Erdpolen“ und „entlang des Äquators“) und damit gleichzeitig auch eine konsequente Verbindung zwischen den Textlandschaften von Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und dem unmittelbaren Vorgängerwerk *Strahlender Untergang*. Stand dort die Wüste im Zentrum, so ist es hier die Eiswüste. Doch gerade vom einen Extrem zum anderen ist es sowohl sprachlich als auch gedanklich oder bildlich nur ein kleiner Schritt (siehe dazu weiter unten

3.2.3, vgl. daneben Panter 2017: 8, Schuchmann 2022, zum romanesken „Wüsten-Parcours“: 231–247).

Buchtopografisch gesehen (unter Buchtopografie wird hier die Distribution und Organisation des gedruckten Materials im Buchraum verstanden), d. h. auf der Ebene der räumlichen Verteilung des textlichen und anderen Materials auf den Buchseiten, nimmt die Vorbemerkung zu *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* eine eigenwillige Position ein: Eingespannt zwischen das Inhaltsverzeichnis ([5] / [7]) und den Anfang des ersten Kapitels (9 / 11), belegt die „*Vor allem*“-Seite einen Raum, der zwischen Text und Paratext oszilliert. Zwar wird sie im Inhaltsverzeichnis an oberster Stelle angeführt, doch erhält sie beispielsweise keine Kapitelziffer wie die eigentlichen Textkapitel ([5] / [7]). In der Syntagmatik der Kapitelfolge besetzt sie daher eine Art Nullposition, die von der Nummerierung der Hauptkapitel (anhand der Ziffern 1 bis 18) ausgeschlossen ist und in doppeltem Sinn außen vor bleibt.

„*Vor allem*“ ist dem Romantext selbst in zwei verschiedenen Hinsichten vorgelagert, die wiederum dem zweifachen Schriftsinn der Präposition entsprechen: „*Vor*“ ist hier sowohl zeitlich als auch räumlich zu wenden. Die Vorbemerkung unter ihrem sprechenden Titel „*Vor allem*“ wird nicht nur üblicherweise im Lektürefluss zeitlich vor den folgenden Kapiteln rezipiert, sie nimmt nicht nur, wie vorhin angedeutet, einige Motive und Aspekte des Gesamtromans in der zeitlichen Antizipation buchstäblich vorweg, sie liegt zugleich auch räumlich vor den achtzehn Kapiteln des Haupttexts wie eine vorgelagerte Insel vor einem Archipel (zu einem dritten, einer Semantik der Priorität bzw. Präferenz entsprechenden Schriftsinn der Wendung „*Vor allem*“ siehe 3.3.2; vgl. zu einer doppelten, auf die beiden letzten Teilbedeutungen beschränkten Lesart der Überschrift im Rahmen einer paratextuellen Spurensuche kürzlich Kreutzer 2020: 17).

Ein Äquivalent auf der Ebene der Geschichte findet dieses buchttopografische Spezifikum in der Wilczek-Insel, die dem von der historischen Nordpol-Expedition entdeckten und getauften Archipel vorgelagert ist und die von der Mannschaft ausführlich begangen und untersucht wird. Im zwölften Kapitel des Romans liest man: „Am zweiten November marschieren sie im geordneten Zug abermals gegen die Küste der dem Archipel vorgelagerten Wilczek-Insel; Payer ist auch diesmal allen voran.“ (149 f. / 163) „*Vor allem*“ wird nicht allein in der sprachlichen Metamorphose invertiert zu „allen voran.“ Nach einem buchttopografischen Analogiemodell korrespondieren die achtzehn Kapitel des Haupttexts zugleich mit den Inseln des Franz-Joseph-Archipels, die Vorbemerkung des Romans mit der „vorgelagerten Wilczek-Insel“.

3.2.2 Übergänge

Das Wüstenbuch *Strahlender Untergang* endete mit den folgenden Zeilen:

Wie kalt es in den Schlachträumen immer gewesen ist. Es ist kalt. Die Schürze liegt dort und glänzt, eine endlose Schürze die Ebene, eine rissige Schürze aus Packeis über ihrer Ausdehnung, und jetzt setzt ein Zug Schlittenhunde kläffend über die Risse hinweg, und noch einer, Säften schwanken auf Tragtieren, Fahnen und Baldachine, eine gewaltige Eisprozession. (Ransmayr/Puchner 1982: o. S., vgl. abgeändert Ransmayr 2000a: 60f.)

Zwischen dieser Schlusspassage aus *Strahlender Untergang* und den darauffolgenden Schilderungen der *Schrecken des Eises und der Finsternis* ergeben sich vielfältige Verbindungen und Übergänge. Fetz (1997) bemerkt zu Ransmayrs Debütwerk: „Im letzten Stadium der Entwässerung hat der Proband eine Vision, die auf die kommenden *Schrecken des Eises und der Finsternis* vorausweist.“ (39) Als ein Verbindungsstück zwischen diesen sowie auch anderen Werken Ransmayrs erscheinen dabei gerade die „Schlittenhunde“: „Das Motiv der wildgewordenen Hunde taucht immer wieder auf. Außer Rand und Band geraten, toben sie durch die menschenleeren Wüsten der letzten Welten“ (39); entsprechend kehren die „Schlittenhunde“ sowohl in der Vergangenheits- als auch in der Gegenwartshandlung von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wieder.

Daneben zeigen sich aber noch mannigfaltige andere Übergänge. Mit der bereits mehrfach erwähnten „Buchhändlerin Anna Koreth“ (16/20) ist beispielsweise eine Figur bezeichnet, deren Name in Verbindung mit ihrem Beruf nicht allein in plakativer Homophonie auf den anachoretischen Akt des Lesens hinweist, sondern deren Vorname auch den einzigen weiblichen Namen aus Ransmayrs *Strahlender Untergang* wiederholt (siehe dazu 2.3.13): Das jederzeit invertierbare Palindrom „Anna“ aus dem Debütwerk kehrt hier in all seiner Unbestimmtheit, Austauschbarkeit und Umkehrbarkeit wieder, um als Weiblichkeitsformel nun die „Buchhändlerin“ zu benennen. Die Namensgleichheit suggeriert dabei gleichzeitig eine sonderbare Personenidentität: als ob Anna aus dem Roman das spätere Ich der Anna aus *Strahlender Untergang* verkörpere, Mazzini das Alter Ego des bereits untergegangenen Probanden. Hatte dieser im vierten Kapitel von Ransmayrs Debütwerk etwa, eigentümlich genug, von einem „Lichtspieltheater“ gesprochen (Ransmayr/Puchner 1982: o. S., Ransmayr 2000a: 48), so wird im Roman ebenso eigentümlich darauf hingewiesen, dass auch Mazzini dieses Wort benutzt, und zwar ausdrücklich: „So verwendete Mazzini, als er in der Rauhensteingasse noch neu war, Worte wie *Lichtspieltheater*“ (17/20). Die Grenzen zwischen den Werken lösen sich auch über Wort- und Namensverkettungen auf und führen hin zu einer Art Erzählkon-

tinuum, das weniger von kausalen oder rationalen Gesetzen als von einer assoziativen, beinahe traumartigen Logik der permanenten Um- und Wiederkehr bestimmt scheint.

Zu den weiteren Verknüpfungen zwischen den beiden Werken gehört insbesondere die „rissige Schürze aus Packeis“ aus der Schlusspassage von *Strahlender Untergang*, die in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* schließlich zum zentralen topografischen Element wird (dazu etwa Wemhöner 2004: 145). Die rissige Eisdecke kann dabei zugleich auch als ein ins Räumliche gewendetes Bild des Ransmayr'schen Werkkontinuums selbst verstanden werden: Wie in einer zum festen Aggregatzustand erkalteten und doch je nach Strömung, Temperatur und Druck ständig wandel- und veränderbaren Eisdecke liegen die einzelnen, in sich abgeschlossenen (erstarrten) und doch jederzeit wiederaufgreifbaren (variablen) Werke darin, wie Eisbrocken sind sie durch Klüfte und Risse voneinander getrennt, die dennoch in den Bewegungen und Transitionen von einem Werk zum anderen überbrückbar sind (siehe zum Wechsel der Aggregatzustände ausführlicher 3.2.3; vgl. auch Innerhofer 2009a: 46, 2009b: 148).

In den letzten Zeilen von *Strahlender Untergang* „setzt ein Zug Schlittenhunde kläffend über die Risse hinweg, und noch einer“. In vergleichbarer Weise werden auch Übergänge von einem Werk zum anderen hergestellt, die Risse zwischen den Werken überbrückt. Neben dem „Zug“ taucht mit der „Eisprozession“ am Ende von Ransmayrs Debüt noch eine weitere Bewegungsfigur auf, die schon durch ihre Begrifflichkeit der Prozession noch einmal das Prozessuale aller transitionalen Werkübergänge anzeigt: „Sänften schwanken auf Tragtieren, Fahnen und Baldachine, eine gewaltige Eisprozession.“

3.2.3 Von der Wüste zur Eiswüste: Das Polargebiet als Transitzone, Klanglandschaft, Ort der Geburt und des Todes, lädierte Membrane

Transitionen zwischen Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* und seinem Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ergeben sich insbesondere auch im Hinblick auf die in beiden Werken dargestellten bzw. erzählten Räume: Der Übergang vom einen Buch zum anderen bedeutet zugleich eine Transition von der Wüste zur Eiswüste (siehe im Ansatz bereits oben 3.2.1).

Die Schnee- und Eislandschaften des hohen Nordens werden nicht allein an mehreren Stellen des Romans explizit mit der „Wüste“ verglichen (vgl. u. a. 33/39, 123/141, 246/269), mit einer Grunddynamik wie der für sie charakteristischen „Dünung“ (u. a. 71/80) ist die Polarregion auch von ähnlichen Bewegungsvektoren geprägt. In der „Wüste“ und dem „Eis“ wird darüber hinaus gleichermaßen der ursächliche Antrieb aller „Wanderungen“ verortet; zumindest der Erzähler sieht ihn in der „Kraft jenes Sogs, der

in der Leere, der Zeitlosigkeit und dem Frieden der Wüste seinen Ursprung hat und der seine Opfer ohne jede Auswahl erfaßt und noch aus der wärmsten Geborgenheit eines geordneten Lebens fortholt in die Stille, in die Kälte, in das Eis.“ (221/242) Ungeachtet dessen, dass das nördliche Polargebiet als „kreischende Wüste“ (123/141) entgegen der Ansage des Erzählers ausdrücklich gerade keinen Ort der „Stille“ darstellt (siehe zu den akustischen Dimensionen dieses Textraums etwas weiter unten), lässt sich die Eiswüste schließlich ebenso im Kontext des Nomadischen verorten, wie dies im Fall von *Strahlen der Untergang* für die Wüste geschehen ist (siehe dazu 2.3.1).

Mit der Schilderung einer solch extremen Peripherie wie der wüsten Eislandschaft des hohen Nordens demarkiert Ransmayrs Roman nicht nur „a position of the writer in contemporary society.“ (Nethersole 1990: 135) Insbesondere mit der für sie konstitutiven, an vielen Stellen des Texts explizit hervorgehobenen Bewegung der „Drift“ (so u. a. 230/250: „die Drift des Polareises“) liefert diese zersplitterte, fragmentierte Eiswelt darüber hinaus auch einen sozialen Adäquationsraum: Die Topografie des Romans verdichtet in ihrer Poesie der *Schrecken* nicht zuletzt Vektoren des gesellschaftlichen Wandels, die zum Ende des 20. Jahrhunderts mit Bezeichnungen wie der Flexibilität und der sozialen „Drift“ beschrieben werden (so der wörtliche Begriff von Sennett 1999 [1998]: u. a. 30; siehe dazu speziell *Theorie* 2.4). Auf der Basis derartiger Äquivalenzrelationen zwischen literarischen und sozialgeschichtlichen Prozessen wird die im Roman so intensiv beschworene Polarregion zugleich zu einem Symptomgebiet der Gegenwarts-gesellschaft.

Im Allgemeinen lässt sich über die von der Literatur immer wieder neuentdeckten Polarregionen mit Sicherheit sagen: „Wie keine andere Metapher vermag das Eismeer die wachsende Isolation, Entfremdung und Erstarrung innerhalb unserer Gesellschaft zu spiegeln.“ (Marx 1995: 320) Ebenso kann die Arktis als eine postkatastrophische Landschaft erscheinen, in der die latenten Spuren traumatischer nationalsozialistischer Gewalt gerade in ihrer radikalen Leere und Abwesenheit zu lesen sind (vgl. Osborne 2013: 47, 49). Das ewige Eis ist gewiss „zugleich Schauplatz und Sinnbild für die Katastrophen und Abgründe des Menschen“ (Hauenstein 2014: 59), der Nordpol bestimmt auch „Metapher für das absolut Fremde“ (Ritz 2017 [2009]: 110). Was Ransmayrs Roman jedoch im Besonderen davon abhebt, lässt sich am besten anhand einer zeitgenössischen Theorie der Krise wie derjenigen von Amin/Arrighi/Frank/Wallerstein (1982) demonstrieren, die bekanntlich in etwa um dieselbe Zeit und grundsätzlich aus so etwas wie einem ähnlichen Zeitgeist wie *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* heraus entstanden ist (siehe dazu auch 2.3.11).

Unter dem Titel *Dynamics of Global Crisis* beschreiben die Autoren die gesellschaftliche Situation ihrer Gegenwart als eine systemische, strukturelle Krise der globalen kapitalistischen Ökonomie, die, abgesehen von der wirtschaftlichen Stagnation in etwa seit

den späten 1960er Jahren, äußerlich zwar mehr oder weniger erfolgreich sei, die aber eine infernale Spirale unaufhörlicher, zum Selbstzweck gewordener Akkumulation in sich berge, die früher oder später zum Niedergang der kapitalistischen Weltökonomie führen müsse. Dabei verorten sich die Autoren, obzwar in je unterschiedlichen Schattierungen, ausdrücklich auf der linken Seite des politischen Spektrums und sehen Gleichheit und Demokratie als historische Ziele eines weltweiten Sozialismus an. Eine solch eindeutige politische Position wird bei Ransmayr gewiss nirgendwo vertreten, wenn die soziale Analyse einer Dynamik der globalen Krise auch in vielem dynamische Prozesse zu berühren scheint, wie sie literarisch in Ransmayrs Roman verdichtet sind. So bietet eine Aussicht für die 1980er Jahre wie die in dem Kapitel von Wallerstein zur „Krise als Übergang“ (hier nach der deutschsprachigen Übersetzung) prognostizierte und als prospektive Frage formulierte eine Grundlage für die Einschätzung zeitgenössischer Gesellschaftsanalysen:

Es mag daher nützlich sein, die politische Frage der achtziger Jahre in folgender Weise zu stellen: Gehen wir einmal davon aus, daß das Endresultat der langen Stagnation (1967–1990) der totale Verfall der alten Allianzstrukturen ist, und daß eine politisch und ideologisch weit weniger fest gefügte Struktur entsteht mit Westeuropa (möglicherweise ohne Großbritannien), der UdSSR und Osteuropa auf der einen Seite, und mit Japan, China und den USA auf der anderen. Gehen wir weiterhin davon aus, daß die Expansion der kapitalistischen Weltökonomie in den neunziger Jahren zwischen diesen beiden Lagern auf ökonomischem Gebiet zu einer intensiven Konkurrenz führt: Was werden die Konsequenzen einer solchen Umgruppierung sein für (1) die Rolle der Länder Südostasiens, des Mittleren Ostens, Afrikas und Lateinamerikas; (2) die Wahrscheinlichkeit innerer Stabilität (im Gegensatz zu sozialen Unruhen) in den Industrieländern, insbesondere den Supermächten USA und UdSSR, und folglich für (3) die Wirksamkeit der Bemühungen antisystemischer Bewegungen in aller Welt, die ein Ende der kapitalistischen Weltökonomie herbeiführen wollen? (Wallerstein 1986 [1982]: 27; vgl. Wallerstein 1982: 43)

Vor dem Zeithintergrund einer entsprechenden „Krise als Übergang“ können die in Ransmayrs Werk literarisierten Dynamisierungsprozesse schließlich auch in gesellschaftsanalytischer Weise gelesen werden.

In den dargestellten Romantopografien überlagern und verbinden sich allerdings durchgehend zwei verschiedene analytische Operationen: eine exogene (nach außen, d. h. auf die sozialen Prozesse gerichtete) und eine endogene (nach innen, d. h. auf den eigenen Arbeitsprozess gerichtete). Die im siebten Romankapitel beschriebenen „Treibfelder“ führen die permanente Veränderung, die Variabilität und die Dynamik als

Grundmerkmale der befahrenen Region vor Augen: „Die Treibeisfelder, noch sind sie lose und die fahrbaren Kanäle breit, werden mit vollen Segeln passiert; dann wird das Eis dichter; auch die Kraft eines guten Windes reicht nicht mehr aus.“ (71/79) Bald aber gibt es gar kein Durchkommen mehr, denn „die Felder schließen sich allmählich zu einer weißen Ebene, die bis an den Horizont reicht. Keine Kanäle mehr.“ (71/80) Wie sich beispielsweise hier bereits in der „weißen Ebene“ als Verkörperung nicht zuletzt auch eines leeren Blatts andeutet, überlagern sich in den Topografien des Romans dabei durchgängig zugleich gesellschafts- und werkreflexive Bezüge. Die „Trümmerlandschaft des Packeises“ etwa, von der im siebzehnten Kapitel die Rede ist (228/249), ist ebenso Projektionsfläche sozialer Vorgänge wie metaliterarische Zeichenebene: Sie inkorporiert nicht nur literarische Schaffensprozesse als Prozesse der permanenten Kombination und (auch intertextuellen) Rekombination von Textmaterial, in der Arbeit an dieser Landschaft materialisieren sich darüber hinaus auch die ständig lauernenden Sackgassen, Hindernisse und Blockaden einer Autorschaft als Stockungen im Schreibfluss, wenn zum Beispiel „die Scherbenwelt plötzlich auseinanderreißt und sich dann zu neuen, diesmal unüberwindlichen Mauern wieder zusammenfügt.“ (228/250)

Das Nordpolargebiet stellt die Seefahrenden grundsätzlich vor die geologische Paradoxie, ein Land zu betreten, das aber kein Land ist und auch keinen festen Grund hat, sondern lediglich auf dem Wasserspiegel flottiert und dessen Eisfelder insgesamt nichts anderes als erkaltete, erstarrte Flüssigkeit sind. Die Schnee- und Eislandschaften der nördlichen Polarregion gehen aus einem physikalischen Wechsel des Aggregatzustands vom Liquiden zum Quasisoliden hervor, der sich aber je nach klimatischen Bedingungen jederzeit wieder auflösen oder verändern kann, also keinen festen, dauerhaften Wert darstellt. Auch dieser Umstand lässt in Ransmayrs Roman eine gesellschaftsreflexive (exogene) und eine werkreflexive (endogene) Deutung zu.

Die beschriebenen „Felder“ werden einerseits zu den variablen Feldern eines Spielbretts (siehe zum Bildkomplex des Hasardspiels im Roman 3.2.1), das den Reisenden nur scheinbar festen Boden bietet, sich in Wirklichkeit jedoch in einem Prozess der unablässigen Bewegung, permanenten Verschiebung und Veränderung befindet und gerade darin einer Gesellschaft in Europa zur Mitte der 1980er Jahre ähnelt, die im Übergang und im Wandel begriffen ist, die langsam, aber unaufhaltsam auf das baldige Ende einer Zeit der großen politischen Blöcke zusteuert, vorerst jedoch wie die „Treibeisfelder“ im Roman in einer (nach Merton 1995 [1949]) anomischen Situation dahintreibt in Richtung einer noch unbekanntem Zukunft.

Diese Variablen lassen sich als Indikatoren von Kontingenz auch an dem vom Erzähler geschilderten „Kurs eines Eismeerschiffes“ ablesen: „Um vom Kurs eines Eismeerschiffes ein brauchbares Bild zu erhalten, ist die Vorstellung der auf eine weiße Wand projizierten Flugbahn einer Küchenfliege von Nutzen“, die vollzogenen Manöver näm-

lich „gleichem insgesamt eher einem verschlungenen, auseinandergezerrten Fadenknäuel als einer ruhig dahinziehenden Linie.“ (73/81). Die Beschreibung lässt sich ebenso auf ein historisches Dokument wie die in Payers Expeditionsbericht (1876: Beilage, nach 696) enthaltene und von Johann Paternoss gezeichnete „Karte des Nowaja Semlja Meeres zu den österreichisch ungarischen Expeditionen“ beziehen, das neben dem „Curs des ‚Isbjörnen‘ 1871“ auch den der „Tegetthoff‘ 1872–73“ sowie der „Rückreise nach Europa 1874“ illustriert (siehe Fig. 4 im Bildanhang dieser Arbeit).

Andererseits lässt sich die Textstelle aber auch als selbstreflexiver Kommentar zum Akt des Schreibens selbst lesen, enthält sie auffallend zahlreiche metatextuelle Elemente: so die „weiße Wand“ als Projektionsfläche auch des weißen Blatts Papier, das Bild vom „verschlungenen, auseinandergezerrten Fadenknäuel“ als wörtliche Entsprechung der Textur und als bildliche Analogie zu einer Denkfigur der Kontingenz wie etwa dem Rhizom von Deleuze/Guattari (1980). Sie steht im Gegensatz zur „ruhig dahinziehenden Linie“ als Verbildlichung eines linearen oder nichtrhizomatischen Schreibens.

Damit ist wiederum der zweite, endogene Deutungsbereich angeschnitten. Die prekären (provisorischen und reversiblen) Aggregatzustände des Eises zwischen Liquidem und Quasisolidem verweisen nicht nur auf die bereits beobachtete „Metamorphose von Flüssigem/Feuchtem zu Festem/Trockenem“ in Ransmayrs Roman (Scheck 1994: 284, über „Versteinerungs- und Verflüssigungsmetaphern“ Scheck 1992: 63, als „semiotisches Problem“ Innerhofer 2009a: 46, 2009b: 148). Sie lassen sich zugleich auch auf den hier zugrunde gelegten selbst- wie medienreflexiven Komplex einer in der Schrift im mehrfachen Sinn aufgehobenen Bewegung beziehen (siehe dazu *Theorie* 3.2). Die jederzeit möglichen Wechsel des Aggregatzustands als grundsätzlicher Wandelbarkeit des für den Roman immerhin auch titelgebenden *Eises* machen es zu einer idealen poetologischen Figur für das Werk an sich zwischen starrem Buchstaben (Festem) und fließender Rede (Flüssigem). Das Eis wird in dieser Hinsicht zum adäquaten Stellvertreter des gedruckten Worts.

Mit dem Grundelement des Eises kehrt in Ransmayrs Roman einerseits das kulturgeschichtlich mehrfach belegte Bild einer kalten Welt wieder, das im Zeichen einer apokalyptischen oder postapokalyptischen Vision der Evolution steht (vgl. dazu genereller Metzner 1976, Grimm 1981, Zeyringer 2001: 246–267, mit einer anderen Deutung Lethen 1987, 1994). Andererseits liegt im Eis ein mediales Reservoir, das die Spuren der Vergangenheit einfriert und konserviert (vgl. zum Eis als medialer Metapher allgemeiner Anderson 1996: 7–42, Wenzel 1997, Partensky 1998, Frost 2011, zum Schnee auch Gély-Ghedira 1998: 19).

Diese Bedeutungsdimension kann sich zugleich auf eine weit zurückreichende literaturgeschichtliche Tradition berufen. Im 55. und 56. Kapitel des vierten Buchs von Rabelais' Roman *Gargantua et Pantagruel* (dt. *Gargantua und Pantagruel*, hier 2003 [1532–

1564]: 653–657) stößt Panatgruel mit seinen Gefährten an die Grenze des Eismees, wo sie „auf dem Meer verschiedene aufgetaute Worte“ hören (653), die „vorigen Winters“ in der großen Kälte gefroren sind: „Jetzt, wo der harte Winter vorüber ist, taut das nun alles bei dem warmen, milden Wetter wieder auf und wird hörbar.“ (655) Das „Eismeer“ wird damit zu der „Gegend“, „wo die Worte gefrieren.“ (655) Rabelais’ Pantagruel kann dabei seinerseits wiederum auf noch ungleich frühere, antike Vorlagen verweisen: „Ferner sagt Antiphanes, Platons Lehre sei den Worten ähnlich, welche in gewissen Gegenden, zu strenger Winterszeit gesprochen, in der Kälte erstarrten und gefroren, so daß sie nicht gehört würden.“ (655, vgl. dazu unter Verweis auf Plutarchs *Moralia* auch Anderson 1996: 236, dort Anm. 1, usw.)

Dieser literatur- und kulturgeschichtliche Kontext ist in Ransmayrs Roman bei allen Wandelbarkeiten des Eises im Wechsel seiner Aggregatzustände grundsätzlich mitzulesen. So heißt es beispielsweise im vorletzten Romankapitel über den Rückweg der historischen Expeditionsmannschaft aus dem Eis und „jene *gänzliche Änderung der Umstände*, an die keiner mehr geglaubt hat“ (233/255), d.h. das Tauwetter des arktischen Sommers 1874: „Wo Bewegungslosigkeit und Erstarrung war, ist jetzt Schmelzung, Strömung, Fortgang.“ (234/255) Die hydraulische Transition von „Erstarrung“ zu „Strömung“ ist ebenso im Kontext dynamisierter Werkprozesse von der „Bewegungslosigkeit“ zum „Fortgang“ zu lesen, wie sich die anschließende Schilderung einer erneut in Gang gesetzten „Dünung“ als rhythmischen Atmungsvorgangs etwa auch auf die in schwerem Rhythmus pulsierenden, sowohl respirativen als auch inspirativen, dabei gleichermaßen an skripturale wie an kopulative Akte erinnernden Auf- und Abwärtsbewegungen des Schreibenden in einem endlich freifließenden Strom beziehen lässt: „Dann dehnen sich nur noch flache Treibeisfelder vor ihnen aus, eine große, von zahllosen Seen und Flüssen zerrissene Ebene, die sich wie atmend hebt und senkt, schwer und rhythmisch. Das ist die Dünung. Sie haben die Eisgrenze erreicht.“ (234/255)

Die quasinomadische „Bewegung“ und Wanderung des Eises wiederum, sein ruheloses „Treiben“ und „Fließen“ in verschiedenen Geschwindigkeiten wie seine naturbedingten Dynamiken und Zirkulationen werden ihrerseits explizit in einer der geschichtlichen Quellen des Romans beschrieben, die bislang nicht im Einzelnen betrachtet bzw. mit Ransmayrs Roman verglichen wurden, aber für seine Kontextualisierung unverzichtbar sind, nämlich in Weyprechts historischer Darstellung zu den *Nordpol-Expeditionen der Zukunft* (1876), und zwar an einer Stelle, die im Romantext nicht zitiert wird, diesem aber dennoch als Sub- bzw. Prätext stets zugrunde liegt; bei Weyprecht heißt es:

Das Eis selbst, seine Entstehung, sein Schaffen und Treiben wie sein ewiger Kampf, liefern unerschöpflichen Stoff der Beobachtung. Es giebt zweierlei Gattung Eis: den Eisberg, das Product der Gletscher, die fast alle Thäler der Polarländer erfüllen und in un-

aufhaltsamem langsamem Fließen begriffen den Ueberschuß in vielen hundert Fuß mächtigen Stücken donnernd in das Meer entsenden, und das Eisfeld, welches die Winterkälte aus dem Salzwasser des Meeres schafft. Dieses ganze schwimmende Eis ist in ewigem, ununterbrochenem Treiben begriffen; Eisberg und Eisfeld, Treibeis und Packeis, groß und klein, irren Winter und Sommer ruhelos im weiten Ocean umher. Winde und Strömungen sind ihre Gebieter, denen sie gehorchen müssen, und machtlos folgen sie den Geboten, welche diese ihnen auferlegen. Bald jagt sie der Sturmwind, eine dicht geschlossene zusammengepreßte Masse in raschem Laufe vor sich her, bald ziehen sie weit zerstreut, offene Canäle, große Buchten und weite Seen bildend, schläfrig vor der leichten Brise dahin. Heute sind sie hier, morgen dort; fort und fort in Bewegung erreicht sie früher oder später das Schicksal, das ihnen Allen bevorsteht – die Vernichtung, sobald sie auf ihrer ruhelosen Wanderung dem warmen Süden zu nahe gekommen sind. (12 f.)

Gleichzeitig erinnern bereits einige der an dieser Stelle aufgeworfenen Begriffe, so etwa das „Schaffen“ des Eises oder „das Product“, selbst der „Stoff der Beobachtung“, in bestimmter Weise an literarische oder poetische Prozesse, also an Vorgänge der Textproduktion.

Dabei überlagern sich in den beschriebenen Romantopografien neben einer gesellschaftsreflexiven (exogenen) und einer selbst- bzw. werkreflexiven (endogenen) Dimension (in einem bislang quasi bivektoriellen System) schließlich auch Elemente einer dritten Dimension: die eines vorwiegend psychologisch grundierten oder motivierten Projektionsbereichs, der eine symbolische Tiefendimension erschließt und damit buchstäblich in die Tiefe geht. Wenn beispielsweise in einer historischen Notiz Payers ganz am Anfang des sechsten Romankapitels, bezogen auf den „Wanderer“ auf seiner „Reise in die innere Polarwelt“, explizit von „dem Geheimnisse, in das er dringen will“, die Rede ist (55/62), so manifestieren sich in der Beschreibung eines solchen Vordringens ins Unbekannte, Unerforschte und Unbetretene offensichtlich zugleich latente sexualsymbolische Inhalte, die auf der unterschweligen Vorstellung einer Defloration als Akt maskuliner Penetration in noch unberührte, jungfräuliche Gebiete beruhen (vgl. zum „Vorstellungsschema ‚Penetration‘“ im Ansatz bereits Scheck 1992: 62, ferner Uysal 2008: 158, Ebel 2012: 177).

Auch auf dieser Folie ließe sich wohl letztlich das allen geschilderten Expeditionen zugrunde liegende männliche Phantasma deuten, die symbolische Trophäe im Wettkampf zu gewinnen und „der Erste“ sein zu wollen, denn „wer wollte nicht durch alles Chaos und alle Rätsel hindurch ÜBER DAS EISMEER ins Paradies und daraus mit allen Kleinodien des Ostens zurückkehren, vor die Fürsten und Handelsherren hintreten und sagen: Ich war der Erste!“ (49/vgl. 56) So gelesen, würde das „Paradies“ zum vaginalen

Ort der Kopulation und Reproduktion, zur Stätte des Verkehrs und der Geburt, „alles Chaos und alle Rätsel“ zum mühe- und gefahrenvollen Weg dorthin und die zumindest in der Erstausgabe des Romans durch Kursivsetzung und Großbuchstaben auch typografisch markant hervorgehobene Passage „ÜBER DAS EISMEER“ lediglich zur Transitzone zwischen dem „Chaos“ der Welt und dem „Paradies“ einer Ein- bzw. Rückkehr in den weiblichen Schoß. Dieses „Paradies“ erscheint jenseits aller Zirkulationen auf dem Weg dorthin als phantasmatischer Ort unendlicher Produktion und Reproduktion, dem allerdings über seine vaginal- bzw. sexualsymbolische Funktion hinaus sowohl ein herrschaftlicher Anteil („Fürsten“) als auch eine ökonomische Komponente („Kleinodien“, „Handelsherren“) innewohnt und der damit mehrere der Leitaspekte versammelt, die sich auch für die nomadische Produktion als konstitutiv erwiesen haben (siehe z. B. 2.3.10–2.3.11).

Um das Empordringen in der Tiefe verborgener Elemente als Manifestation latenter psychischer Inhalte geht es auch in der gegen Anfang des ersten Romankapitels inszenierten „Rede“ Weyprechts „über die Drohungen des höchsten Nordens.“ (9/12) Zunächst wird hier noch einmal das in erster Linie zweidimensionale hydraulische Modell arbiträrer „Strömungen“ skizziert, das als Reflexionsfläche sozialer ebenso wie werkproduktiver textueller oder semiotischer Prozesse verstanden werden kann (in der „Willkür“ sowohl der immanenten Zeichenrelationen als auch der auktorialen Produktion und ihrer Blockaden): „Weyprecht sprach von der großen Verlassenheit eines Schiffes“, meint der Erzähler, „das, festgefroren im Packeis, durch ein unerforschtes Meer treibe – ausgeliefert der Willkür der Strömungen und den *Eispressungen*, die tonnenschwere Eisdecken zum Bersten brächten und Eisblock um Eisblock aufeinandertürmten, haushoch!“ (10/12)

Im haushohen Aufeinandertürmen von „Eisblock um Eisblock“ deutet sich jedoch zugleich schon eine dritte, vertikale Achse an, die bald darauf symbolisch in die Tiefe führt und das dort Verborgene „nach oben“ kehrt; sie wird diesmal ergänzt um eine akustische Dimension, welche die symbolische Tiefenbewegung überhaupt erst auslöst und die einen wesentlichen Bestandteil der im Roman beschriebenen Eiswüste ausmacht:

Das Ächzen und Kreischen der zu Eis erstarrten Dünung des Nördlichen Polarmeeres könne in dem Reisenden, der in jene Gegenden vordringe, manchmal die verborgensten Ängste nach oben drängen, und doch müsse er oft jahrelang in dieser Welt verbleiben, eingeschlossen zwischen Mauern aus Packeis und ohne einen anderen Trost als die eigene Kraft. (10/12)

Wird die horizontale Penetrationsbewegung des „Reisenden, der in jene Gegenden vordringe“, hier erweitert um eine vertikale Aszensionsbewegung der „verborgensten Ängs-

te“, die tiefensymbolisch „nach oben drängen“, so verbindet sich dieses dreidimensionale Bewegungs- oder Transitionsmodell zugleich mit einer spezifischen Geräuschkulisse, einem Soundteppich, in dem sich bestimmte Klangphänomene der Eiswüste verdichten: Diese ist, wie bereits angedeutet, gerade kein Ort der „Stille“ (221/242), sondern ist Emissions-, Übertragungs- und Resonanzraum multipler akustischer Signale. Mit ihrem charakteristischen „Ächzen und Kreischen“ wird die Polarlandschaft nicht zuletzt zu einer Klanglandschaft.

Als eine solche Klanglandschaft kann die Romanlandschaft in mehrfacher Hinsicht charakterisiert werden. Die akustische Dimension der Eiswüste als Klangwelt lässt sich offenbar sogar bis in den Produktionsprozess zurückverfolgen. „Musikalische Assoziationen“, die bei Ransmayrs Arbeit an dem Roman zum Tragen gekommen seien, rekonstruiert Eggebrecht (1997): „1985 gestaltete Christoph Ransmayr im Norddeutschen Rundfunk in der Sendereihe *Meine Schallplatte* eine Folge, in der er sechs Musiken vorstellte, die im Zusammenhang mit der Arbeit am Eismeer-Buch eine Rolle spielten.“ (79) Sie hätten beim Schreibprozess dazu beigetragen, „für Personen, Augenblicke und Szenen eine spezifische Stimmung gefunden zu haben.“ (79) Dazu gehört unter anderem „eine bachisch anmutende Jazz-Meditation für Baß, Klavier und Saxophon“ unter dem in vielfacher Hinsicht bezeichnenden Titel „Silence“, die der Autor gerade für „das allmähliche Eindringen in die Eisregionen, die zunehmende Erstarrung“ verwendet habe: „Zu hören sind sich langsam abwärts bewegende Schritte des Klaviers, später auch des Basses, in deren unaufhaltsamen Gang sich das Saxophon nachdenklich einschwingt.“ (80)

Zum einen liefert der paradoxe Titel des Stücks „Silence“ eine implizite intermediale Vorlage für den nicht minder paradoxen Begriff der „Stille“, den der Erzähler in einem Atemzug mit der „Kälte“ und dem „Eis“ nennt (221/242). Implizit ist die musikalische Vorlage „Silence“ insofern, als sie ausschließlich unter Einbeziehung des autobiografischen produktionsästhetischen Zusammenhangs im musikalischen Subtext des Romans sozusagen intermedial mitzuhören ist. Paradox ist der Begriff der „Stille“ aus mindestens drei Gründen: erstens, weil die im Roman beschriebenen Eislandschaften eben keinen Ort der „Stille“ bilden, stattdessen als Klanglandschaften erscheinen, in denen „*die produzierenden Kräfte*“ (95/107) auch hörbar am Werk sind; zweitens, weil die sprachliche Enunziation der „Stille“ an sich, technisch gesehen, einen paradoxen, kontraperformativen Sprechakt vonseiten des Erzählers darstellt, der das Gegenteil von dem tut, was er behauptet, nämlich „Stille“ heraufzubeschwören (Evokation), indem er von ihr redet (Enunziation), also gerade nicht still ist; drittens, weil die sicht- wie hörbaren Eislandschaften als Bild- und Klanggebiete der Produktion (d. h. auf einer selbstreflexiven Ebene auch: der künstlerischen Produktivität) zugleich einer historischen Tradition entgegenstehen, nach der gerade die Stille als meditativer Raum der Kreation und als ein innerer Ort erscheint, von dem ausgehend die Sprache erwächst (zu einer Geschichte der

Stille von der Renaissance bis heute vgl. Corbin 2016). Auch innerhalb von Ransmayrs Schaffen kehrt der Begriff der „Stille“ als kreative Formel und als Ort der künstlerischen Produktion wieder. Umspielt wird er beispielsweise in dem erstmals 1995 anlässlich der Verleihung des Franz-Kafka-Literaturpreises bei Wien vorgetragenen Text „Die Erfindung der Welt“ (2003: 15–22). Dort heißt es über den Akt der Kreation:

Wovon immer er spricht – in seiner Geschichte, in seiner Sprache muß der Erzähler alle Welt noch einmal erfinden, noch einmal und immer wieder erschaffen und darf dabei doch nicht viel mehr voraussetzen als die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer, seiner Leser, nichts als die Stille, in der er endlich zu sprechen, zu erzählen, zu schreiben beginnt“ (18).

„Und“, so heißt es über den „Erzähler“ weiter, „während er zu schreiben beginnt, wird ihm die Welt zu einem vollkommen stillen Raum.“ (19) Einen solchen „stillen Raum“ stellt die Eiswelt des hohen Nordens aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* gerade nicht dar, und zwar trotz all ihrer endogenen werkreflexiven Verknüpfungen mit den Prozessen künstlerischer Produktion im Zeichen einer Art kontemplativen Introspektion. Stattdessen ist der „Lärm der Welt“, wie er in „Die Erfindung der Welt“ erwähnt wird (16), in einem exogenen Prozess in sie eingedrungen: von außerhalb, von „der Welt“ her, die untrennbar mit ihr vermischt ist zu einem Übergangsbereich zwischen Stille und Lärm, Interiorität und Exteriorität.

Zum anderen lässt sich das beschriebene Musikstück „Silence“ aber auch als eine konkrete musikalische Vorlage für die erwähnten Musikstücke verstehen, welche die Romanfigur Kjetil Fyrand „auf seinem Saxophon nachzuspielen“ versucht:

Fyrand konnte sich mit einer Melodie, es waren vor allem Saxophonstücke, die er bestellte, tagelang auseinandersetzen, hörte dann ein Stück wieder und wieder, versuchte Passagen daraus auf seinem Saxophon nachzuspielen, schwärmte vom Original, wenn er die Kopfhörer einmal abnahm, und warf plötzlich alles wieder von sich und spielte und sang wochenlang keinen Ton mehr. (118 / 133)

Damit wird Fyrand zu einer romaninternen Reflexionsfigur verschiedenster ästhetischer Momente: Er reflektiert nicht nur ganz offensichtlich die Musikrezeption des Autors Ransmayr beim Schreiben des Romans, sondern als Imitator zwischen bald aufgegebenem Kopiersversuch („nachzuspielen“) und unerreichtem „Original“ spiegelt er zugleich noch einmal die Kopiersversuche Mazzinis, der als „Nachfahre“ (26 / 31) schließlich den Spuren der historischen Nordpolexpedition folgt, um deren Abenteuer nachzuempfinden, nachzuerleben oder sie ähnlich wie Fyrand die Musikstücke „nachzuspielen“. Auf

einer anderen Ebene, nämlich derjenigen des Songtexts, wiederholt sich in Fyrand's Stücken, davon abgesehen, ein weiteres Mal die grundlegende Hiobsthematik des Romans: Eines der Liedtextfragmente, die Fyrand, den „Walkman-Kassettenrekorder“ umgeschallt und „die Kopfhörer aufgesetzt“, als „Satzfetzen aus einem Gesang nachzusingen“ versucht, lautet „*never put me in a job ... Mama Rose ... well, never, never again ...*“ (117/133) Die Liedzeile überträgt damit den Namen Hiob (engl. *Job*) wieder zurück in die Sprache der Musiktexte.

Eines der charakteristischsten Geräusche der im Roman beschriebenen Polarregion als einer Klanglandschaft oder einer akustischen Textur ist das Kreischen: Die Eiswüste verwandelt sich ausdrücklich in eine „kreischende Wüste“ (123/141). Darin sowie in dem bereits zuvor erwähnten und eigens durch Kursivsetzung hervorgehobenen Begriff der „Eispressungen“ (10/12) deutet sich noch eine andere tiefensymbolische Verbindung an: Bildlich wie begrifflich erinnern die „Eispressungen“ in der lebensfeindlichen Welt des hohen Nordens zugleich an das Gegenteil des ständig durch sie drohenden Todes, nämlich an den biologischen Vorgang der Geburt.

In Ransmayrs Roman zeichnet sich die polare Eislandschaft durch zwei gegensätzliche Aspekte aus: einerseits durch Elastizität (Wandelbarkeit), andererseits durch Brüchigkeit (Starrheit). Der erste Aspekt verweist auf den Ursprung des Eises aus einem Aggregatzustand des Liquiden und dadurch gleichsam auf seine biologische, quasiorganische Natur, der zweite auf seine Zugehörigkeit zum Soliden und damit gewissermaßen auf seinen Übergang zum Reich des Mineralischen.

„Die Polkappe“, meint der Erzähler im zehnten Kapitel, sei „eine pulsierende Amöbe und die *Tegetthoff* ein störender, verschwindender Splitter im Plasma.“ (99/112) Auch für Payer ist das Wölben der Eisdecke unter dem enormen Druck der Pressungen „*ein grauiser Hinweis auf die Elasticität des Eises.*“ (100/113) Diesem elastischen Charakter des Eises entspricht seine quasiorganische Natur. In vielem erinnern etwa die Schilderungen der sogenannten „Eispressungen“ unter dem charakteristischen „Klingen und Kreischen“ an gewaltvolle Wehen bei einem Geburtsvorgang, das Schiff und seine Besatzung an ein aus der Dunkelheit des intrauterinen Raums in die Kälte der Welt Hinauszugebärendes, Fötale, die „Vorspiele“ zu den „Eispressungen“ an angsterfüllte Vorwehen: „Die Dramen der Eispressungen, deren Vorspiele sie jetzt fast täglich beunruhigen, werden in der Dunkelheit stattfinden.“ (98/111) Die „Angst“ der Mannschaft im dunklen, intrauterinen Raum kann auf dieser Ebene auch als Ausdruck einer latenten Angst vor dem Trauma der Geburt gedeutet werden, die für den Roman titelstiftenden *Schrecken des Eises* als Angst vor der Kälte der postnatalen Welt außerhalb des Mutterleibs und die *der Finsternis* in einer sonderbaren Verkehrung als fötale Angst vor der Dunkelheit in der pränatalen Finsternis: „Alles nimmt zu. Die Dunkelheit, die Gewalt des Druckes auf die *Tegetthoff*, die Angst um ihr Schiff; um ihr Leben wollen sie noch nicht bängen.“

(99/112) So gesehen, wären *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* nicht zuletzt auch ein Roman über einen symbolischen Geburtsprozess.

Auf der anderen Seite steht die Brüchigkeit des Eises, die keine gebärende, sondern eine allenfalls tödende, verschlingende Natur bezeichnet. Dieser feindseligen Natur entsprechend erschien das Schiff vor allen Dingen als ein Fremdkörper, „ein störender, verschwindender Splitter“ im eisigen und finsternen Mutterleib der polaren Landschaft. Die verschlingende Natur dieser Mutterimago zeigt sich etwa am Auseinanderbrechen der Eisbauten der Mannschaft: „Ihre Paläste klaffen auseinander. Die Stadt ist geborsten. Vielleicht wird die Scholle, ihre Insel, sie vor den andrängenden Eisbergen schützen, die auch den kleinen Platz noch wollen, den die *Tegetthoff* einnimmt. Noch einnimmt.“ (99/113) Das gerissene Gewebe der Eisdecke lässt sich von keiner Maßnahme organischer Art wiederherstellen, das Eis stellt in dieser Hinsicht weniger eine intakte Gebälerin als vielmehr – mit auch poetologischem Hintersinn – eine lädierte Membrane dar (vgl. mhd. *membrāne* „Pergament“, von lat. *membrana* „Haut, Häutchen, Schreibpergament/Pergament“, zu *membrum* „Körperglied“), sie gleicht einem gerissenen oder geplatzen maternalen Gewebe nach einer Geburt oder bei einer verunglückten Geburt: „Jetzt pflegen und verbinden sie ihre Insel, ihre bedrohte Zuflucht. Wenn ein Riß im Eis klafft, nähen sie ihn mit Tauen und Ankern zu, füllen Bruchstellen mit Schnee. Aber nichts heilt.“ (99 f./113) Payer spricht diesbezüglich vielsagend von „*Flickwerk*“, womit zugleich auch noch einmal implizit der poetologische Werkbegriff wiederaufgenommen ist: „*Solches Flickwerk zersprengt ein einziger Athemzug des Eismeeres...*“ (100/113).

Das Eis ist Gebälerin und Verschlingerin und Zerstörerin zugleich. Der Ort der Verwundung und der versuchten Heilung ist zugleich der Ort, an dem das Werk entsteht, die Stelle der verletzten Membrane, einer Wunde aus versehrter Haut und aufgeschürftem Pergament, ist die Stelle, aus der das Werk hervorbricht, schön und schrecklich (zur Verbindung zwischen dem histologischen Modell der Haut und den paratextuellen Schichtungen eines Werks siehe *Theorie* 3.7.2.2; vgl. in Bezug auf die erzählerische Grenze zwischen Möglichem und Notwendigem als „hauchdünne, oszillierende Membrane“ auch Ransmayr 2004: 14, dazu noch Peter 2013: 114; zu den entstellten Körpern der Mannschaft in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als Verweis „auf die allmähliche Zersetzung des Subjekts“ ferner Fröhlich 2001: 114). Nach Bachelard (1964 [1942]) ist das Wasser prinzipiell mit vielfältigen, einander teils widersprechenden Bildvorstellungen besetzt, kann der maritime Raum zugleich maternaler Raum und Raum des Todes sein, ein Raum des Traumes und des Unbewussten.

Auf eine profunde Bildlichkeit der Geburt und des Maternalen hinter bzw. unter den in Ransmayrs Roman heraufbeschworenen eisigen Wasserwelten deutete bereits der Name des Schiffs hin, an dessen Bord Josef Mazzini in die arktische Kälte und Dunkelheit aufbricht: der Name „der *Cradle*, eines dreitausendzweihundert Pferdestärken um-

setzenden Trawlers von mittlerer Eistauglichkeit“ (58 / vgl. leicht verändert 65). Der Erzähler betont willentlich oder unwillentlich gerade die traditionell mit dem Mütterlichen verbundenen Aspekte der „Geborgenheit“ und „Sicherheit“, wenn er mit Blick auf Mazzini sagt, dass „am Ende seiner vorbereitenden Korrespondenz nicht nur die zugesagte Geborgenheit eines Gästequartiers in Longyearbyen stand, sondern auch die Sicherheit eines Kabinenplatzes an Bord der *Cradle*“ (58 / 65). Die „*Cradle*“ (engl. für „Wiege“) ist Trägerin latenter, im membranen Wortsinn subkutaner (zu lat. *sub* „unter/ unterhalb“ und *cutis* „Haut“) intrauteriner Imaginationen, ein Bild der Suche nach maternaler „Geborgenheit“ und Schutz, das auf der wogenden, wiegenden Bewegung des Wassers beruht, ist zugleich aber auch das Gegenteil: Zeichen einer gefahrenvollen Reise, eines falschen Wiegens in Sicherheit auf wankendem, nicht festem Grund, einer verfehlten, verspäteten Suche auf einer Fahrt letztlich in den Tod.

3.3 Narration und Vielstimmigkeit: Zur polyphonen Erzählstruktur des Romans

3.3.1 Erzählungen der „Scherbenwelt“

Die in der Romantopografie explizit beschworene „Scherbenwelt“ (228 / 250) findet ihr strukturelles Pendant auch auf der narratologischen Ebene des Romans: Ähnlich wie das „*Flickwerk*“ (100 / 113) der erzählten Eislandschaften setzt sich die Erzählstruktur selbst als narrativer Flickenteppich aus einer Serie in prekärer Form miteinander verbundener Fragmente zusammen (vgl. zu einer weiteren Analogisierung zudem Oesterheld 2008: 201 sowie 211, die von „vier nach Art des beweglichen Packeisgürtels kunstvoll ineinander verschobenen Handlungs- und Reflexionsebenen“ sowie von den „sich stets durchquerenden Textsorten von Zitat und Erzählung“ spricht). Diese Bruchstücke werden von einer Erzählstimme verklammert, deren narrativer Status zunächst etwas genauer zu betrachten ist, bevor die Fragmente an sich näher beschrieben werden sollen (siehe zur Montage als Bauprinzip insbes. 3.3.2).

Vom ersten Romankapitel an tritt der Erzähler als die übergeordnete Instanz auf, welche die beiden großen Handlungsstränge, die Vergangenheitshandlung und die Gegenwartshandlung, miteinander verknüpft. Durch die Verflechtung der beiden Geschichten werden zwei verschiedene Zeit- und zugleich Realitätsebenen miteinander verwoben: Die Erzählung von der historischen Nordpolexpedition wird zum Teil, „lediglich optisch gekennzeichnet“ (Cieślak 2007: 77), durch kursiv gesetzte und damit (typo)grafisch als Zitate ausgewiesene, in den übrigen Text einmontierte Auszüge aus unterschiedlichsten

geschichtlichen Dokumenten entwickelt, die Erzählung von Josef Mazzini bleibt fiktional. Als fiktive Figur hat dieser jedoch nichtsdestoweniger einen historischen Namensvetter und damit seinerseits so etwas wie einen geschichtlichen Vorfahren: Der Name Josef Mazzini erinnert in ostentativer Deutlichkeit an Giuseppe Mazzini (vgl. dazu auch schon Nethersole 1990: 148, dort Anm. 3; Cieślak 2007: 96–100; Gottschling 2018: 261, dort Anm. 16), einen italienischen Freiheitskämpfer des 19. Jahrhunderts, der in demselben Jahr 1872 verstorben ist, in dem die historische Weyprecht-Payer-Expedition in See stach, womit der Roman zugleich eine entlegene lexikografische Verbindung als eine Art Sonderform intertextueller Referenz aktiviert (vgl. zu den Schriften des historischen Giuseppe Mazzini im Übrigen die umfangreiche Werkausgabe von Mazzini 1906–1943).

An den zahlreichen Übergängen und Durchbrüchen zwischen den verschiedenen Ebenen thematisiert der Roman gleichzeitig gerade ihre Permeabilität und Transitionalität, d. h. die Fiktionalität des Faktualen und die Faktualität des Fiktionalen, für die im Roman unter anderem auch die Losung einer „Erfindung der Wirklichkeit“ eintreten mag, wie sie die Figur Mazzini als „ein Spiel mit der Wirklichkeit“ betreibt, und zwar nach der „Methode der Schreiber von Zukunftsromanen, nur eben mit umgekehrter Zeitrichtung“ (17/21): „Die Grenze zwischen Tatsache und Erfindung verlief dabei stets unsichtbar.“ (18/22) Unweigerlich gemahnt die Idee hinter dem spielerischen Umgang des Protagonisten mit der Wirklichkeit in intertextueller Manier an den berühmten „Möglichkeitssinn“ aus dem ersten Band von Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (2014 [1930]: 16, vgl. zuletzt Schuchmann 2022: 253). Es ist nicht bloß das Überschreiten, das Diesseits oder Jenseits, sondern genau diese Grenze an sich, die in der unüberschaubar aus unterschiedlichen Realitätsebenen zusammengeflochtenen narratologischen „Scherbenwelt“ von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* buchstäblich auf dem „Spiel“ steht (siehe zum zentralen Bildbereich des Hasardspiels im Roman grundsätzlich 3.2.1).

Auch zwischen der zweiten und der dritten, also zwischen der Mazzini- und der Erzähler-Ebene ergeben sich Verbindungen, allem voran in Form von persönlichen Begegnungen und Verknüpfungen zwischen Josef Mazzini und dem Erzähler selbst. Dieser verrät schon gegen Anfang des Romans seine persönliche Bekanntschaft mit Mazzini: „Ich habe Josef Mazzini in der Wohnung der Buchhändlerin Anna Koreth kennengelernt“ (16/20). Nur wenig später meint er, er „habe nicht zu seinen Freunden gehört.“ (20/24) Vielmehr habe er „manchmal sogar jene besondere Feindseligkeit empfunden, mit der man vielleicht nur jemandem gegenübertritt, der einem allzu nahe, allzu ähnlich ist. Ich bin, ohne es zu wollen, in sein Leben hineingeraten – eine flüchtige Bekanntschaft.“ (20/24)

Die Aussagen des Erzählers wirken nicht nur mehrfach in sich widersprüchlich („in sein Leben hineingeraten – eine flüchtige Bekanntschaft“, „allzu nahe“), sie sind auch

unter grundsätzlichen narratologischen Gesichtspunkten bedenklich und werfen insgesamt die Frage auf, wie zuverlässig oder unzuverlässig dieser Romanerzähler eigentlich ist: Wenn der Erzähler selbst schon eine „besondere Feindseligkeit“ gegenüber der Figur zugibt, von der er allein im Folgenden berichtet, fragt sich schließlich, inwieweit seiner Darstellung im Einzelnen zu trauen ist. Unbefangen ist er offenkundig nicht. Dass er wortwörtlich in Mazzinis „Leben hineingeraten“ ist, lässt den Erzähler darüber hinaus zu einem Teil der von ihm selbst erzählten Welt, zu einem Teil seiner eigenen Geschichte, d. h. also zu einem intradiegetischen Erzähler und daher zu einer ebenso fiktiven Figur wie Mazzini werden. Unwiderruflich verschwimmen oder verschwinden so die Grenzen zwischen Erzählendem und Erzähltem wie auch zwischen Faktualität und Fiktionalität. Das muss bei einer Werkanalyse stets im Hinterkopf bleiben.

3.3.2 Montage als Bauprinzip: Heteroauktoriale Fakturen und Fiktionen – Interpolationen und Exkurse

Eine Besonderheit von Ransmayrs Debütroman besteht in seiner montagehaften Zusammenstellung unterschiedlichster textueller sowie paratextueller Elemente. Dazu gehören in erster Linie die zahllosen in den Roman einmontierten, kursiv gesetzten Zitatbruchstücke aus den Schriften der historischen Expeditionsteilnehmer Payer, Weyprecht, Krusch und Haller (siehe dazu u. a. auch 3.6) sowie die unterschiedlichen in den Text eingeschalteten Bildmaterialien (siehe dazu bes. 3.8.2). Dazu gehören in zweiter Linie aber auch noch diverse andere Elemente, so unter anderem etwa zwei Tabellen. Die erste listet im achten Romankapitel erfolglose Nordpolexpeditionen mit Kommandantennamen, Jahreszahlen, unerreichten Zielen und Anmerkungen auf (vgl. 82 f./ 92 f.) und verdichtet dieses Verzeichnis historischer „Vorläufer“ zu einem „*Formblatt aus der Chronik des Scheiterns*“, wie die Kapitelüberschrift ankündigt (81/91). Die zweite folgt im dreizehnten Kapitel, es ist eine englischsprachige „Tabelle der Sonnenauf- und Untergänge.“ (152/165) Sie verzeichnet die Nächte der Mitternachtssonne und die Tage der Polarnacht nach nördlichen Breitengraden. Mazzini findet sie in der Schiffsmesse der Cradle: Er „betrachtet sein Spiegelbild im Glas der Wandkarte“ (151/165), wobei das Gitternetz der darauf eingezeichneten Tabelle optisch „wie ein Häftlingsschild vor seiner Brust“ erscheint (152/165). Diese wörtliche und bildliche Ineinanderspiegelung deutet bereits reflexiv auf Mazzinis Gefangenschaft wie schließlich auf sein Verschwinden, also auf seinen eigenen Untergang in der Eislandschaft voraus. Auf einer sprachlich-typografischen bzw. grafeologischen Mikroebene wird die Assoziation des solaren mit dem eigenen Untergang des Ichs zusätzlich unterstützt durch die spezifische Schreibweise der in der Tabelle notierten „Sonnenauf- und Untergänge“ (nicht *, -untergänge“), die zur

gleichen Zeit eine Kopplung und eine Entkopplung der „Untergänge“ und der Sonnenbewegungen bewirkt.

Neben den beiden Tabellen mit historischen oder (pseudo)wissenschaftlichen Daten sowie den unterschiedlichen Bildmaterialien enthält Ransmayrs Roman außerdem mehrere lexikonartige Einschübe, die allerdings ebenso zwischen textueller und paratextueller Ebene oszillieren wie die Tabellen mit der für sie konstitutiven Kombination textlicher und nichttextlicher Elemente (so der tabellarischen Inskriptionen und des umrahmenden Gitternetzes). Wie durch die Datentabellen, so verlässt das Buch auch durch die lexikonartigen Interpolationen im Ansatz den Bereich des Reintextlichen hin zu einem Gebiet des Nichtreintextlichen oder schon des Nichtmehrtextlichen, im Speziellen anhand einiger in den Text integrierter nichtverbalsprachlicher Minimalzeichen.

Zu den Interpolationen gehört zunächst die lexikonartige „Beilage“ (27/vgl. entkursiviert 32), die im dritten Romankapitel „*Auszüge aus den Personalakten der Kommandanten*“ (22/27) zusammenstellt (siehe 27–30/32–36). Durchbricht der erste Teil des dritten Kapitels als „*Anwesenheitsliste für ein Drama am Ende der Welt*“ (22/27) schon die Gattungsgrenzen des ausschließlich Narrativen hin zum gleichzeitig Dramatischen, indem das Figurenensemble hier wie in einer Vorstellung der *dramatis personae* aufgelistet und zudem mit Porträtbildern versehen wird (vgl. 22–26/27–31, zur theatralen Facette des Romans ferner Kreutzer 2020: 173–183), so sprengt die anschließende Beilage, die zunächst Carl Weyprecht (27 f./32 f.), dann Julius Payer (28–30/34–36) in Wort und Bild porträtiert, ebenso den Rahmen fiktionaler Narration wie im Ansatz auch bereits den des Reinverbalsprachlichen. Über Weyprecht heißt es in dieser Beilage: „Unternimmt 1871 gemeinsam mit → Julius Payer und dem Grafen Hans Wilczek auf der Fregatte *Isbjörn* eine Vorexpedition nach Spitzbergen und Nowaja Semlja zur Erkundung der Witterungs- und Eisverhältnisse in der nördlichen Barents-See“ (28/33). Mit dem nichtverbalsprachlichen Minimalsignifikanten „→“ wird ein lexikonartiges Verweisungszeichen in die Textur der Beilage eingeschrieben, das die Leser*innen zum nächsten Eintrag, nämlich dem Stichwort „PAYER“ (28/vgl. in Kapitalchen 34), weiterleitet und das sich als eine solche Weiterverweisung zudem noch einmal im Absatz zu den Dekorationen am Ende des Eintrags zu „WEYPRECHT“ (27/vgl. in Kapitalchen 32) wiederholt: „vgl. → Payers Dekorationen“ (28/33).

Dergestalt doppelt auf den nächsten Eintrag verwiesen, erhalten die Leser*innen dort, im Lemma zu Payer, allerdings wiederum einen Rückverweis auf den vorherigen Eintrag: „1871 gemeinsam mit → Carl Weyprecht und Graf Hans Wilczek Vorstoß in die Barents-See bis auf 78° 48' nördlicher Breite“ (30/vgl. 35 [ohne „auf“]). Nimmt man die stets nur auf das jeweils andere hinführenden Verweisungszeichen in der Textur der Beilage ernst, so wird der nichtverbalsprachliche Minimalsignifikant „→“ zum paradoxen Ort einer permanenten, unabschließbaren Bewegung, nämlich

einer unaufhörlichen Weiterverweisung auf ein Anderes, das mit ihm zugleich formal identisch („→“) und positional nichtidentisch ist, d. h. sich immer an einem anderen Ort befindet, der nicht der durch das Zeichen selbst besetzte ist, sondern anderswo liegt („→“). Durch die perpetuelle Hin- und Rückverweisung, deren oszillierende Bewegungsrichtungen der an sich nicht verbalisierbare Minimalsignifikant „→“ nur in Kombination mit dem nachfolgenden Text-Lemma anzeigt, werden die Leser*innen nicht allein in einen buchstäblichen *Circulus vitiosus* geführt, die konstitutive Oszillationsbewegung einer Lektüre, die mit solchen Anweisungen grundsätzlich in Gang gesetzt wird, widerspiegelt sich auf unterschiedlichen Ebenen zugleich noch einmal in den zahllosen Kreismotiven des Romans.

Im Grunde lässt schon das dem eigentlichen Text vorangestellte, seinerseits unpaginierte Inhaltsverzeichnis des Romans (siehe [5]/[7]) als wichtiges paratextuelles Element des Buchs in der Doppelung bzw. Spiegelung zwischen dem ersten Kapitel „Aus der Welt schaffen“ und dem achtzehnten, also letzten Kapitel „Aus der Welt – Ein Nekrolog“ ([5]/[7]) nicht bloß „eine die verschiedenen Erzählebenen integrierende Rahmung“ (Petras 2013: 94), stattdessen weit mehr noch eine zirkuläre Anlage des Romanganzen erahnen, die am Textanfang und -ende indessen als ein hoffnungs- sowie ergebnis- und daher endloser Kreislauf dargestellt wird (vgl. diametral entgegengesetzt, in diesem Sinn exakt symmetrisch 9/11 und 250/274). In diesen Kreislauf der Romanhandlung sind, wie bereits das Inhaltsverzeichnis verrät, gleichzeitig drei Exkurse eingeschaltet, die ihrerseits „als Gegenstimmen“ und „als Dokumente der Vergeblichkeit“ (Heizmann 2016: 407) in der Narration erscheinen. Es handelt sich um das fünfte Kapitel „Erster Exkurs/Die Nordostpassage/oder der weiße Weg nach Indien“, das achte Kapitel „Zweiter Exkurs/Passagensucher/Ein Formblatt aus der Chronik des Scheiterns“ und das vierzehnte Kapitel „Dritter Exkurs/Der große Nagel/Fragmente des Mythos und der Aufklärung“ ([5]/vgl. [7]).

Die drei Exkurse handeln dabei nicht allein von Passagen, Wegen und mythischen Zielen, sondern in dem für sie verwendeten Begriff „Exkurs“ selbst (von lat. *excursus* „das Herauslaufen, der Streifzug“) ist das Moment der Wanderung, des Laufens bereits konstitutiv enthalten, das die narrative Form dieser Digressionen bezeichnet und das den Weg durch den Roman einerseits im Modus der Fortbewegung beschreibt, andererseits zu einem digressiven Kreislauf werden lässt. Mit demselben Moment des Laufens schließt auch die dem eigentlichen Haupttext vorangestellte Vorbemerkung (dazu 3.2.1), deren Titel „Vor allem“ (7/9) sich neben der temporalen und der topografischen auch auf den dritten Schriftsinn einer prioritäten- oder präferenzsemantischen Erst- bzw., syntagmatisch gesehen, vielmehr Nullposition beziehen lässt („Vor allem“ im dreifachen Schriftsinn temporaler, topografischer oder argumentationslogischer Vorrangstellung) und die ebenfalls den Weg der Leser*innen als Wanderung impliziert: „Vergessen wir

nicht, daß eine Luftlinie eben nur eine Linie und kein Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.“ (7/9)

Zu den oben angesprochenen Interpolationen, die nicht unmittelbar zur Hauptromanhandlung an sich gehören, lassen sich neben der Beilage mit „den Personalakten der Kommandanten“ (22/27) ferner auch die in das sechste Romankapitel einmontierten „Hinweise für Touristen“ (60/vgl. entkursiviert 67) zählen, die der Gouverneur von Longyearbyen einem Brief an Mazzini beilegt und die anschließend unmittelbar in den Romantext selbst eingeschaltet werden (siehe 60–62/67–69), sodass der Hinweis des Gouverneurs Ivar Thorsen sowohl für die Romanfigur Mazzini als auch für die Leser*innen des Romans gilt: „In der Anlage finden Sie einige grundsätzliche Informationen für Touristen.“ (59/66) Beide Arten von Interpolationen, sowohl die Beilage als auch die Hinweise, öffnen innerhalb des Romans eine andere Ebene der Textualität bzw. der Paratextualität, indem sie fingieren, kein autogenes, werkeigenes Textmaterial, sondern Dokumente fremden, heterografen bzw. heteroauktorialen Ursprungs zu sein. Damit entwerfen diese Interpolationen so etwas wie eine fiktionale Intertextualitätskonstruktion. Tatsächlich aus fremder Feder stammen dagegen die in dem mit „Dritter Exkurs“ überschriebenen vierzehnten Romankapitel (172–179/187–194) zusammengestellten „Fragmente des Mythos und der Aufklärung“ (siehe dazu speziell 3.5.3, 3.5.5), die aufgrund der Niederschrift dieser Zitate durch Mazzinis Hand zugleich als heteroauktoriales und als heterografes Material verstanden werden können.

Heteroauktoriales Textmaterial im oben skizzierten Sinn bilden, wie bereits angedeutet, ebenfalls die unzähligen in den Roman einmontierten, typografisch durch Kursivsetzung gekennzeichneten Zitate aus der Feder insbesondere vierer der historischen Expeditionsteilnehmer: Julius Payer, Carl Weyprecht, Otto Krisch und Johann Haller (siehe dazu u. a. auch 3.6). Fragmente aus ihren Schriften, Briefen, Tagebüchern usw. sind nicht allein über den gesamten Roman verstreut und in die Textur vor allem der Kapitel der Vergangenheitshandlung eingewoben, aus ihnen setzt sich der Text zu einem großen Teil überhaupt erst zusammen. Sie sind insofern mit den in den Roman einmontierten Bildmaterialien sowie mit den anderen (para)textuellen Einschüben zu vergleichen, als sie genau wie diese zitative „Splitter“ des Fremden „im Plasma“ (dazu 99/112) des eigenen Werks darstellen. Im Unterschied zu den verschiedenen Arten von Interpolationen entwerfen diese Zitate allerdings keine fiktionale Intertextualitätskonstruktion, sondern sie sind tatsächlich heteroauktorialen Ursprungs, d. h. es handelt sich bei ihnen nicht um fingierte, sondern um ‚authentische‘ Zitate.

3.3.3 Archiv und Geschichte oder „*Ich marod*“: Artikulationen des Subalternen (Guha, Spivak, Steyerl) – Schichten und Geschehen – Grenzgänge und Grenzübergänge

Die Quellen dieser Zitate werden systematisch im bibliografischen „*Hinweis*“ (255 / 277) am Ende des Romans dargelegt (siehe dazu im Besonderen 3.6.1), rudimentär aber schon im Roman selbst angezeigt. Im zweiten Kapitel sieht der Erzähler „das Vorspiel zu Mazzinis Verschwinden“ darin, dass „er unter den antiquarischen Beständen der Buchhandlung Koreth“ den „Bericht Julius Ritter von Payers über die *k. u. k. österreichisch-ungarische Nordpolexpedition*“ entdeckt habe, „erschieden in Wien 1876 beim Hof- und Universitätsbuchhändler Alfred Hölder.“ (19 / 23) Der Titel bezeichnet in der Tat eine der zentralen historischen Quellen des Romans (Payer 1876).

Im zweiten Kapitel werden noch weitere historische Quellen mitgeteilt. „Gewiß ist“, so führt der Erzähler ferner aus,

daß Mazzini damals mit einem geradezu fanatischen Eifer begann, den wirren Verlauf dieser Entdeckungsreise zu rekonstruieren. Er durchwanderte die Archive. (In der Marineabteilung des Österreichischen Kriegsarchivs lag das zerschlissene Logbuch der *Admiral Tegetthoff* verwahrt, lagen unveröffentlichte Briefe und Journale Weyprechts und Payers, in der Kartensammlung der Nationalbibliothek das Tagebuch des Expeditionsmaschinisten Otto Krisch und die monotonen, *sprachlosen* Aufzeichnungen des Jägers Johann Haller aus dem Passeiertal ...) (20 / 23 f.)

Durch die Erzählerrede werden einerseits die Vorzeichen historiografischer Gewissheiten verkehrt: „Gewiß ist“ laut dem Erzähler gerade nicht das geschichtlich Belegte, sondern das allein auf die fiktive Romanfigur Josef Mazzini Bezogene, dessen „Eifer“ und persönlicher Gang durch „die Archive“, die eben nicht historisch dokumentiert sind. Andererseits werden hier jedoch mehrere existente geschichtliche Quellen des Romans angezeigt, die zum Teil auch im bibliografischen „*Hinweis*“ (255 / 277) am Ende des Buchs wiederkehren: Dort wird freilich „das zerschlissene Logbuch der *Admiral Tegetthoff*“ nicht erwähnt, dafür aber die unpublizierten „Briefe und Journale Weyprechts und Payers“, „das Tagebuch des Expeditionsmaschinisten Otto Krisch“ wie auch die „Aufzeichnungen des Jägers Johann Haller“ (siehe hierzu gleichfalls 3.6.1).

Bezeichnend ist dabei gerade Mazzinis erwähnter Gang durch „die Archive“. Indem die Romanfigur diese Archive wortwörtlich „durchwanderte“, wird zum einen die grundlegende Struktur der Wanderschaft, die bereits ab der Vorbemerkung zum Roman begegnete und für das Werk mitsamt seinem Protagonisten Mazzini, dem „Wanderer“

(9/11), konstitutiv ist (siehe dazu insbes. 3.2.1), nun auch explizit auf die als prozessual zu verstehende Archivarbeit bezogen, die mithin selbst als ein Prozess der Wanderschaft, einer gleichermaßen figürlichen wie wörtlichen Fortbewegung im Raum erscheint. Mit dieser Wanderung durch „die Archive“ wird zum anderen ein Ort betreten, der sowohl aus historiografischer und intertextueller Sicht als auch aus Sicht der postkolonialen und politischen Theorie von zentraler Bedeutung ist: das Archiv. Dieser Ort steht überdies im historischen Zusammenhang der von Spivak (1988) entwickelten Frage nach dem Sprechen der Subalternen, wie sie bereits in Bezug auf Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* angeschnitten wurde (siehe dazu speziell 2.3.13).

Spivaks Untersuchungen verorten sich im weiteren geschichtlichen Kontext des indischen „Subaltern Studies“-Projekts, das ab den frühen 1980er Jahren auf den Plan tritt. In seinem grundlegenden Manifest der Bewegung geht Guha (2012 [1982]) auf das Problem der elitistischen Geschichtsschreibung ein, die unter anderem auch dazu beitragen könne, den ideologischen Charakter von Geschichtsschreibung an sich zu verstehen (2). Guha ruft dazu auf, dieser elitistischen Geschichtsschreibung einen alternativen, antimonistischen Diskurs entgegenzusetzen, der auf einer Anerkennung der Koexistenz und Interaktion von elitären und subalternen Gebieten der Politik beruhe (6). In seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung des Beitrags von Spivak rekapituliert Steyerl (2008) die Vorgeschichte der subalternen Studien aus dem Umfeld der „Subaltern Studies Group“: „Das Projekt der indischen Subaltern Studies Group war es“, so Steyerl, „die verlorenen Stimmen der subalternen Gruppen durch Archivarbeit zu rekonstruieren.“ (10) Spivaks Text wiederum schließt einerseits an „dieses Projekt der Gegengeschichtsschreibung“ an, andererseits „fragt Spivak sich“, so Steyerl weiter, „ob es tatsächlich so einfach ist, die Ausgeschlossenen zum Sprechen zu bringen.“ (10) Denn „das Archiv ist ein Hort der Macht, in dem die Spur der Subalternen notwendig entstellt und verzerrt wird.“ (10)

Eine erstaunlich ähnliche Gedankenlinie verfolgt das Projekt einer nicht nur polyfokalen (vielperspektivischen), sondern gleichermaßen polyphonen bzw. polyvokalen (vielstimmigen) und polyauktorialen (vielurheberlichen) Geschichtsschreibung in Ransmayrs Roman. Hier werden der bloße Diskurs des Erzählers und damit zugleich die Schrift des Autors um weitere, subalterne und andere Stimmen angereichert, die in der Romantextur zitativ, in direkter Rede zur Sprache kommen. Ein solches narratives Projekt lässt sich einerseits als Versuch einer Geschichtsschreibung „von unten“ (Cieślak 2007: 73) begreifen, die einer „Kritik an den sozialen Verhältnissen“ diene (94; ferner etwa Hauenstein 2014: 62 f.). Andererseits rücken die grundsätzliche „Polyphonie in der Darstellung“ (Heizmann 2016: 399) und die vielfältigen Quellen im Kontext des meta-historiografischen Romans allgemeiner „das Problem historischer Erkenntnis ins Licht und zeigen, dass es eine selbstevidente und nicht hinterfragbare Repräsentation eines ge-

schichtlichen Moments nicht gibt“ (409; zur Polyphonie auch Spitz 2003: 453, 2004: 51 f., Peter 2013: 105, Henke 2016: 84–86; zur „Entzauberung der großen Heldenerzählung“ Stephan 2010: 122, 2019: 221). Darüber hinaus kann dieses Erzählprojekt jedoch ebenso in den spezifischen Problemhorizont subalternen Artikulationen einbezogen werden. Zu den dezidiert subalternen Stimmen gehören „das Tagebuch des Expeditionsmaschinisten Otto Krisch“ sowie „die monotonen, *sprachlosen* Aufzeichnungen des Jägers Johann Haller aus dem Passeiertal“.

Der Jäger steht dabei in der Rangfolge noch deutlich unter dem Maschinisten, wie die hierarchisch organisierte „*Anwesenheitsliste*“ im dritten Romankapitel anzeigt (siehe 22–26 / 27–31). Dort werden die Expeditionsteilnehmer im expliziten Modus der Liste, die zugleich eine alternative, nichtnarrative Textsorte in den Roman interpoliert (siehe dazu auch 3.3.2), mit ihrem jeweiligen Rang auf dem Schiff aufgeführt und der Begriff des Subalternen damit auf seine ursprüngliche Wortbedeutung („untergeordnet“, militärisch auch „von niederem Rang“) zurückgeführt. Haller als „Erster Jäger, Heiler / und Hundetreiber“ steht in der Liste unter dem „Koch“ und knapp über den „Matrosen“ (23 / 30 f.), die im Übrigen gar keine direkte Stimme im Roman besitzen. Auf Letztere folgen in der historischen Besetzung lediglich die „Schlittenhunde“, deren „Herkunft“ in den meisten Fällen ausdrücklich „unbekannt“ ist, sowie die beiden „Katzen aus Tromsö, namenlos“ (26 / 31).

Dass von den Notizen Hallers als von „*sprachlosen* Aufzeichnungen“ die Rede ist, ist im Kontext der Frage nach dem Sprechen der Subalternen von besonderer Bedeutung: Gerade das Sprachlose soll durch die Notizen des Jägers offenbar zur Sprache, genauer zur Schrift gebracht werden; eben das Moment der Sprachlosigkeit bleibt in ihnen aber dennoch enthalten, ja es wird in den ausdrücklich „*sprachlosen* Aufzeichnungen“ sogar explizit markiert und exponiert. Beispiele für solche „monotonen, *sprachlosen* Aufzeichnungen“ Hallers sind etwa die Eintragungssequenzen vom November 1872. An ihnen lässt sich exemplarisch untersuchen und erproben, was die Theorie der Subalternität in einer konkreten, am Werkmaterial orientierten praxisbezogenen Analyse ergibt.

Am „9. November, Samstag“ bemerkt Haller: „*Ich bin vor einiger Zeit an ‚Gliederreißen‘ erkrankt.*“ (102 / 116) Die darauffolgenden Tage verbinden sich zu einer Sequenz meteorologischer und selbstdiagnostischer, pathografischer Beobachtungen:

10. Sonntag: *Wind und Nebel. Ich bin marod.*
11. Montag: *Wind und Schneetreiben. Ich bin marod.*
12. Dienstag: *Wind und Schneetreiben. Marod.*
13. Mittwoch: *Wind und Schneetreiben. Marod.*
14. Donnerstag: *Wind und Schneetreiben. Marod.*
15. Freitag: *Windiges Wetter. Ich marod.*

16. Samstag: *Helle und Wind. Ich marod.*

17. Sonntag: *In der Nähe des Schiffes hat es heute einen Krawall gemacht. Ich marod.*

(102/116, vgl. wortidentisch Haller 1959: 26)

Was die im Wortsinn subalternen Artikulationen Hallers von den anderen, soziokulturell übergeordneten Stimmen im Roman unterscheidet und sie in bestimmter Hinsicht tatsächlich zu „monotonen, *sprachlosen* Aufzeichnungen“ macht, ist in erster Linie die fehlende Dynamik des Narrativen in der zitierten Sequenz: Würde der gesamte Text aus solchen Eintragungen bestehen, könnte wohl kaum noch von einem Roman die Rede sein. Die Artikulationen des Subalternen gehen in diesem Fall an die Grenzen der Literarizität.

Monoton sind die sequenziellen Eintragungen aufgrund der repetitiven Handlung (Iteration), die zudem über einen rein beobachtenden (meteorologischen und selbstdiagnostisch-pathografischen) Status nicht hinausgeht: In den acht Einträgen kommt siebenmal das Wortfeld „*Wind*“ vor, achtmal „*Marod*“ / „*marod*“. Als sprachlos erscheinen sie wegen ihrer stark elliptischen Struktur (Omission und Reduktion): Das „*Ich bin marod*“ (zweimal) wird in der sprachlichen Aussparung und Verknappung zum „*Marod*“ (dreimal) und schließlich zum „*Ich marod*“ (dreimal). Dieser sprachliche Mutationsprozess geht nicht nur an die Grenzen der Literarizität, sondern auch an die der Grammatikalität: Er spart in seiner mittleren Entwicklungsphase („*Marod*“) mitunter gerade die Position des Subjekts „*Ich*“ aus, das in der letzten Phase („*Ich marod*“) zwar wiedereingeführt wird, allerdings immer noch verkürzt um die Position des Verbs.

Doch befindet sich Johann Haller noch beileibe nicht am untersten Ende der Hierarchie subalternen Subjekte im Roman. Als „Erster Jäger, Heiler / und Hundetreiber“ steht er in der Liste nicht allein über Alexander Klotz, seines Zeichens „Zweiter Jäger, Heiler / und Hundetreiber“ (23/30), sowie über den „Matrosen“ (23/31), auf die schließlich die animalischen Subjekte folgen, die „Schlittenhunde“ und die namenlosen „Katzen“. Haller stellt als „Jäger“ und als „Hundetreiber“ gleichzeitig eine Art Mittlerfigur zwischen der Welt der Menschen und der Tiere dar und lässt in der Mitte (d. h. zwischen den beiden Welten ebenso wie in der mittleren identitären Position zwischen dem „Jäger“ und dem „Hundetreiber“) als „Heiler“ zudem die Grenzen zwischen einer rationalistischen und einer animistischen Welt durchlässig werden. Als Mittler zwischen den Welten gleicht er einerseits in bestimmter Hinsicht einem „Trickster“ (vgl. zur Figur des Tricksters etwa Koepping 1984, Schüttpelz 2010), nur dass er andererseits doch etwas zu gutmütig für diese Rolle scheint. Die beiden „Jäger, Heiler / und Hundetreiber“ Haller und Klotz repräsentieren, wenn man so will, lediglich die eine Hälfte der zwiespältigen archetypischen Figur: eine lebenswertere, ausschließlich freundschaftliche oder wohlgesonnene Variante von Trickstern und bilden zugleich einen menschlichen Licht-

blick in der von Grund auf inhumanen Welt der *Schrecken des Eises und der Finsternis*. Die beiden „pflegen sich gegenseitig und sprechen einander Mut zu.“ (70/78) Sie sitzen gemeinschaftlich „vor mit Heißwasser gefüllten Eimern und rupfen Federn.“ (70/78 f.) Usw.

Bezeichnend sowohl für ihre Funktion als Wandler, Grenzgänger und Mittler zwischen der Welt der Menschen und der Tiere als auch für ihr Sprechen als spezifische Artikulation des Subalternen zwischen gesprochensprachlicher dialektaler Ausdrucksform und „Inschrift“ (unter Verweisung auf die Worte „der Heiligen Schrift“), zwischen der Erlaubnis zu „lesen“ und dem Verbot zu „schreiben“, ist die Stelle aus dem fünfzehnten Romankapitel, an der Klotz eine andere Art von Archiv oder Gedächtnisort, nämlich eine Grabinschrift für den verstorbenen Maschinisten Otto Krisch anfertigt:

Alexander Klotz sitzt bis in die Nacht über einem Holzschild und malt an einer klobigen
Inschrift, die er dem Krisch ans Grabkreuz nageln will:

Der Mensch in seiner Herrlichkeit
kann nicht bestehen

sondern er muß davon wie das Vieh

„Klotz, so ebbas tuasch ihm aber nit aufs Grab“, unterbricht Haller die bedächtige Arbeit
des Gefährten erst spät.

„Warum nit? 's steht in der Heiligen Schrift.“

„Dort kannsch es ja lesen, aber schreiben darfsch es nit.“ (197/vgl. abgewandelt 213 f.)

Über die noch anzuführende werkimmanente Verbindung mit der Steinmetzwitwe Soucek und ihrer „klobigen Strickmaschine“ hinaus (16/20, siehe dazu weiter 3.5.8.2) materialisiert sich im Begriff der klotzigen bzw. „klobigen Inschrift“ nicht allein sozusagen in buchstäblicher Form der Name des Verfassers „Klotz“, und zwar romanintern bereits zum zweiten Mal, wurde doch gegen Anfang des fünfzehnten Kapitels von der wörtlichen „Versteinerung des Alexander Klotz“ (182/197) als seiner Verwandlung quasi in eine Art Steinklotz berichtet. In Klotz' „Inschrift“ werden zugleich die Grenzen zwischen „Mensch“ und „Vieh“ subvertiert sowie die traditionelle Funktion einer Grabinschrift, die grundsätzlich dem monumentalen Fortbestand der Toten im dauerhaften Gedenken an sie dient, konterkariert: „Der Mensch in seiner Herrlichkeit/kann nicht bestehen/sondern er muß davon wie das Vieh“. Diese „Inschrift“ stellt ein weiteres Element aus dem Bildbereich des Grabs und des Begräbnisses dar, der einen rekurrenten, fast schon omnipräsenten Gegenstand des Romans bildet und im gesamten Textverlauf immer wieder zum Thema wird: vom arktischen „*Grab aus Eis und Steinen*“ aus dem vierten Kapitel (33/39) bis hin zu Payers „*Nekrolog*“ auf Weyprecht (242/265), der titelgebend für das achtzehnte und letzte Romankapitel „*Aus der Welt – Ein Nekrolog*“ (238–

252/260–275) ist. In diesem „Nekrolog“ als Kapitelüberschrift liegt dabei zugleich eine tragende werkimmanente Grundlage für den noch zu entwickelnden Begriff einer nekrologischen Narration (siehe dazu 3.4.3).

Eine weitere Grenze, nämlich die zwischen einer rationalistischen und einer animistischen Welt, wird deutlicher als anderswo in den an die Bestattung anschließenden Versuchen des Eismeisters Carlsen überschritten, der nach dem Tod Krischs eine magische, mantische Zeichenschau betreibt, indem er bemüht ist, das Schicksal aus den eisigen Kristallformationen herauszudeuten: Er „versinkt in den Anblick der Kristallfiguren und versucht, aus dem Spiel ihrer Verwandlungen die Fallen und Hindernisse herauszulesen, die der Seele des Maschinisten auf ihrem Weg aus der Zeit beschieden seien.“ (198/214) Nach dem mantischen Modell der antiken Vogelschau oder der volkmythologischen Kaffeesatzleserei unternimmt der Eismeister eine semiologische Lektüre der Figurationen, bei der die „Zeichen“ der irdischen Welt in animistischer Weise als Omen einer höheren oder jenseitigen Welt gedeutet und damit die Grenzen zwischen den Ordnungen der Lebenden und der Toten verwischt oder zumindest durchlässig gemacht werden: „Blühende Eiskristalle, sagt Carlsen, seien Zeugnisse des Fegefeuers und der Verzögerung der Seligkeit; erst das glasklare, schimmernde Eis sei Zeichen und Mantel der Erlösung.“ (198/214) Als ein vom Volksglauben inspiriertes Lektüreverfahren stellt die animistische Kristallschau des Eismeisters eine Art volkstümliche, wenn man so will, subalterne Rezeptionsmöglichkeit zur Zeichendeutung dar, die nicht an einem rationalistischen Bildungsstandard orientiert ist, sondern selbst wenig geschulten oder illiteraten Subjekten zur Verfügung steht.

Die Alphabetisierung der Mannschaft wird zu einem Thema des Romans. Im arktischen Winters des hohen Nordens „läßt Weyprecht Schule halten“ (123/141): Es „soll jetzt doch *jeder* lesen und schreiben lernen“ (123 f./141; vgl. dazu ferner Car 2006: 271 f.). Allerdings bleibt das kursiv gesetzte Pronomen „*jeder*“ anthropozentrisch exklusiv, insofern es freilich nicht restlos alle Subjekte des Romans miteinbezieht. Neben den Menschen gehören ja auch Tiere zu den historischen Besatzungsmitgliedern: die ausdrücklich in der Besatzungsliste verzeichneten „Schlittenhunde“ und die namenlosen „Katzen“. Dass den animalischen Subjekten in Ransmayrs Roman im Unterschied zu den großen Tiererzählungen der Literaturgeschichte, zu den Tierfabeln, zur Märchentradition, zu den Narrationen etwa eines E. T. A. Hoffmann oder eines Franz Kafka, schließlich keine Stimme im Text zukommt, unterscheidet ihn nicht allein von den fantastischen Fabulierkünsten vergangener Jahrhunderte, sondern begründet einen zusätzlichen Hinweis auf die Stimm- und Sprachlosigkeit einer weiteren, in diesem Fall vollständig illiteraten Klasse subalternen Subjekte: der Tiere.

Den subalternen Menschen oder Tieren, denjenigen vom untersten Rand des Spektrums sowohl biologischer als auch politischer oder soziokultureller Hierarchien, d. h.

den Matrosen wie den Hunden und den Katzen, verleiht auch dieser Roman *expressis verbis* keine Stimme, die letzten Subjekte bleiben ausdrücklich „namenlos“. Gerade in dieser Explizitheit spiegelt sich indessen eine Reflektiertheit des Verfahrens. Der Roman verfährt damit ganz ähnlich wie Ransmayrs Debütwerk (dazu 2.3.13): Den subalternen Subjekten wird explizit keine gleichberechtigte Stimme verliehen, in der Ausdrücklichkeit dieser Verweigerung liegt aber zugleich eine diagnostische Aussage über das grundlegende Ausgeschlossensein subalternen Subjekte aus den Ordnungen sprachlicher wie literarischer Artikulation. Dieses Ausgeschlossensein manifestiert sich nicht allein in der Exklusivität des verwendeten Pronomens „*jeder*“, seine diagnostische Qualität verdichtet sich exemplarisch in der Selbstdiagnose der pathografischen Formel Hallers als des eigentlichen Wortführers aller subalternen Subjekte: „*Ich marod*.“ In den tieferen historischen Schichten der Wortbedeutung von „marod“ überlagert sich zugleich der Komplex des Militärischen mit dem des Vagabundischen, dessen Herkunft in einer Überblendung etymologischer und biogenetischer Abstammungen allerdings ebenso ungeklärt bleibt, wie die „Herkunft“ der Hunde Hallers „unbekannt“ ist („marode“, urspr. Soldatensprache des Dreißigjährigen Kriegs: „marschunfähig und während des Nachziehens plündernd“, zu frz. *maraud* „Lump, Vagabund“, Herkunft ungeklärt).

Dem Zwiespalt zwischen Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit subalternen Subjekte entspricht der zwiespältige Charakter des Archivs in Ransmayrs Roman. Das Archiv ist einerseits ein von Mobilitäten und Bewegungen aller Art erfüllter Gedächtnisort. Er wird nicht nur räumlich (topografisch) durchwandert, wie bei Mazzinis Gang durch die Bestände: „Er durchwanderte die Archive.“ (20 / 24) Das Archiv wird auch „immer wieder“ geistig (informationell) durchlaufen, „durchblättert“, wie es am Ende des elften Romankapitels anklingt: „Die Beschwörung hinabgesunkener Bilder kann Mazzini in der Grubenstadt nicht leichter geworden sein als noch im Lesesaal jenes Marinearchives in Wien, in dem er das Logbuch der *Tegetthoff* durchblättert, immer wieder durchblättert hatte.“ (121 / vgl. 137) In der zweimaligen Verwendung des Präfixes „durch-“ in Verbindung mit Verben der räumlichen (äußeren) oder geistigen (inneren) Bewegung („durchwanderte“, „durchblättert“) deutet sich als eine Grundkategorie der Arbeit in den Archiven diejenige der spatialen wie mentalen Bewegung an, die das Wandern durch den Raum (topografische Fortbewegung) konstitutiv mit dem Lesen (informationelle Rezeption) verklammert. Der Gang durch die Archive vollzieht sich demnach in einem doppelten Modus der Wanderschaft: Die Archivbestände werden sowohl durchgangen (räumlich-topografisch) als auch durchgegangen (geistig-informationell).

Andererseits erscheint das Archiv in Ransmayrs Roman aber zugleich als das exakte Gegenteil, nämlich eben nicht als ein Ort dynamischer, spatialer und mentaler Wanderschaft, sondern als ein Ort petrifizierter und fossiler, also stillgelegter Bewegungen. Ein Archiv besitzt ebenfalls Ole Fagerlien in seinem Arbeitszimmer im Polarinstitut.

„Fagerliens Archiv“ dient insbesondere dem glorreichen Andenken an Roald Amundsen und enthält „auch die Zeitungsausschnitte, die Nobiles häßliche Angriffe auf den *Einzigsten* dokumentierten.“ (67/vgl. leicht verändert 74). Das Archiv greift allerdings gleichermaßen auf das übrige „Arbeitszimmer“ über: „Sein geräumiges Arbeitszimmer war schwer von den Reliquien einer größeren Vergangenheit. In Vitrinen lagen Versteinerungen – Schnecken, Farnwedel, Muscheln und Baumrinden, Beweise, wie grün und paradiesisch die Landschaften der Arktis einmal gewesen waren“ (66/74). Als ein ebensolches fossiles Archiv erscheinen etwa auch die Ölgemälde: „Matt glänzten an den Wänden die Goldrahmen und der Firnis von Ölbildern, die verjährte Szenen aus dem Eismeer festhielten“ (66/74). Die Dynamik der Bewegung und der Zeit („verjährte Szenen“) ist in den „Ölbildern“ ebenso eingefroren, wie jede Dynamik einstigen Lebens in den „Versteinerungen“ im Wortsinn petrifiziert ist.

Diese zweite, fossile Art von Archiven komplementiert die erste insofern um einen gegenteiligen Aspekt, als hier gerade nicht das Moment der Wanderschaft und der Bewegung, sondern die Prinzipien der Petrifizierung und der fossilen Konservierung hervorgehoben sind. Beide Aspekte zusammen ergeben den zwiespältigen Charakter des Archivs zwischen Mobilisierung und Konservierung. In dieser Gespaltenheit verkörpert das Archiv in Ransmayrs Roman zum einen eine adäquate Repräsentation des Schritts von der Schrift als aufgehobener Bewegung zum Lesen als reaktiverter Bewegung (siehe dazu grundlegend *Theorie* 3.2.2–3.2.3). Zum anderen bezeichnet das zwiegespaltene Archiv ein Modell von Geschichte als einer nicht nur in Kosellecks Sinn der „Zeitschichten“ (2015b [1995], dazu 3.4.2) temporalen, sondern auch der sozialen Schichtung, die zwischen Progression und Konservierung aufgespalten ist. Das Schreiben von „Geschichte“ im doppelten Sinn von Historie und von Narration präsentiert sich im Roman als ein Prozess der sozialstratifikatorischen „Schichtung“, der allerdings in demselben Maß gespalten bleibt, wie die Herkunft der beiden Begriffe nicht identisch ist: Die „Geschichte“ hat ihren sprachlichen Ursprung nämlich gerade nicht in der gesellschaftlich petrifizierten „Schicht“ (von mnd./md. *schicht* „Ordnung, Reihe, Abteilung von Menschen“, auch „waagerechte Gesteinslage, Flöz“), sondern im Gegenteil eher in der Bewegung (zu „geschehen“, ahd. *giskehan*, zu *skehan* „eilen, rennen, schnell vor sich gehen, plötzlich vorkommen“).

Soziale Ungleichheiten werden an vielen Stellen des Romans thematisiert, und zwar insbesondere in Verbindung mit dem Schreiben von Geschichte. Eine davon findet sich am Anfang des achten Kapitels, d. h. unmittelbar vor dem „*Formblatt aus der Chronik des Scheiterns*“ (81/91). „*Zur Beachtung*“ heißt es eingangs dort: „Wer auf einem Fischkutter rettungslos ins Eis gerät und ersäuft, verhungert oder erfriert, hat keinen Anspruch auf eine historische Notiz.“ (81/91) Hierzu gehören beispielsweise „die Tranjäger“, denn „wer, außer dem Schreiber in einem Handelskontor, hätte ihre Namen aufzeichnen sol-

len? Was sind zehn verschwundene Robbenschlägerfregatten gegen ein einziges Expeditionsschiff, das in königlichem Auftrag segelt und sinkt?“ (81/91) Die „Namen“ subalternen historischer Subjekte werden allenfalls von einer anderen, nämlich ökonomischen Form der Schriftlichkeit erfasst (durch die „Schreiber in einem Handelskontor“), nicht aber durch ein Schreiben von Geschichte (wiederum im Doppelsinn von Historiografie und Narration). „Wer seine Arbeit auf einem Fangschiff verrichtet, hat keinen Anspruch auf Ruhm. Aber den *Expeditionen*, und seien sie noch so erfolglos, ein Denkmal.“ (81/91) Der Roman reflektiert diesen Gestus einer monumentalen Memoriation von Geschichte als Petrifikation zum „Denkmal“ einerseits kritisch, er führt ihn jedoch andererseits in paradoxer Weise selbst fort, indem ja auch er nicht von „einem Fangschiff“, sondern von einer der „*Expeditionen*“ erzählt, sei diese auch „noch so erfolglos“. Das Schreiben von Geschichte bleibt auf diese Weise durchgehend gespalten.

3.4 Zu einer Struktur der Wiederholung im Wandel

3.4.1 Das Absurde (Camus) und die Prozesse sisyphaler Arbeit: Von den goldenen Paradiesen „des Handels und der Schifffahrt“ zum „sinnlosen Opferspiel“

In Ransmayrs Roman werden die Wiederholung und der Kreis zu elementaren Werkfiguren. Sie konzentrieren sich exemplarisch etwa im Hinweis auf die Sisyphusgestalt. Nach rund einem Jahr der Gefangenschaft im Eis und des verzweifelten Ringens um Befreiung scheint es der Mannschaft, „als ob sie das letzte Jahr wiederholen müßten wie eine nicht bestandene Prüfung. Alles ist unverändert. Alles umsonst. Jeder Handgriff eine Sisyphusarbeit, sagt Payer. Sisyphus?, fragen sie. Dem ist es ergangen wie uns, sagt Payer.“ (138/vgl. 152) Der prozessuale und projektive, aus Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* entwickelte und dort bereits als unabschließbar angelegte Begriff der „Arbeit“ (siehe dazu v. a. 2.2.2.1) wird hier zu demjenigen der „Sisyphusarbeit“ hin erweitert und erfährt darin einen doppelten semantischen Zuwachs: einerseits in der expliziten Akzentuierung und Markierung der grundsätzlichen Endlosigkeit des Arbeitsprozesses, andererseits in der Orientierung auf den damit verbundenen Gedanken der Sinnlosigkeit bzw. der Absurdität des Projekts, der sich zweifelsohne auch mit Camus' bekanntem Essay über das Absurde *Le mythe de Sisyphe* (2017 [1942]) in Beziehung setzen lässt.

Camus sieht Sisyphus' Strafe darin, dass er eine nutz- und hoffnungslose Arbeit verrichten muss (163). Sisyphus ist für Camus der nutzlose Arbeiter der Unterwelt (163),

aber auch der absurde Held (164). Tragisch ist dieser Mythos insofern, als sein Held Bewusstsein besitzt: Der heutige Arbeiter müht sich, so Camus, alle Tage seines Lebens an denselben Aufgaben ab, und dieses Schicksal ist nicht weniger absurd, tragisch aber ist es nur in den seltenen Momenten, in denen er sich dessen bewusst wird (165). Sisyphus, der Proletarier der Götter, machtlos und überwältigt, kennt Camus zufolge das ganze Ausmaß seines miserablen Zustands: An ihn denkt er während seines Abstiegs (166). Sisyphus wird bei Camus zum Blinden, der sehen will und der weiß, dass die Nacht kein Ende hat, und so ist er immer auf Wanderschaft (168). Zugleich lehrt er uns laut Camus die höhere Treue, welche die Götter leugnet und die Felsen emporhebt: Dieses Universum, das fortan ohne Meister ist, erscheint ihm weder steril noch flüchtig; jeder Gran dieses Steins, jeder mineralische Splitter dieses Berges voller Nacht bildet eine Welt für diesen allein; der Kampf zu den Gipfeln an sich genügt, um ein Menschenherz zu füllen; man muss sich Sisyphus glücklich vorstellen (168).

Diese Dimension imaginierten Glücks wird in Ransmayrs Roman im Verlauf der Handlung konsequent abgebaut, hier bleibt zuletzt nur die Parallele zwischen ästhetischer Selbstreflexion (in Analogie zu Sisyphus' Bewusstsein oder Selbstbewusstsein bei Camus) und dem permanenten Kreislauf des Absurden. Anfangs kursieren zwar noch Paradiesvorstellungen über das zu entdeckende Land im Eismeer, so notiert Payer etwa: *„Seine Thäler dachten wir uns damals mit Weiden geschmückt und von Renthieren belebt, welche im ungestörten Genuß ihrer Freistätte weilen, fern von allen Feinden.“* (33 / 39) Doch sind die vielfältigen Imaginationen des Paradieses, die sich zu einem zentralen Bildkomplex des Romans zusammenfügen, zum einen schon von Beginn an durch merkantile und ökonomische Werte korrumpiert, vom Drang nach Geld und Gold durchdrungen, wodurch die Formel vom goldenen Paradies eine wörtliche, buchstäbliche Bedeutungsqualität gewinnt, so beispielsweise in der Vorstellung vom *„Wunderland Indien“* als einem *„Paradies des Handels und der Schifffahrt“* in den Worten Payers (43 / 49) oder in den von der Gier der Europäer „nach dem Gold“ beflügelten *„Mythen von unerschöpflichen, goldenen Paradiesen“* in der neuentdeckten und -eroberten Welt (46 / 52), zu denen gerade der so unwirtliche Nordpol Zugang verspricht, denn *„wer wollte nicht durch alles Chaos und alle Rätsel hindurch ÜBER DAS EISMEEER ins Paradies und daraus mit allen Kleinodien des Ostens zurückkehren, vor die Fürsten und Handelsherren hintreten und sagen: Ich war der Erste!“* (49 / vgl. 56)

Zum anderen verschiebt sich das zunächst als Paradies imaginierte selbst immer deutlicher zu einem Raum ohne konstruktiven Sinn, dessen höherer oder übergeordneter Zweck schließlich nicht mehr ersichtlich ist: *„Die arktische Forschung sei doch zu einem sinnlosen Opferspiel verkommen“*, lautet es zum Schluss vom sterbenskranken Weyprecht (240 / 263). Im *„sinnlosen Opferspiel“* verschränkt sich der Begriff der Sinnlosigkeit des dargebrachten Opfers mit demjenigen des Spiels (dazu grundlegend 3.2.1)

zu einer impliziten Vorstellung sisyphaler Arbeit, die auf ludischen oder aleatorischen Kreisläufen beruht und zu keiner tatsächlichen Progression führt. So wird die kalte Welt der *Schrecken des Eises und der Finsternis* zu einem Universum des Absurden par excellence, das sich zwar in unzähligen künstlerischen Spiegelungen und Selbstspiegelungen ergeht, aber auf keinen sich dahinter auftuenden Sinnhorizont transzendenten oder immanenten Glücks bzw. glücklichen Endes (im Doppelsinn der Ankunft und des Ziels) hinausweist, sondern in Kreisläufen sisyphaler Arbeit zirkuliert.

3.4.2 Wanderung und „ewige Wiederkunft“ (Nietzsche) – Zyklische Zeit, gedehnte Zeit und rituelle Zeit (van Gennep, Turner, Eliade): Metamorphische Zeitvorstellungen zwischen „Zeitschichten“ (Koselleck) und serieller Zeitspirale

Nicht nur der Arbeit, auch der Zeit selbst liegt in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zum Teil die Vorstellung eines Kreislaufs zugrunde: Die Geschehnisse im Roman folgen zunächst weniger einem linearen als einem zyklischen Zeitmodell. Das zeigt sich etwa besonders deutlich, als die Mannschaft während ihrer Gefangenschaft im Eis eines Tages unverhofft den „Kadaver des Neufundländerhundes *Bop*“ wiederfindet, „den doch das Wintereis verschlungen hat“: „Was immer sie jetzt auch tun – sie haben es schon einmal getan. Sie wiederholen ihre Tage. Die Zeit kreist. Selbst was sie längst versunken glaubten, kehrt wieder zurück.“ (143/156, vgl. dazu noch Panter 2017: 18 f.)

Wenn aber „alles, was geschieht, nur die Wiederkehr des gleichen ist“ (143/156), dann liegt hierin auf einer intertextuellen geistesgeschichtlichen Ebene offenkundig eine variative Reminiszenz an den Nietzscheanischen Gedanken einer ewigen Wiederkehr des Gleichen (vgl. auch Ryan 2016: 56–58), an „das Rad des Seins“, an das große, sich un-
aufhörlich drehende „Jahr des Werdens“ oder an „aller Dinge ewige Wiederkunft“, wie sie insbesondere im Kapitel „Der Genesende“ aus dem erstmals 1884 veröffentlichten dritten Teil von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* beschrieben werden (1999a [1883–1885]: 270–277, hier 272, 276). Ganz ähnlich wie Ransmayrs Roman beginnt dieser dritte Teil von Nietzsches Buch im Übrigen, um eine weitere Variation hinzuzufügen, mit der Charakterisierung seines Protagonisten als „Wanderer“, heißt es dort doch im ersten, bezeichnenderweise mit „Der Wanderer“ überschriebenen Kapitel (193–196) von Zarathustra: „Ich bin ein Wanderer und ein Bergsteiger, sagte er zu seinem Herzen, ich liebe die Ebenen nicht und es scheint, ich kann nicht lange still sitzen.“ (193, siehe dazu ferner 4.8.2) Dergestalt auch intertextuell unterfüttert, wird die Eiswelt aus Ransmayrs Roman mit der für sie konstitutiven Bewegung der „Drift“ (143/156) sicher zu einem proto-

typischen Raum zirkulärer, ebenso sinn- wie endloser Bewegungen, die gerade durch die Variation jedoch zugleich über den bloßen Kreislauf des Immergleichen hinausgeführt werden. Sie beruhen zumindest streckenweise auf einem zyklischen Zeitmodell, das demjenigen periodischer, sich saisonal wiederholender nomadischer Wanderungen partiell nahesteht. Dies ist im Folgenden allerdings um einige zusätzliche Aspekte zu erweitern.

Zugleich beginnt sich im höchsten Norden nämlich – zweitens – die Zeit zu dehnen: „Der Juli ist wie ein einziger, endloser Tag“ (143 / 156). Dadurch droht hier auch der zyklische Wechsel von Tag und Nacht, der schon auf „die Tabelle der Sonnenauf- und Untergänge“ (152 / 165) vorausweist, beinahe gänzlich zu verschwinden. Davon weiß bereits der Kommandant zur See in seiner Ansprache zu berichten: „Weyprecht beschrieb eine ferne Welt, in der eine kalte Sommersonne den Seefahrer monatelang umkreise, ohne jemals unterzugehen“ (10 / 12). Die Vorstellung einer gedehnten Zeit zieht sich selbst bis in den Titel des zehnten Romankapitels „*Der bleierne Flug der Zeit*“ (91–106 / 102–120) hinein und ergänzt die Konzeption einer zyklischen Zeit im Roman. Die gedehnte Zeit steht zudem in Verbindung mit einer grundsätzlichen Entschleunigung der Geschichte (im zweifachen Sinn von Historie und Narration) bei Ransmayr sowie darüber hinaus auch mit dem intertextuellen Verweis auf die titelgebende Kategorie der Langsamkeit aus Naldolns Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* (siehe dazu speziell 3.6.5).

Eine dritte in Ransmayrs Roman vermittelte Kategorie von Zeiterfahrung ist neben der zyklischen und der gedehnten schließlich die rituelle Zeit (vgl. zu einigen analogen Merkmalen einer mythischen Zeitwahrnehmung Cieślak 2007: 75–79, zur Wiederherstellung der gewohnten Zeit im Ritual dagegen 79–81). Mehrere Scharniermomente rituellen Zeiterlebens werden im Verlauf der Handlung thematisiert. Es sind rituelle Momente der Passage und des Übergangs im Sinne von van Gennep (1981 [1909]) sowie, darauf aufbauend, von Turner (1969). Sie weisen über die gedehnte Zeit hinaus und schließen in Kongruenz mit Eliades Mythos der ewigen Wiederkehr (2014 [1969]) wieder an die erste Zeitvorstellung, die der zyklischen Zeit, an. Sie sind im Unterschied zu dieser allerdings aus einem rein negativen Erwartungshorizont befreit und um einen Aspekt futurischer Hoffnung erweitert. Ein Moment solch ritueller Zeiterfahrung im Roman ist die zum Ende des zehnten Kapitels beschriebene „Neujahrsnacht“ (105 / 119) zwischen den Jahren 1872 und 1873, in der die historischen Expeditionsmitglieder „eine Blechbüchse“, heißt es, „im Meer versenkt haben: Diese Büchse sei das alte Jahr, es sinke hinab zum Grund, vergessen seien alle Enttäuschungen, und mit drei Hurras begrüßen sie das Jahr 1873.“ (106 / 120)

Allerdings setzt dieser rituelle Übergangsmoment selbst wiederum eine werkimmanente Kette der Wiederholung ähnlicher Momente in Gang. Er kehrt nämlich im Verlauf des Romans seinerseits permanent wieder, und zwar zum einen im abermaligen,

diesmal jedoch deutlich lakonischer und desillusionierter durch Otto Krisch verzeichneten „*Sylvester Abend*“ des darauffolgenden Jahreswechsels zum „*31ten Dezember*“ 1873: „*Heute wird der Sylvester Abend gefeiert und das Jahr 1874 bewillkommt, ich blieb auch bis 10 Uhr Abends am Tisch, dann ging ich zur Ruhe.*“ (185 / 200; vgl. abweichend Krisch 1875: 110, leicht abweichend Krisch 1973 [1875]: 111) Zum anderen wiederholt er sich gleichfalls in den mehrfach variierten Karnevalsmotiven als Momenten eines weiteren Übergangsritus im Roman. Sie reichen von den karnevalesken Festivitäten der historischen Expeditionsmannschaft – „*Sie feiern Karneval*“ (130 / 147) – bis zur polaren Verkleidung Mazzinis, der darin aussieht wie „*ein schwächlicher Faschingsnarr*“ (69 / 77), und wieder zurück zur erneuten Wiederaufnahme und Wiederholung dieses Motivs auf der historischen Ebene: „*Für diesen einen Tag soll aus jedem Hiob ein Faschingsnarr werden.*“ (130 / 147)

Angesichts der alles erfassenden werkimmanenten Wiederholungsstrukturen sind die unterschiedlichen Zeitvorstellungen auf einer höheren Ebene also sozusagen vollständig in das größere Narrativ der zyklischen Zeit eingebettet, die allerdings gleichfalls permanente Veränderungen (Mutationen, Variationen) durchläuft, sich also ständig wiederholt und zugleich verwandelt. In dieser perpetuellen Doppelbewegung von Repe-tition und Variation liegt der metamorphische Grundcharakter Ransmayr'schen Schreibens begründet, der im Kern bereits in den explizit „*metamorphischen Sedimenten*“ in den geologischen Gesteinsformationen der Eismeer-Inselgruppe Svalbard aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (60 / 67) angelegt ist, auch wenn er sich freilich erst in Ransmayrs darauffolgendem Roman *Die letzte Welt* (1988) voll entfaltet.

Die scheinbar paradoxe Doppelbewegung einer Wiederholung im Wandel (vgl. als Komplementärvorstellungen dazu auf der einen Seite den „*Stillstand in der Wiederholung*“ bei Innerhofer 2009a: 46, auf der anderen die „*Kontinuität des Wandels*“ bei Naganowska 2017: 142) ließe sich geschichts- und zeittheoretisch mit Kosellecks Modell der „*Zeitschichten*“ (2015b [1995]) erhellen. Koselleck bezieht den Begriff der „*Zeitschichten*“ grundsätzlich aus der Geologie: „*Zeitschichten*‘ verweisen auf geologische Formationen, die verschieden weit und verschieden tief zurückreichen und die sich im Laufe der sogenannten Erdgeschichte mit verschiedenen Geschwindigkeiten verändert und voneinander abgehoben haben.“ (19) Der Versuch, „*geschichtliche Befunde durch zeitschichtentheoretische Angebote aufzuschlüsseln*“, soll dabei Koselleck zufolge gerade dazu dienen, „*die Opposition von linear und kreisläufig zu unterlaufen.*“ (20)

In Bezug auf „*Rekurrenzphänomene, welche die Bedingung möglicher Einmaligkeit absichern*“, liegt für Koselleck „*eine Schwierigkeit*“ etwa in der Frage, „*ob und wie diese Wiederholungsstrukturen sich selbst wiederum ändern.*“ (22) Es geht mithin um das „*Phänomen*“, „*daß sich auch die länger währenden Strukturen, die Veränderungen ermöglichen, aber ihrerseits statisch scheinen, ebenfalls wandeln.*“ (22) Zur Lösung kann

insbesondere eine Analyse der bereits zuvor erwähnten „verschiedenen Geschwindigkeiten“ beitragen, denen im zeitschichtentheoretischen Modell eine zentrale Rolle zukommt: „Der Gewinn einer Zeitschichtentheorie liegt“, so Koselleck, „darin, verschiedene Geschwindigkeiten messen zu können, Beschleunigungen oder Verzögerungen und damit verschiedene Veränderungsweisen sichtbar zu machen, die von großer temporaler Komplexität zeugen.“ (22) Die Zeitschichtentheorie ermöglicht es also, „verschiedene Wandlungsgeschwindigkeiten zu thematisieren, ohne in die Scheinalternative linearer oder kreisläufiger Zeitverläufe zu verfallen.“ (26)

Unter einem zeitschichtentheoretischen Gesichtspunkt wie demjenigen Kosellecks lässt sich die Scheinparadoxie einer Wiederholung im Wandel, wie sie aus Ransmayrs Werk hervorgeht, folglich auflösen zu einer Kopräsenz unterschiedlicher Geschwindigkeiten, die im Übrigen auch die beiden Grundcharakteristika aufgreift, die Blumenberg in der *Arbeit am Mythos* (2014 [1979]) als die „beiden Eigenschaften“ beschreibt, die „Mythen traditionsfähig“ werden lassen: nämlich zum einen „ihre Beständigkeit“, zum anderen „ihre Veränderbarkeit“ (40). Neuverstanden als eine *Arbeit am Mythos*, verwandeln sich die Prozesse sisyphaler Arbeit (siehe 3.4.1) demnach zu Elementen einer metamorphischen Struktur der Wiederholung im Wandel unter dem Horizont einer mythischen Zeit der „Beständigkeit“ (als Repetition) bei gleichzeitiger „Veränderbarkeit“ (als Variation), die ihre wohl beste Beschreibungsfigur in der Spirale findet, die bei aller Kreisläufigkeit in den höheren zugleich doch zu Veränderungen in den niedrigeren Geschwindigkeiten führt, auch wenn diese Beschreibungsfigur kein explizites textimmanentes Äquivalent in Ransmayrs Roman selbst erhält, d. h. das Lexem „Spirale“ in der Romantextur nicht auftaucht (vgl. zur Spirale als expliziter poetologischer Grundfigur bei dem in den Subtexten der Eismeergeschichte mitzitierten Poe indessen Küpper 2016c).

Eine letzte Strukturanalogie betrifft das Serielle: Mit den beiden Charakteristika der Repetition und der Variation fußt die hier beschriebene Zeitspirale nomadologischer (intertextueller und anderer) Rekurrenzen unter der Ägide einer Wiederholung im Wandel auf exakt denselben Grundprinzipien wie die ästhetischen Phänomene der Serie; serielle Zeit kann gleichermaßen als spiralförmige Zeit verstanden werden (siehe dazu im Kontext von Ransmayrs Episodenbuch *Atlas eines ängstlichen Mannes* ausführlicher 4.1.4). So gesehen, kommen eine Theorie und eine Ästhetik des Nomadischen von Anfang auch einer Theorie und Ästhetik der Serialität nahe: Beide sind nicht nur eng miteinander verwoben und verwandt, in Ransmayrs Werk lassen sich grundlegend Elemente sowohl des Nomadischen als auch des Seriellen bis in die Anfänge zurückverfolgen und somit eine Linie von den Ursprüngen zu den jüngeren und jüngsten Ausprägungen des Seriellen ziehen (siehe dazu weiter 4.1.4). In Ransmayrs Debütroman erscheint das Serielle dabei vielfach auf die fragmentarische, parataktische Form des Sequenziellen reduziert, so beispielsweise in den multiplen Bildsequenzen (siehe dazu bes. 3.8.2).

3.4.3 Präsentisches und präteritales Erzählen: „Das absolute Präsens“ (Bohrer) und die nekrologische Narration

Zeitaspekte werden in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* darüber hinaus auch auf einer sprachformalen Ebene zum Gegenstand: in den verschiedenen grammatikalischen Tempusformen der narrativen Textur von Ransmayrs Roman.

Nach *Strahlender Untergang* ist der Roman eine weitere Reflexion über die ästhetische Darstellung von Zeit. Zeit ist keine statische, sondern eine dynamische Größe und gehört insoweit zu den grundkategorialen Voraussetzungen nomadischer Bewegungen. Der Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist ein Abenteuer- und in Teilen auch ein Geschichtsroman. Die Darstellung von Geschichte als vergangener Zeit geschieht im Roman, rein textsprachlich gesehen, im Präteritum. Im Präteritum stehen jedoch ebenso die Schilderungen der zweiten, gegenwartsbezogenen Handlungsebene (siehe zu einigen narratologischen Grundmerkmalen des Romans 3.1.1 und 3.3.1). Allein die Erzählerreden der dritten Ebene stehen im grammatischen Präsens als Tempusform der Gegenwart. Daraus ergibt sich einerseits eine radikale Dominanz der präteritalen über die präsentische Narration, indem der Roman fast ausschließlich im Präteritum erzählt wird und nur gelegentlich und nur sehr kurz ins Präsens übergreift. Andererseits ergibt sich daraus aber ebenso ein Konflikt zwischen der epochalen Zeit der erzählten Ereignisse (den großen Zeiträumen der Vergangenheit auf der ersten sowie der Gegenwart auf der zweiten und dritten Ebene) und den sprachlichen Zeitformen der narrativen Darstellung.

Dieser Konflikt lässt sich exemplarisch an einer Textstelle aus dem sechsten Romankapitel illustrieren, wo der Erzähler meint: „Ich erinnere mich an einen Nachmittag, lange nach Mazzinis Verschwinden, an dem ich sein Zimmer mit Anna Koreth zum erstenmal betrat.“ (56/63) Allein die Erinnerung des Erzählers auf der dritten Ebene findet im Präsens statt („Ich erinnere mich“), wodurch die Leser*innen im Akt der Rezeption sozusagen synchron selbst an dieser Erinnerung partizipieren. Dagegen stehen alle anderen Beschreibungen im Präteritum, auch diejenigen der sogenannten Gegenwartshandlung um Josef Mazzini auf der zweiten Ebene („an dem ich sein Zimmer mit Anna Koreth zum erstenmal betrat“). Hier tritt daher eine zeitliche Differenz zwischen Narration und Rezeption ein, die nur umso deutlicher macht, dass auch die Ereignisse der zweiten Ebene allein ex post berichtet werden und längst vergangen sind, Mazzini sogar schon längst verschollen ist, bevor der Erzähler – seinerseits „lange nach Mazzinis Verschwinden“ – überhaupt zu reden beginnt.

Die radikale Dominanz des präteritalen über das präsentische Erzählen im Roman führt nicht allein vor, dass die angebliche Gegenwart zweiter Ebene zum Zeitpunkt des

Erzählens bereits ebenso vergangen ist wie die Vergangenheit erster Ebene (siehe zu den Erzählebenen grundlegend 3.1.1), sondern dass auch der Zeitpunkt des Erzählens selbst als Moment absoluter Gegenwart auf einer dritten Ebene uneinholbar ist: Mag der Erzähler, rezeptionsästhetisch oder genauer: rezeptionsformal betrachtet, auch noch so synchron berichten, der Augenblick dieses Berichtens an sich ist, produktionsformal betrachtet, für die Leser*innen im Moment der Rezeption immer schon vergangen. Die narrative Gegenwart ist ein fliehender Punkt, der immer schon verschwunden ist, bevor er in irgendeiner Form rezeptiv zu fassen wäre. Diese Problematik der Posteriorität wiederholt zum einen auf einer erzählformalen ästhetischen Ebene die grundlegende Thematik der Nachfahrenschaft und des Spätgeborenentums Mazzinis in der Gegenwartshandlung (siehe 3.2.1), sie wiederholt sich zum anderen ihrerseits wiederum in der sowohl auf der Vergangenheits- als auch auf der Gegenwartsebene der Handlung umspielten Problematik medientechnischer Verzögerungen und Verspätungen in den zeitlich unterbrochenen Kommunikationskanälen der Romanfiguren (dazu ausführlicher 3.5.8.2).

Der vorhin verwendete Begriff „absoluter Gegenwart“ darf dabei nicht verwechselt werden mit dem programmatischen Begriff von Bohrer: „Das absolute Präsens“ (1994 [1992]). Bohrers absolutes Präsens meint hauptsächlich die ästhetisch autonome Zeitdimension eines epiphanen oder kontemplativen Moments, etwa im literarisierten Zeitpunkt eines „kontemplativen Stillstehens außerhalb der normalen Zeiterfahrung“ (160) oder einer „Zeit-Aufhebung zugunsten einer Versetzung realer Geschehnisabläufe in das fortwährende Präsens einer imaginativen Stimmung, sowohl produktions- als auch rezeptions-ästhetisch.“ (154) Mit Momenten wie der „Zeit-Aufhebung“ und des „kontemplativen Stillstehens“ läuft Bohrers absolutes Präsens also insofern genau auf das Gegenteil von dem hier skizzierten Modell einer immer schon entfliehenden, gerade nicht statischen, sondern dynamisch-volatilen, flüchtigen Gegenwart hinaus.

Der Unterschied zwischen diesen beiden komplementären Konzepten erklärt sich in erster Linie aus den unterschiedlichen analytischen Ebenen: Bohrer argumentiert ausdrücklich „sowohl produktions- als auch rezeptions-ästhetisch“; hier wurde das Phänomen bewusst „rezeptionsformal“ und „produktionsformal“ gewendet sowie narratologisch perspektiviert, da es dabei weniger um die ästhetisch verdichtete inhaltliche Zeit als um die sprachformale Zeitverdichtung an sich geht, d. h. weniger um die im literarischen Werk beschriebene Zeit als um den Akt der zeitlichen Beschreibung selbst in der produktions-, rezeptions- und narrationstechnischen Kommunikation (oder Nichtkommunikation) zwischen Werk und Leser*innen. Unter Verweis auf den im Roman explizit auftauchenden Begriff vom „Nekrolog“ (242/265), der überdies titelgebend für das gesamte letzte Romankapitel „*Aus der Welt – Ein Nekrolog*“ ist (238–252/260–275, siehe dazu 3.3.3), ließe sich das hier dargestellte narratologische Phänomen auch als nekrologi-

sches Erzählen bzw. als nekrologische Narration bezeichnen: Wie im Nachruf auf einen Toten jagen die Leser*innen im synchronen Akt der Rezeption selbst einem Zeitpunkt absoluter Gegenwart nach, der produktionsformal bzw. produktionstechnisch immer schon vergangen, verschwunden, im Sinne des Nichtmehrgegenwärtigen verstorben, d. h. abwesend ist. Auch das ist ein Aspekt nomadologischer Nachfahrerschaft, wenngleich sich ihre Dynamiken weniger in vegetations- als in rezeptionstechnischen Kreisläufen bewegen.

3.5 Intertextualität und Metatextualität

Das Werk *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* knüpft an literaturgeschichtliche Traditionen des Entdecker- und Abenteuerromans an, wendet diese aber zugleich ins Metaliterarische: Der Roman erzählt nicht nur die Geschichte der historischen Nordpolexpedition und ihres fiktiven Nachfolgers Mazzini, sondern rekapituliert unter einer Fülle von intertextuellen Bezugnahmen gleichzeitig auch die Geschichte der literarischen Verdichtung solcher und anderer Expeditionen ins Unbekannte.

Die massive intertextuelle Konzentration von Ransmayrs Roman führt zu Vielfachkodierungen des sprachlichen Materials, von dem häufig nicht bloß ein einzelner, linearer Bezug ausgeht, sondern das grundsätzlich in einem irisierenden Netzwerk von Bezügen steht, die in multiple Richtungen verlaufen, auch untereinander Querverbindungen und Verknotungen aufweisen und denen nachzugehen insgesamt einer auf ihre Weise wiederum abenteuerlichen Spurensuche in vielfältigen Verästelungen, Simultaneitäten und Multidirektionalitäten gleichkommt.

So betrachtet, stellt Ransmayrs Roman eine geradezu buchstäbliche Übersetzung der Formel Ricardous in die literarische Praxis dar, für den der traditionelle Roman bekanntlich die Erzählung eines Abenteuers, der moderne Roman dagegen das Abenteuer einer Erzählung bietet (1971: 143, siehe dazu *Theorie* 3.7.3). Die mit unsäglichen Strapazen verbundene Eroberung eines zwar noch unentdeckten, aber kargen und unfruchtbaren Lands im arktischen Norden wird auf diese Weise auch zu einem Bild für die verzweifelte und in bestimmter Hinsicht zum Scheitern verurteilte Suche nach einem neuen literarischen Sujet, nach noch unausgetretenen Pfaden, einem weißen Flecken in der Literaturgeschichte. Einige Elemente aus diesem Zusammenhang wurden im zweiten Problemkreis der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Roman bereits im Ansatz angedeutet (siehe 3.1.2) und sollen hier ein wenig ausführlicher entfaltet werden.

3.5.1 Der zweite Problemkreis

Verbunden mit der metatextuellen ist zugleich eine intertextuelle Ebene des Romans, die in mehreren Ansätzen umrissen wurde. Für Wagner-Egelhaaf (1993) ist man in Bezug auf die Schriftlandschaften der *Schrecken des Eises und der Finsternis* „versucht, von intertextuellen Landschaften zu sprechen, weil sie sich in sehr konkreter Weise über andere, bereits vorhandene Texte konstituieren.“ (59) Den „Mythos der Initiation zur modernen Dichtkunst“ im Roman skizziert Nöller (1998), und zwar unter anderem im literaturgeschichtlichen Rückverweis auf Gides *Le voyage d’Urien* (2003 [1893]). Laut Nöller „symbolisiert die Eiswelt das unbedruckte Papier“ (295) und schreibt sich Ransmayrs Polarroman dadurch zugleich in eine literaturgeschichtliche Reihe ein: Er „hat den Mythos der Fahrt ins Weiße aktualisiert und seine literarische Tradition fortgesetzt.“ (296)

Am eindringlichsten wurde die meta- und intertextuelle Verwobenheit des Romans in der bisherigen Forschung von Menke (2000) behandelt. Sie geht zunächst von drei in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* intertextuell wiederkehrenden „Prätexen der Polarfahrt“ aus (555): dem alttestamentlichen Buch Hiob (vgl. 556 f.) sowie den Werken von Petrarca (vgl. 557–559) und von Dante (vgl. v. a. 559 f.). Über diese drei Bezüge hinaus diagnostiziert Menke aber zugleich eine ganze „Textur intertextueller Verwebungen, in der Mercators Welt-Karten und eine Vielzahl von Texten einander fortschreiben, kommentieren und zitieren“ (561). Zum einen verweist Menke auf die grundlegende Paradoxie der Polarfahrt als metapoetischer Metapher:

Das Polargebiet dementiert als *Bibliothekspänomen*, das es doch ist, durch seine intertextuelle Verfaßtheit das, was in ihm aufgefunden werden sollte, den Ort ohne Spuren und *topos* der Spurlosigkeit, *Spuren* müssen schon hinterlassen worden sein. Das Polargebiet, der Ort jenseits aller Eintragungen wird begangen schon immer in den *Spuren* von Vorgängern. (571)

Zum anderen zeigt Menkes Analyse dabei auch nachdrücklich, was es bedeutet, den unzähligen intertextuellen Spuren nachzugehen, die in einem Werk wie Ransmayrs Polarroman aus- bzw. angelegt sind. Zu diesen Spuren gehören „u. a.“, so die rasche Aufzählung von Menke:

Joh. Gottfried Schnabels *Die Insel Felsenburg* (1731–1743), Samuel Taylor Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), Chamissos *Salas y Gomez* (1829), James Fenimore Coopers *The Monikins* (1836), Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) und (mit Milton) Mary Shelleys *Frankenstein* und Herman Melvilles *Moby Dick* or

The Whale (1851), Texte von Rimbaud, Baudelaire und Mallarmé, Jules Vernes *Le sphinx des glaces* (1895), Kurd Laßwitzs *Auf zwei Planeten* (1897) und, nach Ernest H. Shackletons *21 Meilen vom Südpol. Die Geschichte der britischen Südpol-Expedition 1907/09*, Georg Heyms *Das Tagebuch des Shackleton* (1911) wie auch T. S. Eliots *The Waste Land* (1922). (561)

Diese Liste ließe sich, wenn nicht beliebig, so doch noch lange fortsetzen, was zum Teil auch schon bei Menke selbst geschehen ist, unter anderem etwa im Hinweis darauf, in den *Schrecken* „auch Joseph Conrads *Heart of Darkness* mitzulesen und dessen ‚the horror‘“ (555, dort Anm. 26). Auch in der übrigen Forschung wurden weiterführende Verbindungen hergestellt, so zum Beispiel mit Frischs lange Zeit vergessener, kürzlich vor allem im Zuge ökokritischer Diskussionen neuentdeckter Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän* (2014 [1979]), die verschiedentlich bereits im breiteren Zusammenhang mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* erwähnt worden ist (vgl. etwa Nettersole 1990: 139, Scheck 1992: 58), deren offensichtlich vorhandenen Verbindungen mit Ransmayrs Roman sowie deren Bedeutung für Ransmayrs literarisches Gesamtwerk allerdings noch im Einzelnen nachzugehen wäre. Ähnliches gilt beispielsweise für Ecos Roman *Il nomine della rosa* von 1980 (dazu andeutungsweise Hauenstein 2014: 69 f., dort außerdem zu Ransmayrs intertextueller „Übertreibungsstrategie“: 72, zum in den Roman einmontierten „Pastiche des Beginns eines Kriminalromans“: 77; vgl. zur Polysemie von Mazzinis „Fall“ zwischen kriminologischer und psychoanalytischer Lektüre auch Osborne 2013: 52; usw.).

Auch hier kann und soll keine erschöpfende Gesamtdarstellung geleistet werden. Stattdessen werden in den folgenden Abschnitten einige bislang noch unbeachtete, exemplarische intertextuelle Bezüge in den Fokus rücken. Zuvor gilt es allerdings zumindest kurz auf den mit dem Phänomen der Intertextualität im Roman verbundenen Bereich der Metatextualität einzugehen. Aufgrund der in dieser Hinsicht guten Forschungslage erübrigt sich im Folgenden jedoch eine ausgiebige Beschreibung der Zusammenhänge. Ergänzend zum Verweis auf die bereits bestehenden Ansätze soll hier die Analyse von zwei exemplarischen Textstellen genügen.

3.5.2 Nautik und Skripturalität – „Federkiele“ und „die produzierenden Kräfte“

Gegen Ende des fünften Romankapitels wird das „Memorandum an Heinrich VIII.“ erwähnt, in dem Robert Thorne dem König von England die nordöstliche Seepassage „entlang der sibirischen Küste“ nach Indien nahebringt (50/58). Darauf jedoch, so führt

der Erzähler weiter aus, „vergehen noch mehr als zwei Jahrzehnte, bis der unbeirrbare Glaube an die *Nordostpassage* nicht nur Federkiele, sondern auch Schiffe in Bewegung versetzt.“ (50 / 58) In der sprachlichen Zusammenstellung deutet sich über den Begriff der „Federkiele“ („Kiel“ von mnd. *kil, kel*, wahrsch. verwandt mit „Kehle“ im Sinne eines „halsförmig Geschwungenen“) nicht nur eine implizite Analogie zwischen dem nautischen und dem skripturalen Bereich an, d. h. zwischen demjenigen, von dem der Roman berichtet, und dem, anhand dessen er berichtet, also zwischen den sogenannten Ebenen der *histoire* und des *discours*, verbindet sich der Federkiel doch in der formalen wie bildlichen Assoziation unmittelbar mit dem Schiffskiel. Beide sind darüber hinaus ebenso verknüpft durch das gemeinsame Moment der „Bewegung“: Da sowohl die „Schiffe“ als auch die „Federkiele“ ausdrücklich „in Bewegung“ sind, zeichnet sich in der assoziativen Verknüpfung von Nautik und Skripturalität zugleich ein konzeptuelles Grundmerkmal allen Schreibens ab, nämlich das der Mobilität und Dynamik, das bis in die skripturale Feinmotorik der Federführung hineinreicht und das nachdrücklich darauf verweist, dass jedes Schreiben grundsätzlich ein Schreiben „in Bewegung“ ist (siehe dazu auch *Theorie* 3.2.1).

Eine zweite in dieser Hinsicht exemplarische Textstelle findet sich im zehnten Romankapitel. „*Wer die Natur wahrhaft bewundern will, der beobachte sie in ihren Extremen.*“ (95 / 107) So ist dort aus der Feder Carl Weyprechts zu lesen. Anders als etwa in den üppigen Tropen erscheine die Natur „*an den Polen in ihrer Nacktheit, die aber umso klarer und deutlicher den großartigen innern Bau hervortreten läßt.*“ (95 / 107) Denn:

In den Tropen verliert sich das Auge in der Massenhaftigkeit der zu bewundernden Details, hier richtet es sich in Ermangelung dessen auf das imponirende Ganze, in Ermangelung des Productes auf die producirenden Kräfte. Nicht zerstreut und unbeeinflusst durch das Einzelne concentrirt sich hier die Aufmerksamkeit auf die Naturkräfte selbst. (95 / 107)

Mit dieser historischen Notiz Weyprechts wird zugleich eine recht präzise Beschreibung des Romans selbst in den Roman einmontiert: „*Nicht zerstreut und unbeeinflusst durch das Einzelne*“ ist „*die Aufmerksamkeit*“ der Rezipient*innen von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zwar mit Sicherheit nicht, doch lässt sich auf einer metareflexiven Ebene des Werks in der Tat eine Lektüre vornehmen, die sich „*in Ermangelung des Productes auf die producirenden Kräfte*“ richtet und dadurch auch „*den großartigen innern Bau*“ des Werks an sich „*hervortreten läßt.*“ Bezeichnend ist in dem Zusammenhang auch, dass unmittelbar zuvor in Weyprechts Ausführungen darauf verwiesen wird, wie „*Newton aus einer einfachen Betrachtung die unwandelbaren Gesetze entwickelte, auf denen der Lauf der Gestirne, die ganze Mechanik des Himmels und die Existenz der von uns bewohnten Erde beruhen*“ (95 / 107). Im Hinweis auf Newtons physikalische Bewegungs-

lehre deutet sich eine erneute Parallele zwischen einer „*Mechanik*“ natürlicher Bewegung und der künstlerischen Bewegungsmechanik des Werks selbst an.

3.5.3 „*Fragmente*“ – Zu einigen markierten literarischen Rekursen (Petrarca, Seneca u. a.)

In Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* lassen sich prinzipiell zwei Grundformen von intertextuellen Rekursen unterscheiden: erstens markierte, d. h. explizit ausgewiesene Bezugnahmen, zweitens unmarkierte, d. h. nicht explizit ausgewiesene, sondern implizit vorhandene bzw. zu ermittelnde Referenzen. Zunächst zu den Ersteren.

Markierte intertextuelle Bezug- und Wiederaufnahmen reichen von dem ausdrücklich als „Petrarcas Sonett“ (107 / 121) ausgewiesenen Gedicht Nr. 35 „Solo et pensoso i piú deserti campi“ aus der berühmten Sammlung *Francisci Petrarche laureati poetae rerum vulgarij fragmenta* (vgl. Petrarca 2004: dort 34 f.), das am Ende des zehnten Romankapitels zitiert (105 / 120) und zu Beginn des elften Kapitels wiederaufgenommen sowie nun auch ins Deutsche übertragen wird (107 f. / 121 f., vgl. zu einer möglichen Allusion auf NS-Lager zudem Osborne 2013: 72 f.), bis hin zu der explizit „Lucius Annaeus Seneca / Erstes Jahrhundert“ zugeschriebenen Erwähnung von „Thule“, die im vierzehnten Romankapitel wiedergegeben wird (173 / 188) und die vom Schluss des zweiten Chorlieds der *Medea* stammt (dazu Seneca 2003: dort 36 f.). In Senecas Drama steht sie dabei im weiteren Zusammenhang der Entdeckung bzw. Eroberung zur See, dem Vordringen des Menschen ins bislang Unbekannte und der Erweiterung der erschlossenen oder unterworfenen Welt, deren Grenzen sich unaufhörlich verschieben:

Überwunden nunmehr erduldet die See
schon jeglich Gebot: nicht der Argo bedarf's,
der berühmten, gefügt von Pallas' Hand,
die die Ruder heim von Königen trug,
es durchsteuert schon jeder Nachen die Flut.
Kein Markstein verbleibt. In Neuland verlegt
nun manch eine Stadt ihrer Mauern Ring.
Nichts läßt, wo es war, die erschlossene Welt.
[...] Es wird kommen die Zeit,
wenn die Jahre vergehn, wo des Oceans Strom
den Erdenring sprengt und ein riesiges Land
sich weithin erstreckt, wo Tethys enthüllt,

was an Räumen sie barg – das Ende der Welt
ist Thule nicht mehr. (35–37)

Das gesamte vierzehnte Kapitel von Ransmayrs Roman, in das auch der Seneca-Bezug eingebettet ist und das überschrieben ist mit „*Dritter Exkurs. Der Große Nagel – Fragmente des Mythos und der Aufklärung*“ (172–179 / 187–194), ist eine betont fragmentarische Zusammenstellung von markierten Zitaten über die nördlichen Eisregionen, die beim alttestamentlichen Buch Hiob beginnen (vgl. 172 / 187 f.) und sich bis zu einer geografischen Definition des Nordpols um das Jahr „1980“ fortschreiben (179 / 194).

Es kann sicher festgehalten werden, „dass über die Auswahl der Zitate ein zweites Kommentarsystem entsteht, das noch über den Erzählerkommentaren angeordnet ist.“ (Munz-Krines 2009: 208) Schon mit seinem bloßen Titel klingt dieses Kapitel der Fragmente zudem an die *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer / Adorno (2013 [1944]) an, die ihrerseits bekanntlich, dem Wortlaut ihres Untertitels entsprechend, *Philosophische Fragmente* zum Verhältnis von Mythos und Aufklärung versammelt (vgl. zu dieser Filiation unter anderem auch Cieślak 2007: 91 f., die anführt: „Der Exkurs über die Passagensucher liest sich wie eine Schilderung der These von Adorno und Horkheimer, daß schon der Mythos Aufklärung ist“; ferner etwa noch Dorowin 2020: 214). In Ransmayrs Roman tritt als Kompilator „dieser heillosen Sammlung von Zitaten“ (171 / 186) Josef Mazzini auf: Während der Eisfahrt auf der Cradle „saß er in der Messe und in seiner Kabine über polargeschichtlichen Schriften der schmalen Bordbibliothek und schrieb wahllos und unablässig aus den Büchern ab; ein Sekretär der Erinnerung.“ (170 / 186)

3.5.4 Räume der Kommunikation und der Superposition von Büchern: Die „Bordbibliothek“ der Tegetthoff, der Cradle und der Nautilus (Verne)

Die erwähnte „Bordbibliothek“ der Cradle lässt sich dabei zum einen als verkleinerte romaninterne Variante der historischen „Bordbibliothek“ der Admiral Tegetthoff verstehen: Nach dem Willen Weyprechts „soll jetzt doch *jeder* lesen und schreiben lernen“ (123 f. / 141); „die Bordbibliothek“ umfasst „vierhundert Bände, darunter Lessings und Shakespeares Dramen, auch John Miltons *Verlorenes Paradies* und vergilbende Ausgaben der *Neuen Freien Presse*“ (124 / 141). Zum anderen ist die Bordbibliothek der gattungstypische Ort, an dem auch literaturgeschichtliche Fäden zusammenlaufen und sich überkreuzen: als metareflexiver Raum der Akkumulation und Superposition von Büchern sowie als einschlägiges Gattungsrequisit berühmter Seeromane, darunter insbesondere Jules Vernes Klassikers *Vingt mille lieues sous les mers* von 1869–1870.

In Kapitel XI aus dem ersten Band des Romans (zit. nach Verne 1869) wird das Innenleben der Nautilus, und zwar an erster Stelle die imposante Bordbibliothek Kapitän Nemos geschildert: Die zwölftausend Bände, die seine Bibliothek enthält, reichen von Homer bis Victor Hugo und darüber hinaus, sie umfassen aber vor allem Werke der Wissenschaft (vgl. 75 f.). In der bei Hetzel erschienenen, mit Illustrationen nach Zeichnungen Alphonse de Neuville und Édouard Riou versehenen Originalausgabe des Romans zeigt überdies eine Abbildung die Bibliothek an Bord der Nautilus als einen Ort der Konversation zwischen Aronnax und Nemo, aber auch als einen Raum der Kumulation wie der kommunikativen Konjunktion von Büchern (73, siehe Fig. 5 im Bildanhang dieser Arbeit). Die Bibliotheken an Bord der Admiral Tegetthoff wie der Cradle aus Ransmayrs Roman bilden nicht nur deutliche, wenn auch unmarkierte (implizite) Reminiszenzen an eine solch berühmte Bordbibliothek der Literaturgeschichte wie die der Nautilus, ähnlich wie diese stellen sie Orte dar, an denen Bücher vielfach aufeinandertreffen und zugleich auf einer metaliterarischen Ebene miteinander kommunizieren, indem sie in eine intertextuelle Situation eintreten, die aus der Bordbibliothek einen Raum multipler Kommunikationen und Superpositionen von Büchern macht.

3.5.5 Taufe als kolonialer Akt und das „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“ (Blumenberg)

Überliefert wird die besagte Zitatzusammenstellung Mazzinis aus dem vierzehnten Romankapitel ihrerseits wiederum durch den Erzähler, wie dieser selbst berichtet: „Das dünne, blau gebundene Heft, das er damals vollkritzelte, liegt jetzt vor mir“ (170/186). Der Kommentar des Erzählers über die durch ihn erfolgte Benennung der „Hefte Mazzinis“, die zugleich als Titelgebung der einzelnen Romankapitel lesbar wird, verweist auf Parallelen zwischen Erzähler und „Entdecker“, zwischen der Erschließung von Textmaterial und der Eroberung von Territorium im kolonialen Akt der Namengebung als Akt auktorialer Ich-Behauptung:

Gewiß, es ist nicht Josef Mazzinis Handschrift, die auf dem Umschlagschild den Titel dieser heillosen Sammlung von Zitaten festhält: *Der große Nagel* – so haben grönländische Eskimos den Nordpol genannt. Es ist nicht Josef Mazzinis Handschrift. Das habe ich geschrieben. Ich. Ich habe auch die anderen Hefte Mazzinis mit Namen versehen. *Campi deserti. Terra nuova*. 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. (170 f./ vgl. 186)

Damit wiederholt der Erzähler exakt den Gestus der historischen „Landvermesser“ (200/217) Julius Payer und seiner Begleiter, welche die entdeckten Landstriche unentwegt mit Namen versehen, so auch auf ihrer Schlittenreise in den äußersten Norden des Franz-Joseph-Lands: „Sie messen und taufen und leiden“ (200/217; vgl. zu einer allgemeinen „Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur“ im Spannungsfeld zwischen „Erzähl- und Messkunst“ ferner Stockhammer 2009; hier 91). Eine Analogie zwischen Entdeckung und Erzählung geht bereits aus Payers eigenen Notizen hervor, sie äußert sich in einer konzeptuellen Engführung von Landnahme und literarischer Produktion sowie auch Rezeption. Payer meint: „*Es kann nur wenig Spannenderes geben, als das Entdecken neuer Länder. Unermüdlich erregt das Sichtbare das Combinationsvermögen über die Configuration, und die Phantasie ist rastlos beschäftigt, die Lücken des Unsichtbaren zu ergänzen.*“ (200/vgl. 217)

Ebenso deutlich tritt allerdings der Grad sozialer Stratifikation hervor, der die Taufakte in einer Dichotomie von Herr und Knecht grundsätzlich kennzeichnet: „Welcher Knecht wollte denn auch je seinen Namen in ein Geschichtsbuch hinüberretten oder gar auf der Weltkarte Spuren hinterlassen?“ (201/218) Nicht den Knechten, sondern allein den Herren ist der Akt der Namengebung vorbehalten, wodurch sich die Benennung der entdeckten Orte und das Schreiben von Geschichte als gleichermaßen herrschaftliche Aktivitäten erweisen: „Der Oberlieutenant kann mit Namen und Taufen freilich anders umgehen, wie ein Herr, wie ein vollendeter Entdecker.“ (201/218) Ähnlich wie das literarische Sprechen als eigentliches Gesprochenwerden der Subalternen in *Strahlender Untergang* (siehe dazu 2.3.13) bleiben in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* sowohl die Taufe des neuentdeckten Lands als auch das Schreiben von Geschichte bzw. die sprachliche Benennung des Geschehens, d. h. die Belegung des zu Erzählenden und zu Überliefernden mit Namen, elitäre Handlungen, die nur den Klassen sozialer Herrschaft, nicht denen subalternen Knechtschaft vorbehalten sind.

Die Taufe als kolonialer Akt herrschaftlicher Benennung, wie er aus Ransmayrs Roman hervorgeht, knüpft zugleich an einen problemgeschichtlichen Komplex an, den Blumenberg als „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“ in der *Arbeit am Mythos* (2014 [1979]: 40–67) beschrieben hat. Dort geht Blumenberg den Gründen des Geschichtenerzählens nach: „Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwererwiegend: die Furcht.“ (40) Zu differenzieren ist dabei zwischen dem Unerkannten und dem Unbekannten: „Archaisch ist die Furcht nicht so sehr vor dem, was noch unerkannt ist, sondern schon vor dem, was unbekannt ist. Als Unbekanntes ist es namenlos; als Namenloses kann es nicht beschworen oder angerufen oder magisch angegriffen werden.“ (40) Gerade „den Namen“ kommt deswegen eine grundlegende Bedeutung zu:

Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen. Dieser Sachverhalt steckt in der biblischen Frühgeschichte von der paradiesischen Namengebung. Er steckt aber auch in dem aller Magie zugrunde liegenden Glauben, wie er noch die Anfänge von Wissenschaft bestimmt, die treffende Benennung der Dinge werde die Feindschaft zwischen ihnen und dem Menschen aufheben zu reiner Dienstbarkeit. Der Schrecken, der zur Sprache zurückgefunden hat, ist schon ausgestanden.
(41)

Inwieweit Blumenbergs Formel vom „Schrecken, der zur Sprache zurückgefunden hat“ und solcherart „schon ausgestanden“ ist, möglicherweise sogar als eine konkrete intertextuelle Reminiszenz in Ransmayrs Roman mitschwingt, in dem die titelgebenden *Schrecken* schließlich ihrerseits „zur Sprache zurückgefunden“ haben, ist eine heuristisch produktive, wenn auch nicht ganz eindeutig zu beantwortende Frage. Unabhängig davon jedenfalls stecken Blumenbergs Darlegungen zur Vertreibung von „Furcht“ durch die „Benennung der Dinge“ sowie ihre Beschwörung durch „Magie“ ein wichtiges problemgeschichtliches Fundament der in Ransmayrs Roman angedeuteten Zusammenhänge ab (vgl. speziell zu den Beziehungen zwischen Magie und Erzählung des Weiteren auch Todorov 1973), und sie leiten darüber hinaus schon zu einer anderen zentralen Verbindung über: derjenigen von Benennung und Bannung.

3.5.6 Benennung und Bannung

Ein quasimagischer Charakter wird dem Taufakt in der Engführung von Benennung und Bannung zugesprochen: „Payer streut seine Namen wie Bannsprüche über den Archipel“ (201/219). Die Herkunft des Verbs „bannen“ (rudimentär: von ahd. *bannan* „gebieten, befehlen“, urspr. „sprechen“) verweist nicht allein auf seinen oralsprachlichen Charakter, aus seiner Etymologie lassen sich darüber hinaus auch einige grundlegende Aspekte des beschriebenen Taufakts im Zusammenhang von Benennung und Bannung herausentwickeln.

Grimms *Deutsches Wörterbuch* (1854: Sp. 1115f.) verzeichnet insgesamt sieben historische Bedeutungen von „bannen“: 1. „ursprünglich hegen des gerichts“, „auch in späterer zeit vorladen, vor gericht fordern“; 2. „die tage bannen, sie zu feiertagen erklären“ (Sp. 1115); 3. „einen forst oder wald, ein gewässer bannen, sie für heilig und unverletzlich erklären, der gewöhnlichen benutzung entziehen“; 4. „die mühle, den wein bannen, einem müller und schenken das recht verleihen, dasz alle leute bei ihm malen und wein holen müssen“; 5. „bannen, strafen: er ist gebannt, im bann, excommuniciert“; 6. „bannen, verbannen, verweisen, verjagen: einen aus dem lande bannen“; 7. „bannen, festhalten, zaubern, bezwingen: die geister bannen, schätze, teufel, schlangen bannen“ (Sp. 1116).

Die sieben Bedeutungen des Bannens umspannen mehrere konträre, jeweils in sich polar gespaltene Sinnbereiche: rufen („*vorladen*“) und zugleich vertreiben („*verjagen*“), heiligsprechen („*für heilig und unverletzlich erklären*“) und zugleich verdammen („*excommuniciert*“), „*festhalten*“ und zugleich „*verjagen*“. Neben dem juristischen des Tribunals nehmen Payers „Bannsprüche“ ebenso einen magischen Zug an: Nach Grimms *Wörterbuch* (1854: Sp. 1118) bedeutet der „bannspruch“ schließlich „*machtspruch, zauberspruch*.“ So ist es dann auch nur konsequent, wenn etwa Payer selbst eine „*magische*“ Verklärung der Eislandschaft in der „*Dämmerung*“ und eine „*gespenstig*“ wirkende Silhouette der Tegetthoff wie eines Geisterschiffs vermerkt: „*Schon Anfang November umgab uns tiefe Dämmerung; magische Schönheit verklärte unsere Einöde, das frostige Weiß der Takelage des Schiffes zeichnete sich gespenstig ab von dem graublauen Himmel*.“ (99/112) Die sprachhistorisch begründete Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen macht das Wortfeld des Bannens mit seinem vielfältig zergliederten Sinnbezirk zur vollendeten lexematischen Verdichtung einer für das gesamte Werk konstitutiven Oszillationsbewegung zwischen unauflösbaren Gegensätzen.

Die „Bannsprüche“ Payers antizipieren bereits das geisterhafte „Schattenbild“, „nach dem“ er später, als er und seine Begleiter an der äußersten Grenze des Lands an offenes Wasser stoßen, „mit Namen“ nur noch „werfen“ kann, denn „auch der Kommandant kann nun nicht mehr wissen, ob, was er tauft, Felsen sind oder Wolken.“ (212/230) Jahre später wird sich im einen oder anderen Fall herausstellen, „daß nur Leere ist, wo Payer Alpen sah, daß jenes nördliche Bild eine Täuschung war, eine Dunstbank, eine Spiegelung, Wahnvorstellung, alles, nur kein Land.“ (212/230) Der Taufakt als Akt der Bannung oszilliert semantisch zwischen einerseits der Vertreibung, andererseits der Evokation von Geistern und steht damit auch dem Verfahren intertextueller Zitation an sich nahe, das wie die „Spiegelung“ reflexiv an die Herbeirufung von Erscheinungen (Evokation, Zitation) gemahnt.

Nicht allein grenzt der Bedeutungshof des Bannens an denjenigen der Verbannung an, es ergeben sich auch mancherlei Transitionsbewegungen zwischen beiden. Schon zu Beginn waren „zumindest einige Matrosen so gebannt“ von „Weyprechts Rede“, „daß sie nachher im Hafenamt bei dem Herrn Schiffslieutenanten vorsprachen“ (10/12). Dabei hatte Weyprecht in seiner Rede über den höchsten Norden vor allem über das „*trostlose Einerlei*“ (10/13) und das selbstgeschaffene „*eigene Elend*“ der Matrosen gesprochen (11/13). Im „*Elend*“ (von mhd. *ellende* „außer Lande“, vgl. dazu in anderem Zusammenhang auch Smits 1997: 1 f.) kündigt sich bereits die Thematik des Exils und der Verbannung an, die auch Payer zufolge die Welt der *Schrecken des Eises und der Finsternis* kennzeichnen: „*Nirgends auf der Erde kann ein Exil so vollständig sein wie hier, unter dem furchtbaren Triumvirat: Finsterniß, Kälte und Einsamkeit*.“ (105/119) Die Akte sprachlicher Benennung (Taufe) und literarischer, (inter)textueller Zitation (Herbeibeschwö-

nung, Anrufung, Evokation) korrespondieren mit der Thematik des Exils und des Elends im Sinne einer Verbannung außer Landes.

Eine neue Bedeutung erhält vor diesem Hintergrund auch die Bemerkung des Erzählers aus dem sechzehnten Kapitel über das plötzliche Versiegen der „Journaleintragungen“ Mazzinis „mit jenem Tag, an dem er an Bord der *Cradle* aus dem Packeis nach Longyearbyen zurückkehrte und dort sein Quartier wieder bezog“; „auf die Zitate folgten nur einige rechnerische Notizen“, heißt es, „Zahlenkolonnen, und dann leere Seiten. Ich sage: Wer seinen Ort gefunden hat, der führt keine Reisetagebücher mehr.“ (219 / 239) Im Zusammenhang von Notation und Reisen (verquickt als „Reisetagebücher“), von sprachlicher Artikulation (Bannung) und Exil (Verbannung) koppelt diese Formel den Akt des Schreibens grundsätzlich an die Erfahrung von Elend, die den Gegensatz zum Finden eines eigenen Orts bedeutet.

3.5.7 *L'Île mystérieuse* (Verne)

Die Taufe des neuentdeckten Lands, wie sie in Ransmayrs Roman beschrieben wird, lässt sich zugleich mit einem anderen Werk der Literaturgeschichte intertextuell in Beziehung setzen, nämlich mit Jules Vernes erstmals 1875 in Buchform erschienenem Roman *L'Île mystérieuse*. Dieser knüpft in mehrfacher Hinsicht an seinen submaritimen Vorgänger *Vingt mille lieues sous les mers* an und stellt nach ihm den zweiten Abenteuerroman Vernes dar, der sich mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in Verbindung bringen lässt. Der erste Band von *L'Île mystérieuse* (zit. nach Verne 1875) schildert zunächst den Unfall der Schiffsbrüchigen der Lüfte – so der Titel des ersten Teils: „Les naufragés de l'air“ (1–208) –, die nach ihrem Absturz mit dem Heißluftballon auf einer geheimnisvollen Insel stranden. Die Handlung birgt manche Parallelen zur Geschichte von Ransmayrs Roman, eine besondere Reminiszenz aber besteht gerade in der Taufe des neuentdeckten Lands.

Als „*unentdecktes Land*“ wird das Franz-Joseph-Land von den historischen Nordpolfahrern, wie wir aus den Tagebuchnotizen Otto Krischs erfahren, gebührend feierlich in Augenschein genommen, denn „*bei der Taufe desselben brachte jeder mit einem Glas Wein in der Hand ein dreimaliges ‚Hurah‘ aus dann wurden Peilungen von markierten Bergen und Landesspitzen genommen*“ (146 / 160; vgl. ganz anders Krisch 1875: 86 f., identisch dagegen Krisch 1973 [1875]: 86). Ähnlich feierlich geht es zu, als die amerikanischen Abenteurer aus Vernes Roman sich anschicken, die von ihnen entdeckte Insel ebenfalls auf den Namen ihres Landesoberhaupts zu taufen („*de la baptiser*“), wie die Romanfigur Cyrus Smith im Kapitel XI vorschlägt: „*Appelons-la du nom d'un grand citoyen, mes amis, de celui qui lutte maintenant pour défendre l'unité de la république*

américaine ! Appelons-la l'île Lincoln ! / Trois hurrahs furent la réponse faite à la proposition de l'ingénieur.“ (102) Eine Abbildung in Vernes Roman zeigt die fiktive Insel im Südpazifik überdies mit genauesten Maß-, Längen- und Breitengradangaben sowie mit einer Legende zu den Namen der einzelnen Inselteile (201, siehe Fig. 6 im Bildanhang), worin zugleich ein literarhistorisches Vorbild für die ebenso (pseudo)wissenschaftliche Genauigkeit historischer und statistischer Daten in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* gesehen werden kann.

Gewiss ließen sich einzelne Detailübereinstimmungen in der Anlage der beiden Taufszenen nennen, so etwa das dreifache Hurra, das allerdings ein traditionelles militärisches wie maritimes Ritual darstellt und daher wohl weniger eine literarische als eine allgemeine historische Analogie begründet, ist das *Tagebuch des Nordpolfahrers Otto Krisch* doch schließlich in just demselben Jahr wie Vernes Roman erschienen (1875). Bedeutender scheint dagegen eine andere, grundlegendere Gemeinsamkeit, in der eine Hauptverbindung zwischen den beiden Romanen liegt: die Thematik einer Kolonisierung des neuentdeckten Lands durch den sprachlichen Akt der Taufe.

Unmittelbar bevor die Entdecker in Vernes Roman zum Taufakt übergehen, bittet der Seemann Pencroff seine Gefährten darum, sie möchten sich fortan nicht mehr als Schiffbrüchige betrachten, sondern als Kolonisatoren, die auf die Insel gekommen sind, um zu kolonisieren: „de ne plus nous considérer comme des naufragés, mais bien comme des colons qui sont venus ici pour coloniser !“ (99, vgl. zum kolonisierenden Charakter des Taufakts der Entdecker in Vernes Roman ebenso de Certeau 1977: bes. Xf.) Auch der in beiden Romanen manifeste Wille der Entdecker, im neueroberten Land quasi in Miniaturformat Zivilisationsbestände nach dem Muster der Heimat nachzubilden, steht im Zeichen einer Kolonisierung des Fremden nach dem Vorbild des Eigenen: Bei Verne will der Seemann Pencroff Städte, Eisenbahn- und Telegrafennetze errichten und aus der solcherart zivilisierten Insel ein Amerika im Kleinen machen, das die Eroberer der Regierung übergeben können (99); bei Ransmayr lassen die Matrosen um das eingefrorene Schiff herum „Bauten aus Eis“ erstehen (93/106), sie bauen ganze „Städte“ und „Straßen“ (94/106) und verwandeln die wüste Eislandschaft so in einen nach heimatlichen Werten umorganisierten Raum symbolischer Ordnung und Zivilisation.

Im Unterschied zu Vernes Entwurf kann die kolonialgeschichtliche Dimension in Ransmayrs Roman aus einer kritischen historischen Distanz betrachtet werden: Die mehrfache Superposition unterschiedlicher Zeit- und Handlungsebenen ermöglicht es, das koloniale Geschehen in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* anders als in *L'Île mystérieuse* von einem postkolonialen Standpunkt aus zu perspektivieren und so zu relativieren. Das bedeutet zwar nicht, dass die Gegenwartshandlung des Romans frei von kolonialgeschichtlichen Residuen wäre. Im Gegenteil: Selbst Mazzinis unbeholfene Eroberungs- oder Entdeckungsversuche als Ausdrucksformen verzweifelter Identitätssu-

che lassen sich ebenso als implizite Fortschreibungen kolonialhistorischer Muster lesen wie die technisch hochgerüstete Eisbrecherfahrt der Cradle. Doch ist Ransmayrs Narration gegenüber diesen und ähnlichen kolonialen Bestrebungen ungleich kritischer als Vernes Roman.

Eine spezifische Verbindung zwischen beiden Werken entwickelt sich auf der Ebene ihrer jeweiligen Buchillustrationen: So wie Ransmayrs ist auch Vernes Roman mit einer Reihe von Abbildungen versehen, die Erstausgabe bei Hetzel enthält 154 Stiche Charles Barbants nach Zeichnungen von Jules Férat. Konkrete Bildanalogien lassen sich beispielsweise an einer Illustration wie derjenigen zur Taufe der einzelnen Teile der geheimnisvollen Insel und zur schriftlichen Verzeichnung ihrer Namen durch die Romanfigur Gédéon Spilett ablesen (vgl. Verne 1875: 97, siehe hier Fig. 7). Insgesamt ähneln die Abbildungen bei Verne denjenigen bei Ransmayr in Stil und Technik ebenso wie in Bezug auf das hier und dort Dargestellte. Die formalen Ähnlichkeiten lassen sich einerseits sicherlich auf einen gemeinsamen Zeitgeschmack oder -stil zurückführen, stammen die fraglichen Abbildungen bei Ransmayr ja aus der historischen, ein Jahr nach Vernes Roman erschienenen Darstellung von Payer (1876). Andererseits schafft die bloße Tatsache, dass dieses historische Bildmaterial in den zeitgenössischen Roman von Ransmayr einmontiert wird, zugleich eine unübersehbare Reminiszenz an die große Zeit der Entdecker- und Abenteuerliteratur, wie sie in Verne ihren wohl prominentesten und für *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* schließlich zentralen Vertreter findet.

Der Rekurs auf Vernes Werk überschreitet daher bereits den eigentlichen Rahmen eines intertextuellen Bezugs im engen Sinn. Vielmehr nimmt er mit den dargestellten bildmedialen Reminiszenzen sowie den Ähnlichkeiten in der Komposition und Zusammenstellung von Text- und Bildmaterial einen intermedialen Zug an. Das gilt nicht allein in Hinblick auf *L'Île mystérieuse*, sondern auch auf die anderen Romane Vernes, die mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in Beziehung zu setzen sind: *Vingt mille lieues sous les mers*, in der legendären Erstausgabe bei Hetzel mit 111 Illustrationen nach Zeichnungen de Neuvelles und Rious (Stiche von Henri Théophile Hildibrand) versehen, oder auch *Le Sphinx des glaces* (1897), in der Ausgabe bei Hetzel mit 68 Illustrationen von George Roux (Stiche von Adolphe-François Pannemaker u. a.) bestückt. Vernes Entdecker- und Abenteuerromane sind immer zugleich auch intermediale Konstruktionen, Kombinationen aus Text und Bild, die gerade über diesen kombinatorischen text- und bildmedialen Zug bzw. über die Einbeziehung einer Ebene der konkreten Bildvorstellung (wörtl. *imago*) an die besondere Imagination der Leser*innen appellieren. Hierin liegt eine spezifische Verbindung mit Ransmayrs Roman, der an eine solche literaturgeschichtliche Tradition intermedialer Vorstellungswelten referenziell anknüpft, wenn auch gewiss in zitativ gebrochener Form.

3.5.8 Filmrekurse

Eine andere Spielart von intertextueller und zugleich intermedialer Referenz geht aus verschiedenen Filmbezügen hervor, die in die Textur von Ransmayrs Roman verwoben sind. Zwei Dinge unterscheiden sie von den Rekursen etwa auf Vernes Romane. Erstens handelt es sich hierbei nicht um unmarkierte, sondern um explizit markierte Bezüge. Zweitens handelt es sich nicht um eine werkinhärente bzw. eine, auf das Einzelwerk als solches bezogen, intratextuelle Form der Intermedialität (beispielsweise durch die Kombination von Text- und Bildmaterial schon innerhalb eines bestimmten Werks an sich), sondern um eine werkübergreifende, relationale Form der Intermedialität, deren intermedialer Charakter sich erst aus der Verbindung und der Zusammenschau mit einem anderen Werk erschließt, auf das rekurriert wird und das sich grundsätzlich in einem (oder mehreren) anderen Medien- bzw. Zeichensystem(en) bewegt (beispielweise dem Film). Diese relationale Form intermedialer Bezüglichkeit ließe sich gleichfalls unter dem später zu entwickelnden Terminus einer evokatorischen Intermedialität fassen (siehe zur entsprechenden Diskussion 3.8).

Indem markierte Verweise auf andere Werke in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* neben literarischen auch filmische Rekurse einschließen, wird in diesem Sinne das intertextuelle zugleich zu einem intermedialen Referenzsystem. Das ist eine bislang weitgehend unbeachtete Dimension. Zwei Filme werden im Roman explizit erwähnt. Sie treten in vielfältige Beziehungen mit dem Text, denen in der bestehenden Forschung noch nicht weiter nachgegangen wurde (abgesehen allein von Osborne 2013: 62–64, die beide Filme sowie einen im Roman ungenannten dritten, Margarethe von Trotts *Die bleierne Zeit* von 1981, im Zeichen eines traumatischen Sehens als Referenz auf den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust deutet).

3.5.8.1 *Die Vögel* (Hitchcock) und die Bewegungsfiguren aus dem Vogelreich

Der erste ist Hitchcocks Klassiker *The Birds* (1963). Im „Theatersaal“ der spitzbergischen Grubenstadt Longyearbyen, in der sich Mazzini aufhält, versuchen die Bewohner*innen hin und wieder, „über einem Hollywoodfilm oder – seltener – über einer folkloristischen Darbietung zu vergessen, daß man am kalten Ende der Welt lebt. Vor zwei Tagen hatte man Hitchcocks *Vögel* gezeigt.“ (113/127 f.) Die Zuschauer deuten Hitchcocks Horror zwar zur Komik um (dazu auch Osborne 2013: 62): „Die Schreckbilder angreifender Vogelschwärme, die Stakkatos ihrer Schnabelhiebe, waren vom Publikum mit viel Gelächter und Applaus quittiert worden.“ (113/128) Doch steht der dadurch romanintern evozierte Film zugleich in einem vielgliedrigen Bezugssystem mit den Romanereignis-

sen an sich. Dieses System umfasst die beiden Werken gleichermaßen zugrunde liegende Thematik einer dem Menschen überlegenen und ihm nicht verständlichen, aus seiner Sicht gewaltsamen Natur an einem jeweils räumlich und zeitlich deutbaren „Ende der Welt“ ebenso wie die vielen, im Weiteren zu beobachtenden Vogelmotive in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*.

Bei Hitchcock stellen die titelgebenden Vögel einen penetrant vieldeutigen, mehrfachkodierten Signifikanten dar, der so zahlreiche Interpretationen zulässt, dass eine abschließende Bestimmung nicht möglich scheint, sondern die Rezipierenden stattdessen gerade dadurch verunsichert und beunruhigt werden, dass eine letzte Lektüre offenbleibt. Insofern sind die Vogelattacken auch als ein „Angriff auf das Publikum“ zu verstehen (Reuter 2005: 51–58). Die tierischen Titelfiguren des Films werden sowohl zu Symbolen des Bösen und der Unordnung (Sarris 1970 [1963]: 85) als auch „zu einem äußeren Bild der latenten Spannungen und der untergründigen Gewalt in den Beziehungen zwischen den Menschen“ (Fründt 1992 [1986]: 221) als auch zu Chiffreträgern für „den unlösbaren Konflikt zwischen Mensch und Umwelt“ (Rieger 1996: 198), der ebenfalls eine akustische Seite hat, bei der unter anderem gerade „die Stille zwischen den Angriffen beängstigend wirkt.“ (199) Hitchcocks Vögel fungieren gleichermaßen „als dritte Dimension im Drama um Liebe und Macht“ (Salje 1996: 13) wie als bedrohliche Erinnerung an kriegsartige Luftangriffe (vgl. Paglia 1998: passim) wie als „Ventil, das die allgegenwärtige Furcht vor Katastrophen und Untergang in eine Geschichte faßt.“ (Lenssen 1999: 408) Sie kehren in ebenso vielfältigen Gestalten in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wieder.

Zum dichten Netz der Bezüge auf das Vogelreich in Ransmayrs Roman gehören unter anderem: die Jagd auf die „Seevögel“ (70/78) bei der historischen Fahrt ins Eismeer, die sich einerseits in den späteren „Vogeljagden“ der Cradle wiederholt (158/171) und andererseits der Tegetthoff selbst bald den Anschein „eines panischen Vogels“ auf dem Weg in die „Scherbenwelt“ verleiht (73/81), was in der Umkehrbarkeit von Jäger und Gejagtem zugleich an den literaturgeschichtlichen Fluch des „Ancyent Marinere“ nach der Tötung des Albatros aus Coleridges berühmtem Gedicht (2004 [1798]) gemahnt; ferner der von Payer vermerkte „Abzug der Vögel“ wie aller anderen „Geschöpfe“ vor „dem langen Schattenreiche“ (92/103) – noch „die letzte Möwe“ wird, wie Haller notiert, „geschossen“ (99/112) – ; der Angriff der „*Sterna paradisea*“ auf die „Menschen“ aus dem Umfeld der Hitchcock-Referenz, der „auf den Köpfen der Angegriffenen Risse und Schrammen hinterläßt“ (113/128); das Erscheinen der „ersten Eissturmvögel“ im „Frühling“, das die Mannschaft der Tegetthoff als Zeichen für das baldige „Ende“ ihrer „Gefangenschaft“ deutet (134/149); die Untersuchungen der „Zoologen“ auf der Cradle, sie „schießen Robben und Vögel, um die über lange Nahrungsketten ins Blut der Polartiere gelangten Industriegifte des Südens nachzuweisen“ (153/166), deren Routen auf der Spur der „Vogel-

schwärme“ aber „stets den Wünschen der Herren Ölsucher“ weichen müssen (157/171); ebenso die „Vogelschwärme“, welche „die Pracht“ der Gletscherlandschaft „durchflattern“ (158/172) und die der „Briefmarkenmaler Hellskog“ abzeichnet (158 f./172); nicht minder jedoch die Vogellosigkeit der Eisregionen aus dem alttestamentlichen Hiob-Zitat zu Beginn des vierzehnten Kapitels, denn „kein Raubvogel kennt den Weg dorthin“ (172/187); schließlich auch die auffliegenden „Vogelschwärme“ auf dem Rückzug der Tegethoff-Besatzung, die „unter einem dunklen Himmel“ endlich Heimkehr und „das offene Meer“ verkünden (234/255).

Vögel durchziehen den gesamten Roman. Sie durchstreifen den Himmel an den menschenleeren Rändern des Eises und der Finsternis, genauso wie sie den Text selbst durchqueren. Das Vogelmotiv wird damit nicht allein zu einer der vielgestaltigen, sich immer weiter verschiebenden, permanent wiederholenden und variierenden Bildpositionen, wie sie in ähnlicher Form bereits aus *Strahlender Untergang* bekannt sind (siehe dazu insbes. 2.2.2.1) und die im volatilen Bild des durch den grenzenlosen Luftraum ziehenden Vogels nun eine weitere, zum fliegenden Urbild aller Aviation emporgehobene Bewegungsfigur finden. Zugleich wird das Vogelmotiv bzw. das lexematische Feld der „Vögel“ an sich zu einem textuellen Knoten im Gewebe des Romans, in dem sich implizite intertextuelle Reminiszenzen etwa an Coleridges „Rime of the Ancient Marinere“ ebenso bündeln wie explizite intermediale Referenzen auf Hitchcocks Film *Die Vögel*.

Eine intermediale Spannung liegt dabei zum einen darin, dass sich die Semantiken der Aggressivität, des Angriffs und einer Rache der Natur am Menschen, mit denen die titelgebenden Vögel in Hitchcocks Film, wenn auch nicht ausschließlich oder gar eindeutig, so doch zu einem gewissen Teil belastet sind, aufgrund der Zitation gleichermaßen in Ransmayrs Roman fortschreiben, also auch darin mitzulesen sind. Zum anderen erwachsen intermediale Spannungen im Vergleich und im Gegensatz zum Text gerade aus dem offensichtlichen Fehlen aller Vögel auf den romaninternen Bildmedien, d. h. auf den Abbildungen: Auch in dieser Hinsicht erzählen die Abbildungen eine ganz andere Geschichte als der Text (siehe dazu ausführlicher 3.8.2.4). Es ist eine Geschichte ohne Vögel: Zwar zeigen die Abbildungen durchaus andere Lebewesen, exemplarisch Bären als Zeichen der Gefahr (etwa Abb. [N13] aus Ransmayr 1996: 110), doch keine Spur von Vögeln als klassischen, in der Nautik erprobten und bewährten Zeichen nahen Landes, sich ankündigender Wärme, offenen Meers oder kommender Freiheit (siehe dazu den Abbildungskatalog unter 3.8.2.1).

Eine spezifische Gemeinsamkeit zwischen Ransmayrs Roman und Hitchcocks Film besteht in der Figur der Ornithologen. „Der Ornithologe aus Nagoja“, der in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* am 22. August „auf der Insel Kvitøya“ wartet, um von der Cradle mitgenommen zu werden, und der in der Zeit seines Aufenthalts auf der Insel

ausgerechnet Besuch von einem „Filmteam“ hatte (160/174), findet ein eigentümliches Pendant in der Hobby-Ornithologin Mrs. Bundy, die in *Die Vögel* in der Barsequenz erscheint, auf die Sonderbarkeit der angeblichen Vorfälle aus wissenschaftlicher Sicht hinweist und dabei zugleich eine zeitliche Tiefendimension der Vogelwelt andeutet, die das Alter der Menschheit um ein Vielfaches, genauer um das Siebzigfache übersteigt: „Birds have been on this planet“, sagt sie zu Melanie Daniels, „since Archaeopteryx, 140 million years ago. Doesn't it seem odd that they'd wait all that time to start a war against humanity?“ Wie in Ransmayrs Roman wird in Hitchcocks Film zur Deutung des Geschehens durch die Figuren, hier den trinkenden Bargast, im Übrigen auch explizit auf die Bibel verwiesen, ausdrücklich auf „Ezekiel, chapter 6“ usw.

Ein Sondermotiv aus dem Bildbereich der Vögel in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist das Motiv des Drachenfliegers. Es ist mit dem Vogelmotiv verwandt, öffnet seinen Sinnbezirk jedoch darüber hinaus zu einer Semantik der Kunstfertigkeit. Zu Beginn des neunten Romankapitels „Pendelbilder einer Landschaft“ (85–90/95–101) gerät ein „Drachenflieger“ in „Mazzinis Blickfeld“; er „zieht langgezogene, sachte Schleifen vor den Felswänden des *Fragernes*, die Tromsö himmelhoch überragen.“ (85/95) Der Drachen wirkt nicht bloß wie ein Raubvogel: „Wie ein Beutetier hängt der Pilot unter der leuchtendroten Bespannung seines Gleiters“ (85/95). Das Bild wiederholt auf einer Mikroebene zudem dieselbe Pendel- oder Oszillationsbewegung, die für das ganze Kapitel titelgebend ist: „Die Felsen scheinen den Drachenflieger anzuziehen und wieder abzustoßen und ihn allmählich doch nach unten zu zwingen.“ (85/95)

Das Bild des Drachenfliegers ist seinerseits wiederum nichts anderes als eine romaninterne Variation eines weiteren mit ihm verwandten Motivs, nämlich desjenigen der „Papierdrachen“ vom Anfang des Romans, meint der Erzähler doch gleich gegen Beginn des kurzen ersten Kapitels: „Vielleicht standen auch damals die Möwen wie filigrane Papierdrachen im Wind über den Kais und durch das Blau des Himmels glitten die weißen Fetzen einer in den Turbulenzen der Jahreszeit zerrissenen Wolkenfront“ (9/vgl. 11). Mit der Evokation der „Möwen“ wird nicht allein das in der Folge, d. h. erst im weiteren Verlauf der Handlung, auf Hitchcocks prominenten Film bezogene Motiv der Vögel bereits an allem Anfang des Romans eingeführt, durch den Vergleich der „Möwen“ mit „Papierdrachen“ wird die assoziative Verkettung von Vögeln und Kunstdrachen nun auch explizit gekennzeichnet, zugleich jedoch eine weitere, meta-literarische Komponente in die Assoziationsserie hineingespielt: Im Hinweis auf das Papier als Grundmaterial sowie in der Attribuierung der „Papierdrachen“ als ausdrücklich „filigrane“ wird auf eine Ebene der Kunstfertigkeit abgehoben, die Analogien zwischen filigranen papierenen Drachen und anderen kunstreichen Werken aus bzw. auf Papier – Büchern, Schriften, Texten – schafft, im Verweis auf die „papierenen Meere“ des Erzählers ganz am Ende des Romans schließlich noch einmal wiederkehrt

(252 / 275) und dabei insbesondere die materielle, papierene Dimension des Schriftkunstwerks betont, die das Buch medienbasal gesehen letztlich gerade vom kinematografischen Endprodukt, dem Film, unterscheidet.

3.5.8.2 *The Barefoot Contessa* (Mankiewicz) und die verzögerten Kommunikationskanäle medialer Übertragungen

Ein zweiter im Roman explizit zitierter Klassiker der Kinogeschichte ist Mankiewiczs vielrezipierter Film *The Barefoot Contessa* (1954). Im dreizehnten Romankapitel „*Was geschehen soll, geschieht – Ein Bordbuch*“ (151–171 / vgl. 164–186) lautet es unter dem 20. August zum Bordgeschehen auf der Cradle: „Am Abend wird in der Schiffsmesse eine Videokopie der *Barfüßigen Gräfin* gezeigt.“ (159 / 173) Darauf folgt ein Resümee der Filmhandlung mitsamt einer Wiedergabe der Zuschauerreaktionen, die zugleich das „Gelächter“ (113 / 128) des Publikums bei der Hitchcock-Vorführung auf Longyearbyen wiederholen: Die „madrilenische Tänzerin“, heißt es, „heiratet schließlich einen italienischen Grafen, den eine Bombe des Zweiten Weltkriegs entmannt hat (die Madrilenin erfährt es erst nach der Hochzeit; Gelächter in der Schiffsmesse)“ (159 / 173). Das Filmresümee endet mit dem Hinweis auf das Epitaph der Titelfigur. „Dann läßt der Graf seiner Gräfin den, wie er sagt, *nicht eben geistreichen Wappenspruch* seiner Familie in den Stein des Grabmals meißeln: *Che sarà, sarà.*“ (159 / 173)

Zum einen bildet Mankiewiczs Film die Vorlage für den Titel des dreizehnten Romankapitels, der Mazzinis Niederschrift vom „Wappenspruch des Grafen“ aufnimmt: „*Was geschehen soll, geschieht.*“ (159 / 173) Zum anderen wird hier eine explizite Parallele zum textimmanenten Motivumfeld der Steinmetzwitwe hergestellt: „Die Sprüche auf den bemoosten Steinen im Hinterhof der Witwe Soucek waren auch nicht besser.“ (159 / 173) Die Figur der „Steinmetzwitwe“ wurde im zweiten Romankapitel eingeführt: „Mazzini richtete sich im Haus der Witwe eines Steinmetzmeisters zur Untermiete ein“ (16 / 19). Sie „betrachtete aus dem Fenster oft stundenlang die unverkauften Grabsteine ihres Gemahls, die immer noch im Hinterhof des Hauses gelagert waren. Auf den Steinen wuchs Moos.“ (16 / 20)

Durch den Motivbereich der „Grabsteine“ wird einerseits eine zusätzliche Verbindung mit Mankiewiczs *The Barefoot Contessa* geschaffen, die vor dem Horizont der Grabinschrift auch auf den grundsätzlichen Zusammenhang von Schrift und Tod (siehe dazu *Theorie* 3.6.3) zu wenden ist. Andererseits weist die Figur der Steinmetzwitwe mit ihrer „klobigen Strickmaschine“ (16 / 20) bereits auf eine andere literarische Figur Ransmayrs voraus, und zwar auf die in einem nicht minder verlassenen, verfallenden Haus lebende Teppichweberin Arachne aus dem Roman *Die letzte Welt* (1988, zur Arachne-Episode: bes. 191–198), die eine Art Reinkarnation der Witwe Soucek unter veränder-

ten Prämissen und in einer verwandelten Textumgebung darstellt. Ein potenzielles drittes Element kommt auf der romaninternen Ebene hinzu: in der bereits angedeuteten Verbindung der fiktiven Steinmetzwitwe und ihrer „klobigen Strickmaschine“ mit der historischen Figur Alexander Klotz und der „klobigen Inschrift, die er dem Krisch ans Grabkreuz nageln will“ (197/213, siehe dazu 3.3.3).

Spezifische Verknüpfungen zwischen Mankiewicz's Film und Ransmayr's Roman lassen sich, ausgehend von dem allgegenwärtigen Bildbereich des Todes und des Grabmals, auch in der multiperspektivischen Erzählsituation erkennen. Die Handlung von *The Barefoot Contessa* wird ähnlich wie die Geschichte in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* von unterschiedlichen narrativen Stimmen präsentiert und strukturiert. Geist (1978) hebt an Mankiewicz's Film gerade diese Technik multipler Erzählerstimmen hervor, wobei die verschiedenen Erzählungen im Film vom Begräbnis ausgehen und eine ständige Rückkehr zu ihm erfordern (243). Für Lower/Palmer (2001) ist der Film von Bildern des Todes eingerahmt, wobei die zirkuläre Narration mit einer Einstellung von Trauernden auf einem Friedhof in strömendem Regen eröffnet und das einzige Bild Marias, das wir sehen, in Stein gemeißelt ist (103). Eine strukturelle Parallele zwischen beiden Werken liegt überdies in ihrem ausgeprägten Hang zur Selbstreflexivität: *The Barefoot Contessa* ist nicht nur grundsätzlich ein Film über das Filmemachen (vgl. etwa Dick 1983: 112 f.), wie Ransmayr's Roman ist auch Mankiewicz's Film ein hochgradig selbstreflexives, auto- wie metareferenzielles Werk, das im Erzählen einer Geschichte zugleich die eigenen künstlerischen Bedingungen zum Gegenstand macht und in fast schon penetranter Weise kommentiert.

Was die romaninterne Vorführung von Mankiewicz's Film mit den anderen audiovisuellen Darbietungen im Roman, namentlich denen in der Grubenstadt Longyearbyen verbindet, ist das Problemfeld der Kopie. In „der Schiffsmesse“ der Cradle wird ausdrücklich „eine Videokopie der *Barfüßigen Gräfin* gezeigt.“ (159/173). Der Modus der Kopie verknüpft diese Episode mit derjenigen um die Fernsehübertragungen in Longyearbyen, die durch Kopien medial verzögert werden, denn „selbst die neuesten Nachrichten sind mindestens eine Woche alt, wenn sie die Grubenstadt im Gletschertal des Adventfjordes erreichen.“ (112/126) Das liegt an umständlichen Duplikations- und Transmissionsverfahren:

In Longyearbyen lebt man ohne Fernsehverbindung zum Festland. So werden die Bildberichte der norwegischen Television in Tromsø auf Videobändern gespeichert und die Kassetten mit jener beruhigenden Verspätung, die jedes Ereignis als bloße Erinnerung erscheinen läßt, nach Spitzbergen geschickt; erst dort werden die Nachrichten von *Radio Svalbard*, dem lokalen Sender, per Kabel in die Holzhäuser weitergeleitet.“ (112/126 f.)

Die zeitliche Verzögerung in den kommunikationellen Übertragungskanälen weist nicht nur auf Störfaktoren in einer vielfach durchkreuzten und durchbrochenen Vermittlung zwischen Sendern und Empfängern hin, ein derart disruptives Medien- und Kommunikationssystem wird gleichzeitig zu einem metareflexiven Modell für die eigenen intertextuellen bzw. intermedialen Verfahren des Romans: Sowohl die Problematik der Kopie als auch diejenige der kommunikativen Verzögerung lassen sich gleichermaßen auf die zitativen Wiederaufnahmen von Texten und Filmen beziehen, die als temporal verzögerte Echos in die Romanwelt hinüberklingen, die durch den historischen Abstand allerdings auch keine unmittelbare, ungebrochene Kommunikation mit dem wiedergegebenen Original oder einem sonstigen Dialogpartner ermöglichen. Zum Problemfeld kommunikationsmedialer Verzögerung passt darüber hinaus auch, dass es sich bei Maniewicz wie bei Hitchcocks Film zum Zeitpunkt der Gegenwartshandlung des Romans, d. h. im Jahr 1981, nicht etwa um neueste Kinoproduktionen, sondern bereits um Klassiker der Filmgeschichte aus den Jahren 1954 bzw. 1963 handelt, die offenbar mit einiger zeitlicher Verzögerung in der Romanwelt eintreffen.

Ihr romaninternes geschichtliches Vorbild findet die Problematik zeitverzögerter und disruptiver medialer Kommunikationsprozesse im Übrigen in der von der Mannschaft der historischen Nordpolexpedition mehrfach ausgesendeten „Flaschenpost“ (127/144), die ihrerseits jahrelang ungeöffnet durch ein kaltes Meer zirkuliert: „Acht- und vierzig Jahre wird es dauern, bis ein norwegischer Robbenschlager die erste der von der Expedition immer wieder und auf verschiedenen Breitengraden ausgesetzten Flaschen an der Westküste von Nowaja Semlja finden wird“ (128/145). Die in der Zeit und im Raum wie ziellos zwischen Sender und Empfänger irrende Flaschenpost wird nicht allein zu einem grundlegenden Modell kontingenter, nichtlinearer medialer Kommunikationsprozesse (vgl. zur Flaschenpost als Medium insbes. noch Struck 2018). Sie wird in Ransmayrs Roman überdies zu einem Bild nicht rechtzeitig ankommender und den ursprünglichen Empfänger daher nicht mehr erreichender Sendungen, die nicht zuletzt auch für die literarische Sendung, d. h. das Werk an sich auf dem Weg zu seinen Rezipient*innen eintreten. Dieser Zug verbindet sie ebenso mit den epistolaren Sendungen aus der „Notiz zur Neuauflage“ von *Strahlender Untergang* (siehe dazu 2.7.3) wie in augenfälliger Analogie dazu, intertextuell gewendet, auch mit der titelgebenden literarhistorischen *Botschaft* aus Kafkas bekannter Erzählung *Eine kaiserliche Botschaft* (Kafka 1993: 351 f.). Denn, so heißt es in Ransmayrs Roman weiter über das in der Flaschenpost versandte Schriftstück als implizitem Repräsentanten des Werks selbst in den Mühlen der Zeit und der Geschichte, „die in dem Dokument angegebenen Adressaten – die *Marinesektion Wien* und die kaiserlich-königlichen Konsulate – werden zu dieser Zeit bereits verschwunden sein, die Monarchie aufgelöst und die Expeditionskommandanten längst tot“ (128/145 f.).

3.6 Vom Paratext zum Intertext und wieder zurück: Der nachgeschaltete „Hinweis“ und *Die Entdeckung der Langsamkeit* (Nadolny)

3.6.1 Peritextuelle Außenzonen II: Der „Hinweis“

Die geschichtlichen Quellen, aus denen die unzähligen in den Romantext einmontierten, auch (typo)grafisch, insbesondere durch Kursivsetzung gekennzeichneten und namentlich als solche ausgewiesenen Zitate stammen, werden im „Hinweis“ (255/277) ganz am Ende des Romans mitgeteilt. Dieses Verzeichnis ist nicht nur sonderbar zwischen historischer Authentifizierungs- und Desavouierungsstrategie gespalten (vgl. Peter 2013: 101), der „Hinweis“ stellt zugleich ein weiteres wichtiges para-, präziser peritextuelles Element des Buchs dar, das gemeinsam mit der an allem Anfang stehenden Vorbemerkung „Vor allem“ (dazu 3.2.1) eine Art peritextuellen Rahmen des Romans abgibt, bestehend aus einem Eingangs- und einem Schlusstück bzw. aus einem Vorfeld und einem Nachfeld des eigentlichen Texts. Diese Nachbemerkung soll hier erstmals genauer in den Blick genommen werden.

Der „Hinweis“ beginnt mit der Bemerkung: „Die Figuren dieses Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben. Ich habe die entsprechenden (*kursiv* gesetzten) Passagen folgenden Schriften entnommen und mit den Namen der jeweiligen Autoren gezeichnet“ (255/277). Daran schließen bibliografische Angaben zum verwendeten, veröffentlichten wie unveröffentlichten Textmaterial an. Verzeichnet werden zum einen die „Briefe und Handschriften“ Payers sowie „Tagebuch und Briefe, Handschriften“ Weyprechts, beide „verwahrt im Österreichischen Kriegsarchiv/Marineabteilung“ (255/277), zum anderen die aufgeführten Publikationen von Payer (1876), Weyprecht (1876), von Krisch (1875 bzw. 1973 [1875], siehe dazu gesondert 3.6.6) sowie von Haller (1959).

Auf die bibliografischen Angaben folgt im „Hinweis“ zuletzt noch eine abschließende Danksagung mitsamt Orts-, Zeit- sowie Verfasserangaben (255/vgl. 277):

Ich bedanke mich bei den Herren Peter Jung und Dr. Peter Broucek vom Österreichischen Kriegsarchiv für ihre wertvolle Hilfe und bei meinen Freunden Brigitte, Jaro, Margot und Rudi für die langen Gespräche über das Eis.

Wien, im Mai 1984

C. R.

3.6.2 „C. R.“ – Autofiktionale Figur und Alter Ego

Das Verfasserkürzel benennt und identifiziert das „Ich“, das ab dem zweiten Satz vom „Hinweis“ auftaucht, schließlich als „C. R.“ und suggeriert über die Analogie der Initialen eine Deckungsgleichheit des Buchautors „Christoph Ransmayr“, dessen Name auf dem Titelblatt des Romans erscheint ([3] / [3]), mit dem „Hinweis“-Verfasser „C. R.“, dessen Name allerdings expressis verbis eben nicht ausgeschrieben wird, sondern zum Kürzel reduziert bleibt und dadurch einen Rest von Offenheit und Deutungs- bzw. Verweisungsspielraum behält: Das Verfasserkürzel „C. R.“ muss – ähnlich wie die Verfasserkürzel „C. R.“ aus der „Notiz zur Neuauflage“ von *Strahlender Untergang* (2000a: [6], siehe zu diesem Paratext 2.7.3) sowie „CR“ aus der Vorbemerkung zu Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012: [5], siehe dazu 4.2) – als eine auktoriale Maske angesehen werden, als die Signatur einer Art Alter Ego, die nicht einfach identisch mit dem Autornamen ist (der ja ebenso in vollständiger Form unter den „Hinweis“ hätte gesetzt werden können), sondern buchstäblich an dessen Stelle tritt und in der Reduktion auf bloße Initialen einen Grundbestand von Mehrdeutigkeit bewahrt.

Dieses Alter Ego des Autors führt in der Folge ein gewisses Eigenleben als auktoriale bzw. vielmehr als autofiktionale Figur (vgl. zum Konzept der Autofiktion allgemeiner Wagner-Egelhaaf 2013). Chronologisch betrachtet, d. h. in Hinblick auf die jeweiligen Publikationsdaten, ist der „Hinweis“ aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* die eigentliche Geburtsstätte dieser autofiktionalen Figur: Hier taucht „C. R.“ zum ersten Mal in einem von Ransmayrs Büchern auf, hier erblickt die Figur quasi das Licht der Welt. Ihr Geburtsort sind *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, ihr Geburtsjahr ist deren Erscheinungsjahr 1984.

Von da an geistert die Figur durch die verschiedensten Werke Ransmayrs, ihr natürliches Habitat sind dabei gerade nicht die topografischen Zentren, sondern die Ränder und die zirkulationsreichen Außenbezirke der Bücher, ihr Lebensraum die transitorischen Übergangszonen der peritextuellen Paratexte: In der „Notiz zur Neuauflage“ von *Strahlender Untergang* ist sie uns als „C. R.“ bereits begegnet, in der Vorbemerkung zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* wird sie es noch, dort allerdings nicht als „C. R.“, sondern in eigentümlicher Zusammenziehung als „CR“, wobei zuletzt offen bleibt, ob es sich um ein und dieselbe oder vielleicht um zwei oder mehrere verschiedene Figuren handelt (siehe dazu weiter 4.2). Die Figur selbst ist im Laufe der Zeit Mutationen und Wandlungen ausgesetzt, ihr Name oder aber die durch den Namen bezeichnete Personenidentität verändert sich mit den Jahren.

3.6.3 „Ich“

Das potenzielle werkimmanente Spiel mit auktorialen Identitätszuweisungen bzw. -konstruktionen beschränkt sich jedoch nicht allein auf das Verfasserkürzel, es durchzieht vielmehr den gesamten „Hinweis“ in einer kurzen Reihe, genauer in einer Doppelung von „Ich“-Setzungen, die auktoriale Identität konstituieren und gleichzeitig dekonstituieren, indem sie eindeutige personale Referenzen auf Urheber- oder Autorschaft gerade nicht festigen, sondern diese als prekär und porös erscheinen lassen. Zweimal taucht im „Hinweis“ ein solches „Ich“ auf: im zweiten und im letzten Satz. Beide Male werden diese „Ich“-Setzungen allerdings zugleich in autoreferenzieller Weise mit Textstellen aus dem Roman selbst vernetzt, wodurch identitäre Kreisläufe kurzgeschlossen und feste Zuschreibungen zuletzt durchbrochen werden.

Im zweiten Satz vom „Hinweis“ meint der angebliche bzw. als solcher ausgewiesene Verfasser „C.R.“: „Ich habe die entsprechenden (*kursiv* gesetzten) Passagen folgenden Schriften entnommen und mit den Namen der jeweiligen Autoren gezeichnet“ (255/277). Darin liegt über jede einfache Sachreferenz hinaus gleichzeitig eine autoreflexive Textreferenz, und zwar in Form einer Analogie zu derjenigen Stelle aus dem Roman, an der nicht das „Hinweis“-„Ich“, sondern der romaninterne Erzähler über den Titel auf dem Heftumschlag von Mazzinis Zitatenammlung Auskunft gibt: „Es ist nicht Josef Mazzinis Handschrift. Das habe ich geschrieben. Ich. Ich habe auch die anderen Hefte Mazzinis mit Namen versehen.“ (171/186) Durch die referenzielle Kopplung (Analogisierung) der beiden disparaten Textstellen wird eine identitäre Verwischung der beiden zugrunde liegenden „Ich“-Instanzen, d. h. von Roman-Erzähler und „Hinweis“-Verfasser („C.R.“), bewirkt, welche die Trennungen zwischen den jeweiligen Positionen von Autorschaft schwammig werden lässt und schließlich die Frage aufwirft, wer denn eigentlich als Urheber welcher Äußerung zu verstehen ist: der Erzähler etwa auch als Verfasser vom „Hinweis“ oder umgekehrt vielleicht „C.R.“ als der in der Geschichte selbst figural präsent, körperlich manifeste Erzähler des Romans?

Im letzten Satz vom „Hinweis“ taucht ein zweites „Ich“ auf, schließt der Verfasser mit den Worten: „Ich bedanke mich bei den Herren Peter Jung und Dr. Peter Broucek vom Österreichischen Kriegsarchiv für ihre wertvolle Hilfe und bei meinen Freunden Brigitte, Jaro, Margot und Rudi für die langen Gespräche über das Eis.“ (255/277) Auch dieser Satz erinnert zumindest entfernt an eine frühere Stelle aus dem Roman selbst, und zwar an diejenige am Ende des vierten Kapitels, an der von der Abendgesellschaft in der Wiener Wohnung der Buchhändlerin Anna Koreth berichtet wird: „Die Gäste sitzen am Tisch, sitzen immer noch am Tisch, aber Mazzini ist schon allein mit Anna; was er sagt, sagt er ihr. Aber dann können sie einander nicht mehr zuhören und doch reden sie ei-

nen Abend lang weiter; jeder aus einem anderen Eis.“ (41 / vgl. 47) Die langen Gespräche „aus“ dem Eis verwandeln sich im „Hinweis“ anhand einer grammatischen Mutation, die jedoch zugleich mehr ist, in „die langen Gespräche über das Eis.“ Durch die Kopplung der Letzteren mit den Ersteren wird einerseits eine zusätzliche identitäre Bezugsmöglichkeit für das „Hinweis“-„Ich“ ins Spiel gebracht („Mazzini“), jeder Versuch auktorialer Zuschreibungen auf diese Weise also noch weiter verunsichert. Andererseits wird dem sozial kohäsiven, kommunikativen Charakter der „Gespräche über das Eis“ so zugleich ein latent isolativer Grundton unterlegt, der dadurch noch verstärkt wird, dass die Formel „jeder aus einem anderen Eis“ wiederum nichts als die elliptische Wiederaufnahme einer anderen, noch früheren Textstelle aus dem Roman darstellt, die sich auf die für das vierte Kapitel titelgebende Feststellung von der Teilbarkeit der Wirklichkeit bezieht: „Jeder berichtete aus einem anderen Eis.“ (36 / 42)

„Die Wirklichkeit ist teilbar.“ (36 / 42) So heißt es im vierten Romankapitel unter Verweis auf die drei unterschiedlichen, je um einen Tag voneinander abweichenden Daten, die in den Dokumenten von der Ankunft der historischen Tegetthoff in Tromsø überliefert sind. Als „teilbar“ erweist sich im „Hinweis“ aber ebenso das „Ich“: zum einen aufgrund seiner Multiplikation in der zweifachen „Ich“-Setzung, die als Doppelung trotz bzw. gerade wegen aller Akkumulation von Identitätsbekundungen („Ich habe“, „Ich bedanke mich“) keine feste oder gesicherte Zuschreibung erlaubt, sondern mannigfaltige, multiple personale wie textuelle Referenzmöglichkeiten öffnet und damit Identifizierung weit weniger stabilisiert als destabilisiert, weniger versichert als verunsichert; zum anderen auch aufgrund einer Auflösung oder Zersplitterung vom auktorialen „Ich“, die sich, um im mathematischen Gleichnis von der Teilbarkeit zu bleiben, weniger als Multiplikation denn vielmehr als Division beschreiben ließe. Diese impliziert zugleich eine Division des Individuums und bekundet darin ihre genealogische Nähe zum Prinzip einer Aufspaltung der auktorialen Position im Sinne einer geteilten Gemeinschaft der Urheber, wie sie bereits an Ransmayrs Debüt *Strahlender Untergang* beobachtet wurde (siehe dazu 2.2.2.4).

3.6.4 Teilbarkeit der auktorialen Position: Stratifikatorische Division und Subdivision, figurale und asynchrone Kourheberschaft

Eine solche Aufspaltung der auktorialen Position lässt sich im Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* nirgendwo deutlicher ablesen als im ersten Satz aus dem in den nachgeschobenen Paratext verbannten „Hinweis“: „Die Figuren dieses Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben.“ (255 / 277) Damit stellt sich nicht bloß „zwischen

diegetischer und extradiegetischer Welt eine enge Verbindung her, die insofern die Illusion des Dargestellten durchbricht als auf die Konstruktion des Romans aufmerksam gemacht wird.“ (Heizmann 2016: 398) Damit ist zugleich eine ähnliche Form der Koautorschaft bzw. der Kourheberschaft bezeichnet, wie sie im Gemeinschaftsprojekt *Strahlender Untergang* als „Teilung“ der auktorialen Position in der doppelten Bedeutung von „Partizipation“ und von „Division“ begründet wurde (2.2.2.4). Was im früheren Werk insbesondere die Fotografien Puchners waren, das sind in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* vor allen Dingen die Textstücke aus der Feder der vier namentlich und bibliografisch nachgewiesenen Koautoren Payer, Weyprecht, Krisch und Haller. Diese vier Koautoren unterteilen (subdividieren) sich dabei wiederum in zwei soziale Gruppen: auf der einen Seite die Befehlshaber bzw. die Herren, d. h. die Kommandanten Payer und Weyprecht, auf der anderen die Untertanen bzw. die Knechte, d. h. der Maschinist Krisch sowie der erste Jäger, Heiler und Hundetreiber Haller. Mit dieser doppelten Teilung (Division und Subdivision) wird der Begriff einer Teilbarkeit der Wirklichkeit zugleich auf seinen ursprünglichen, nämlich sozialstratifikatorischen Kontext zurückgeführt, auf den er sich im vierten Romankapitel im grundlegenden Zusammenhang divergierender alterner und subalterner Schriftlichkeit bezog:

Die Wirklichkeit ist teilbar. (Auch in der kleinen Gesellschaft an Bord der *Tegetthoff* waren die Journale der Untertanen von denen der Befehlshaber so verschieden, daß es manchmal schien, als würde in den Kojen und Kajüten nicht an einer einzigen, sondern an der Chronik mehrerer, einander ganz fremder Expeditionen geschrieben. Jeder berichtete aus einem anderen Eis.) (36/42)

Durch die Miteinbeziehung gerade der „Journale der Untertanen“ Krisch und Haller wird die multiperspektivische narrative bzw. dokumentarische, testimoniale Situation des Romans um zwei subalterne Stimmen erweitert, die dem Problem vom „Sprechen der Subalternen“, wie es sich in Ransmayrs Debüt *Strahlender Untergang* gestellt hatte (siehe 2.3.13), eine andere Art von Antwort abgewinnen. Die Einstreuung der historischen Zeugnisse Krischs und Hallers in die polyfokale Faktur des Romans gibt den, verglichen mit den Befehlshabern und im Verhältnis zu ihnen, Subalternen tatsächlich eine unmittelbare Stimme. Zwar werden die divergierenden, einander widersprechenden testimonialen Stimmen dabei ausdrücklich in einem offenen Zustand der Splitterung und der Streuung belassen, da auch „den Widersprüchen in der Datierung des Ankunfts-tages“ (35/42) kein übergeordnetes erzählerisches Korrektiv entgegeng gehalten wird, doch hält der Erzähler allein schon durch die Auswahl und Anordnung der Textsplitter nichtsdestotrotz die Fäden ebenso in der Hand wie er anscheinend hintergründig Informationen zurückhält und sich damit als überlegen in der Wissensverwaltung zeigt: „Es

gibt zudem untrügliche Indizien für ein objektives Datum der Ankunft, aber ich lasse sie unerwähnt.“ (36 / 42) – Bei der beschriebenen Teilung der auktorialen Position vollzieht sich allerdings im Vergleich zu Ransmayrs Debüt ein doppelter Ebenensprung.

Erstens wird den „Figuren“ des „Romans“ selbst aktive koauktoriale Handlungsfähigkeit zugesprochen. Dies geschieht in einer zur einen Hälfte wörtlichen, zur anderen Hälfte wiederum figürlichen, nämlich nach der rhetorischen Figur der Metonymie modellierten, für die zugrunde liegende Konzeption von Autorschaft jedoch nicht minder aussagekräftigen Redeweise, wie sich durch eine linguistische Teilanalyse des ersten Satzes vom „*Hinweis*“ kurz andeuten lässt: „Die Figuren dieses Romans“ bezeichnen als syntaktisches Satzsubjekt gleichzeitig ein semantisches Agens, da die Figuren ja eine aktive Tätigkeit ausüben, sie „haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben.“ (255 / 277) Damit wird ihnen eine agenzielle Kraft zugesprochen, die sie gewiss als Personen, einer traditionellen Vorstellung zufolge jedoch nicht als „Figuren“ besitzen. Dass sie dennoch ausdrücklich über diese Kraft verfügen, zeugt von der Durchbrechung einer fiktionalen Ebene, die auf die Vorstellung einer grundsätzlichen Permeabilität und Porosität der Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität verweist. Auf diese Weise wird das Prinzip der geteilten Urhebergemeinschaft von der interpersonalen auf eine zumindest semifiktionale Ebene verschoben, die zwar von historischen „Figuren“ und deren geschichtlichen Dokumenten ausgeht, im Akt des intentionalen Mitschreibens ihrer eigenen „Geschichte“ aber eine auf Koexistenz verschiedener Aktanten beruhende, koproduktive Gemeinschaftshandlung suggeriert, die, wörtlich genommen, zugleich über deren konventionellen Status als „Figuren dieses Romans“ hinausgeht, indem ihnen eine agenzielle Kraft des Mithandelns bzw. Mitschreibens zugesprochen wird.

Zweitens wird die geteilte Gemeinschaft der Urheber hier im Unterschied zu Ransmayrs Debütwerk von einer zunächst synchronen auf eine vorwiegend diachrone bzw. asynchrone Ebene verschoben: Wurde die auktoriale Position „Christoph Ransmayr“ in *Strahlender Untergang* um gleich zwei synchrone Positionen, nämlich um eine (in erster Linie bild-, in zweiter Linie textmediale) koauktoriale Position „Willy Puchner“ sowie um eine editoriale Position „Christian Brandstätter“ erweitert (siehe dazu insbes. 2.7.1), so erstreckt sich die explizierte Koautorschaft in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* auf die diachron zerdehnte bzw. asynchron zerfallene Zeit einer rein historischen urheberchaftlichen Partizipation wie *Division*, da Autor und Koautoren nicht koexistent sind, nicht in derselben Zeitschicht schreiben. In diesem Sinne berichtet von ihnen also doch „jeder aus einem anderen Eis.“ (41 / 47) Zwar sind im Roman auch in der Synchronie sowohl eine koauktoriale bildmediale Position („Rudi Palla“) als auch eine editoriale Position („Christian Brandstätter“) explizit präsent, doch lediglich in der Erst- (siehe dazu weiter unter 3.6.6) und nicht mehr in der Neu- oder den Taschenbuchausgaben, in denen Koautorschaft ausschließlich in die Diachronie zerdehnt wird bzw. in die Asynchronie zerfällt.

Partiell durch beide Ausprägungen dieses Ebenensprungs, insbesondere aber durch den Sprung in die Diachronie oder den Sturz in die Asynchronie nähert sich das Prinzip einer Aufspaltung der auktorialen Position anhand von Kourheberschaft schließlich dem Konzept intertextueller Koproduktion anhand des Rückgriffs auf literarhistorisches oder anderes (zum Beispiel dokumentarisches) Textmaterial an.

3.6.5 Die Entdeckung der Langsamkeit (Nadolny)

Eine konkrete, bislang noch unentdeckte intertextuelle Vorlage findet der „Hinweis“ aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* möglicherweise in einem Roman, der lediglich ein Jahr früher erschienen ist und große Verbreitung fand, nämlich in Nadolnys erstmals 1983 publiziertem Nordpolfahrerroman *Die Entdeckung der Langsamkeit* (2005 [1983]).

Gewiss ist Nadolnys prominentes Werk schon verschiedentlich im breiteren Zusammenhang mit Ransmayrs Polarroman – beide sind zugleich „Vorläufer und Wegbereiter“ historischer Entdeckungsreisen in der Gegenwartsliteratur (Bay 2012: 114) – erwähnt worden, so exemplarisch von Wilke (1992). Sie bezeichnet „Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit*“ als „eines der Lieblingsbücher Ransmayrs“ und sieht eine spezifische „intertextuelle Beziehung“ zwischen beiden Werken (224). Diese manifestiert sich ihr zufolge in der „Dialektik“, die Ransmayr „dem Buch als Motto“ voranstelle (224), d. h. nicht etwa in der Nach-, sondern in der oben behandelten Vorbemerkung des Romans „*Vor allem*“ (siehe dazu 3.2.1). Dabei fehlt bislang allerdings nicht allein jeder weitere Beleg dieser „Beziehung“. Auch eine Verbindung mit dem nachgeschalteten „Hinweis“ zu *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wurde bisher nicht hergestellt. Ihr ist unten weiter nachzugehen.

Nadolnys Roman erzählt vom Leben des historischen Arktisexpediteurs und Entdeckers Sir John Franklin, der neben anderen Unternehmungen in den Jahren zwischen 1818 und 1847 auf der Suche nach der Nordwestpassage mehrmals ins Polarmeer aufbricht, bevor er schließlich im Eis verloren geht. Unter dem titelgebenden Stichwort der *Langsamkeit* handelt der Roman „von der Erfahrung einer unter den Bedingungen der Industriellen Revolution akzelerierten Geschichte.“ (Kohpeiß 1999 [1995]: 52) Dabei werden gewiss nicht alle Prozesse in ihrer ganzen Intrikatheit vom Roman erfasst: „Die Geschichte und die Politik sowie die ihnen inhärente Dialektik des Fortschreitens entgehen dem erzählerischen Zugriff Nadolnys.“ (Magris 1991: 88) In Ransmayrs Roman selbst findet die Figur John Franklin in jedem Fall gleich zweimal Erwähnung: einmal im achten und einmal im achtzehnten Kapitel.

Im achten Kapitel taucht der Name im eingeschalteten „*Formblatt aus der Chronik des Scheiterns*“ auf, das „Vorläufer der Payer-Weyprecht-Expedition“ aufführt, und zwar ausdrücklich nur einige „Ausgewählte“ (81/91). Über „John Franklin“ heißt es dort:

Nach drei, mit großen Mühen überstandenen Polarfahrten, verschwindet John Franklin auf seiner vierten Expedition mit 129 Mann Besatzung und den beiden Schiffen *Erebus* und *Terror* im Eis; eine jahrelange Suche bleibt vergeblich. Erst 1859 findet Captain McClintock die Reste von Lagern und verstümmelte Tote. (83 / vgl. 93)

Das Schicksal Franklins, der „im Eis“ explizit „verschwindet“, stellt nicht allein eine Parallele zur Romanfigur Josef Mazzini her, der, wie es gleich im zweiten Satz des ersten Kapitels lautet, in der eisigen Welt „verschwand.“ (9/11) Darüber hinaus spiegeln sich in bestimmten Aspekten der Geschichte Franklins Teile des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Franklins historische Schiffe heißen „*Erebus* und *Terror*“. Die beiden geschichtlich belegten Namen korrespondieren zugleich, in die klassischen Sprachen zurückübersetzt, mit den beiden Elementen „*Finsternis*“ und „*Schrecken*“ aus Ransmayrs eigenem Romantitel (vgl. griech. *erebos* „Finsternis, Schatten“ und lat. *terror* „Schrecken“). Nadolnys Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* selbst (2005 [1983]) erzählt die Geschichte der beiden Schiffe im Übrigen in seinem achtzehnten Kapitel „*Erebus* und *Terror*“ (332–344), diejenige vom Tod Franklins und dem Fund McClintocks in seinem neunzehnten und letzten Kapitel „Die große Passage“ (345–355).

Im entsprechenden Kapitel von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wiederum, nämlich dem achtzehnten und letzten, kommt der Name Franklin schließlich ein zweites Mal innerhalb von Ransmayrs Roman vor. Dort wird von Julius Payers späterer Laufbahn als Maler berichtet. Dieser schafft nach seiner Rückkehr aus dem Eis

große, gewaltige Gemälde, Eisgebirge, arktische Tragödien, Szenen der im Winter 1847 ohne Überlebende untergegangenen Franklin-Expedition, zehn Quadratmeter und größer die Leinwände, Schaufenster in eine furchtbare Welt: Da kriechen zerlumpte Gestalten über das Packeis, da liegen, schneeüberweht, die Leichen der Gefährten John Franklins, ein Bärenfraß, und der Himmel rast über alles hinweg. (246 / 269)

Die Beschreibung liefert nicht nur eine narrative Ekphrasis der „Gemälde“ Payers und der auf ihnen dargestellten arktischen „Szenen“ und umspielt damit eine implizit intermediale Text-Bild-Konfiguration (siehe dazu im Weiteren auch 3.8.1.3), in ihr liegt gleichzeitig ein abermaliger Verweis auf die Geschichte John Franklins. Tatsächlich hat der historische Julius Payer, namentlich während seines Aufenthalts in München 1880–1882, einen ganzen „Bilderzyklus über die englische Nordpolexpedition von 1845 unter *John Franklin*“ im Rahmen seines „polaren Zyklus“ entworfen (Müller 1956: 168, 169; siehe exemplarisch dazu etwa die Abbildung von Payers Studie zu *Die Bai des Todes* [1882] bei Berger 2015: 190). Die Geschichten sind also in mehrfacher Hinsicht verknüpft. Bezeichnenderweise wird unmittelbar im Anschluss an die zitierte Gemäldebeschreibung

aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* erneut Ransmayrs eigener Romantitel alludiert bzw. diesmal sogar explizit evoziert, wenn es dort über Payers künstlerisches Schaffen lautet: „Da malt einer die Schrecken des Eises und der Finsternis so meisterhaft und kalt, daß einem bange wird.“ (246/269) Die gescheiterte Franklin-Expedition und ihre bildliche Darstellung durch den Maler Payer werden somit zu einer der Grundlagen, auf die der Titel *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* recurriert.

Vor der Folie der beiden Textstellen, an denen die Geschichte John Franklins ins Spiel kommt – einmal erscheint er dabei als geschichtlicher „Vorläufer der Payer-Weyprecht-Expedition“ aus dem Kreis der „Ausgewählte[n]“ (81/91), einmal als expliziter Stichwortgeber für die bildhafte Darstellung der „Schrecken des Eises und der Finsternis“ (246/269) – lässt sich nun auch für den abschließenden „Hinweis“ aus Ransmayrs Roman eine weitere, nämlich fremdreferenzielle intertextuelle Lesart vorschlagen, welche die bisherigen Deutungsaspekte nicht substituiert, sondern komplementiert. Wurde oben bereits eine linguistische Teilanalyse des ersten Satzes aus dem „Hinweis“ unternommen, so lässt sich diese um eine intertextuelle Analyse der beiden ersten Sätze von ebenjenem „Hinweis“ ergänzen. Sein Anfang ist also noch einmal wiederzulesen, diesmal mit Blick auf seine fremdreferenziellen Intertextualitätsaspekte: „Die Figuren dieses Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben. Ich habe die entsprechenden (*kursiv* gesetzten) Passagen folgenden Schriften entnommen und mit den Namen der jeweiligen Autoren gezeichnet“ (255/277).

Ähnlich wie in Ransmayrs Roman wird auch in Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (2005 [1983]) an den eigentlichen Text ein kurzes paratextuelles Textstück angefügt, in dem auf die bei der Arbeit an dem Buch verwendeten Quellen hingewiesen wird: „Bibliographische Notiz“ heißt dieses Textstück in Nadolnys Roman (357). Es erstreckt sich insgesamt auf zwei Buchseiten (357 f.) und beginnt wie folgt:

John Franklin hat gelebt. Seine wirkliche Geschichte hat zu diesem Roman unzählige Details beigetragen, die mir niemals hätten einfallen können. Das verpflichtet mich, wenigstens einige Titel aus der Sachliteratur über den historischen Franklin zu nennen, der in vielen Punkten zweifellos anders war als der des Romans. (357)

Daran schließt sich bei Nadolny eine kommentierte Liste der Bücher von einem guten Dutzend, genauer von dreizehn Autor*innen an, die um die Geschichte Franklins kreisen (vgl. 357 f.), sowie außerdem einige Hinweise auf dauerhafte „Spuren von Franklins Wirken“ (358). Rechts unterhalb dieser nachgeschalteten „Notiz“ folgt ganz ähnlich wie bei Ransmayr zuletzt auch bei Nadolny eine Signatur in Form eines Verfasserkürzels: „S.N.“ (358)

Verglichen mit Ransmayrs bewegt sich Nadolnys Text zwar unter bestimmten Gesichtspunkten in konventionelleren oder bescheideneren Kategorien. Nicht die Figur hat

hier an ihrer Geschichte mitgeschrieben, sondern schlichter: Die „Geschichte hat zu diesem Roman unzählige Details beigetragen“. Die Figur tritt ausdrücklich nicht als aktiv lebende Person auf, sondern ihr Leben wird explizit in die Vergangenheit zurückverwiesen und damit grundsätzlich von der Gegenwart abgegrenzt: Sie „hat gelebt.“ Auch die Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität scheint hier trotz aller „Experimente mit der Optik des historischen Romans“ (Landfester 1996) grundsätzlich doch intakter, weniger permeabel, nicht ganz so porös: Die „wirkliche Geschichte“ wird dem „Roman“ gegenübergestellt, dieser offenbar der „Sachliteratur“, dem „historischen Franklin“ wiederum „der des Romans“ usw. Allgemeiner ergibt ein Vergleich der beiden Romane ein eher kontrastives Bild: „Den Terror des Polargebiets hat Nadolny mit diskreten Andeutungen umschiff“; bei Ransmayr dagegen „ist dieser Terror als Drohung, ja als Zustandsbeschreibung permanent anwesend“ (Honold 2009: 80).

Nichtsdestoweniger sind die Parallelen zwischen den beiden Texten bzw. im vorliegenden Fall genauer zwischen den beiden Paratexten relativ markant. Auch das Verfasserkürzel ist in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* analog zu demjenigen bei Nadolny konstruiert: „C.R.“ (255 / 277) Dementsprechend lässt der gesamte „Hinweis“ aus Ransmayrs Roman eine doppelte fremdreferenzielle Lesart im Zeichen intertextueller Verweisung zu, die auf zwei verschiedenen Ebenen funktioniert, vergleichbar einem Palimpsest, dessen grammemische Einheit sich in zwei verschiedene referenzielle Schichten unterteilt: eine episemische (eher enunziative oder paradigmatische) und eine tagmemische (eher formale oder syntagmatische) Referenzebene. Die Erstere bezieht sich auf die in der jeweils gegebenen Literaturliste versammelten bibliografischen Referenzen als explizit markierte Verweise auf andere Texte, die Letztere auf die durch die schiere Form des Paratexts, d. h. die jeweilige Struktur von „Notiz“ und „Hinweis“, implizit mitgegebene, als zusätzliche metatextuelle Verweisung in der Oberflächenstruktur quasi übergeordnete, gleichwohl nicht explizit markierte Referenz auf Nadolnys Roman bei Ransmayr.

Nicht zufällig erscheint Nadolny selbst dabei als ein programmatischer und paradigmatischer Artist der paratextuellen Gestaltung. „Die exorbitante Verwendung von paratextuellen Elementen scheint ein Markenzeichen von Sten Nadolny zu sein“: Er „bedient sich paratextueller Mittel“, wie Mottel (1996: 69) ausführt, „auf unkonventionelle Weise, um sich in poetologische Programme und kulturelle Traditionsbestände einzuschreiben und zugleich von ihnen zu distanzieren.“ (69 f.) Nadolnys paratextuelle Elemente „stellen damit eine komplexe Form des Zitierens dar, die ein Versteck- und Rätselspiel zwischen Autorfunktion und Leser ermöglichen.“ (70) Wenn zwischen den Paratexten bei Nadolny und bei Ransmayr also wiederum eine intertextuelle Verbindung entsteht, dann könnte zumindest ein partieller Grund dafür in der Referenzerzeugung als einer Art Reverenzbezeugung gegenüber einem zeitgenössischen Vorläufer der programma-

tischen Gestaltung paratextueller Elemente in der jüngsten deutschsprachigen Literatur gesehen werden.

Dass *Die Entdeckung der Langsamkeit* überhaupt in dieses vielschichtige Verweisungsspiel miteinbezogen werden kann, verdankt sich grundsätzlich erst den relativ präzisen Zeitangaben: Nadolnys Roman erschien erstmals 1983, der nachgeschobene „*Hinweis*“ aus Ransmayrs Roman wurde den eigenen Angaben zufolge „im Mai 1984“ verfasst (255/277). Dazwischen liegen, wenn man den Angaben trauen darf, immerhin einige Monate, sicherlich genug Zeit, um einen intertextuellen Verweis in die paratextuelle Nachbemerkung, das eingeschaltete „*Formblatt*“ (81/91) oder gar das letzte Romankapitel einzuflechten, möglicherweise jedoch zu wenig Zeit, um den Romantext mit einer durchgängigen Referenzebene auszustatten oder systematisch auf Nadolnys Seefahrer-, Entdecker- und Nordpolexpeditionsroman als einen weiteren, jüngst erschienenen „Vorläufer“ (81/91) des eigenen zu verweisen. In der Dichte der zeitlichen Aufeinanderfolge beider Werke könnte insofern auch ein zweiter Grund dafür liegen, dass sich diese intertextuelle Referenz in erster Linie auf den angehängten Paratext konzentriert und nur bedingt bzw. nur in zweiter Linie in andere Teile des Romans ausstret.

3.6.6 Der Paratext als Raum der Mutationen zwischen Erst- und Neuauflage

Gerade der nachgeschobene Paratext wird bei Ransmayr jedenfalls zu einem Raum mannigfaltiger Verweisungen. Darüber hinaus ist er aber auch von Bewegungen anderer Art geprägt. Er wird nämlich zugleich zu einem Raum der Transitionen und der Mutationen zwischen der Erst- und Neuauflage des Romans (1984/1996). Der hier und im Vorangehenden bereits verschiedentlich verwendete Begriff der „Mutationen“ kann dabei im Übrigen mehr oder weniger mit dem des Mutantischen aus Kublers Grundlegung zu Gestalten serialisierter bzw. sequenzierter Zeit (2008 [1962]) bei seiner kunsthistorischen Unterscheidung zwischen primären Objekten und Replikationen (35–48, dort 36) verglichen werden.

Anders als im Fall von *Strahlender Untergang* und anders als in Hinblick auf die reine Bildebene von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* lassen sich in Bezug auf die bloße Textebene des Romans, wie oben bereits angedeutet (3.1.1) und wie auch eine eingehendere vergleichende Prüfung der jeweiligen Textfassungen ergibt, kaum signifikante Veränderungen zwischen den gebundenen Ausgaben bei Brandstätter (1984) und bei Fischer (1996) feststellen: Die wenigen Abweichungen, die zwischen den beiden Textversionen beobachtet werden konnten, sind im Prinzip rein grammatikalischer Natur, die meisten von ihnen betreffen einfache Korrekturen in der Kommasetzung, insbesondere

Kommaeinfügungen vor „und“, wo sie in der Erstausgabe sozusagen systematisch fehlen (vgl. beispielsweise 9/11, 41/47 u. a.), einige wenige beziehen sich auf Anpassungen in der Groß- und Kleinschreibung (vgl. etwa [5]/[7], 171/186), ansonsten sind die beiden Textfassungen weitestgehend identisch. Eine Ausnahme hiervon bildet gerade der paratextuelle „Hinweis“ am Ende des Romans: Hier ergeben sich verschiedene Mutationen zwischen dem Text der Erst- und demjenigen der Neuauflage.

Die wichtigste Textmutation im angehängten „Hinweis“ selbst betrifft die bibliografischen Angaben zu dem in verschiedenen, ihrerseits wiederum in vielem voneinander abweichenden Buchfassungen veröffentlichten Tagebuch des Maschinisten Krusch. Findet sich hier in der Erstausgabe von Ransmayrs Roman (1984: 255) ebenso wie in der ersten Fischer-Taschenbuchausgabe (1987: 265) allein der Titel „Otto Krusch, *Tagebuch der zweiten österreichisch-ungarischen Nordpol-Expedition*. Aus dem Nachlasse des Verstorbenen herausgegeben von Anton Krusch, Wallishausersche Verlagsbuchhandlung, Wien 1875“, so wird diese Angabe in der Neuauflage des Romans bei Fischer (1996: 277) einerseits korrigiert, andererseits ergänzt und aufgeteilt in die beiden aufgeführten Publikationen von Krusch (1875 und 1973 [1875]).

Eine minimale Mutation weniger im Sinne einer Textveränderung als im Sinne einer Textverschiebung ereignet sich im Hinblick auf die an den „Hinweis“ anschließenden Abbildungsnachweise: Sie wandern um eine Druckseite nach vorn, verschoben sich von ihrer ursprünglichen Position in der Erstausgabe, wo sie erst eine Seite nach dem „Hinweis“, auf der letzten Druckseite des Buchs, unmittelbar vor (d. h. links gegenüber) dem Vorsatzblatt am Ende folgen (1984: 256, ebenso in der ersten Fischer-Taschenbuchausgabe von 1987: [266]), zur „Hinweis“-Seite selbst in der Neuauflage, wo sie unten auf derselben Seite wie dieser erscheinen (1996: 277). Druckseitentechnisch betrachtet, verfügt der bibliografische „Hinweis“ daher in der Erstausgabe über einen eigenen Raum (1984: 255, vgl. auch 1987: 265), in der Neuauflage über einen geteilten Raum (1996: 277) im Sinne der Verbindung und Trennung zwischen Text- (Bibliografie) und Bildelementen (Abbildungsnachweisen).

In der Erstausgabe sind die Abbildungsnachweise darüber hinaus um einige zusätzliche paratextuelle Angaben zum Buch an sich erweitert, die in der Neuauflage fehlen. Hierzu gehören unter anderem genauere Informationen zu Produktionstermin und Auflage: „Von diesem Werk wurde im August 1984 eine Auflage von 4000 Exemplaren hergestellt.“ (1984: 256) Sie akzentuieren nicht bloß einen Kontrast zwischen dem sommerlichen Produktionsmonat „August“ in Wien auf der einen Seite und den vom „Werk“ selbst präsentierten *Schrecken des Eises und der Finsternis* auf der anderen, sie führen ähnlich wie schon Ransmayrs Debüt (siehe dazu 2.3.12) auch noch einmal vor, dass es sich bei diesem „Werk“ nicht um ein Produkt der Masse, sondern einer eher elitären, ausgewählten Kunst in einer begrenzten „Auflage von 4000 Exemplaren“ handelt, so-

dass von diesem Buch sogar noch 1000 Stück weniger als von der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* hergestellt wurden. Ähnlich wie in Ransmayrs Debüt (siehe 2.2.2.4) umfassen die (in der Neuauflage fehlenden) paratextuellen Angaben der Erstausgabe ferner auch hier die Einführung einer editorialem Position „Christian Brandstätter“ (vgl. dazu auch oben 3.6.4) als mitgestaltender Kraft bei der Buchproduktion im Sinne einer Aufspaltung oder Teilung (Partizipation und Division) der auktorialen Position: „Die graphische Gestaltung und der Entwurf des Schutzumschlags stammen von Christian Brandstätter.“ (256)

Aufgrund der unterschiedlichen Mutationen und Transitionen im „Hinweis“ zwischen Erst- und Neuauflage lässt sich gerade dieser nachgeschaltete Paratext als ein ebenso dynamischer wie transitorischer Ort der Übergänge und Bewegungen, der Wandlung und Veränderung beschreiben. Auf diesen Status deutet bereits sein von einer grundlegenden Polysemie gekennzeichnete Titel hin, in dem sich die verschiedensten hier aufgezeigten Reflexionslinien prismatisch zu bündeln und zu brechen scheinen: „Hinweis“ (vgl. mhd./ahd. *wīsen*, zu *weise*, eigtl. „wissend machen“) kann schließlich nicht nur auf die explizit mitgeteilten Literaturnachweise sowie die ausgewiesenen Kommunikationspartner für „Hilfe“ wie „Gespräche“ (255/277) bezogen werden, sondern auch auf die Identitätszuweisung als Versuch der „Ich“-Konstitution und „Ich“-Konstruktion, auf die grundlegende sprachliche Deixis des Weisens im Sinne des Zeigens, als dessen deiktisches Zentrum das „Ich“ erscheint und das gerade in dieser deiktischen Bewegung des Zeigens eine Dynamik, eine konstitutive Motion auf etwas hin entfaltet: als eine deiktische Bewegung vom „Ich“ auf etwas anderes, auf die „Schriften“ anderer „Autoren“, auf die „Hilfe“ und die „Gespräche“ mit „Freunden“ (255/277).

Über die deiktische hinaus besitzt der „Hinweis“ allerdings möglicherweise auch eine gewissermaßen apodiktische Funktion: Sie ist als legislativer Aspekt enthalten im verwandten, gleichursprünglichen Begriff der „Weisung“ (mhd. *wīsunge*) und erweitert den „Hinweis“ damit um eine implizite Dimension der Anordnung und Anweisung, die im Kern bereits auf den Begriff der Regierung hinauslaufen mag, der als verborgenes Gegenmodell zu dem der Kursivierung im „Hinweis“-Text latent miteinbegriffen ist (siehe dazu 3.7.3).

3.6.7 Buchmaterielle Umgebungen des Eismeers: Das verschwundene Vorsatz der Erstaussgabe als Ort multisensorischer Immersion und als liminale Zone multipler Transitionen in den Außenbezirken des Werks

Paratextuelle Transitionen zwischen den unterschiedlichen Ausgaben ergeben sich in dessen nicht allein im nachgeschalteten „*Hinweis*“, sondern ebenso in den noch entlegeneren, noch periphereren, noch extremeren Außenbezirken des Werks: den verlorenen Gebieten des Vorsatzes, die sich weit außerhalb des Wirkungsbereichs des Textlichen, des gedruckten Worts auftun und eine Zone para- als bereits nicht mehr textueller, vielmehr schon bild- oder intermedialer Übergänge öffnen. Hier kommt insbesondere ein Vergleich mit den Taschenbuchausgaben ins Spiel.

Ein Unterschied zwischen den gebundenen und den Taschenbuchausgaben des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* besteht schließlich auf einer buchmateriellen Ebene im Vorhanden- bzw. gerade Nichtvorhandensein eines Vorsatzblatts. Das Vorsatz nämlich geht zwischen der Erstaussgabe und der ersten Taschenbuchausgabe des Buchs ebenso „verloren“ wie die Romanfigur Josef Mazzini „in den Gletscherlandschaften Spitzbergens“ (9 / 11). Immer wieder verschwinden bei Ransmayr nicht nur Dinge und Menschen, sondern auch buchmaterielle Elemente wie dieses, was einerseits gewiss produktionstechnische Gründe hat, woran sich andererseits aber auch weitere Implikationen angliedern mögen. Während die Erstaussgabe des Romans bei Brandstätter (1984) am Vorder- und Rückdeckel ein farbiges Vorsatzblatt enthält, fehlt ein solches Vorsatz in der ersten Ausgabe im Fischer Taschenbuch Verlag (1987) naturgemäß, d. h. der Natur dieser Ausgabe als Taschenbuch gemäß.

Die Erstaussgabe des Romans (1984) verfügt über ein blaues Vorsatzblatt aus grobem, wie naturbelassenem Papier. Das Papier ist fester und etwas dicker als die feingestrichenen, glänzenden weißen Blätter des Buchblocks. Verleihen diese in gewisser Weise der blendend weißen, gleißenden Welt der polaren Gebiete, in die der Roman eintaucht und die der Erzähler gegen Anfang im sprachlichen „Bild einer kalten, gleißenden Welt der Ungeheuerlichkeiten“ beschwört (15 / 18), auch auf der materiellen Ebene des Buchs optische Gestalt, indem die weißglänzenden Buchseiten die weißglänzende Schnee- und Eislandschaft des hohen Nordens visualisieren, so führen die vorderen und hinteren Vorsatzblätter in die Welt des Meers bzw. des Eismeers hinein (am Buchanfang) und auch wieder aus ihr hinaus (am Buchende). Die Farbe des Vorsatzpapiers bewegt sich zwischen marineblau und eisblau und gibt damit einerseits optische, farbliche Eindrücke des Eismeers wieder.

Andererseits bietet das Vorsatzpapier durch seine gröbere, rauere Struktur auch auf der haptischen bzw. taktilen Ebene ein zumindest ansatzweise kraftvolleres Leseerlebnis,

indem es den Rezipient*innen erlaubt, den Erfahrungen der buchstäblich rauen See auf dem Weg in den hohen Norden auch anhand des Tastsinns nachzuspüren. Das Vorsatz der Erstausgabe wird damit zu einem multisensorischen Erlebnis- und Erfahrungsraum, der zugleich zu einer liminalen Zone multipler Bewegungen und Transitionen wird, indem er sich nicht allein am Übergang zwischen Buchdeckeln und Buchblock in den peripheren Außenbezirken des Werks befindet, sondern ebenso an einer Schnittstelle zwischen optischer und haptischer Sinneswahrnehmung wie an der Passage zwischen Meer (marineblau) und Eismeer (eisblau) liegt.

Das Vorsatz ist ein Ort des Sichverlierens in der Welt des Buchs: ein Ort multisensorischer Immersion, an dem die Leser*innen mit mehreren Sinnen in die Romanwelt ein- und am Schluss auch wieder aus ihr auftauchen. Im Übergang von der Erst- zur Taschenbuchausgabe verschwindet dieser Ort des Buchanfangs und des Buchendes allerdings seinerseits wiederum genauso, wie „sich der Anfang, auch das Ende jeder Geschichte, die man nur lange genug verfolgt, irgendwann in der Weitläufigkeit der Zeit verliert“ (9 / 11), um die Erzählerrede zu Beginn des ersten Romankapitels noch einmal spielerisch neu zu wenden.

Zwar kehrt das Vorsatz in der gebundenen Neuausgabe des Romans im S. Fischer Verlag (1996) schließlich in verwandelter Gestalt wieder: Hier ist es kein blaues, sondern ein graues größeres Papier, das als Vorsatzblatt fungiert (o. S.) und das seinerseits an die raue Schnee- und Eiswelt der erzählten Geschichte gemahnt, in die es lesend, aber auch betrachtend und tastend einzutauchen gilt bzw. zu der sich die Rezipierenden im buchstäblichen Sinn vorzutasten haben, um am Buchende wieder aus ihr zurückzufinden. Doch kehrt das Vorsatz hier nur ein letztes Mal wieder, um daraufhin aus allen nachfolgenden Taschenbuchauflagen, die seither bei Fischer erschienen sind, wieder zu verschwinden, wodurch gewissermaßen die liminalen, multisensorischen und transitorischen Gebiete des Vorsatzes selbst, um eine weitere Variation der Erzählerbemerkungen vom Romananfang über das Verschwinden Josef Mazzinis zu bemühen, „endgültig aus der Welt geschafft werden.“ (9 / 11).

3.7 Grafeologische Lektüren

Neben allen inter-, para- und metatextuellen Analysen im engeren Sinn sowie den intermedialen Zugängen ermöglicht Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* schließlich auch eine Reihe von grammatologischen (mit Derrida 2015 [1967]) bzw. besser: von grafeologischen Lektüren. Diese Bezeichnung scheint hier insofern zutreffender, als die im Folgenden vorgeschlagenen Lektüren weniger auf größere sprachliche Strukturen, geschweige denn auf eine Urschrift wie bei Derrida (dazu grundlegend

Theorie 3.3, Theorie 3.6.1), vielmehr auf grafische Symbole bis hin zu den kleinsten optischen Zeichen im Schreibsystem bezogen und dabei weniger system- als werkimmanent gewendet sind. Hierzu gibt der Roman selbst die Ansätze vor, indem er an verschiedenen Stellen explizit die Ebene der Schriftzeichen thematisiert.

3.7.1 „Interpunktionen der Trauer oder des Entsetzens“

Unter dem „16. März 1874“ vermerkt Johann Haller am Ende eines Tagebucheintrags, wie im Roman wiedergegeben: „*Nachmittag um halb 5 Uhr ist unser Maschinist Otto Krisch gestorben! Gott gebe ihm die ewige Ruhe!*“ (196 / 212, vgl. wortidentisch Haller 1959: 63) An diese Notiz schließen sich im Romantext einige grafeologische, in dem Fall vorwiegend interpunktionstechnische Überlegungen an.

Dem Erzähler zufolge „verwendet der Jäger Johann Haller für seine Journaleintragen nur zweimal das Rufzeichen; beide Zeichen am Todestag des Maschinisten.“ (196 / vgl. 212) Wie der Zufall will, schleicht sich ausgerechnet in diese Reflexion über die Schriftzeichen offenbar ein Schreib- oder Druckfehler in den Text ein: Das „Rufzeichen“ aus dem Wortlaut der Erstausgabe des Romans (1984: 196) wird in der Neuausgabe schließlich korrigiert zu einem „Rufzeichen“ (1996: 212, auch schon 1987: 203). Ob technischer Unfall oder Lapsus, ob pure Koinzidenz oder Fehlleistung im Sinne Freuds (1982b [1916]), das ursprüngliche „Rufzeichen“ entspricht in jedem Fall exakt der eigentlichen Wortherkunft der nachfolgenden „Zeichen“ (von ahd. *zeihhan*, verwandt mit „zeichnen“ von mhd. *zihen*, ahd. *zihan*, urspr. „zeigen / anzeigen, kundtun“, dann „auf einen Schuldigen hinweisen“). Dem Wort „Rufzeichen“ aus der Erstausgabe kann insofern ein emblematischer Charakter zugesprochen werden, verdichtet es doch wie kaum ein anderes die beiden disparaten, gespaltenen Aspekte des sprachlichen Zeichens: seinen oralen, d. h. auditiven („Ruf-“), und seinen literalen, d. h. visuellen („-zeichen“). Gerade in ihrer oralsprachlichen Dimension erinnern „Rufzeichen“ wie auch „Rufzeichen“ überdies noch einmal an die Etymologie des Verbs „bannen“ (von ahd. *bannan* „gebieten, befehlen“, urspr. „sprechen“), wie sie im Zusammenhang der magisch-animistischen Taufakte Payers oben bereits zur Sprache kam (siehe 3.5.6).

Im Roman erscheinen die „Rufzeichen“ selbst allerdings wiederum als ambivalente, gesplante Zeichen, die keine eindeutige Sinnzuordnung erlauben, sondern zwischen zwei verschiedenen Deutungsoptionen oszillieren und sich somit in einem Raum des Dazwischen bewegen, der weder ganz zur einen noch zur anderen Möglichkeit gehört. So fragt sich der Erzähler angesichts der Ausrufezeichen Hallers: „Interpunktionen der Trauer oder des Entsetzens – ich maße mir kein Urteil darüber an; ich bewahre nur und überliefern diese ebenso selbstverständlich wie filigran hingetzten Zeichen als Fossi-

lien einer unwiederholbaren Empfindung.“ (196/212) Den tatsächlichen lexematischen Ort dieses Dazwischen bezeichnet in seiner konstitutiven Nichtzugehörigkeit dabei einzig die Konjunktion „oder“. Analog dazu visualisiert der Gedankenstrich „-“ das semantische Vakuum, die Leere zwischen den Deutungsoptionen als eigentlichen Ort der Exegese auch im Schriftbild. So erscheinen hier die „Zeichen als Fossilien“ der Unbestimmtheit.

3.7.2 Das ausgestrichene Subjekt „~~Wir~~“ oder die Geburt des „Ich“ aus dem Geist der aufgehobenen Gemeinschaft: Zwischen spektralem Schriftzeichen (Derrida) und schräggestrichenem Subjekt S (Lacan)

Im dreizehnten Kapitel des Romans wird die Geschichte des historischen schwedischen „Ballonfliegers Salomon Andrée und seiner Gefährten Strindberg und Fraenkel“ (160/175) erzählt, die im Sommer 1897 bei dem Versuch, den Nordpol zu überfliegen, gescheitert sind und deren Leichen und Hinterlassenschaften gut drei Jahrzehnte später gefunden wurden. In Andrées mitgeführtem Tagebuch „lasen die Nachlaßverwalter“, wie es im Roman heißt, unter anderem die folgenden, noch in den Lüften „über dem Polarmeer“ verfassten Zeilen:

„Wir sind nun die ersten, die hier im Ballon umherfliegen. Wann es uns wohl jemand nachtun wird? Werden uns die Menschen für verrückt halten oder unserem Beispiel folgen? Ich kann nicht leugnen, daß uns alle drei ein Gefühl des Stolzes beherrscht. ~~Wir~~ Ich finde, daß wir getrost sterben können, nachdem wir das geleistet haben.“ (162/vgl. 176)

Im Anschluss an diese Notiz bemerkt der Erzähler: „Es mag in einem jener flüchtigen, großen Augenblicke der Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Wahn gewesen sein, in dem Salomon Andrée dieses *Wir finden* ausgestrichen und durch sein *Ich finde* ersetzt hatte. Und so war es auch gut.“ (162/176 f.)

Indem der Roman die historische Textkorrektur Andrées nicht nur erwähnt, sondern gerade auch das Ausgestrichene und die Ausstreichung selbst in seinem eigenen Schriftbild visualisiert, reproduziert bzw. rekonstruiert er die Etappen einer geschichtlichen Rektifikation in einer Art schriftarchäologischem Ansatz, der die einzelnen Entstehungsschichten des Texts nicht durch das bloße Endresultat überdeckt, sondern auch die früheren, tieferen Schichten erkennbar und sichtbar werden lässt und damit einem nur unvollständig abgeschabten Palimpsest gleicht, durch das die vorherigen Beschriftungen dennoch durchschimmern und folglich lesbar bleiben.

Mit dem ausgestrichenen „*Wir finden*“ bzw. mit der grafeologischen Konfiguration „~~Wir~~ Ich finden“ hebt der Romantext jedoch zugleich eine Formel aus der Taufe, die wie kaum eine andere die paradoxe und gespenstische Gleichzeitigkeit von Präsenz und Nichtpräsenz, die Simultanität von An- und Abwesenheit zur Darstellung und zur Anschauung bringt, d. h. auch typografisch, im Druckbild des Romans visualisiert. Das „~~Wir~~“ ist im Schriftbild dieses Texts zwar anwesend, doch als ausgestrichenes Satzsubjekt bezeichnet es gerade nicht die Position einer An-, sondern einer Abwesenheit, den Ort einer Negation: „~~Wir~~“ ist zugleich dort und nicht dort, es steht gerade für dasjenige, was nicht dasteht bzw. nicht dastehen soll, es negiert das von ihm Bezeichnete.

Das ausgestrichene Subjekt „~~Wir~~“ veranschaulicht damit zum einen in besonders prägnanter und offensiver Form ein Wesensmerkmal, das nach Derrida (1997 [1993]) im Grunde jedem Schriftzeichen eigen ist, nämlich seinen gespenstischen, spektralen Charakter (frz. *spectre* „Gespenst“). Für Derrida besteht das Problem in der Identität eines Gespensts bzw. in der Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz bei einem Gespenst als demselben, der stets ein anderer ist (222). Das Gespenst ist zugleich es selbst und nicht es selbst, indem es auf einen anderen, einen Toten als Lebenden verweist. Darin gleicht es dem sprachlichen Zeichen, das als Signifikant gleichzeitig sich selbst und nicht sich selbst darstellt, indem es (als unbelebtes, ‚totes‘ Zeichen) auf etwas anderes, auf einen (belebten oder unbelebten) Referenten oder einen anderen (wiederum ‚totes‘) Signifikanten verweist. So gesehen, ist alle Schrift und alle Literatur spektral. Das ausgestrichene Satzsubjekt „~~Wir~~“ aus Ransmayrs Text bringt diesen grundsätzlichen Wesenszug (des „Wesens“ auch im Sinne des Gespensts) in konkreter Form optisch zur Anschauung, indem es ihn im Druckbild des Romans sichtbar werden lässt, und gemahnt damit zugleich noch einmal in aller Deutlichkeit und aller Sichtbarkeit an den optischen Grundcharakter alles Gespenstischen (vgl. lat. *spectrum* „Erscheinung“, zu *specere* „sehen, schauen“): Das gespenstische Subjekt „~~Wir~~“ ist in der Textur des Romans zugleich sichtbar da und nicht da. Es ist in der Schrift im doppelten Sinne aufgehoben.

Zum anderen erinnert das bei Ransmayr explizit als „ausgestrichen“ (162/177) bezeichnete Subjekt „~~Wir~~“ ebenso an ein Grundelement aus dem Werk Lacans, nämlich an das sogenannte „schräggestrichene Subjekt“ $\$$, das in systematischer Weise von Widmer (2012 [1997]: 182 f., zit. 182) expliziert wird. Nach Widmer bleibt „das rohe Subjekt, das Subjekt vor der Sprache“ unzugänglich:

Von ihm kann deshalb nur mythisch gesprochen werden, als einem Ort, der, im buchstäblichen Sinn, von der Repräsentation her, von der Signifikantenkette aus definiert ist. Anders gesagt: das Subjekt lässt sich nur als ausgegrenztes fassen; als repräsentiertes ist es nicht mehr das rohe, ungeformte Subjekt. Gleichwohl kann es nicht zu seinem Ur-

sprung zurückkehren, da dieser Ursprung sich erst nach dem Sprung, nach der Situierung in der Signifikantenkette, als solcher erweist. (183)

Das ausgestrichene Subjekt „~~Wir~~“ aus Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* führt einen analogen Umstand in auch grafeologisch sichtbar gemachter, im Schriftbild des Romans visualisierter Form vor Augen: Die Formel „~~Wir~~ Ich finden“ veranschaulicht die Geburt des „Ich“ aus der Aufhebung (im doppelten Sinne) des „~~Wir~~“ nicht allein als einen Akt der Loslösung des Subjekts aus der Gemeinschaft der Objekte und damit als einen Akt der grundlegenden Trennung zwischen subjektaler und objektaler Welt, sondern vor allen Dingen auch als einen sprachlichen Vorgang, als einen Prozess, der nur innerhalb der symbolischen Ordnung der Signifikanten vor sich gehen kann und der als solcher gerade durch die grafeologische Ausstreichung in der Textur sichtbar nachvollzogen wird. Dabei ist offenkundig, dass die symbolische Emanzipation der „Ich“ aus dem Geist des „~~Wir~~“ (seinem „Geist“ auch im Sinne des Gespensts) nur scheinbar eine die Gemeinschaft der anderen berücksichtigende Aktion darstellt, in Wirklichkeit jedoch einen Akt der Unterwerfung eben der anderen unter das eigene Urteil („Urteil“ auch im ursprünglichen Sinne der Teilung) bildet, das anstelle der anderen scheidet und entscheidet: „~~Wir~~ Ich finden, daß wir getrost sterben können, nachdem wir das geleistet haben.“ (162 / vgl. 176)

3.7.3 Die „(kursiv gesetzten) Passagen“: Kursivierung und Regierung

Im zweiten Satz vom nachgeschobenen, als Paratext an den eigentlichen Romantext angehängten „Hinweis“ (siehe dazu ausführlicher 3.6) meint der Unterzeichnende „C. R.“ in Bezug auf sein eigenes Darstellungsverfahren angesichts des auktorialen Anteils der „Figuren dieses Romans“ am Schreibprozess: „Ich habe die entsprechenden (*kursiv gesetzten*) Passagen folgenden Schriften entnommen und mit den Namen der jeweiligen Autoren gezeichnet“ (255 / 277).

Mit dem eingeklammerten und seinerseits wiederum „*kursiv gesetzten*“ Hinweis auf die „(*kursiv gesetzten*) Passagen“ ist nicht nur eine weitere werkinterne Reflexion der Ebene der Schriftlichkeit an sich, der grafeologischen Präsentation und Repräsentation im Roman gegeben. Rein sprachgeschichtlich wird mit dem wörtlichen Begriff „*kursiv*“ („Kursive“, von mlat. *cursiva*, eigtl. „laufend“, *cursiva littera* „laufende Schrift“) zugleich noch einmal an den für den Gesamtroman konstitutiven Komplex der Wanderschaft und des Laufens angeschlossen, wie er bereits vom Beginn des ersten Kapitels bzw. schon vom Vorwort her thematisiert wurde (siehe speziell dazu 3.2.1). Darüber hinaus kann

gerade die kursive Druckschrift auch an die grundlegende Motorik handschriftlichen Schreibens anknüpfen, wie sie sich explizit in Weyprechts „schöner Kurrentschrift“ äußert, die im siebzehnten Romankapitel eigens kommentiert wird, „schreibt“ dieser doch, so heißt es dort, „mit Bleistift und unverändert schöner Kurrentschrift in sein *Rückzugstagebuch*“ (230 / 250–252). Die „Kurrentschrift“ (kurrent zu lat. *currens*, 1. Partizip von *currere* „laufen“) greift nicht allein ein weiteres Mal den zentralen Komplex der Wanderschaft und des Laufens auf, um ihn wiederum ins Schriftreflexive und Grafeologische zu wenden, sondern erinnert zugleich an einen basalen manuskripturalen Umstand, den ansatzweise auch die Kursivschrift in die Druckschrift umsetzt, nämlich an die feinmotorische Grundbewegung aller handschriftlichen Schreiarbeit.

Die im paratextuellen „Hinweis“ enthaltene Reflexion auf die „(kursiv gesetzten) Passagen“ verleiht dem Komplex nomadischer Bewegungen so schließlich auch eine grafeologische Dimension, die potenziell im Keim, d. h. implizit, bereits im Spiel kursivierter und entkursivierter Elemente in *Strahlender Untergang* angelegt war und dort insbesondere im Übergang von der Erst- zur Neuausgabe zur Geltung kam (siehe dazu 2.7.2), die jedoch erst im nachdrücklichen „Hinweis“ zu Ransmayrs Debütroman explizit gemacht und ausdrücklich mit dem Verfahren intertextueller Zitation verwoben wird. Schließlich markieren die „(kursiv gesetzten) Passagen“ ja genau diejenigen Textstellen, die anderen „Schriften entnommen“ sind, also eine Bewegung intertextuellen Verweizens vollziehen und insofern auf einer permanenten Wanderschaft oder im ständigen Lauf zu anderen Texten begriffen sind (zu einer komplementären Akzentuierung der Lektüre-Ebene im Kontext einer gewagten Formästhetik Ransmayrs vgl. Brandes 2013: 727, der die „kursiv gedruckten Stellen im Text“ zunächst „als Lektüre-Signale“ auffasst: „Der Drucksatz des Textes markiert hier die Praxis des Lesens“; dass die „Kursivierung“ der Quellenmaterialien „ihr Eindringen in den Text markiert und von den anderen Ebenen des Erzählens abhebt“, betont demgegenüber Gottschling 2018: 259).

Der Begriff der „Passagen“ wiederum knüpft über seine textuelle Verwendungs- und Bedeutungsdimension hinaus gleichzeitig an die nautische Konzeption des Wegs und der ihrerseits auf Motion beruhenden marinen Durchfahrt an, die einen entscheidenden Anlass für die ganze Expedition darstellt und grundlegend für den gesamten Roman ist. Sie wird als „*Erster Exkurs*“ im fünften Kapitel „*Die Nordostpassage oder der weiße Weg nach Indien*“ titelgebend skizziert und historisch rekonstruiert (42–54 / 48–61): „Nordöstliche Passagen, nordwestliche Passagen“ werden dabei ausgiebig thematisiert (49 / 56). Die quasimathematische Formel der „(kursiv gesetzten) Passagen“ wird in der Textur des Romans zu einer lexematischen und grafeologischen Fläche, unter der ein unentwegtes Spiel intertextueller Zirkulationen stattfindet. Ihre referenzielle Schreibebewegung artikuliert sich in der Parallelisierung von textlichen und nautischen „Passagen“, die wiederum nahtlos an den romaninternen Vergleich von Federkielen und Schiffskielen an-

schließen kann (siehe dazu 3.5.2), den sie erweitert und aktualisiert und der ja seinerseits im Kontext der Passage („*Nordostpassage*“) formuliert wurde: „bis der unbeirrbare Glaube an die *Nordostpassage* nicht nur Federkiele, sondern auch Schiffe in Bewegung versetzt.“ (50/58).

Die Formel der „(*kursiv* gesetzten) Passagen“ birgt freilich eine zweifache immanente Paradoxie. Zum einen widersprechen die beiden Elemente in der Klammer („*kursiv*“ und „gesetzten“) einander grundsätzlich nach dem motorischen Kontrast von Laufen (laufend) und Sitzen/Setzen (gesetzt) und verhalten sich in dieser Hinsicht analog zur Formel einer nomadischen Schriftlichkeit, die nach derselben internen Gegensätzlichkeit von Bewegung und Fixierung strukturiert ist. Zum anderen verleihen die „Passagen“ als drittes, quasimathematisch übergeordnetes Element außerhalb der Klammer der ganzen Formel wiederum einen gemeinsamen Faktor nautischer Fortbewegung und Motion.

Als implizites Gegenbild zu den „(*kursiv* gesetzten) Passagen“ erscheinen die vergleichsweise zahlreicheren Textstellen des Romans, die recte gesetzt sind. Implizit ist dieses Gegenbild allerdings nur auf der thematischen (bzw. lexematischen) Ebene, insofern das Lexem „recte“ nicht wörtlich im Romantext auftaucht. Auf der formalen (bzw. grafeologischen) Ebene ist die recte gesetzte Schrift als Gegenbild zu den „(*kursiv* gesetzten) Passagen“ in großen Teilen des Romans explizit präsent und insgesamt die dominante Satzvariante. Der Begriff „recte“ (lat. *recte*, Adverb von *rectus* „gerade, richtig“, zu *rectum*, 2. Partizip von *regere* „regieren“) verweist darüber hinaus auf den Bedeutungshof der Regierung, der Regentschaft, der (politischen) Machtausübung oder der (sozialen) Dominanz und lässt den Gegensatz zwischen „*kursiv*“ und recte gesetzter Schrift zugleich zu einem potenziellen Konflikt von schriftformalen ebenso wie gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen werden. Immerhin sind ja ausgerechnet die „(*kursiv* gesetzten) Passagen“ die Orte, an denen sich einerseits die eher subalternen Stimmen (Krisch, Haller) des Romans artikulieren (siehe dazu 3.3.3) und an denen sich andererseits explizit die Bewegungen des intertextuellen Verweisens auf andere „Schriften“ manifestieren.

Allerdings sind die Aussagen vom „*Hinweis*“-„Ich“ ihrerseits nicht ganz „richtig“. Denn dass der Unterzeichnende „die entsprechenden (*kursiv* gesetzten) Passagen folgenden Schriften entnommen und mit den Namen der jeweiligen Autoren gezeichnet“ habe (255/277), trifft nicht auf alle dieser Zitate zu. Einerseits sind die „(*kursiv* gesetzten) Passagen“ nicht in jedem Fall „mit den Namen der jeweiligen Autoren gezeichnet“ bzw. unterzeichnet. Andererseits sind nicht alle dieser „Passagen“ den im „*Hinweis*“ aufgeführten „Schriften entnommen“. So findet sich beispielsweise im siebten Romankapitel ein längeres *kursiv* gesetztes Zitat (74 f./83 f.) von dem kurz zuvor auch in der Handlung selbst auftretenden „Geologieprofessor Hans Höfer“ (74/82), das ebenfalls mit dessen

Verfassernamen („Hans Höfer“) unterzeichnet ist (75/84), obwohl dieser nicht in der Liste der „Autoren“ im „Hinweis“ auftaucht.

3.8 Intermedialität

Intermediale Bezüge entstehen in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* grundsätzlich auf zwei verschiedenen Ebenen. Zum einen werden auf einer thematischen Ebene implizite intermediale Verweisungen anhand der Thematisierung bildmedialer Zusammenhänge aufgerufen. Diese erste Ebene lässt sich als die einer evokatorischen Intermedialität bezeichnen, da Bildmedien hier nicht im Roman selbst in unmittelbar optisch wahrnehm- oder erfassbarer Form präsentiert, sondern im Medium der verbalen Sprache umschrieben, Bildvorstellungen und -bezüge dadurch sprachmedial evokiert werden (siehe 3.8.1). Zum anderen werden auf einer formalen Ebene des Romans jedoch gleichermaßen explizite Text-Bild-Kombinationen durch die zahlreichen in den Roman einmontierten Bilder vorgeführt. Diese zweite Ebene lässt sich als die einer expositorischen Intermedialität bezeichnen, da hier im Gegensatz zur ersten Ebene optisch unmittelbar erfassbare Bildmedien veranschaulicht, also im Roman selbst präsentiert bzw. exponiert werden (siehe 3.8.2).

Dass es sich bei den hier vorgeschlagenen Minimalunterscheidungen zwischen evokatorischen und expositorischen Bezügen nicht um kategorisch starre, sondern um elastische Begriffe handeln sollte, die eher analytische Hilfskonstruktionen als rigide Ordnungsmuster darstellen und die neben ihrem wohl unstrittigen deskriptiven wie interpretativen Nutzen auch zahlreiche blinde Flecken, Unbestimmtheiten und Grauzonen aufweisen, geht schon daraus hervor, dass sie sich bis zu einem gewissen Grad beispielsweise auch auf die Filmreurse in Ransmayrs Roman ausweiten lassen (siehe 3.5.8), die als Exempel einer rein evokatorischen Bezüglichkeit ohnedies zwischen Intertextualität und Intermedialität oszillieren, gerade dadurch aber ein wesentliches Moment aller Referenzialitäten des Werks markieren: das Moment der Transition und des Übergangs, das sich gewollt oder ungewollt ebenso auf die analytischen Kategorien auswirkt. So sind unter anderem auch die Grenzen zwischen Intertextualität und Intermedialität nicht nur als fließend und durchlässig zu verstehen, sondern mit einer breiten Grenzmark versehen, die sich weniger im Niemandsland zwischen den Begriffen auftut als vielmehr beiden gleichermaßen zugehört. Dass die Filmreurse etwa, die in dieser liminalen Zone liegen, hier nicht unter den intermedialen, sondern den intertextuellen Bezügen behandelt wurden, ist begriffslogisch sozusagen neutral, hat dafür aber vor allem argumentationslogische Gründe.

Die intermediale Dimension von Ransmayrs erstem Roman ist in der bisherigen Forschung bemerkenswert vernachlässigt worden. Sie stellt indessen ein elementares

Grundkonstituens des Werks dar. Auf die Beziehungen von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zur Malerei bzw. Bildkunst gehen bislang allein Hoffmann (2006: 208–222) sowie Osborne (2013: v. a. 65–71) etwas näher ein (ferner zur intermedialen Werkkomposition im Ansatz McChesney 2009, Müller 2012: 125 f., Petras 2013: 89, zur Ransmayr'schen „Bild- und Farbarbeit“ in anderen Zusammenhängen Rauchenbacher 2009). Hoffmann betrachtet die im Roman dargestellten Eismeer-Bilder insbesondere vor dem Hintergrund der Frage nach einer ästhetischen Darstellung im Zusammenhang des Erhabenen, Osborne deutet das visuelle Material auf der Folie von Benjamins Allegoriebegriff und Sontags Fotografiestudien als Antiallegorie des NS-Traumas im Zeichen einer gefrorenen Geschichte. Dahms (2019) macht zwar verschiedene „Aufzeichnungsverfahren“ zu ihrem Thema, kommt aber nur in wenigen generalisierenden Sätzen auf die grafischen Elemente im Roman zu sprechen: „Mediale Brüche hingegen stellen die Listen, Bildtafeln, Biographien und Zeichnungen dar, die unkommentiert integriert sind“ (461); dabei „erhalten die Bild- und Textmedien bei Ransmayr schon formal Zeugnischarakter.“ (464) Für Kreutzer (2020) haben die „Abbildungen in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*“ schließlich rein „illustrativen Charakter, der den Authentizitätsduktus der Fiktion durch das historische Material noch unterstreicht“ (14). Hier soll eine Reihe weiterer Aspekte skizziert werden. Wo sie sich auf bereits erbrachte Resultate berufen können, wird dies angezeigt.

3.8.1 Evokatorische Bezüge

3.8.1.1 Miniaturenmalereien

Bildmedien werden an vielen Stellen des Romans explizit thematisiert. Wie man gleich zu Beginn des zweiten Kapitels erfährt, prägen Bilder bereits Mazzinis Kindheit. Dass seine Mutter Lucia Mazzini nämlich eine „Triestiner Miniaturenmalerin“ (13/16) ist, wirkt sich zum einen auf ihre „Erzählungen“ gegenüber dem Jungen aus, die ihrerseits auf dem narrativen Modus der Bildminiatur beruhen: „In den frühen Erzählungen der Mutter, einer geborenen Scarpa, war die Welt ein Album, in dem man blätterte.“ (13/16) Zum anderen geht dieses an der Bildminiatur orientierte Erzählverfahren bald darauf auch in die Struktur des Romans selbst und seinen narrativen Gestus über, wenn es über den „Urgroßonkel, Antonio Scarpa“, in einer wiederum miniaturartigen, bereits den gesamten Handlungsverlauf vorwegnehmenden Zusammenfassung des Romangeschehens heißt, er „sei mit einer österreichischen Expedition, die in Wahrheit fast nur aus italienischen Matrosen bestanden hätte, sogar bis an den Nordpol gesegelt und hätte

dort ein Gebirge aus Eis und schwarzen Steinen entdeckt“ (13/vgl. zum Konjunktiv I korrigiert 17), doch „das Schiff, über und über mit Eiskristallen bedeckt, sei festgefroren und Antonio schließlich zu Fuß über ein erstarrtes Meer aus der Wildnis zurückgekehrt. Er habe viel dabei gelitten.“ (13 f./17)

Wiederholt wird das Motiv der Miniaturenmalerei später durch die Figur Einar Hellskog: Er ist „ein Briefmarkenmaler, der im Auftrag der norwegischen Post arktische Landschaften zeichnet“ (152/165) und damit einer auffallend ähnlichen Beschäftigung nachgeht wie Mazzinis Mutter. Nachdem auch Hellskog bald wieder aus der Romanhandlung verschwunden ist, nimmt Mazzini buchstäblich dessen Platz ein, was ebenso bezeichnend ist für die ständige Repetition und Variation bestimmter Grundmotive im Handlungsverlauf wie für Mazzinis verzweifelte Versuch einer Identitätskonstitution über die Nachfolge oder Imitation anderer: „Josef Mazzini sitzt den Vormittag über in dem mit Seilen festgezurrt Stuhl des Briefmarkenmalers an der Reling“ (167/181 f.)

3.8.1.2 Kunst der Kälte und Ästhetik der Negativität: Payers polare Zeichnungen als Modell der Narrationen unter Null

Gleich im Anschluss daran fällt die Rede auf eine andere Art von Bildkunst, nämlich auf die „Zeichnungen Julius Payers“: Mazzini nämlich „hatte dem Maler Fotokopien der Zeichnungen Julius Payers gezeigt, Zeichnungen, die bei dreißig und vierzig Grad unter Null entstanden waren – und Hellskog“, heißt es weiter, „hatte sich bewundernd über den feinen Strich geäußert; ab minus fünfzehn Grad, hatte er gesagt, würde er an alles denken, nur nicht ans Zeichnen.“ (167/182) Payers Zeichnungen unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der extremen Produktionsbedingungen, der thermischen Umstände ihrer glazialen Genese von denjenigen Hellskogs, sondern auch im Hinblick auf ihren auktorialen Status zwischen Fiktionalität und Faktualität: Sind die Briefmarkenmalereien Hellskogs wie ihr Autor selbst fiktionale Konstrukte, so liegen vom historischen Julius Payer in der Tat zahlreiche Zeichnungen arktischer und anderer Landschaften vor. Nach seinen beiden Laufbahnen als Alpen- sowie als Polarforscher hat dieser quasi sein drittes berufliches Leben als Maler zugebracht.

Über den historischen „Payer als Maler“ klärt beispielsweise die Biografie von Müller (1956: 164–174) auf, die mitunter gewiss pathetische Züge trägt, die aufgrund verschiedener episodischer Entsprechungen (vgl. unter anderem die geschichtliche Episode um „den deutschen Saharaforscher Gerhard Rohlfs“ in Ransmayrs Roman 246/269 sowie bei Müller 1956: 166 f.) aber durchaus als eine weitere, dann allerdings nicht verzeichnete Quelle von Ransmayrs Roman gedient haben könnte und auf diese Weise also möglicherweise noch eine andere, biohistoriografische Form von Intertextualität ins Spiel bringt. Müller informiert in jedem Fall über die historischen Entstehungsbedingungen

von Payers polaren grafischen Entwürfen: „*Payers Skizzen und Aquarelle aus dem Polar-gebiet* entstanden meist bei sehr tiefen Temperaturen.“ (165 f.) Eine entsprechende „Vorschule“ in der alpinen Zeichnung habe Payer dann schließlich in die Lage versetzt, „bei 25 bis 40 °C unter Null, am Sonklargletscher auf Franz-Joseph-Land sogar bei –50 °C, die schönen Illustrationen für seine Polarwerke zu zeichnen.“ (166) Ähnlich wie sich der fiktive Briefmarkenmaler Hellskog in Ransmayrs Roman „bewundernd über den feinen Strich“ äußert, lobt auch Müller die außerordentliche Feinheit der Zeichnungen Payers: „Die in der Kartensammlung der Nationalbibliothek in Wien aufbewahrten Originalzeichnungen aus Grönland und Franz-Joseph-Land, die zunächst der topographischen Orientierung dienten, sind außerordentlich fein, wie in Kupfer gestochen, ausgeführt.“ (166)

Payers präzise Porträtierungen der polaren Eiswelt bieten dabei zugleich ein intermediales artistisches Referenzmodell für eine literarische Ästhetisierung der Kälte, wie sie in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* betrieben wird. Mit seinen akribischen Notationen meteorologischer und klimatologischer Negativwerte etwa in den historischen Aufzeichnungen des Jägers Johann Haller liefert der Roman zum einen die (pseudo)wissenschaftlichen Eckdaten der durch ihn vorgeführten Narrationen unter Null, so beispielsweise schon im November 1872: „20. Mittwoch: Helles Wetter. Temperatur –29°R. (–36°C Anm.)“ (103 / vgl. leicht verändert 116; vgl. Haller 1959: 27). Zum anderen verweisen speziell die Minusgrade auf eine literarische Ästhetik der Negativität, deren Zahlenwerte auch in der konkreten Typografie der Romantextur immer unter einem negativen Vorzeichen stehen. Das Minuszeichen wird zur grafeologischen Markierung einer Grenzüberschreitung hin zu einer Zone eben nicht nur akustischer, sondern auch thermischer Negativrekorde, die auf der anderen Seite des Gefrierpunkts liegt, zu einer Welt weit jenseits der Nullgrenze: „Immer wieder brüllt sie das Eis an, der Tod. Die Temperatur fällt auf minus 40, 45, 48 Grad Celsius“ (103 / 117).

3.8.1.3 Ekphrasis, Taufe als Vereinna(h)mung, die Ökonomie der Unüberschaubarkeit und die Sicht der großen Zahlen: Payers arktisches Riesengemälde *Nie zurück* (1892)

Die extremen Kältezonen des hohen Nordens hat der historische Julius Payer nicht nur gezeichnet, sondern auch in großformatigen Gemälden dargestellt. Auf die von ihm gemalten und im letzten Kapitel des Romans erwähnten sowie gleichermaßen ekphrasierten „Szenen der im Winter 1847 ohne Überlebende untergegangenen Franklin-Expedition“ (246 / 269) wurde oben bereits eingegangen (siehe 3.6.5). Auch das wohl bekannteste Gemälde des historischen Payer indessen findet gleich im Anschluss daran im Roman Erwähnung: Payer „nimmt die Arbeit an einem der größten Bilder seines Lebens auf“;

heißt es dort, „es ist eine Szene ihres Rückzugs, ihrer Flucht aus dem Norden, vier Meter breit und dreieinhalb Meter hoch, *Nie zurück* wird es heißen, sein *Hauptwerk* wird man es nennen – und doch ist es mehr als alles eine Verherrlichung Weyprechts“ (247/270). Erneut erinnert die Formulierung hierbei an die biografische Darstellung von Müller (1956). Er schreibt über das besagte Gemälde Payers: „Es darf als sein Hauptwerk angesehen werden“ (170). Was im Romantext folgt, ist eine weitere evokatorische Bildbeschreibung mit narrativen Mitteln (Ekphrase):

Die Bibel in der Rechten, die Linke wie abwehrend gegen das im verklärenden Licht der Ferne liegende *Franz-Joseph-Land* erhoben, steht der Kommandant zu Wasser und Eis vor den im Schnee kauernenden, knienden und liegenden Männern, ein Prediger, der die Erschöpften und Verzweifelten tröstet und sie beschwört, vom Glauben an die Rettung durch eine Rückkehr zum Schiff, eine Rückkehr ins Vergangene, zu lassen. *Nie zurück*. Die einzige Hoffnung ist der Weg durch das Eis. (247/270)

Die narrative Bildbeschreibung stellt eine Form der intermedialen Bezugnahme dar, die aufgrund der Explizitheit ihrer Markierung in diesem Fall unmittelbar dem erwähnten Werk gegenübergestellt werden kann, Julius Payers 1892 entstandenem Riesengemälde *Nie zurück*, das sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien befindet (siehe z. B. die Abbildung bei Bischoff 2023). Die Gegenüberstellung von Bild und narrativer Bildbeschreibung zeigt, dass die durch den Erzähler im Roman vorgenommene Ekphrase das dargestellte Bildgeschehen in verhältnismäßig akkurater, vorwiegend deskriptiver Weise wiedergibt und nur zum Ende hin („ein Prediger“ usw.) einen leicht interpretativen Zug gewinnt.

Der durch die Ekphrase in Gang gesetzte, implizit auch von den Rezipient*innen des Romans mitzuvollziehende, dynamische Kreislauf zwischen Text und Bild wird im weiteren Zusammenhang der narrativen Bildbeschreibung um ein Element ergänzt, das latent mit der Thematik sprachlicher Beschreibung als Benennung verbunden ist und das im Zuge grafeologischer Lektüren, wie sie oben unternommen wurden (siehe darunter insbes. 3.7.3), zuletzt auch in der typografischen Textur sowohl der Erst- als auch der Neuausgabe des Romans manifest wird: dasjenige der Taufe durch Namengebung, die sich hier durch Kursivsetzung der jeweiligen Bezeichnungen äußerlich sichtbar in der Typografie niederschlägt. Drei Namen werden im Kontext dieser Bildbeschreibung genannt: der Name des durch die historische Weyprecht-Payer-Expedition entdeckten und durch Julius Payer selbst getauften Archipels (*Franz-Joseph-Land*), der Name des Gemäldes Payers (*Nie zurück*) sowie in den zur eigentlichen Ekphrase hinführenden Bemerkungen schließlich auch der Name, dem „man“ diesem Gemälde Payers später geben wird (*Hauptwerk*).

Die triangulare Konstellation der Namen verweist zum einen auf inhärente Verbindungen zwischen der Taufe des entdeckten Lands durch Payer, der Taufe seines Gemäldes durch seine eigene Titelgebung sowie der abermaligen, sekundären Taufe dieses Gemäldes durch die rezipierende und kommentierende, im unpersönlichen Pronomen „man“ anonymisierte Nachwelt (vgl. als Stellvertreter dieser Nachwelt im Urteil über Payers „Hauptwerk“ Müller 1956: 170). Zum anderen kennzeichnet sie den Akt der Taufe an sich als einen Akt der buchstäblichen Vereinnahmung der Dinge durch ihre Unterwerfung unter die jeweiligen Ordnungen der eigenen Sprache bzw. der Sprache des Eigenen (siehe dazu auch 3.5.5), was sich grundsätzlich ebenfalls auf das Unternehmen einer narrativen Bildbeschreibung selbst auswirkt: Schließlich ist eine Ekphrase wie die hier vorliegende ihrerseits nichts anderes als eine sprachliche Benennung und Vereinnahmung in diesem Fall bildmedialer Gegenstände, die der Taufe eines neuentdeckten Lands nicht unähnlich ist, wie sie von Payer selbst vorgenommen wurde.

Eine weitere werkinterne Crux liegt in dem durch die übermäßig großformatigen, riesenhaften Gemälde Payers verkörperten Gegensatz zu zwei anderen, im Vorangehenden bereits erwähnten Formen der Bildkunst im Roman, nämlich zu den Miniaturgemälden von Mazzinis Mutter Lucia, die auch nach Hoffmann (2006: 208) in „deutlichem Gegensatz“ zu „Payers Werken“ und nach Petras (2013: 95) gleichwohl in einem „Dependenz“-Zusammenhang mit ihnen stehen, sowie darüber hinaus zu den Briefmarkenmalereien der Figur Hellskog. Auf die „riesenhaften Ausmaße von 4 X 3,5 Meter“ des Gemäldes *Nie zurück* verweist schon Müller (1956: 170), auf die gigantischen Dimensionen von Payers späten, nach der Erblindung des Künstlers „auf dem linken Auge“ (246 / 269) angefertigten Gemälde ebenso der Erzähler im Roman: „Die Bilder sind schwer zu verkaufen, sind so groß, daß sie Säle brauchen, Paläste. Sein halbiertes Sehvermögen, klagt der Maler, erlaube ihm nun nichts Kleines, nicht Zierliches mehr.“ (246 f. / 269)

Der Gegensatz zwischen den Bildern Lucia Mazzinis und Hellskogs in Miniatur- respektive Briefmarkenformat auf der einen Seite und den Riesengemälden Payers auf der anderen besteht in erster Linie in einem Konflikt der Skalierung als einer romaninternen Transition bzw. Oszillation zwischen künstlerischer Mikro- und Makroskopie: Die Ersteren stellen als „Kleines“ und als „Zierliches“ genau das dar, was die Letzteren mit der doppelten Negation („nichts Kleines, nicht Zierliches“) ausdrücklich verweigern (siehe ferner zum Begriff der Zierlichkeit, der Zier bzw. der Verzierung in Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* auch 2.6.3). Über die konträren Bildformate deuten sich damit zugleich zwei gegensätzliche Formen von Bildkunst sowie von Kunst überhaupt an, die in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* selbst in selbstreflexiver Weise übereinandergeblendet werden: eine Kunst der kleinen (mikroskopischen) und eine Kunst der großen (makroskopischen) Geste. Der Roman an sich unternimmt zwischen detail-

versessener (bzw. mikromanischer) Graphematik und riesenhaftem (bzw. gigantomanischem) literarhistorischem Bogenwurf zweifelsohne beides zugleich.

Dass Payers Riesengemälde „schwer zu verkaufen“ sind, fügt der ästhetikreflexiven Ebene eine ökonomische hinzu, die sich auf den Absatzmarkt im Kunstbetrieb bezieht und sich in autoreferenzieller Weise auch mit demjenigen des Literaturbetriebs, mit dem Buchmarkt in Verbindung setzen lässt, den Ransmayrs Roman schließlich besser bedienen muss, wenn der Autor davon leben will. Payer ist in dieser Hinsicht nur bedingt ein gutes Vorbild: Der „schwedische Asienforscher Sven Hedin“ bedauert, dass jemand wie Payer „*in Armut leben mußte und gezwungen war, wie ein Händler umherzuziehen und für wenig Geld Vorträge zu halten.*“ (248 / 271) Das „Geld“ wird zur Motivation merkantilen Umherziehens, die subsistenzuelle Sorge wird zum Beweggrund und zur Ursache nomadischer Wanderschaft. Die Früchte dieser Wanderschaft verlieren sich allerdings ebenso im Unüberschaubaren wie einst die Zahl der Arbeiterschaft in *Strahlender Untergang* (siehe dazu 2.2.2.1): „Eintausendzweihundertachtundzwanzig Vorträge sind es schließlich; eintausendzweihundertachtundzwanzig Visionen der Arktis.“ (248 / 271) Dass sich die numerische Multiplikation und Akkumulation hier zugleich in einer typografischen Verdichtung, einer Buchstabenhäufung im Schriftbild manifestiert, die von den Rezipient*innen nur noch schwer entzifferbar ist, macht den Orientierungsverlust angesichts der großen Zahl auch schrift- und leseperformativ nachempfindbar.

Analog zu Payers Ausweitung der malerischen Darstellung ins Riesenhafte vollzieht sich im Fortgang des Texts damit zugleich eine graduelle Steigerung der typografischen, schriftbildlichen Unüberschaubarkeit der penetrant großen Zahlen im Roman, die in keiner linearen Korrelation zu deren numerischen Werten steht: Sie entwickelt sich von den „3200 Pferdestärken“ der „*Cradle*“ aus dem sechsten Kapitel (58 / 65) über die „fünfundsiebzigtausend Pferdestärken“ von „den sowjetischen Riesenschiffen der Leninklasse“ aus dem achten Kapitel (84 / 94) bis hin zu den besagten „eintausendzweihundertachtundzwanzig“ Arktisvisionen Payers aus dem letzten Romankapitel (248 / 271). Der Orientierungsverlust auch der Rezipient*innen nimmt gerade aufgrund der so zahlreichen „Visionen der Arktis“ auf diese Weise stetig zu: Die Leser*innen werden gewissermaßen zu Teilnehmenden einer literarischen Expedition unter zunehmend widrigen Bedingungen, die Sichtverhältnisse werden textperformativ verschlechtert, das optische Feld wird – in Analogie zu Payers bildmedialem Verfahren – gerade durch die schriftbildliche Ausdehnung der Zahlen ins typografisch Unüberblickbare eingeschränkt, der Blick verstellt, Vision erschwert, Übersicht verhindert (vgl. im Übrigen zu ähnlichen Verfahren desorientierender Lektüre in anderem Kontext Frost 2011).

3.8.1.4 Erstarrte Bilder, eingefrorene Bewegungen, gespenstische Verkehrungen: Die Fotografie und die Phantome (Sontag, Barthes)

Im Vorangegangenen wurden grundsätzlich zwei verschiedene Arten von Bildkunst im Roman besprochen: zum einen die Zeichnung (Payers Zeichnungen), zum anderen die Malerei, Letztere sowohl in Miniatur- (Lucia Mazzinis Gemälde), Briefmarken- (Hellskogs Gemälde) als auch in Riesenformat (Payers Gemälde). Daneben wird noch eine dritte, diesmal nicht kunsthandwerkliche oder artisanale, sondern technologische Art der Bildkunst in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* evoziert, nämlich die Fotografie. Damit wirft der Roman auch ein Streiflicht auf Aspekte der Medien- und der Technikgeschichte in Verbindung mit dem Thema polarer Expeditionen, Eroberungs- und Erkundungszüge in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem zeitgleichen historischen Übergang von einer vorapparatischen (prätechnologischen) zu einer apparatischen (technologischen) Bilderkunstwirklichkeit mittels der verhältnismäßig jungen, relativ neuentwickelten medientechnischen Apparatur der fotografischen Kamera.

Dass Payers polare Zeichnungen (siehe 3.8.1.2) in dieser Form überhaupt erforderlich sind, d. h. dass sich der historische Expeditionskommandant zu Lande gezwungen sieht, von den entdeckten und erkundeten Gebieten bei mehrstelligen Minustemperaturen handgezeichnete Ansichten zu erstellen, geht auf historische Ursachen der zeitgenössischen Technik zurück. Die „dringende Notwendigkeit“ dieser Zeichnungen sieht Müller (1956: 166) in dem mediengeschichtlichen Umstand begründet, dass „die Entwicklung der Photographie noch nicht soweit fortgeschritten war, um auf Polarexpeditionen Verwendung zu finden.“ In dem „anno 1872“ gewiss noch mangelhaft entwickelten „Gebrauch“ der „Photographie“ wurzelt für Müller-Funk (2015: 82) zum Teil Payers mediales Verhängnis: dass seinen Entdeckungen nämlich nach seiner Rückkehr, da Weyprecht und er „keine handfesten Beweisstücke“ haben, immer weniger Glauben geschenkt wird. Dennoch werden, worauf bislang noch niemand näher eingegangen ist, im Roman auch explizite Aspekte der Fotografie thematisiert.

Im siebten Romankapitel entdeckt die Mannschaft der historischen Weyprecht-Payer-Expedition „plötzlich ein fremdes Schiff“, das „aus dem Nebelflor“ auftaucht: „Die *Isbjörn*, Graf Wilczek, der Förderer und Freund, ist ihnen von Spitzbergen aus nachgesegelt!“ (73/82) Er erscheint unter anderem in Begleitung von „dem k. u. k. Hofphotographen Wilhelm Burger“ (74/vgl. leicht verändert 82). Dieser geht bald schon seinem Metier nach: „Vor den Barents-Inseln schließt sich das Eis. Beide Schiffe liegen fest. Hofphotograph Burger steht reglos zwischen aufeinandergetürmten Schollen und starrt durch sein Objektiv auf das Ende der Welt: kahle, schwarze Klippen, Himmel und Eis.“ (74/vgl. leicht verändert 83) Dabei korrespondieren mit der ausdrücklichen Bewegungslosigkeit („Burger steht reglos“) und dem expliziten Starren des Fotografen durch sein

Gerät (er „startet durch sein Objektiv“) zugleich die Erstarrung der Landschaft wie der Fortbewegungsmittel: das zur geschlossenen Decke erstarrte „Eis“ sowie die erstarrte Bewegung der „Schiffe“ in der Eislandschaft (vgl. zur Poetologie von „Schauen und Starren“ bei Ransmayr allgemeiner Fetz 2015).

Es ist, als ob die Dinge bereits in ihren Bewegungen erstarrt seien, als ob die Landschaft und die Schiffe schon zu fotografischen Bildern geronnen oder eingefroren seien, bevor sie vom Fotografen in die Kamera gebannt wurden. Die Fotografie als Kunst, Bewegungen im Bild einzufrieren, wird hier gleichzeitig zu einer Art narrativem Verfahren, das sein Referenzmodell erneut aus der intermedialen Zirkulation zwischen Text und Bild bezieht und sich diesmal insbesondere am medienhistorischen bildtechnischen Verfahren der Fotografie orientiert. Es ist eine Art fotografisches Erzählen in erstarrten, eingefrorenen Bildern, das in der nahezu parataktischen Aneinanderreihung einzelner narrativer Bilder oder Vignetten auch sprachperformativ seine Entsprechung findet, das fotografische Verfahren also auch im Text selbst umsetzt: „kahle, schwarze Klippen, Himmel und Eis.“ Mit dem Auftauchen des „Hofphotographen“ und dem bildtechnischen Medium der Fotografie im Roman werden Dynamiken aller Art eingefroren, werden starr: Erzählströme stocken und gerinnen, das Eis „schließt sich“, Schiffe frieren „fest“, Bewegungen erstarren zu Bildern. Die fotografischen Bilder sind im doppelten Sinn (nämlich in der Bedeutung zwei verschiedener physikalischer Bereiche) er-„startet“: einerseits durch Starren generiert (im Sinne der Optik), andererseits in ihrer Motorik starr geworden (im Sinne der Statik).

Das sprichwörtliche Bannen der Gegenstände ins Bild führt implizit bereits zu einer weiteren, im Bildbereich der Fotografie selbst angelegten Verbindung, nämlich derjenigen zwischen Optik und Phantomatik im Zusammenhang des Spektralen (siehe speziell zum Begriff der „Bannung“ auch im Kontext des Spektralen 3.5.6; vgl. zum spektralen Zug der im Roman unmittelbar reproduzierten Fotomontage der historischen Expeditionsmannschaft in Anlehnung an Sontags Charakterisierung der Fotografie als *Memento mori* ferner Osborne 2013: 69–71). Für Sontag (2008 [1977]: 15) ist die Fotografie eine elegische, zwielichtige Kunst, da Fotografieren bedeute, an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit, Veränderlichkeit anderer teilzuhaben und jede Fotografie gerade dadurch, dass sie einen bestimmten Moment ausschneidet und einfriert, von der unablässigen Schmelze der Zeit zeuge. Für Barthes (2016 [1980]) ist die Fotografie keine Kunst, sondern eine Magie, da sie nicht etwa eine Kopie, sondern eine Emanation der vergangenen Wirklichkeit darstelle (138). Barthes zufolge sind Fotografen in demselben Maß Agenten des Todes (143 f.) wie die Fotografie dem Einbruch eines asymbolischen, buchstäblichen Todes in die moderne Gesellschaft gleicht (144): Mit der Fotografie treten wir laut Barthes in den flachen Tod ein (145). Die Fotografie sagt uns, so Barthes, den Tod in der Zukunft (150). Die historische Fotografie (z. B. von Personen, die in der Zwischenzeit verstorben

sind) berge immer einen Zusammensturz der Zeit, der Zeit eines vergangenen und eines bevorstehenden Todes: Das eine ist tot, das andere wird sterben (150). Die Fotografie führt bei Barthes insofern zum Schwindel der zusammengestürzten Zeit (151).

Die Isbjörn, die Graf Wilczek und den „Hofphotographen“ mit an Bord trägt, erscheint der Besatzung der Tegetthoff im „Nebelflor“ zunächst wie ein Geisterschiff:

Noch ist das begeisternde Bild so klein und zerfließend, daß man an eine Luftspiegelung glauben könnte – aber das Schiff treibt nicht wie ein Trugbild kieloben dahin, aufrecht wie nur die Wirklichkeit, mit gehißten Toppsegeln kommt es auf sie zu, und wenn man die Augen schließt und wieder öffnet, ist es immer noch da. (73/82)

Nicht allein verschränkt dieses „begeisternde Bild“ in doppelsinniger Weise (mit Bezug auf die beiden Bedeutungen des Wortinnenteils „-geist-“) die Begeisterung der Mannschaft mit der Geisterhaftigkeit der Erscheinung des aus dem Nebel wie aus dem Nichts auftauchenden Schiffs, was unter anderem auch an literaturgeschichtliche Traditionen wie *Die unendliche Fahrt* (dazu Frank 1979) des Fliegenden Holländers anschließen mag. Nicht allein sind mit der „Luftspiegelung“ und dem „Trugbild“ außerdem schon zwei Begriffe heraufbeschworen, die Elemente des Gespenstischen und der Täuschung („Luft-“ und „Trug-“) mit technischen Verfahren aus dem Bereich der Optik („-spiegelung“ und „-bild“) zusammenführen. Vielmehr gehen darüber hinaus auch an dieser Stelle die medienhistorischen bildtechnischen Verfahren der Fotografie grundlegend in die narrative Textur des Romans selbst über: Das geisterhafte „Schiff“, heißt es zwar, „treibt nicht wie ein Trugbild kieloben dahin“, sondern „aufrecht wie nur die Wirklichkeit“, doch liegt gerade in diesem Vergleich ein impliziter Verweis auf die bildtechnische Apparatur der Kamera, deren Öffnung Lichtstrahlen sammelt, die sich im Innenraum der Kamera dann schließlich verkehren, sodass die Bilder dort als Projektionen der Außenwelt auf dem Kopf stehen, bevor sie zuletzt noch einmal umzukehren, also im wörtlichen Sinn vom Kopf auf die Füße zu stellen sind. Das medienhistorische Urbild dieser Apparatur ist die Camera obscura (siehe Fig. 8).

Freilich funktioniert auch das menschliche Auge mit seiner Verarbeitung von Bildern nach dem gleichen Umkehrverfahren als einem optischen Grundprinzip. Auch die menschlichen „Augen“ werden anschließend im Romantext erwähnt, wo es um die gespenstische Erscheinung des Schiffs geht, denn „wenn man die Augen schließt und wieder öffnet, ist es immer noch da.“ Damit erscheinen die Augen selbst wie eine fotografischen Apparatur, ist doch gerade das hier beschworene Schließen und Öffnen („schließt und wieder öffnet“) das Grundverfahren fototechnischer Bildeinfangung durch die Kamera.

Die medienhistorische Technik der Fotografie streut damit von der auf den ersten Blick vereinzelt Figur des „Hofphotographen“ in die umliegende Textur des Romans

selbst aus und geht in intermedialer Weise auf vielen Ebenen in die Narration als solche über. Dass die Figur des „Hofphotographen Wilhelm Burger“ selbst (74/82) in der chronologischen Mikrotexur des Romans im Übrigen erst kurz nach dem „Schiff“ erscheint, das nicht nur als „Bild“ bezeichnet, sondern auch narrativ mit Mitteln der fotografischen Bildproduktion inszeniert wird (73/82), lässt sich als eine weitere, diesmal mikrochronologische Umkehrung nach dem Modell der Fotokamera (mit ihrer entsprechenden Technik der Bildumkehrung) verstehen: Zuerst taucht im Text das fotografische Verfahren auf, dann der Fotograf.

3.8.2 Expositorische Bezüge

Der anhand der Episode um den „Hofphotographen“ evozierte Bereich fototechnischer Bildproduktion kann gleichzeitig auch als ein textinternes intermediales Referenzmodell für die in die Erstausgabe des Romans einmontierten Fotografien von Rudi Palla verstanden werden. Sie sind Teil eines immanenten Netzwerks expositorischer Intermedialität, das verschiedenste Elemente und Bezüge umfasst und hier erstmals im Zusammenhang zu beschreiben ist. Neben dem Text als solchem enthält Ransmayrs Debütroman nämlich eine Fülle von grafischen Materialien, deren systematische Untersuchung bislang noch aussteht: Bildelemente, Abbildungen, Reproduktionen von Fotografien, Zeichnungen usw.

Diese grafischen Materialien lassen sich zu deskriptiven Zwecken in drei Kategorien unterteilen: solche im weitesten, im weiteren und im engeren Sinn. Zu den grafischen Materialien im weitesten Sinn zählen bereits die zahlreichen in den Roman integrierten, durch Kursivsetzung auch optisch, in diesem Sinn also ihrerseits grafisch hervorgehobenen Zitate aus den Schriften der historischen Expeditionsteilnehmer Payer, Weyprecht, Krusch und Haller (siehe zur Kursivierung als grafeologischem und damit auch grafischem Verfahren im typografischen Übergangsbereich zwischen Bild und Schriftbild 3.7.3). Zu den grafischen Materialien im weiteren Sinn gehören die in den Romantext eingeschobenen textuellen und paratextuellen Interpolationen, vor allem die grundsätzlich erst über grafische Elemente konstituierten Tabellen, bedingt auch die verschiedenen, ihrerseits durch grafische Besonderheiten ausgezeichneten lexikonartigen Einschübe (siehe zur Montage dieser Elemente 3.3.2). Zu den grafischen Materialien im engeren Sinn lassen sich schließlich die in den Text integrierten Bildmaterialien als solche rechnen. Sie sollen hier im Fokus stehen, nachdem die anderen Elemente in den entsprechenden (in Klammern ausgewiesenen) Abschnitten bereits behandelt wurden.

3.8.2.1 Die Bildmaterialien und ihre Wandlungen zwischen Erst- und Neuauflage

Auf der Ebene der in den Roman einmontierten Bildmaterialien sind zugleich die stärksten Differenzen zwischen der Erst- und der Neuauflage von Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zu beobachten. Den im Untertitel ausgewiesenen „8 Farbphotographien von Rudi Palla und 11 Abbildungen“ aus der Erstausgabe (1984) stehen die „23 Abbildungen“ der Neuauflage (1996) gegenüber. Damit verfügt die Neuauflage über insgesamt mehr, aber weitgehend andere Bildmaterialien als die Erstausgabe: Zwar werden dieselben „11 Abbildungen“ aus der Erstausgabe auch in der Neuauflage reproduziert, doch fehlen die ursprünglichen „8 Farbphotographien von Rudi Palla“ hier vollständig, stattdessen ist die Neuauflage um zwölf zusätzliche Schwarz-Weiß-Abbildungen erweitert, die nicht in der Erstausgabe enthalten sind. In diesem besonderen Fall führt der vertrackte Weg von der Erst- zur Neuauflage dabei noch über eine Art editorischen Zwischenschritt: über die erste Ausgabe des Romans im Fischer Taschenbuch Verlag (1987), die zunächst nur „11 Abbildungen“ enthielt, bevor sie durch die „Neuaufgabe“ von 1996 (dazu Kormann 1997: 223) mit ihren „23 Abbildungen“ abgelöst wurde, der auch alle nachfolgenden Taschenbuchausgaben entsprechen. Da die ausgewiesenen „11 Abbildungen“ aus der ersten Taschenbuchausgabe jedoch identisch mit denjenigen aus der gebundenen Erstausgabe sind, genügt es hier, die beiden Ausgaben von den extremen Enden des editorischen Spektrums (1984 und 1996) miteinander zu vergleichen.

Um Konfusionen zu vermeiden, soll die werkeigene Unterscheidung zwischen „Farbphotographien“ auf der einen Seite und „Abbildungen“ auf der anderen auch hier beibehalten werden, und zwar im Sinne einer weiteren Untergliederung des gemeinsamen Oberbegriffs der „Bildmaterialien“. So werden im Folgenden unter „Abbildung“ (kurz: „Abb.“) nur diejenigen verstanden, die auch im Titelzusatz des Romans als solche bezeichnet werden, unter „Foto“ nur die im Titelzusatz der Erstausgabe so bezeichneten „Farbphotographien“. Bei den Letzteren handelt es sich, wie bereits ausgewiesen, um Farb reproduktionen nach Fotografien von Rudi Palla, bei den „Abbildungen“ hingegen um Schwarz-Weiß-Reproduktionen, die größtenteils (abgesehen von vier Ausnahmen) auf Zeichnungen von Julius Payer zurückgehen und aus Payers historischer Darstellung *Die österreichisch=ungarische Nordpol=Expedition in den Jahren 1872–1874* stammen (1876), welche laut Titelseite mit „146 Illustrationen und 3 Karten“ versehen ist (o.S.). Allein auf die ersten vier Abbildungen trifft diese Zuschreibung nicht zu: Bei ihnen handelt es sich um Reproduktionen nach zeitgenössischen Schwarz-Weiß-Fotografien, sie zeigen, entsprechend dem Abbildungsnachweis aus dem „Hinweis“-Text, „die *Tegetthoff* im Hafen von Bremerhaven“, „die Mitglieder der österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition“ sowie „Carl Weyprecht“ und „Julius Payer“ (256 / 277).

Die folgende Synopse (Tab. 3) liefert die erste vollständige Rekonstruktion aller Bildmaterialien der Erstausgabe (1984 [= E]) und der Neuauflage (1996 [= N]) von Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und stellt diese (unter Angabe von Fundort, Seite und Kapitel) sowohl in Konkordanz miteinander als auch mit den „Illustrationen“ aus Payers historischer Darstellung *Die österreichisch=ungarische Nordpol=Expedition in den Jahren 1872–1874* (1876). Die verschiedenen Bildkennzeichnungen stehen dabei jeweils in eckigen Klammern (z. B. Abb. [E5], Abb. [N5], Ill. [28]), weil sie analytische Hilfskonstruktionen darstellen, die hier der schieren Orientierung dienen und nicht etwa aus den Werken stammen, da die Bildmaterialien weder bei Ransmayr (1984 und 1996) noch bei Payer (1876) nummeriert sind. In den beiden Spalten auf der rechten Seite der Tabelle folgen eine möglichst distanzierte Beschreibung des jeweiligen Bildgeschehens sowie die Bildkommentare, mit denen die „Illustrationen“ aus Payers Darstellung (1876) unterschrieben sind.

Kennzeichnung / Fundstelle: Seite (Kapitel)			Beschreibung	Bildunterschrift bei Payer (1876)
Ransmayr (1984) [E]	Ransmayr (1996) [N]	Payer (1876)		
Abb. [E0]: o. S. (Umschlag und Titelei [3])	-	Ill. [21]: 52 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Festgefrorenes Schiff im Zwielficht, wolkenverhangener Himmelskörper, Eislandschaft mit winzigen Figuren	„Dämmerung im November 1872“
Abb. [E1]: 23 (3)	Abb. [N2]: 30 (3)	-	Schiff im Hafen (Fotografie)	-
Abb. [E2]: 24 f. (3)	Abb. [N1]: [28 f.] (3)	-	Porträtgalerie „Zum 50jährigen Jubiläum der Oesterr.=ungar. Nordpol=Expedition 1872–1874“ (Fotografien)	-
Abb. [E3]: 27 (3)	Abb. [N3]: 32 (3)	-	Porträt Carl Weyprecht (Fotografie)	-
Abb. [E4]: 29 (3)	Abb. [N4]: 34 (3)	-	Porträt Julius Payer (Fotografie)	-
Abb. [E5]: 43 (5)	Abb. [N5]: 49 (5)	Ill. [28]: 71 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Vereistes Schiff mit vereinzelt Figuren	„Das Schiff im Vollmond“

Kennzeichnung/ Fundstelle: Seite (Kapitel)			Beschreibung	Bildunterschrift bei Payer (1876)
Ransmayr (1984) [E]	Ransmayr (1996) [N]	Payer (1876)		
Abb. [E6]: 47 (5)	Abb. [N6]: 54 (5)	Ill. [19]: 45 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Breit umrandeter Himmelskörper über Eislandschaft mit Schiff und winzigen Figuren	„Der Mond mit seinem Hof“
Abb. [E7]: 51 (5)	Abb. [N7]: 57 (5)	Ill. [111]: 479 („Die zweite deutsche Nordpol=Expedition 1869–1870“)	Havariertes Schiff, verkeilt im Eis, aufbrechende Besatzung	„Untergang der ‚Hansa““
Abb. [E8]: 53 (5)	Abb. [N8]: 59 (5)	Ill. [18]: 41 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Klippen mit zwei winzigen Figuren, Eismeer unter weiter Wolkendecke mit Himmelskörper	„Octobernacht im Eise 1872“
-	Abb. [N9]: 83 (7)	Ill. [11]: 21 („Die Fahrt des ‚Tegetthoff‘“)	Felsen mit Geröll am Eismeer, verstreute Menschen und Fracht, zwei winzige Schiffe (Hintergrund)	„Anlegen des Lebensmittel=Depots bei den drei Särgen“
-	Abb. [N10]: 85 (7)	Ill. [12]: 23 („Die Fahrt des ‚Tegetthoff‘“)	Eisbrocken (Vordergrund) mit unter Dampf fahrendem (Mittelgrund) und sich entfernendem Schiff (Hintergrund)	„Trennung der beiden Schiffe ‚Tegetthoff‘ und ‚Isbjörn‘“
-	Abb. [N11]: 89 (7)	Ill. [13]: 25 („Die Fahrt des ‚Tegetthoff‘“)	Schiff im Eismeer	„Das Schiff bei Cap Nassau vom Eise eingeschlossen, Ende August 1872“
-	Abb. [N12]: 105 (10)	Ill. [43]: 193 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Eislandschaft unter erleuchtetem Himmel, Menschen mit Boot (Mittelgrund), Schiff (Hintergrund)	„Eispressungen während eines Nordlichts im Jänner 1873“

Kennzeichnung / Fundstelle: Seite (Kapitel)			Beschreibung	Bildunterschrift bei Payer (1876)
Ransmayr (1984) [E]	Ransmayr (1996) [N]	Payer (1876)		
-	Abb. [N13]: 110 (10)	Ill. [89]: 367 („Schlittenreisen zur Erforschung des Kaiser Franz Josefs=Landes“)	Eisbär vor bewaffneten Menschen mit Schlitten und Hunden in Eislandschaft	„Ein Bär überrascht uns“
-	Abb. [N14]: 115 (10)	Ill. [14]: 29 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Eislandschaft unter Wolkenhimmel, verstreute Menschen mit Holzgerüsten, Schiff unter Dampf	„Befreiungsversuche im September“
Foto [1]: 129 (12)	-	-	Eisbrocken an Steinstrand im Sonnenschein	-
Foto [2]: 132 (12)	-	-	Verwehte Holzplanke in Schneelandschaft	-
Foto [3]: 133 (12)	-	-	Eisbrocken in sonnenbeschienenem Wasser	-
Foto [4]: 136 (12)	-	-	Holzgerüst in Schneelandschaft	-
Foto [5]: 137 (12)	-	-	Eisschollen auf Gewässer im Morgen- oder Abendrot	-
Foto [6]: 140 (12)	-	-	Versunkener Schlitten in Schneelandschaft	-
Foto [7]: 141 (12)	-	-	Schneelandschaft mit Lichtreflexen	-
Foto [8]: 144 (12)	-	-	Eisküste vor Gebirge unter Wolkenhimmel	-
-	Abb. [N15]: 140 (12)	Ill. [8]: IC („Einleitung“)	Mannschaft in Auf- ruhr auf verkeitem Schiff	„An Bord des ‚Tegetthoff‘ während einer Eispressung (Oktober 1872)“

Kennzeichnung/ Fundstelle: Seite (Kapitel)			Beschreibung	Bildunterschrift bei Payer (1876)
Ransmayr (1984) [E]	Ransmayr (1996) [N]	Payer (1876)		
-	Abb. [N16]: 148 (12)	Ill. [34]: 113 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Eislandschaft mit eingeschlossenem Schiff und verstreut arbeitenden Menschen	„Das Schiff im Packeise treibend. – März 1873“
-	Abb. [N17]: 151 (12)	Ill. [17]: 34 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Himmelskörper mit Lichtspiegelungen über Eislandschaft, Mensch mit Boot	„Nebensonnen oberhalb der Küste Nowaja=Semlja’s“
-	Abb. [N18]: 157 (12)	Ill. [39]: 165 („Das ‚Treiben‘ im Nowaja= Semlja=Meere“)	Eislandschaft mit eingeschlossenem Schiff, verstreuten Menschen und drei Eisbären	„Abschied der Sonne im zweiten Jahre“
-	Abb. [N19]: 215 (15)	Ill. [54]: 261 („Schlittenreisen zur Erforschung des Kaiser Franz Josefs=Landes“)	Begräbnis mit Trauergemeinde in Eislandschaft	„Begräbniß des Maschinisten Krisch auf der Wilzcek=Insel“
-	Abb. [N20]: 235 (15)	Ill. [91]: 379 („Der Rückzug nach Europa“)	Himmelskörper über Eislandschaft mit einzelnen Menschen und Hundeschlitten	„Abschied vom Lande“ (Anm., XIV: „Diese Illustration, die Wilzcek=Insel darstellend, wurde im zweiten Winter bei einer Wanderung nach dem Lande gezeichnet; der Mond war damals von einem Hof umringt.“)
Abb. [E9]: 229 (17)	Abb. [N21]: 251 (17)	Ill. [92]: 387 („Der Rückzug nach Europa“)	Arbeitende Menschen und Hunde in Eislandschaft vor eingefrorenem Schiff	„Das Verlassen des Tegetthoff“

Kennzeichnung / Fundstelle: Seite (Kapitel)			Beschreibung	Bildunterschrift bei Payer (1876)
Ransmayr (1984) [E]	Ransmayr (1996) [N]	Payer (1876)		
Abb. [E10]: 231 (17)	Abb. [N22]: 254 (17)	Ill. [85]: 357 („Schlittenreisen zur Erforschung des Kaiser Franz Josefs=Landes“)	Menschen und Hund ziehen einen Schlitten durch Schnee- und Eislandschaft	„Schlittenziehen“
Abb. [E11]: 235 (17)	Abb. [N23]: 257 (17)	Ill. [130]: 601 („Die zweite deutsche Nordpol=Expedition 1869–1870“)	Menschen arbeiten an Zeltbehausung in stürmischer Eis- und Schneelandschaft	„Das Zelt wird während eines Schneetreibens vergrößert“

Tab. 3: Kommentierte synoptische Konkordanz der Bildmaterialien bei Ransmayr (1984/1996) und Payer (1876)

Erst anhand dieser kommentierten synoptischen Bildkonkordanz lassen sich eine Reihe von spezifischen Verfahrensweisen und von systematischen Mechanismen der Arbeit am Bildmaterial erkennen. Im Folgenden sollen die in Tab. 3 zusammengetragenen Daten dementsprechend etwas detaillierter ausgewertet und expliziert werden.

Bereits die allererste Abbildung der Tabelle (Abb. [E0]) stellt ein Kuriosum dar. Sie zeigt ein Schiff im Zwielficht in einer unbestimmt gespenstisch wirkenden Umgebung. In der Erstausgabe von Ransmayrs Roman bei Brandstätter (1984) erscheint diese Abbildung gleich in zweifacher Gestalt: Sie figuriert dort einmal in partiell bläulich kolorierter Variante auf dem vorderen Schutzumschlag (o. S.), einmal ganz schwarz-weiß in der Titelei ([3]). In der ersten Taschenbuchausgabe bei Fischer (1987) begegnet sie dann noch ein letztes Mal: diesmal allerdings nur noch in der kolorierten Fassung auf dem Frontcover (o. S.). Dagegen taucht sie auf den jeweils abweichenden Covern der Neuausgabe von Ransmayrs Roman bei Fischer (1996) sowie sämtlicher nachfolgender Taschenbuchausgaben überhaupt nicht mehr auf, sie ist von nun an vollständig aus dem Buch verschwunden. Ursprünglich stammt sie als Ill. [21] aus Payers historischer Darstellung (1876: 52, Kapitel „Das ‚Treiben‘ im Nowaja=Semlja=Meere“), wo sie mit der Bildunterschrift „Dämmerung im November 1872“ versehen ist (siehe Fig. 9).

Kurios ist daran zum einen, dass sich die explizite Bildthematik der „Dämmerung“ und des gespenstisch wirkenden Zwielfichts auch in der Verarbeitung der Abbildung in Ransmayrs Buch zu wiederholen scheint: Tritt diese in der Erstausgabe in phantomatischer Doppelung auf, so erfährt sie ab der Neuausgabe ihrerseits eine nicht minder gespenstische „Dämmerung“ (im Sinne des Verblässens oder Verschwindens), wo sie in ganz ähnlicher Weise verschwunden ist wie die Romanfigur Mazzini selbst in der

Eislandschaft „verschwand.“ (9/11) In der Verschaltung gespenstischer Doppelung und Dämmerung klingt zudem noch einmal der Zusammenhang der Phantomatik (als geisterhaften Auftauchens und Verschwindens) an, wie er in Verbindung mit den bildmedialen, insbesondere fototechnischen Reproduktionen aus dem Motivumkreis des Geisterschiffs im Romantext selbst verhandelt wurde (siehe dazu 3.8.1.4).

Zum anderen gerät in der Erstausgabe von Ransmayrs Roman die Abbildung in einen internen Kreislauf des Konflikts mit dem verbalsprachlichen Text. In der Titelei figuriert die Abbildung unmittelbar neben dem (para)textuellen Hinweis, dass der Roman außer den „8 Farbphotographien von Rudi Palla“ schließlich auch „11 Abbildungen“ enthalte ([3]). Nun liegt gerade mit der besagten jedoch, genau gezählt (siehe Tab. 3), eine zwölfte Abbildung vor, was auf einen immanenten Widerspruch zwischen bildlicher und (text)sprachlicher Ebene hinausläuft und damit noch einmal an die Erstausgabe von Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* (1982) denken lässt, wo ein ganz ähnliches Verfahren Anwendung findet, indem dort in der Titelei zwar „28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner“ angegeben werden (o. S.), unter Einbeziehung der zusätzlichen, unbestimmter-, doch möglicherweise ebenfalls Puchner zuzuordnenden Bildreproduktion auf dem vorderen Buchumschlag jedoch insgesamt eine mehr, nämlich 29 Reproduktionen zu zählen sind (siehe dazu 2.8). Anders als im Fall von *Strahlender Untergang* kann die Bildquelle im vorliegenden Fall indessen als gesichert gelten, stammt die Abbildung [Eo] aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* doch definitiv aus Payers Darstellung. Dabei steht die „o“ in der Bildkennzeichnung hier einerseits für die vorgelagerte, nämlich in die äußerste vordere Peripherie des Buchs verschobene Position der Abbildung, die eine Nullposition in der syntagmatischen Verfung der Bildmaterialien im Roman belegt, die dem gesamten übrigen Werk vorangeht und damit ein bildmediales Pendant zu der paratextuellen Vorbemerkung „Vor allem“ (7/9) auf der buchtopografischen Ebene und zu „der dem Archipel vorgelagerten Wilczek-Insel“ (150/163) auf der Ebene der Geschichte darstellt (siehe dazu 3.2.1). Andererseits bezeichnet die „o“ zuletzt auch (wiederum ähnlich wie in Ransmayrs Debütwerk, siehe 2.8) einen neuralgischen Punkt der intermedialen Konstruktion, den seinerseits gespenstischen, geisterhaften Ort eines strukturellen Vakuums und numinosen Niemandslands, eine Art intermediales „Sperrgebiet“ (251/274), an dem die Ebenen von Text und Bild konfliktieren, d. h. an dem sie einander widersprechen und sich in einer sozusagen perpetuellen, nie endenden Oszillationsbewegung wechselseitig aufheben, also buchstäblich annullieren, auf Null setzen. Mit diesem paradoxen Perpetuum Mobile einer gegenseitigen Annullierung von Text und Bild eröffnet Ransmayrs Debütroman ab dem vorderen Buchumschlag bzw. der Titelei der Erstausgabe, wo Text und Bild in provokanter Widersprüchlichkeit unmittelbar nebeneinanderstehen.

Ein anderes Kuriosum stellen die, vom Titelbild abgesehen, jeweils ersten beiden, auf zeitgenössischen Fotografien beruhenden Abbildungen im Buch dar. Ihre Reihenfolge kehrt sich im Übergang von der Erst- zur Neuauflage des Romans unmerklich um: In der Erstausgabe (1984) steht Abb. [E1] (23), die ein Schiff im Hafen zeigt, vor Abb. [E2] (24 f.), welche die Porträtgalerie „Zum 50jährigen Jubiläum der Oesterr.=ungar. Nordpol=Expedition 1872–1874“ präsentiert; dasselbe gilt für die erste Fischer-Taschenbuchausgabe (1987: 27 und [28 f.]); ab der Neuauflage (1996) steht die Letztere, Abb. [N1] ([28 f.]), dagegen nicht nach, sondern vor der Ersteren, Abb. [N2] (30). Sicher lassen sich für diesen Platzwechsel einfache druck- oder satztechnische Gründe finden, möglicherweise den, dass die Besatzungsliste des dritten Romankapitels in der Erst- und Zweitauflage auf einer gerade Buchseite beginnt (1984: 22, 1987: 26), in der Neuauflage hingegen auf einer ungeraden (1996: 27). Zugleich spiegelt und wiederholt sich im Positionstausch der beiden Abbildung bei der Transition von der Erst- zur Neuauflage jedoch noch einmal ein Verfahren, das im Romantext selbst thematisiert wird und das bereits unter den evokatorischen intermedialen Bezügen zur Sprache kam: das fotografische Verfahren der Bildumkehrung als einer optischen Täuschung im Sinne der bildtechnischen Verkehrung (siehe dazu 3.8.1.4). Ob diese Koinzidenz nun durch technische Maßnahmen bei der Buchherstellung oder anderes begründet bzw. mitbegründet ist, bleibe hier dahingestellt.

Darüber hinaus verbinden und verschränken sich indessen nicht nur die ersten beiden, d. h. nicht allein die vertauschten, sondern alle vier fototechnisch generierten Abbildungen in Erst- und Neuauflage (Abb. [E1], [E2], [E3], [E4], [N2], [N1], [N3], [N4]) zugleich auch mit der technik- und mediengeschichtlichen Thematik früher, zeitgenössischer Fotografien im Roman (siehe dazu gleichfalls 3.8.1.4), für deren Präsenz und Relevanz im Werk sie weitere, diesmal bildmediale Belege liefern. Das heißt: Die historische, zeitgenössische Fotografie wird nicht allein im Romantext evoziert, sie wird auch durch verschiedene Bildzeugnisse in anschaulicher Form exponiert.

Bildmediale Wandlungen (im grundlegenden Doppelsinn von Metamorphosen und von Wanderungen) zwischen der Erst- und der Neuauflage des Romans ergeben sich insbesondere auch im Hinblick auf die Strategien der Sequenzierung bei der Organisation und Distribution des Bildmaterials. Grundsätzlich nämlich funktioniert die Bildarbeit in diesem Werk in Sequenzen. Dies lässt sich ebenfalls aus Tab. 3 ableiten. Eine erste Sequenz stellen die Abb. [E1] / [N1]–[E8] / [N8] dar, die in der Erst- und Neuauflage identisch ist, unter sonderbarer Umkehrung allein der besagten Abb. [E1] und [E2] zu [N2] und [N1], eine zweite die Abb. [N9]–[N14] der Neuauflage, die in der Erstausgabe vollständig fehlt; eine Sequenz für sich bilden die Fotos [1]–[8] aus der Erstausgabe, die dagegen in der Neuauflage fehlt; eine weitere liefern die Abb. [N15]–[N20] aus der Neuauflage, die wiederum in der Erstausgabe fehlt, eine letzte schließlich die Abb. [E9]–

[E11] aus der Erst- bzw. Abb. [N21]–[N23] aus der Neuauflage, in der die Bildmaterialien der beiden Ausgaben wieder zur Deckung kommen.

Die Streuung oder Distribution des Bildmaterials in der buchtopografischen Anlage des Werks erfolgt ebenfalls nach einer grundsätzlichen Systematik, nach der die Bildmaterialien in den beiden Ausgaben sonderbarerweise ausschließlich in diejenigen Romankapitel eingestreut sind, die den historischen Ereignisstrang behandeln (Kapitel 3, 5, 7, 10, 12, 15, 17). Insofern steht die buchtopografische Streuung in eigentümlichem Konflikt mit einer Interpretation, nach der die in der Erstausgabe des Romans kombinierten Schwarz-Weiß- und die Farbbilder jeweils einem der großen Handlungsstränge, d. h. die einen der Vergangenheits-, die anderen der Gegenwartsebene, zuzuordnen wären: „Diese Kombination von schwarz-weiß Stichen und Farbfotos visualisiert zunächst einmal die zeitliche Differenz zwischen den Handlungssträngen des Textes.“ (Hoffmann 2006: 209) Beide Arten von Bildmaterialien verorten sich, räumlich gesehen, merkwürdig genug in der Nähe der Vergangenheitshandlung.

In einer fortgesetzten Analyse der unterschiedlichen Bildmaterialien des Romans und in einer weiterführenden Auswertung der Daten aus Tab. 3 soll im Folgenden gesondert auf drei tragende Bereiche der expositorischen Verdichtung intermedialer Bezüge im Werk eingegangen werden: auf die Fotografien Rudi Pallas (3.8.2.2), auf die Zeichnungen Julius Payers (3.8.2.3) sowie auf die spannungsvollen Verhältnisse von Text, Bild und Zeit (3.8.2.4). Dabei werden zugleich auch die vielfältigen Wandlungen zwischen Erst- und Neuauflage des Romans im intermedialen Bereich lokalisiert und spezifiziert. Diese Wandlungen sind hier erneut und grundsätzlich in der zweifachen Bedeutung sowohl der Metamorphosen, Verwandlungen, Veränderungen (vgl. „Wandelung“ von mhd. *wandelunge*) als auch der konzeptuell und (sprach)historisch eng damit verbundenen Wanderungen („Wanderung“ von mhd. *wanderunge*) zu verstehen: „Wand(e)lung“ und „Wanderung“ bilden mithin so etwas wie ein zusammengehöriges Minimalpaar, dessen gemeinsamer Nenner sich auch im „Wandeln“, und zwar im doppelten Sinne des Veränderens sowie des Fortbewegens/ Gehens äußert (zu ahd. *wantōn* „wenden“, zu „winden“, eigtl. „wiederholt werden“). Dabei lässt sich übrigens zum Teil, zumindest was den metamorphischen Aspekt der Bilder aus dem Eis angeht, auch auf einen im Romantext selbst genannten Titel aus der Feder des historischen Weyprecht verweisen, zählen zu dessen zahlreichen „Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Nautik, Meteorologie, des Erdmagnetismus und der Ozeanographie“ doch immerhin „unter anderem: *Die Metamorphosen des Eises*“ (28 / 33, vgl. zu verschiedenen Metamorphosen des Eises im Roman auch Cieślak 2007: 81–83).

3.8.2.2 Pallas Fotografien

Die wohl wichtigste Differenz zwischen der Erst- und der Neuauflage von Ransmayrs Roman ist die in die Erstere integrierte, aus der Letzteren entfernte Fotosequenz von Rudi Palla. Dieser war nicht allein an den Reportagen „Des Kaisers kalte Länder“ (Ransmayr 1982a und 1982b, mit Fotos von Palla) sowie „Der letzte Mensch“ (Ransmayr/Palla 1983) beteiligt, die schon als entstehungsgeschichtliche Vorarbeiten zu dem Roman verstanden werden können (siehe dazu auch 3.1.1), die Zusammenarbeit mit Palla war offenbar konstitutiv für das gesamte Romanprojekt (vgl. dazu Palla 2009). Die acht in die Erstausgabe von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (Ransmayr 1984) einmontierten Farbfotos von Palla sind, wie Tab. 3 (siehe 3.8.2.1) veranschaulicht, allesamt in das zwölfte Romankapitel „*Terra nuova*“ (122–150, Fotos zwischen 129 und 144) eingelagert (vgl. zu dem Umstand bereits Petras 2013: 89), wobei diese räumliche Verdichtung mitunter auch produktionstechnische, durch die Buchherstellung bedingte Gründe haben mag, obgleich die Bögen mit den Farbfotografien immerhin dasselbe Papier verwenden wie die anderen. Die Fotos sind zum Teil mit Bruchstücken aus dem alttestamentlichen Buch Hiob unterschrieben (siehe 129, 133, 137, 141 und 144: Fotos [1], [3], [5], [7] und [8]), das seinerseits erst zu Beginn des vierzehnten Romankapitels „*Dritter Exkurs. Der Große Nagel – Fragmente des Mythos und der Aufklärung*“ (172–179 / 187–194) in einem umfassenderen Auszug zitiert wird (vgl. 172 / 187 f.) und zudem den Titel für das darauffolgende fünfzehnte Romankapitel „*Aufzeichnungen aus dem Lande Uz*“ (180–217 / 195–237) liefert.

Pallas Fotografien zeigen Ansichten einer menschenleeren Schnee- und Eiswelt, in der ausschließlich einige zivilisatorische Relikte die Spuren der Existenz des Menschen tragen: eine verwehte Holzplanke (132: Foto [2]), ein verlassener Hochsitz (136: Foto [4]), ein eingeschneiter Schlitten (140: Foto [6]). Der Mensch selbst ist in dieser kalten Wüste ebenso abwesend wie alle anderen Lebewesen. Zu sehen ist auf den Bildern ausnahmslos leblose Materie – Schnee, Eis, Stein, Holz, Wasser, Gebirgszüge, freie und verdeckte Himmel. Entsprechend farbenarm fallen die „Farbphotographien“ dann auch aus. Es dominieren vor allem Blau- und Grautöne (analog insoweit der monochromen, melancholischen Topografie des Romans, die nur gelegentlich von ihrerseits zweifelhaften Versprechen der Farbe durchbrochen wird, vgl. hierzu Osborne 2013: 71).

Pallas Fotografien sind in mehr als einer Hinsicht vergleichbar mit denjenigen Willy Puchners aus der Erstausgabe von Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* (1982). Wie diese zeigen auch Pallas Fotos eine menschenleere Welt, ähnlich wie diese kreisen auch sie um einige wenige, immer wiederkehrende Motive, deren Parameter sich dabei zum Teil ins Gegenteil verschoben haben: Aus der beinahe monomanischen Fokussierung der Sonne als universaler Licht- und Hitzequelle ist der starre fotografische Blick

auf eine kalte, düstere Welt geworden, der den *Schrecken des Eises und der Finsternis* eine spezifische optische Qualität verleiht. Sein romanimmanentes Vorbild findet dieser starre Blick, der hinter den Fotografien Pallas steckt, in dem bereits erwähnten des „Hofphotographen Wilhelm Burger“ (74/82, siehe dazu 3.8.1.4). Er „steht reglos zwischen aufeinandergetürmten Schollen und starrt durch sein Objektiv auf das Ende der Welt: kahle, schwarze Klippen, Himmel und Eis.“ (74/vgl. leicht verändert 83)

Ähnlich wie Puchners Fotografien sind schließlich auch die Bilder Pallas von einem, wenn auch alles in allem weniger stark, so doch immer noch relativ deutlich ausgeprägten Zug zur Romantisierung bzw. Ästhetisierung gekennzeichnet, der nur bedingt zu den im Text beschriebenen *Schrecken* passen will. Insbesondere die von Wassermotiven geprägten Fotografien Pallas im Roman (siehe 129, 133 und 137: Fotos [1], [3] und [5]) erinnern in ihrer Bildästhetik auffallend an diejenigen Puchners aus *Strahlender Untergang*. Wie dort ergeben sich ebenfalls hier bestimmte Kontraste zwischen Text- und Bildebene. Auch die hinter Pallas Fotografien stehende Tendenz zur Ästhetisierung findet indessen ein romanimmanentes Vorbild, ein im Werk selbst angelegtes Referenz- und Reflexionsmodell, und zwar in Payers am Ende des siebten Kapitels umschriebenen Vorstellung einer bildhaften Ästhetisierung des Sterbens in der Arktis:

Julius Payer entwirft ein Bild. Es ist ebenso unwahrscheinlich wie sanft: Unversehens würde sich um einen nackten, der arktischen Winterkälte schutzlos ausgesetzten Menschen eine Nebelwolke bilden, dem Mondhof gleich. Bei günstigem Lichteinfall würden die Ränder dieser Wolke, die nichts wäre als die rasch verdunstende Körperfeuchtigkeit, in den Farben des Regenbogens leuchten: Blauviolett, Blau, Grün, Gelb, Orange und Gelbrot. Das allmähliche Verlöschen dieser Farbenbögen, Farbe um Farbe, entspräche den Stadien des Erfrierungstodes; ein Tod jenseits der Schmerzgrenze, sichtbar am Verschwinden des letzten, gelbroten Bogens. (79 f. / 90)

Die „Ästhetisierung der Natur“ hilft der Figur Payer nicht nur „dabei, Distanz zur Ausweglosigkeit seiner Lage zu gewinnen.“ (Hoffmann 2006: 221) Payers physikalische Vision des ästhetischen Todes in der Arktis liefert gleichzeitig ein immanentes optisches Bezugsmodell für die bildmediale Ästhetisierung der Kälte, die durch Pallas Farb Fotografien ins Werk gesetzt wird und die insofern ihrerseits als eine Ästhetik der Negativität bezeichnet werden kann (siehe dazu im Zusammenhang mit Payers Zeichnungen 3.8.1.2), als sie in der Darstellung des Todes als ultimativer Absenz gerade das Nicht(mehr)vorhandene, das Abwesende, das Verschwundene bzw. im Sterben das „Verschwinden“ selbst „sichtbar“ macht („sichtbar am Verschwinden“), was der paradoxen Vorführung von (menschlicher) Abwesenheit durch die bildmedialen Präsentationen der polaren Verlassenheit aus Pallas Fotografien gleichkommt. Hierbei klingt, etwa im

„nackten, der arktischen Winterkälte schutzlos ausgesetzten Menschen“, in „den Stadien des Erfrierungstodes“, im „Tod jenseits der Schmerzgrenze“, auch noch einmal der graduelle Sterbensprozess des Probanden aus Ransmayrs Debüt *Strahlender Untergang* mit an, der sich unterdessen von einem Hitzetod in einen Kältetod verwandelt hat. Darüber hinaus kann die dergestalt vorgeführte Ästhetisierung des Schrecklichen zugleich auch als eine grundsätzliche Reflexion auf Ransmayrs eigenes literarisches Verfahren gedeutet werden, das die seit dem Debüt vorhandenen spielerischen Dimensionen (siehe dazu insbes. 2.3.9) wiederaufnimmt und sich in der sprachlichen Ästhetisierung der *Schrecken des Eises und der Finsternis* in allen literarischen Schattierungen erneuert: „Das Sterben, ein Farbenspiel.“ (80 / 90)

Durch die Kombination von Ransmayrs Text mit den Fotografien führt die Erstausgabe von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* eine Ransmayr'sche Text-Bild-Tradition fort, die mit der Erstausgabe von *Strahlender Untergang* eröffnet wurde, inzwischen aber auch einige Veränderungen erfahren hat. Zum einen nehmen die Fotografien Pallas im Roman deutlich weniger Raum ein als diejenigen Puchners im Debütwerk: Dort wurde der Fotograf zu einer sozusagen gleichberechtigten auktorialen Position, die weitflächigen Fotografien verteilten sich über das ganze Buch; hier sind die Fotos weniger zahlreich, die Sequenz wird (möglicherweise auch aus produktions- oder reproduktionstechnischen Gründen) in ein einziges Kapitel verbannt und der Name des Fotografen allein in den zweiten Titelzusatz. Zum anderen verschieben sich die Verhältnisse zwischen Text- und Bildästhetik in einer für die Entwicklung von Ransmayrs Arbeiten signifikanten Weise. Am Übergang vom Debütwerk *Strahlender Untergang* zum Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* lässt sich eine Art doppelte Bewegung beobachten, wenngleich diese nur subjektiv mess- oder fassbar ist: Wo die einmontierten Fotografien wenigstens partiell an Romantisierungsintensität verlieren, da gewinnt die Sprache deutlich an Poetisierungsintensität. Das gilt in auffälliger Weise nicht nur für die auktorial verdichtete fiktionale Gegenwartshandlung, so in eindringlicher Form beispielsweise für die relativ pathetischen Schlussabsätze des Romans (250–252 / 274 f.), sondern ebenso für die zusammengestellten historischen Dokumente, insbesondere für die Textfragmente aus der Feder von Julius Payer.

Lediglich ein einziges, einigermaßen willkürliches Beispiel muss hier stellvertretend für zahlreiche weitere genügen. Im siebten Romankapitel mit dem Titel „*Melancholie*“ (70–80 / 78–90) berichtet Payer über den historischen Eintritt der Mannschaft in die „Eiswelt“:

Seit einigen Tagen hatten wir eine den Meisten an Bord völlig fremde Welt betreten; dicke Nebel umhüllten uns häufig, aus dem zerrissenen Schneekleide des noch fernen Landes starrten uns seine verfallenen Zinnen unwirthbar entgegen. Alles rings um uns predig-

te Vergänglichkeit; denn unausgesetzt herrscht das Nagen des Meeres und die geschäftige Emsigkeit des Schmelzungsprocesses an den Gefilden der Eiswelt. Bei bedecktem Himmel gibt es Nachts wohl kein melancholisches Bild, als dieses flüsternde Hinsterben des Eises; – langsam, stolz wie ein Festzug, zieht die ewige Reihenfolge weißer Särge dem Grabe zu, in der südlichen Sonne. (72/80 f.)

Nicht allein ist der poetische Gesamtton des Romans weit von der streckenweise kalten, (pseudo)wissenschaftlichen Prosa des Debütwerks *Strahlender Untergang* entfernt, gerade in den historischen Schichten, etwa den Berichten Payers, finden sich zudem einige der Bildpositionen wieder, die in ähnlicher, analoger oder zumindest in vergleichbarer Weise auch in Ransmayrs eigenem Schreiben stark gemacht werden, so im vorliegenden Fall die in der verwandten Form von Prozessionen bereits aus *Strahlender Untergang* (siehe dazu 2.2.2.1) bekannte Bewegungsfigur vom „Festzug“: „*langsam, stolz wie ein Festzug, zieht die ewige Reihenfolge weißer Särge dem Grabe zu*“. Payer zufolge „*erhebt sich das immerwiederkehrende Rauschen der auslaufenden Dünung als Brandung unter den ausgehöhlten Schollen*“ (72/81). Ganz ähnlich kehren auch die Bildpositionen in den Textgefügen immer wieder. So wie Payers Bezugnahme auf die Melancholie („*kein melancholisches Bild*“) zum Titel des entsprechenden Romankapitels „*Melancholie*“ (70/78) gerät, bezieht auch die romaneske Sprache ihre Bilder und zum Teil sogar ihren poetischen Duktus aus den wie Eisschollen im arktischen Meer übereinandergetürmten und zusammengedrängten Schichtungen der historischen Dokumente.

3.8.2.3 Payers Zeichnungen

Bildspezifische Unterschiede zwischen der Erst- und der Neuausgabe von Ransmayrs Roman gehen, abgesehen von der Fotosequenz Pallas, ebenfalls aus der Auswahl und Anordnung der weiteren Abbildungen, im Speziellen der Reproduktionen nach den Zeichnungen Payers hervor, was schon auf der Datengrundlage von Tab. 3 (siehe 3.8.2.1) ersichtlich ist. Für die Neuausgabe wurde, wie angedeutet, eine Auswahl von zwölf Abbildungen hinzugefügt, die weder in der Erstausgabe (1984) noch in der ersten Taschenbuchausgabe (1987) des Romans enthalten waren und die sicher auch als eine Art Substitut für die im Übergang verschwundene Fotosequenz Pallas verstanden werden können. Es handelt sich hierbei um die beiden in der Neuausgabe aufeinanderfolgenden Abbildungssequenzen [N9]–[N14] und [N15]–[N20].

Auf der Grundlage einer vergleichenden Bildkonkordanz (Tab. 3) mit den Illustrationen aus Payers Darstellung (1876) betrachtet, wartet die Organisation gerade dieser beiden Abbildungssequenzen in der Neuausgabe von Ransmayrs Roman (1996) mit einigen Kuriositäten auf. Neben mehreren drastischen Sprüngen in der Reihenfolge der

Abbildungen in den beiden Werken ergeben sich nämlich auch verschiedene nicht minder kuriose Koinzidenzen. So bilden nicht allein die drei ersten Abbildungen der ersten Sequenz bei Ransmayr eine Teilsequenz von drei auch bei Payer unmittelbar aufeinanderfolgenden, konsekutiven Illustrationen (Abb. [N9] = Ill. [11], Abb. [N10] = Ill. [12], Abb. [N11] = Ill. [13]), sondern es kommt darüber hinaus ebenso zu zwei sonderbaren numerischen Übereinstimmungen (Abb. [N14] = Ill. [14], Abb. [N17] = Ill. [17]), die jedoch alle beide wiederum ihrerseits romanintern für Konfusion und Desorganisation sorgen: In der Neuausgabe von Ransmayrs Roman folgt Payers Ill. [14] (Abb. [N14]) nach dessen Ill. [89] (Abb. [N13]), Payers Ill. [17] (Abb. [N17]) auf dessen Ill. [34] (Abb. [N16]) (siehe speziell zu den Zeitsprüngen in der Organisation der Abbildungen weiter unter 3.8.2.4).

Unter den Illustrationen aus Payers Werk (1876), die sowohl in der Erst- als auch in der Neuausgabe von Ransmayrs Roman als Abbildungen übernommenen wurden, fallen zwei in der synoptischen Konkordanz (Tab. 3) besonders auf, was ihren Herkunftsort betrifft: Die Abb. [E7] / [N7] (51 / 57) sowie die Abb. [E11] / [N23] (235 / 257) stammen überhaupt nicht aus Payers Bericht über „Die österreichisch=ungarische Nordpol=Expedition 1872–1874“ (Payer 1876: 1–458), sondern aus dem Teil von Payers Buch, der „Die zweite deutsche Nordpol=Expedition 1869–1870“ behandelt (461–655). Somit stellen diese beiden Abbildungen gar keine Szenen aus der im Roman beschriebenen Weyprecht-Payer-Expedition, sondern aus einer völlig anderen Unternehmung dar, wenn Payer auch an ihr beteiligt war. Größer könnte der Kontrast zwischen der Text- und der Bildebene des Romans wohl kaum sein, drastischer der intermediale Konflikt des Werks nicht ausfallen. Die erste dieser Abbildungen, bei Payer Ill. [111], präsentiert den „Untergang der ‚Hansa‘“ (479); die zweite und gleichzeitig die letzte des Romans, bei Payer Ill. [130], zeigt Menschen im Schneesturm bei der Arbeit an einer Zeltbehausung: „Das Zelt wird während eines Schneetreibens vergrößert“ (601).

Dass die Erstere nicht auf die österreichische Expedition bezogen ist, bemerkt auch Hoffmann (2006: 210). Den Grund dafür, dass „der Stich trotzdem (und ohne auf den eigentlichen Bildinhalt hinzuweisen) in den Roman integriert worden ist“, vermutet er dabei in „ästhetischen Kriterien“, namentlich solchen des Erhabenen: „Die motivische Nähe insbesondere dieses Bildes (aber auch zahlreicher anderer Abbildungen bei Ransmayr) zu Gemälden von Caspar David Friedrich ist augenfällig“ (210). In der Tat lässt sich eine Darstellung wie die vom „Untergang der ‚Hansa‘“ (siehe Fig. 10) mit Friedrichs spätem, 1823–1824 verfertigtem, auch als *Die gescheiterte Hoffnung* bekanntem Gemälde *Das Eismeer* (siehe Fig. 11) in Verbindung bringen; unbestreitbar erinnert ein Bild wie Payers Ill. [18] (siehe Fig. 12), „Octobernacht im Eise 1872“ (41), in Ransmayrs Roman Abb. [E8] / [N8] (53 / 59), an Friedrichs zwischen 1808 und 1810 entstandenes Gemälde *Mönch am Meer* (siehe Fig. 13; vgl. zu diesen Verbindungen auch Hoffmann 2006: 210–214, zu Friedrich-Reminiszenzen ebenso Koebner 2009: 25–28).

Zwar treffen derartige Kriterien auf die zweite der beiden oben genannten (aus der verkehrten Reiseschilderung entnommenen) Abbildungen offensichtlich nicht mehr zu, die mit der wenig erhabenen Arbeit an einer nomadischen Zeltbehauung dafür eine buchstäbliche Szene (von griech. *skēnē* eigtl. „Zelt, Hütte“) prozessualer Arbeit unter widrigsten Werkbedingungen zeigt (siehe Fig. 14). Doch sind im Weiteren die Ähnlichkeiten zwischen einigen von Payers Zeichnungen (denn darauf gehen die Holzschnitte schließlich zurück) und Friedrichs bekannten Gemälden kaum von der Hand zu weisen. Eine besondere Verbindung liegt dabei gerade auch in der Winzigkeit der Lebewesen wie des Menschen, der bei Payer in der übermächtigen Natur oft kaum wahrzunehmen ist, bei Friedrich entweder ganz abwesend ist (darin vergleichbar mit den Fotografien Pallas, siehe dazu 3.8.2.2) oder so klein erscheint, dass er in den überwältigenden Bildlandschaften beinahe zu verschwinden droht. Dessen ungeachtet lassen die beobachteten Ähnlichkeiten noch auf etwas anderes schließen: auf eine bildspezifische Form der fremdreferenziellen Verweisung (von Payer auf Friedrich), die das zeichnerisch als erlebt dargestellte Geschehen (bei Payer) seinerseits als zumindest partiell von kunsthistorischen Fabrikationen (von Friedrich) beeinflusstes, mithin von anderen Artefakten durchdrungenes ausweist.

Zu diesen Artefakten sind möglicherweise noch weitere Bilder zu rechnen. So erinnert die Ill. [92] bei Payer (siehe Fig. 15), „Das Verlassen des Tegetthoff“ (387), in Ransmayrs Roman Abb. [E9] / [N21] (229 / 251; zu einer zeitgenössischen Reproduktion dieser Abbildung mit dem Titelzusatz „Nach der Natur aufgenommen von Julius Payer und gemalt von Adolf Obermüller“ siehe Z. 1875: 593, Radvan 2021: 313), in bestimmter Weise (speziell in Landschaftskomposition und Figurenarrangement) an ein bekanntes, genreprägendes Wintergemälde wie Pieter Bruegels d. Ä. 1565 entstandenes Bild *Jäger im Schnee* (siehe Fig. 16). Es scheint demzufolge, als orientiere sich Payer in seinen arktischen Zeichnungen an großen Vorbildern der Kunstgeschichte, insbesondere an einigen berühmten Paradigmen der glazialen und hibernalen Bildgestaltung: den weltbekannten Schnee- und Eisgemälden Friedrichs sowie Bruegels. Wenn dies zum einen den Kunstcharakter der Payer'schen polaren Zyklen untermalt, so wird dieser Kreislauf künstlerischer Artefakte zum anderen offenbar umso bereitwilliger in Ransmayrs Roman wiederaufgenommen, weitergeführt und dadurch, wie im Akt einer auf Permanenz gestellten Wanderung, bei der die Heimkehr der Jäger gewissermaßen kein Ende nimmt, zugleich in anschaulicher Weise amplifiziert bzw. potenziert: Es sind sozusagen plastische Zitationen zweiter und mehrfacher Ordnung, welche die Lesenden der *Schrecken des Eises und der Finsternis* zu Beobachter*innen einer bildmedialen Verweisung bei Ransmayr auf eine bildmediale Verweisung bei Payer auf frühere Maler machen usw. Dergestalt tut sich eine produktive wie rezeptive Spirale auf, die in ihrer Akkumulations- und Amplifikationsbewegung dann doch wiederum, bezogen auf das letzte Bild

des Romans (Abb. [E11]/[N23]), dem unermüdlichen, ebenso mono- wie megalomani- schen Werk an der nomadischen Behausung unter unerfreulichsten Arbeitsbedingun- gen gleicht: „Das Zelt wird während eines Schneetreibens vergrößert“.

3.8.2.4 Text-Bild-Zeit

Ein spezifisches Spannungsverhältnis geht aus dem Konfliktfeld der Text-Bild-Zeit her- vor. Ähnlich wie in Ransmayrs Debütwerk (siehe dazu 2.8) befinden sich die Ebenen von Text und Bild auch im Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* auf dis- junkten Zeitachsen, deren Koordinaten voneinander abweichen bzw. wie das Eis buch- stäblich auseinanderdriften. Die Ereignisse der Texthandlung und die der Bildhandlung folgen hier nämlich teils unterschiedlichen Chronologien, sodass die Bilder im Grunde genommen von einer anderen Zeit, d. h. letztlich eine ganz andere Geschichte erzählen als der Text.

Das wird schon an den in Tab. 3 (siehe 3.8.2.1) dokumentierten Ursprungsorten der in Ransmayrs Roman aufgenommenen Abbildungen ersichtlich. In der dritten Tabellen- spalte werden die Fundstellen aller aus der historischen Darstellung von Payer entlehnten Illustrationen verzeichnet. Eine Durchsicht dieser Spalte von oben nach unten macht sehr bald deutlich, dass die Reihenfolge und Anordnung der von Payer entnommenen Abbildungen keineswegs einer einfachen, chronologisch linearen Logik folgen, sondern ihrerseits in bestimmter, auch temporaler Hinsicht dem vom Romanerzähler beschwo- renen „Kurs eines Eismerschiffes“ ähneln, gleicht dieser doch „der auf eine weiße Wand projizierten Flugbahn einer Küchenfliege“ und „insgesamt eher einem verschlungenen, auseinandergezerrten Fadenknäuel als einer ruhig dahinziehenden Linie.“ (73/81) Die Kontingenz und Aleatorik polarer nautischer Manöver wiederholt sich auf einer (zeit)- strukturellen Ebene noch einmal in der Abfolge der Abbildungen in Ransmayrs Roman. Bezogen auf ihren ursprünglichen Herkunftsort, d. h. die jeweilige, chronologisch ange- ordnete Position der Illustrationen (Nummern in eckigen Klammern) bei Payer (1876), ergibt sich die folgende Reihung in Ransmayrs Werk (mit dem Titelbild als erster, zusätz- licher Abbildung in ergänzenden einfachen Klammern): ([21]), [28], [19], [111], [18], [11], [12], [13], [43], [89], [14], [8], [34], [17], [39], [54], [91], [92], [85], [130].

Hinzu kommt, dass die Ill. [111] und [130] bei Payer bekanntermaßen gar nicht der im Romantext behandelten, sondern einer völlig anderen, deutschen Nordpolexpedition zugeordnet sind, die einige Jahre vor der österreichischen stattgefunden hat (siehe dazu 3.8.2.3), wobei ausgerechnet die letzte Abbildung in Ransmayrs Roman (Payers Ill. [130]) diese frühere Expedition betrifft: die Arbeit an der Zeltbehausung. Selbst ohne dieses erweiterte Vexierspiel belegt die auf der Grundlage von Tab. 3 rekonstruierte Reihenfol- ge der Abbildungen, dass die Text- und die Bildebene in Ransmayrs Roman zwei völlig

unterschiedliche, auch in chronologischer Hinsicht drastisch voneinander abweichende Geschichten erzählen: In ihrem Verhältnis zur Texthandlung ist die Narration der Bilder von unentwegten Zeitsprüngen, Antizipationen wie Regressionen geprägt, die keine lineare chronologische Progression entfalten, sondern eine aleatorische, buchstäblich neugemischte oder durcheinandergewürfelte Struktur bilden, die weit eher einer Logik des Spiels zu folgen scheint, wie sie sich romanintern auch an den unzähligen Motiven aus dem Bildbezirk des Hasards, speziell auch des Karten- und des Würfelspiels kundtut (siehe dazu 3.2.1).

Das hat weiterführende zeitstrukturelle Konsequenzen. Bereits die allererste in den Roman einmontierte Bildreproduktion aus Payers Darstellung antizipiert die Ereignisse der Texthandlung um viele Wochen und um noch weit mehr Buchseiten: Die Abbildung (Abb. [E5] / [N5]) stammt ursprünglich (als Ill. [28]) aus Payers Kapitel „Das ‚Treiben‘ im Nowaja=Semlja=Meere“ (dort 71); sie erscheint bei Ransmayr im fünften Romankapitel (43 / 49) und zeigt ein bereits vollständig vereistes Schiff, während die Tegetthoff auf der Textebene des Romans kurz zuvor doch gerade erst „dampfklar“ und zum Auslaufen bereit gemacht wurde (39 / 45) und sie nicht vor dem „vierzigsten Tag nach dem Auslaufen“ vom Eis eingeschlossen werden wird, wie es schließlich im siebten Textkapitel des Romans, seinerseits wiederum zum Teil unter zeitlicher Vorwegnahme des Kommenden, berichtet wird: „Warten. Tage. Wochen. Warten. Monate. Jahre. Bis in die Verzweiflung hinein warten. Die Eisfalle wird sich nicht mehr öffnen. Nie mehr.“ (77 / 86)

Dieser Moment des Einschlusses des Schiffs im Eis wird seinerseits auf einer späteren in den Roman (allerdings nur in die Neuausgabe) integrierten Abbildung festgehalten: Abb. [N11] (89). Sie stammt als Ill. [13] aus Payers Kapitel „Die Fahrt des ‚Tegetthoff‘“ und ist dort unterschrieben mit: „Das Schiff bei Cap Nassau vom Eise eingeschlossen, Ende August 1872“ (25). Auf der Folie der ursprünglichen Illustrationen bei Payer betrachtet (siehe dazu Tab. 3), ergeben sich auf der Bildebene des Romans weit mehr Zeitsprünge als Zeitkorrespondenzen, mehr Brüche als Regelmäßigkeiten im Zeitkontinuum. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht beispielsweise die bereits erwähnte erste Sequenz von sechs Abbildungen, die für die Neuausgabe des Romans hinzugefügt wurden (Abb. [N9]–[N14]) und nicht in den früheren Ausgaben enthalten sind (siehe dazu insbes. 3.8.2.3). Vor dem Hintergrund von Payers Darstellung gesehen, treibt das Schiff auf der Bildebene von Ransmayrs Roman nämlich längst vom Eis eingeschlossen und steuerlos „im Nowaja=Semlja=Meere“ (Abb. [E5] / [N5]), bevor das ungleich frühere „Anlegen des Lebensmittel=Depots bei den drei Särgen“ (Abb. [N9]), die „Trennung der beiden Schiffe ‚Tegetthoff‘ und ‚Isbjörn‘“ (Abb. [N10]) oder der Einschluss des Schiffs „Ende August 1872“ (Abb. [N11]) überhaupt erst in Sicht geraten. Umgekehrt erblickt man die „Eispressungen während eines Nordlichts im Jänner 1873“ (Abb. [N12]) sowie eine spätere Bärenszene aus Payers Kapitel über die „Schlittenreisen zur Erforschung

des Kaiser Franz Josefs=Landes“ (Abb. [N13]), noch bevor die „Befreiungsversuche im September“, gemeint ist wohlgernekt der September 1872, zu sehen sind (Abb. [N14]).

Wie bereits angedeutet, ist auf der anderen Seite aber auch der Romantext selbst an auffallend vielen Stellen von Antizipationen noch nicht geschehener Ereignisse und immer wieder von Blicken in die Zukunft geprägt, die das weitere Schicksal der Schiffsbesatzung bereits vorwegnehmen und damit nicht bloß traditionelle narrative Spannungsbögen eigentümlich abbauen, sondern grundsätzlich die Vorstellung einer einfachen, progressiven und linearen Zeit auch schon auf der reinen Textebene unterwandern. Hinzu kommt der elementar retrospektive Charakter der zitierten, von den Überlebenden an die Posterität adressierten und insofern das glimpfliche Ende eigentlich bereits vorwegnehmenden Fragmente aus den Expeditionsberichten der Kommandatur, der sich gleichfalls auf die implizite Zeiterfahrung im Leseerlebnis auswirkt: „Verschollene pflegen solche Abschlussberichte nicht anzufertigen. Kein offenes Ende also, kein Informationen zurückstauender Spannungsaufbau.“ (Honold 2009: 82)

In einer historischen Notiz Payers im vierten Romankapitel heißt es zwar ausdrücklich: „vor Keinem eröffnet sich ein Blick in die Zukunft.“ (32 / 38) Doch geschieht eigentlich genau dies auf der Text- wie auf der Bildebene des Romans, beide eröffnen gleichermaßen Blicke „in die Zukunft.“ Allerdings gewinnen die Zeitsprünge und Zeitverschiebungen auf der Bildebene insofern eine andere Qualität, als das Bild an sich im Gegensatz zum sprachlichen Gewebe des Texts, d. h. das Bild einzeln genommen, grundsätzlich keine Temporalität markieren kann: Erst in der syntagmatischen Aneinanderreihung mehrerer Bilder kann sich so etwas wie ein Zeithorizont entwickeln, der aber anders als beim immer schon sprachlich explizit verwobenen Textzusammenhang letzten Endes nicht eindeutig kausal- oder chronologisch verknüpft, sondern fragmentiert und paraktisch bleibt. Indem der Zeithorizont der Bildsequenzen lediglich aus der Zusammenstellung einzelner Stationen besteht, gleicht er schließlich einer sprachlichen Parataxe wie der oben zitierten, der wie zu einzelnen sprachlichen Eisblöcken erstarrten oder gefrorenen Textsequenz über das „Warten“: „Warten. Tage. Wochen. Warten. Monate. Jahre.“

Gerade aufgrund der konstitutiven temporalen Unbestimmtheit des Mediums Bild lässt die in der Zusammenstellung freilich syntaktisch strukturierbare, aber in chronologischer Hinsicht an sich unkommentiert und unmarkiert und daher insgesamt paraktisch bleibende Sequenzierung der Abbildungen in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* eine andere, alternative Lesart der Geschichte zu, die von derjenigen der Texthandlung deutlich abweicht: Nach dieser Lesart ist etwa zunächst ein vereistes Schiff zu sehen (Abb. [E5] / [N5]), das aber zumindest in der Neuausgabe von Ransmayrs Roman später wieder unter Dampf steht (Abb. [N10]), ganz anders als in der Texthandlung also, so gesehen, erneut freikommt usw., d. h. ein vollkommen anderes Geschick erlebt als das

Schiff im Verlauf des Texts. Insofern erzählen Text und Bild in diesem Buch völlig unterschiedliche Geschichten, berichten sie von ganz verschiedenen Zeiten und Zeitverläufen. Die zentrale Diagnose einer Teilbarkeit der Wirklichkeit aus dem vierten Romankapitel gilt damit ebenso für die beiden großen Zeichensysteme des Romans, sie lässt sich auch auf die medialen Konkurrenten bzw. Kontrahenten Text und Bild beziehen: „Jeder berichtete aus einem anderen Eis.“ (36 / 42)

3.9 Symbolische, diabolische und metabolische Paradiese: Die „Papierschlangen“ Julius Payers als Urbild unentwegter Textfortschreibung bei Ransmayr

Gegen Ende des achtzehnten und letzten Romankapitels berichtet der Erzähler vom Tod Julius Payers am „29. August 1915“ (250 / 273). Unter Payers „Nachlaß“ befinden sich neben anderen Dingen eine Reihe von „Papierschlangen“: Man „entrollt auch seine Papierschlangen, Notiz für Notiz, findet Kommentare und Aphorismen, auch Zeichnungen, und irgendwo, nicht am Ende und auch nicht herausgehoben, die Eintragung, daß *eine Revolution in Rußland* vorauszusehen sei ...“ (250 / vgl. leicht verändert 273) Payers Notizen nehmen in einigen historischen Punkten antizipativen Charakter an. Zu den Ereignissen, die er voraussieht, gehören

ebenso die Ermordung des Zaren, die Befreiung Polens, Staatsbankrotte, Millionen von Toten, die Zerstörung der Städte, der Flotten und des Handels, das Aufkommen von Seuchen... und schließlich der Untergang der Welt durch Verbrennung unseres Planeten als eines Schandflecks unseres Sonnensystems. (250 / 274)

Payers „Papierschlangen“ haben eine historische Vorlage: die sogenannte „Payerschlange“ (dazu Rauchensteiner 2001, Berger 2015: 238–248). Am Ende seines Lebens, durch einen Schlaganfall stumm geworden, verfolgt der historische Julius Payer sein letztes größeres Projekt (in etwa zwischen 1912 und 1915): Er klebt mit diversesten Gedanken beschriebene Blätter aneinander und bringt diese Papierschlangen an Fichtenrollen an; so entstehen insgesamt 24 Schriftrollen, die heute als „Payerschlange“ bezeichnet werden (siehe z. B. die Abbildung der Rollen 2 und 8 bei Berger 2015: 241). „Die Payerschlange ist die wichtigste, aber auch merkwürdigste Hinterlassenschaft aus den letzten Jahren Julius Payers.“ (Berger 2015: 238) Ihr Titel ist: „Die Lüge als die Schlange im Dasein“ (238). Die Schriftrollen „sind ein merkwürdiges biografisches Zeugnis und bleiben in Form und Inhalt ein seltsames Stück Literatur.“ (248)

Die gegen Ende des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* evozierten „Papierschlängen“ Payers werden darüber hinaus jedoch zur Grundlage und zum Urbild einer zentralen poetologischen Figur Christoph Ransmayrs, die sich quer durch sein gesamtes literarisches Werk zieht. Sie manifestiert sich in den unzähligen, ständig wiederkehren und unablässig variierten Elementen aus dem weiten Bildbereich der Girlanden (Papiergirlanden, Wimpelgirlanden, Lumpengirlanden), der Leinen und der Flechten, der Papierschlängen und Papierdrachen, der Zettelschnüre, Zettelketten usw.

So liefern die historisch vorgeprägten „Papierschlängen“ Payers ganz offensichtlich auch das Vorbild für die Wimpelsammlung des Protagonisten aus Ransmayrs nachfolgendem Roman *Die letzte Welt* (vgl. dahin gehend ebenfalls Gehlhoff 1999: 34), genauer: für „das Gewirr von Wimpelgirlanden, das Cotta quer durch die Werkstatt und noch über die gedeckte Veranda gespannt hatte – es waren die auf Hanfschnüre gereihten Fetzen, die er aus den Steinmalen von Trachila gelöst und an die Küste gerettet hatte.“ (1988: 249) Fortan „schaukelten nun im Seilerhaus die bekritzelten, verblichenen Fähnchen aus Trachila an kreuz und quer gespannten Schnüren.“ (249) Diese wiederum werden gleichzeitig auch romanintern in *Die letzte Welt* vorgebildet in den „zerrissenen Girlanden“, mit denen sich einige der Sträflinge im Stadion „behängten“ (67), und kehren ihrerseits noch einmal am Ende des Romans wieder, als sich Cotta schließlich ins Gebirge aufmacht: „Der war verrückt; der mußte verrückt geworden sein; in ein murmelndes Selbstgespräch versunken schritt er dahin; um den Hals trug er ein Geflecht aus Ranken, Fetzen und Schnüren und schleifte Lumpengirlanden wie papierene Drachenschwänze hinter sich her.“ (286) In besonders zentraler Funktion taucht die Figur der Girlanden ebenso wie die der Schlangen nicht zuletzt in Ransmayrs 2012 erschienenem *Atlas eines ängstlichen Mannes* wieder auf (siehe dazu 4.5) usw.

Papierschlängen, Wimpelgirlanden und Zettelschnüre sind nicht allein innerhalb der einzelnen Werke Ransmayrs ausgespannt, sie wachsen und wuchern auch von einem Werk zum anderen, ragen von einem ins nächste hinüber, Flechten greifen um sich, winden und ranken sich schier endlos von Text zu Text, Schnüre spannen sich auch zwischen ihnen auf, verknüpfen, verflechten, verbinden den ersten Roman etwa mit dem zweiten usw. Die „Papierschlängen“ Payers aus *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* legen damit zugleich den Grundstein für eine poetologische Figur des permanenten Übergangs, der prinzipiell unendlichen Fortsetzung und Fortschreibung bei Ransmayr, der unablässigen Wiederaufnahme, Wiederanknüpfung, Repetition und Variation von Elementen, deren grundsätzliche Endlosigkeit sich auch im Kommentar des Erzählers unmittelbar im Anschluss an die Schilderung der Payerschlängen wiedererkennen lässt: „Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen: Habe ich mich vor einem solchen Ausgang meiner Nachforschungen gefürchtet?“ (250 / 274) Das Ende des Romans steht daher paradoxerweise im Zeichen der Unabschließbarkeit. Auch der

fulminante Schlusssatz des Romans lässt sich im Kontext einer buchstäblichen Endlosigkeit nomadischer Bewegungen und nomadischen Schreibens lesen: „Mit meiner Handfläche 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.“ (252 / 275)

Konsequenterweise liefert der Problembezirk der Unabschließbarkeit, der endlosen Fortbewegung als Fortsetzung, für den die Schlange bildlich einsteht, zugleich die Gegenfigur zum Bildbereich des für den Gesamtroman zentralen Topos vom „Paradies“ (u. a. 49 / 56, siehe dazu im Vorangehenden bes. 3.2.3). Auf der Grundlage der alttestamentlichen Geschichte vom Sündenfall (vgl. v. a. Gen 2–3) lässt sich das „Paradies“ freilich auch als der Ort lesen, der von der Schlange heimgesucht wird. Die im Roman heraufbeschworenen „Papierschlängen“ Payers stellen, so gesehen, gleichzeitig den Widersacher und das Gegenbild zum „Paradies“ dar, wie es an zahlreichen Stellen des Romans beschrieben wird: als „*ein Paradies des Handels und der Schifffahrt*“ (43 / 49), aber ebenso als ein latentes, symbolisches Paradies der intakten Verhältnisse und nichtarbiträren Relationen, der symbiotischen Vereinigung und der behobenen Trennungen, der großen Heimkehr in den mütterlichen Schoß (siehe dazu im Speziellen 3.2.3).

Der Symbiose bzw. der Symbolik (im wörtlichen Sinne des Zusammenfallens, der Vereinigung) dieses Paradieses steht die buchstäbliche Diabolik (im Sinne des Auseinanderfallens, der Entzweiung) der „Papierschlängen“ gegenüber, die sich mitten durch die Werke ziehen, sich quer durch sie hindurchschlängeln und dabei stets mit gespaltenen, nicht ein-, sondern mehrdeutigen Zungen reden, die also zugleich verbinden und trennen, verknüpfen und auflösen, vereinen und spalten. Indem sie mit ihrer unablässigen Fortbewegung zwar permanent auf ein Ähnliches, aber dennoch immer wieder Anderes (ein anderes Bild, ein anderes Textelement, ein anderes Werk) verweisen, führen sie zuletzt auf einen dritten Begriff bzw. einen Begriff des Dritten hin, nämlich auf denjenigen des Metabolischen als unentwegter (Wieder-)Aufnahme bei gleichzeitiger Veränderung und Verwandlung stofflicher Materie in einem quasiorganischen System (siehe zum entsprechenden Stoffbegriff auch die Bemerkungen unter 1.4). Die dergestalt im Werkprozess verarbeiteten Elemente bleiben auf ihrer unaufhörlichen, metabolischen Wanderschaft nie bei sich selbst, sondern sie gehen ständig schon zum nächsten über, im Fall der Payer'schen „Papierschlängen“ etwa zu *Die letzte Welt* – und noch weit darüber hinaus.

4 Das Episodenwerk und die kurze Prosa im Zusammenhang des Globalen: *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012)

4.1 Voraussetzungen

4.1.1 Grundlagen: Die Globalisierung und das „Weltbuch“

Als eine Art Summe Ransmayr'schen Erzählens mehrerer Jahrzehnte und zugleich als eine partielle Rückkehr zu Formen reportageähnlichen, publizistischen Schreibens, wie sie am Anfang von Ransmayrs Laufbahn als Autor standen, erscheint sein erstmals 2012 im S. Fischer Verlag (Frankfurt a. M.) veröffentlichter, unbestimmt zwischen episodischer Zerwürfelung und epischem Zusammenhang, Aleatorik und Agonie, berichtendem Gestus und ästhetischer Komposition oszillierender *Atlas eines ängstlichen Mannes* (Ransmayr 2012). Das Werk knüpft schon auf der reinen Handlungsebene an die grundlegende Thematik der Reise als einer globalen Wanderungsbewegung an: Das „Weltbuch“, so die Bezeichnung im vorderen Klappentext (o. S.; dazu 4.2, 4.8.4), versammelt genau siebenzig Einzelepisoden, die jeweils eine Art Miniaturerzählung zu einem bestimmten, stets anderen Ort des Globus liefern und die sich im narrativierten Atlas zu einem epischen, wenn auch gestückelten Gesamtgebilde verflechten. Eine Verbindung zwischen den verschiedenen Reiseepisoden wird zunächst durch die Erzählinstanz eines erlebenden und berichtenden Ichs gestiftet, das jede der siebenzig Episoden mit der Formel „Ich sah“ beginnt.

Publiziert im 58. Lebensjahr des Autors, zieht die Episodensammlung zugleich Bilanz über das bisherige literarische Schaffen Ransmayrs, die in vielem frühere Texte wiederaufgreift, moduliert und kommentiert. Damit steckt der *Atlas eines ängstlichen Mannes* auch Grundzüge einer Ransmayr'schen Poetik ab, die stark selbstreflexive Form annimmt und mannigfaltige Verbindungen zwischen den verschiedenen Werken herstellt. So liefert beispielsweise die in der russischen Arktis spielende Episode [43] „Zweiter Geburtstag“ (271–279) einen nachträglichen Kommentar zum Jahrzehnte zuvor geschriebenen Debütroman und den auch explizit erwähnten „Schrecken des Eises und

der Finsternis“ (274; Episodenziffern stehen hier und im Folgenden in eckigen Klammern, da die Originale unnummeriert sind).

Offenkundiger als andere Werke Ransmayrs ist der *Atlas eines ängstlichen Mannes* zugleich ein Buch über die Globalisierung und ihre Folgen: ein „Weltbuch“ also auch im Sinn global gewordener Mobilitäten. Implizit betreffen diese nicht nur den Menschen, sondern ebenso dessen Umwelt. An vielen Stellen der Episodensammlung wird das Verhältnis von Kultur und Natur verhandelt. So werden Aspekte nomadologischer Bewegungen gleichzeitig auf ihre biologischen Grundlagen, Bedingungen und Auswirkungen bezogen. Sie verbinden sich mit vielfältigen Elementen aus den naturwissenschaftlichen Bereichen, unter anderem der Tier- und Pflanzenmigration, der Invasionsbiologie, der Natur- und Umweltgeschichte, die in den folgenden Analysen im Kontext der jeweiligen Episoden zu betrachten sind.

Das vorliegende Kapitel liefert nicht nur die mit Abstand umfassendste Untersuchung zu Ransmayrs Episodenwerk. Es wirft zudem auch einige Streiflichter auf andere kürzere Prosatexte des Autors, insofern diese in den Episoden partiell wiederaufgenommen, variiert oder fortgeschrieben werden. Auf eine skizzenhafte Darlegung der Funktionen von Isolation und Kommunikation im maritimen *Atlas* (4.1.2), eine kurze Rekapitulation der bisherigen Forschungsarbeiten zu diesem Werk (4.1.3) sowie die systematische Einbindung der Episodensammlung mit ihren seriellen Grundstrukturen der Repetition und Variation in den Kontext von Serialitätstheorie und Serienanalyse (4.1.4) folgt ähnlich wie in den beiden vorangehenden werkanalytischen Konvoluten eine einführende Betrachtung des Vorworts als peritextuellem Vorhof zum Buch und eine Auseinandersetzung mit der autofiktionalen Persona „CR“ als wiederkehrendem und sich gleichermaßen wandelndem auktorialem Alter Ego (4.2).

Nachdem Werkwanderungen im Zeichen eines metastatischen Erzählens beschrieben und in drei Formen von Rekurrenzen aufgeschlüsselt sind: intraepisodische, interepisodische sowie eigen- und fremdreferenzielle intertextuelle (4.3), werden das Sehen und die Stimme als grundkategoriale apokalyptische Modalitäten des Buchs behandelt und die kommunikationsformalen Inszenierungsweisen von Optik und Akustik vor dem konstitutiven Hintergrund eines neuen apokalyptischen Erzählens wie eines angst-erfüllten apokalyptischen Ichs an verschiedenen Episoden aufgezeigt (4.4). Darauf erweitert sich das apokalyptische Erzählen um ein genetisches Geschehen, das entlang poetologischer Verkettungen in die gespaltenen Motivregionen von Girlanden, Schlangen und verlorenen Paradiesen führt; es handelt unter anderem von der Rückkehr des apokalyptischen Ichs zum Ort ohne Blicke als einem von schriftlichen wie numerischen Ordnungen befreiten Paradies im letzten Absatz, von Wasserträumen und von den Signifikanten der Angst, die in ihrer psychoanalytischen Struktur zwischen zentripetaler und zentrifugaler Angstkonfiguration aufgespannt bleiben und unablässig im Nie-

mandsland zwischen dem Tod als Übergang und dem Tod als Erstarrung peregrinieren (4.5). In der Folge bricht sich konsequenterweise der aus der paradiesischen Konstellation verdrängte Rest in Form von Gräbern, Geistern und Wiedergängern Bahn, die in ihrer permanenten Wiederkehr als Heimsuchung verschiedener Episoden nicht allein an die paradoxe Omnipräsenz des Todes als Repräsentanz absoluter Absenz gemahnen, sondern das Subjekt-Ich als ein präteritales, den literarischen, einschließlich intertextuellen Dialog als ein Gespräch mit den Toten ausweisen (4.6).

Schließlich rücken in drei exemplarischen Lektüren drei ausgewählte Episoden ausführlicher in den Fokus: Im Einzelnen analysiert werden die Episoden „Umbettung“ (4.7), „Die Regeln des Paradieses“ (4.8) und „Kalligraphen“ (4.9).

4.1.2 Isolation und Kommunikation im maritimen *Atlas*: Inseln und Archipele (Deleuze, Lyotard) – Titeldeutungen zwischen Kartografischem, Titanischem und Textilem

Für die Auswahl der Episoden in den exemplarischen Lektüren ist das Versprechen heuristischer Ergiebigkeit der Texte ausschlaggebend. Sie zeigen zudem einen relativ hohen Grad räumlicher Streuung: Eine stammt aus dem ersten, eine aus dem mittleren, eine aus dem letzten Drittel des Buchs. Insbesondere die ersten beiden weisen darüber hinaus vielfältige Verbindungen untereinander auf: Beide rekurren auf bekannte Seegeschichten, die erste auf die um Robinson Crusoe, die zweite auf die um die Meuterei auf der *Bounty*. Lokaltopografisch tragen alle drei insulare Züge: Die ersten beiden spielen je auf einer Insel, die dritte tut dies in übertragener Weise, präsentiert sie doch gleich mit dem ersten Satz als Ort des Geschehens „flache Steininseln im spiegelglatten Wasser des Kunming-Sees im Nordwesten von Peking.“ (331) Diese wiederum verbinden sich zur Gestalt eines „Miniaturarchipels“ (332).

Mit der insularen Disposition manifestieren die exemplarischen Episoden eine Konstituente, die sich quer durch die ganze Sammlung zieht. Gleich die erste Episode, „Fernstes Land“ (11–19), macht das Insulare und den Ozean zum Gegenstand. Auf einer Schiffsreise von der „chilenischen Küste“ mit Kurs auf „die Osterinsel“ erblickt das berichtende Ich hier „eine menschenleere, von Seevögeln umschwärmte Felseninsel weit, weit draußen im Pazifik.“ (11) Die so vielfältig im *Atlas* beschriebenen insularen Räume nehmen zugleich einen werkreflexiven Zug an. Die Episoden selbst können nämlich als kleine Schriftinseln im Buchraum verstanden werden, als siebzig verstreute Textinseln in der auffallend ozeanisch geprägten Topografie der Episodensammlung, die ja alles in allem ein außerordentlich maritimes „Weltbuch“ abgibt. Diese Textinseln sind im wörtlichen Sinn isoliert (von lat. *insula* „Insel“), nehmen zum Teil jedoch ihrerseits wieder

rum Verbindungen untereinander auf, bilden Inselketten oder Inselgruppen (siehe zu den Verfahren episodischer Vernetzung und Verkettung 4.3.2) und ergänzen damit die Tendenz zur intraepisodischen Isolation (Inselbildung) um eine zweite, komplementäre Tendenz zur werkvernetzenden interepisodischen wie intertextuellen Kommunikation (Archipelbildung). Die siebenzig Episoden-Inseln des Buchs schließen sich, so gesehen, zu verschiedenen, einander teils überlagernden Archipelen zusammen, die unter dem Blick der Betrachtenden allerdings nicht statisch bleiben, sondern in dynamischem Wechsel und Bewegung sind, mit der Blickrichtung ständig wandern, sich je nach Perspektive verschieben und verändern.

Diese doppelläufige Tendenz hat gewisse Entsprechungen in neueren theoretischen Perzeptionen von Inseln als symptomatischen Räumen gesellschaftlicher Entwicklungen in der globalisierten Gegenwart: einerseits in der Separation oder Isolation als Grundmerkmalen der insularen Imagination, wie sie etwa Deleuze betont (2002: 12), andererseits in der Akzentuierung einer gleichzeitigen Kommunikation der Insel mit anderen Inseln im Zeichen des Archipels (vgl. etwa Ette 2005: bes. 123 f., auch Wilkens/Rampoini/Wendt 2011). Schon bei Lyotard (2013 [1983]) erscheint der Archipel als ein Objekt der Vernetzung und des Übergangs zwischen isolierten diskursformativen, epistemischen oder disziplinären Gebieten: Der Archipel ist für Lyotard Objekt einer Verbindung der als Kenntnissfähigkeiten im weiten Sinne verstandenen Vermögen, und jede Diskursgattung wäre darin wie eine Insel (190).

Ein weiteres Element kommt hinzu: Wenn die drei exemplarischen wie auch noch manche anderen Episoden in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* auf Inseln spielen oder Insulares zum Gegenstand haben, dann deuten sie damit bereits auf ein grundlegendes Moment der apokalyptischen Disposition voraus (siehe dazu weiter unter 4.4). Nicht von ungefähr befindet sich der Johannes der biblischen Offenbarung „auf der Insel Patmos“ (Offb 1,9): Der Seher von Patmos ist zugleich ein insulares Ich, die neutestamentliche Apokalypse ist selbst eine Insel-Erzählung und liefert auch in dieser Hinsicht die intertextuelle Matrix für das sehende Ich und seine Narrationen in Ransmayrs Episodenbuch. Als eine Art Masternarrativ der insularen Vision grundiert die Offenbarung des Johannes ebenso die Zeugnisse des episodischen Ichs.

Eine letzte Vorbemerkung gilt dem *Atlas* als erstem Titelement von Ransmayrs Episodensammlung, dem sich mindestens drei verschiedene Bedeutungen zuweisen lassen. Das Werk trägt die Polysemie damit von allem Anfang an im Titel, der nicht nur einen grundsätzlich kapitalen Paratext, sondern hier zudem eine die unterschiedlichen Episoden verklammernde Suprastruktur bildet. Erstens ist der *Atlas* als Sammlung geografischer Karten in Buchform ein betont visuelles, bildorientiertes, in diesem Fall aber auch ein betont maritimes Objekt, gleicht der *Atlas eines ängstlichen Mannes* mit seinem vielfach eher nautischen als tellurischen, eher marinen als terrestrischen episodischen Ge-

schehen doch annähernd ebenso einer seriellen Zusammenstellung von Seekarten wie von Landkarten, worauf in bildmedialer paratextueller Form bereits die Umschlagillustration des Buchs hindeuten mag (siehe Fig. 17 im Bildanhang dieser Arbeit, vgl. auch 4.7.3). Zweitens verkörpert der *Atlas* als mythische Figur und als Namensgeber mehrerer Himmelskörper den titanischen Zug wie den gigantischen Arbeitsanspruch des Opus als „Weltbuch“ unter explizitem, wenngleich punktuell Verweis auf den „Titanen Atlas“ der altgriechischen Mythenwelt (57, siehe auch 4.4.3.2; des Weiteren 280 f., dazu Wagner-Egelhaaf 2016: 28 f.). Diesem entspricht mit dem gleichnamigen, übrigens vorwiegend von Berbern bevölkerten Gebirge (vgl. dazu im Kontext schriftlosen mündlichen Erzählens ferner etwa Ransmayr 2004: bes. 29–31; 2014: 74–81, hier 79 f.) zugleich wiederum eine ebenso gigantische geologische Formation aus dem mineralischen Reich. Drittens schließlich liefert der *Atlas* als Stoffart, als hochglänzendes Gewebe mit besonderer Bindung auch eine selbstreflexive Chiffre für die quasiorganische Textur des Werks, die textile Verwobenheit der Episoden, die Machart des Buchs wie seiner Bindung und Verbindungen.

4.1.3 Forschungsansätze

In einer ersten Phase der Auseinandersetzung mit Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* herrscht zunächst eine autobiografische Interpretation der Reiseschilderungen vor, die von einer grundsätzlichen Identität zwischen dem Ich der Episoden und dem empirischen Autor ausgeht. Literaturkritisch beruft sich Strigl (2013) auf „das globetrotzende Ich, das offenkundig Christoph Ransmayr heißt“ (105), und sieht im Text nicht zuletzt auch „eine verschämte Autobiographie.“ (107) Für Hell (2013) ist die Figur der Autor, so etwa in der „Erzählung vom Luftangriff von Militärmaschinen im bolivianischen Hochland auf Ransmayrs Gruppe; der Autor muss sich zu Boden werfen“ (108). In Hells Fazit bleibt die Komplexität des literarischen Konstrukts ebenso verdeckt wie das vielfach problematische Verhältnis zwischen Fakten und Fiktionen: „Ransmayr hat seinem jahrzehntelangen Reisen Erzählungen abgewonnen, von denen manche beweisen, dass nicht nur fiktionales, sondern auch faktenbasiertes und auf reale Orte bezogenes Erzählen die höchsten Prosagipfel zu erklimmen vermag.“ (110) Für Hell sind gerade die Schlüsse Ransmayrs „immer eindeutig; nie mündet die Erzählung in konkurrierende Deutungen.“ (109)

Bieringer (2013) schlägt eine theologische Deutung vor. Er betont „eine Affinität für religiöse Rituale und liturgische Szenen“ in Ransmayrs Episodenbuch (773), die auf einer „Wahlverwandtschaft zwischen Poesie und Liturgie“ basiere (774). Hinzu kommt die Ähnlichkeit mit der Pilgerfahrt: „Der ‚Atlas eines ängstlichen Mannes‘ bewegt sich über

weite Strecken zwischen *Pilgerreise* und *Reisebericht*“, so Bieringer: „Vielleicht kann man auch davon sprechen, dass sich die einzelnen Episoden zu einem großen Pilgerweg mit unzähligen Stationen zusammenfügen.“ (777) Ein rituelles Moment verortet er dabei auch auf der narrativen Ebene: Die „ganze Erzählung wird durch die ständig wiederkehrende Eingangsformel, die Grundmotive usw. selbst zu einem poetisch geformten Ritual, das zugleich viele Rituale und mystische Augenblicke zitiert.“ (778)

Struck (2013) geht im größeren Zusammenhang vom „Blick des Touristen“ unter anderem auch auf Ransmayrs Episodenbuch ein. Ein Bestreben des *Atlas eines ängstlichen Mannes* bestehe darin, „Orte als sinnlich erfahrbare Totalitäten und als Räume der Begegnung – mit Menschen, mit Natur – zu beschreiben. Das ist auch eine Auseinandersetzung mit dem Atlas als *dem* Medium der Georeferentialisierbarkeit seit der frühen Neuzeit, und als der Kulturtechnik des *looking at*.“ (189 f.) Struck behandelt den *Atlas* samt der rekurrenten Anfangsformel „Ich sah“ auf der Grundlage konstitutiver Blickverhältnisse zwischen Tourist und Umwelt, im Speziellen dargestellt anhand der Episode „In der Tiefe“, und streift bei der Gelegenheit mitunter die Frage, ob man „das namenlose *Ich*, aus dessen Blick jede Episode und jeder ‚Spielraum‘ emergiert, mit seinem Autor identifizieren will und darf“ (190). Einem autobiografischen Interpretationsmuster bleibt Karlsson Hammarfelt (2014a und 2014b) verhaftet. Sie deutet die Episodensammlung im Kontext einer fluiden Kartografie sowie im Zeichen einer hydrografischen Autobiografie. Einer autobiografischen Linie folgt auch Rexhepi (2014), der sich auf die Raumdarstellung des Texts verlegt (bes. 22–25, 137–163).

Für Fetz (2015) ist der *Atlas eines ängstlichen Mannes* „vielleicht vor allem anderen eine Schule des Sehens.“ (19) Eine fast schon mystische Interpretation wiederum liefert Sándorfi (2015). Das Sehen des episodischen Ichs stellt für sie einerseits zufällige Eingänge in die Erzählwelt her: „Der sich wiederholende Auftakt, nämlich ‚Ich sah‘ bildet eine Art Öffnung, Wölbung in diesem permanenten Vorübertreiben, wodurch man zufällig in den Raum der Erzählung eintritt.“ (138) Andererseits löse sich dieses Sehen von einem bestimmten Objektbezug und umspiele stattdessen „das mediale Rauschen und das Ereignisfeld des Nichts“: „In der Urwildnis des Wahrnehmens tritt Ransmayrs *Atlas* aus dem Paradigma des Etwas-Anvisierens und -Beobachtens heraus und lässt sich im Präsenzfeld des intransitiven Sehens ereignen, das uns fast nichts mehr (oder noch nichts) sichtbar macht.“ (149)

Weller (2015) liest den *Atlas eines ängstlichen Mannes* vor dem Hintergrund der im Titel angekündigten Angst des Betrachters sowie im vergleichenden Zusammenhang mit Sebalds *Die Ringe des Saturn*. Weller bestimmt die Kategorie der Angst unter anderem im Rückgriff auf Freud und auf Lacan als „Schauplatz“, als „ein herausgehobener Moment, der sowohl das Sehen als auch den Raum, in dem dieser Moment inszeniert wird, evoziert, und der das Subjekt von dieser Szene, von diesem Schauplatz aus, hinaus-

katapultiert in die Welt.“ (225) Anders als die Melancholie, die auf die „Katastrophen der Vergangenheit“ bezogen bleibe (231), richte sich die Angst auf die Zukunft. Darin sieht Weller zugleich einen Unterschied zwischen Sebald und Ransmayr. Ergänzend zum „melancholischen Narrativ“ Sebald'scher Prägung sei bei Ransmayr „der melancholische Diskurs, so er denn einer ist, immer im Übergang, auf ein Zukünftiges, d. h. auf ein Begehren, nicht auf ein nostalgisches Genießen hin ausgerichtet.“ (235) Das konzentriere sich in der Angst: „In Ransmayrs *Atlas* wird die Denkfigur der Angst zum Fokus, fast möchte man sagen zur Transformationsmaschine, in der die Rückwärtsgewandtheit der Melancholie auf die Zukunft hin geöffnet wird“ (236).

Federmaier (2016) bespricht Ransmayrs Sammlung auf der Folie unterschiedlichster Verbindungen, insbesondere konzentriert er sich auf die Episode „Der Pianist“, die er in Aspekte einer kleinen Kultur- und Literaturgeschichte der japanischen Grillen und Zikaden vom *Genji Monogatari* über Matsuo Basho bis zu Junichiro Tanizaki einbezieht. Telge (2016) befragt das Episodenbuch auf „die anaphorische Struktur der ersten Sätze“ und auf eine in ihr verkörperte „zyklisch-serielle Ursprünglichkeit“ (166), die er lose an die Konzepte „Zyklus“, „Serie“ und „Kyklus“ (172) sowie an das Erzählen als „ontologische Grunderfahrung“ (174) knüpft. Nach „Figurationen des ‚homo viator‘“ sucht Sommerfeld (2016). Sie stellt den *Atlas eines ängstlichen Mannes* dabei vor einen allgemeinen Zeithintergrund: „Ransmayrs Text kann als Reflex auf die allgemeine Mobilitätszunahme und die veränderte Raumwahrnehmung gelesen werden.“ (74) Ohne näher auf textliche Einzelheiten einzugehen, hebt sie zum einen auf Formulierungen wie Wanderschaft und Nomadismus ab: „Ransmayr entwirft seinen Erzähler als Wanderer, freiwilligen Unbehausten und Nomaden, und greift dabei den Topos vom Leben als einem unaufhörlichen Unterwegssein auf.“ (66) Zum anderen sieht sie eine Subversion der „kartografischen Ordnungsbemühungen“ (69) durch „das von der Karte verdrängte Partikular der subjektiven Wahrnehmung“ (68 f.) am Werk.

Eine neue Phase erreicht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* durch die Veröffentlichung eines Schwerpunkthefts der *Gegenwartsliteratur* zu Ransmayr. Darin geht Wagner-Egelhaaf (2016) den Verbindungen zwischen kartografischer Projektion und autofiktionaler Medialität unter anderem am Beispiel von Ransmayrs Episodenbuch nach und kommt dabei besonders auf den Atlas-Mythos sowie auch auf den titelstiftenden Begriff der Angst zu sprechen. Wohlleben (2016) fragt nach der anthropologischen Kategorie des Trosts im *Atlas eines ängstlichen Mannes* und bezieht diese auf Ransmayrs narrative Enden: Anhand der beiden *Atlas*-Episoden „Trost der Betrüben“ und „Der Tenor“ deutet sie auf eine Entwicklung Ransmayr'schen Erzählens, die nicht nur von einer syntagmatischen zu einer paradigmatischen Narration, sondern zugleich weg von der Trostlosigkeit der Endzeit hin zu einer Wiederkehr des tröstlichen Endes führt. Osborne (2016) setzt den *Atlas eines ängstlichen*

Mannes in Verbindung mit Aby Warburgs Projekt *Mnemosyne Atlas* und folgt den Referenzen auf die Atlas-Figur in Ransmayrs Buch, die sie ebenso wie den Begriff der Ängstlichkeit auf die Vorstellung einer leidvollen, schwer zu schulternden Last bezieht, welche im Rückverweis auf die steinerne, von Lagerhäftlingen getragene Last der nationalsozialistischen Geschichte eine historische Grundlage erhalte.

Anderson (2017) beschäftigt sich mit Aspekten von Reise und Rückkehr in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Atlas eines ängstlichen Mannes*, die sie einerseits auf die variantenreiche Rückkehr der späteren zur früheren Geschichte, andererseits in Zusammenhang mit neueren Tourismus-Theorien auf die Vorstellungen einer Selbstentdeckung oder -entwicklung der Reisenden bei ihrer Rückkehr an den narrativen Enden bezieht. Mahan (2017) verortet den aus seiner Sicht autobiografisch erzählten Blick des Touristen in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* in einem ambivalenten Spannungsfeld zwischen den drei Polen von Pluralität, okularer Perspektive und Orientierung, die er jeweils mit den Vorstellungen von touristischer Authentizität, technologischer Mediation der Wahrnehmung und einem allgemeinen Gefühl von Angst verbindet.

Streim (2017) liest Ransmayrs Sammlung im Kontext einer Theorie des Ausnahmezustands und betont dabei sowohl Analogien als auch Differenzen zu Agambens Kritik der Souveränitätstheorien: so etwa die Fokussierung des nackten Lebens, das bei Ransmayr indes keine juristische Figur sei, oder die Wiederkehr eines Naturzustands im Ausnahmezustand und die Präsenz des Archaischen in der Moderne, was bei Ransmayr nicht wie bei Agamben als anarchische menschliche Gewalt in der Hobbes'schen Tradition, sondern im Zeichen einer menschenleeren, prä- und posthumanen Natur erscheine, weshalb von Ausnahme bei Ransmayr nur in einem anderen Sinn als bei Agamben zu sprechen sei. Schmitz-Emans (2017a) geht im Kontext erzählter Atlanten unter anderem auf Ransmayrs Episodenbuch ein, das sie von dem Hintergrund geo- bzw. kartografischer Atlanten ablöst, auf eine zivilisationskritische und rationalitäts skeptische Haltung zurückführt und mit Prozessen der Grenzziehung sowie der Transgression verbindet, wobei sie die Bezeichnung des ängstlichen Mannes im Titel eher als objektiven denn als subjektiven Genitiv liest und den Begriff der Ängstlichkeit auf Heideggers Grundbefindlichkeit der Angst bezieht (vgl. in veränderter Form auch Schmitz-Emans 2017b). „Transgressive“ Bewegungen formen im selben Atemzug den Nukleus verschiedener „Schreibweisen des Pazifiks“, die an Ransmayrs *Atlas* unter spezieller Berücksichtigung der Episode „Umbettung“ demonstriert werden (Küpper 2017a).

In jüngster Zeit wurde der *Atlas eines ängstlichen Mannes* mehrfach mit ökologischen bzw. ökokritischen Fragestellungen verknüpft (vgl. im Rahmen von Literatur und Geologie bereits punktuell Schellenberger-Diederich 2016: 33). Schmitz-Emans (2017c) behandelt Ransmayrs Episodenbuch neben anderen Beispielen im Zusammenhang von

„Apokalyptik und Ökokritik“ und betont dabei nicht nur die Auswirkungen der dargestellten menschlichen Verhaltensmuster auf die Um- und Lebenswelt im Horizont etwa des vieldiskutierten Anthropozäns, sondern zugleich die tiefe Ambiguität der Textbeispiele, die eine bloße Vereinnahmung für eine simple ökodiskursive Position verweigern, stattdessen konfligierende Deutungsmuster austragen und zudem vielfältige historische Reminiszenzen von der Johannesapokalypse über den Ovid'schen Weltenbrand bis hin zum Heidegger'schen existenzialphilosophischen Unbehaustsein in der Welt vereinen. Jütten (2018) setzt sich zum Ziel, im Kontext von Reiseliteratur, Transkulturalität und Postcolonial Ecocriticism das Spiel mit narrativen Natur / Kultur-Hybriden im *Atlas eines ängstlichen Mannes* zu untersuchen und kommt dabei jenseits einer Analyse der Episoden an sich auf „eine autobiographische Dimension“ zurück (325), nach der die „als Episoden bezeichneten Reportagen“ schiere „erzählte Erinnerung“ verkörpern (328).

Kritisch gegenüber Jütten äußert sich Nitzke (2018: 94, vgl. dort Anm. 138), die dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* ein Kapitel ihrer unter dem Haupttitel *Widerständige Naturen* firmierenden Darstellung zu *Christoph Ransmayrs Poetik der Eigenzeiten* widmet (59–71). Darin verweist sie zum einen auf die „erstaunliche Resilienz“, die „Natur und ihre nicht-menschlichen Vertreter“ im Episodenbuch besäßen, während es „die Zerstörungskraft der menschlichen Spezies aufmerksam aufzeichnet“ (69). Zum anderen geht sie auf formale Aspekte wie die Struktur des *Atlas* ein, die „keine Hierarchie“ kenne (66) und die sich der modernen Ordnung ein Stück weit entziehe, um sich zuletzt „die Möglichkeit offen zu halten, auch Gegen-Atlas zu sein.“ (71) In der Komposition aus visuellem Eingangsaugenblick und anschließender Hintergrundgeschichte gewahrt sie einen intertextuellen Anklang „an Alexander von Humboldts *Ansichten der Cordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas* (1810).“ (62) Beiden Texten sei gemein, dass sie „Wissen zutage fördern, das als Teil von Geschichte(n) erkennbar und mit Menschen und Natur gleichermaßen verbunden ist.“ (64)

Eine Gegenüberstellung von Ransmayrs Sammlung mit Hoppes 1999 erschienenem Roman *Pigafetta* in Hinblick auf Momente wie die Weltreise und die Entdeckung von Neuem oder Fremdem in einem globalisierten Bezugssystem leistet Weller (2018). Sie vergleicht das Beschreibungsverfahren Ransmayrs mit der „Simulation des ‚Fly to‘ oder ‚Zoom in‘ von Google Maps und Google Earth“ (154) und betont, dass die Begegnung mit dem Anderen hier nicht durch „Abgegrenztheit und Absolutsetzung des Eigenen“ beherrscht sei (160). Vor dem Horizont der Globalisierung wird der *Atlas eines ängstlichen Mannes* auch von Schaub (2018) betrachtet. Obwohl es paradoxerweise nicht explizit um Globalisierung gehe, handle das Buch, so die These, von der Welt in der Ära der Globalisierung. Schaub will Ransmayrs *Atlas* dabei als Antwort auf einen Begriff von Globalisierung verstehen, den der Interpret zunächst selbst auf denjenigen einer globalen Homogenisierung einengt.

Shafi (2019) bemüht sich, das Episodenbuch unter Rückbindung an die Geschichte der Reiseliteratur auf die Rolle des Beobachtenden und seines Blicks zu überprüfen, dessen heimliche Autorität und dessen privilegierte Stellung durch geschickte Erzähltechniken und stark romantische Tropen camouffiert würden. Dazu wird das Ich des Texts auf die Person Ransmayr und die Romantik auf ein allgemeines Interesse für weite, wilde und verlassene Landschaften reduziert. Vielsagend ist der Verwurf, der Autor und sein Begleiter hätten in einer Episode aus Notwehr beinahe auf einen Eisbären geschossen, was von der Rücksichtslosigkeit Ransmayrs gegenüber anderen Lebewesen zeuge (vgl. 68). Radisoglou (2019) vergleicht den *Atlas eines ängstlichen Mannes* mit Mauvigniers Roman *Autour du monde* von 2014 unter dem Gesichtspunkt des Globalen. Ransmayr gehe es „um eine *zentrifugale* Perspektive, die sich dem globalen Denken zusehends entwindet“ (94) und die mit den Begriffen des Planetarischen sowie der Resonanz verbunden wird. Der Erzählband vollziehe eine „Akzentverschiebung weg von einer der Logik des *Ökonomischen* folgenden Vereinnahmung des Globus hin zu einer Betonung der *ökologischen* Vielfalt des Planeten“ (105 f.) und sei „ein Versuch der *Neu-Kartographie* des Mensch-Welt-Verhältnisses – Rosas ‚Weltbeziehung‘ – im Zeitalter der Globalität.“ (106)

Zurück auf ein autobiografisches Deutungsschema fällt der Beitrag zu „Ransmayrs Medien“ und den „Weltbeziehungen“ von Schaub (2021). Anhand von *Der fliegende Berg* und *Atlas eines ängstlichen Mannes* ist er zu zeigen bestrebt, „dass Ransmayr eine Form der Weltbeziehung epistemologisch und ethisch präferiert“ (576), die gleichfalls an den Begriff des Planetarischen, an Rosas Terminologie sowie an Haraways Vorstellung der Situiertheit angelehnt wird. Mit „der medienkonservativen Kritik einer virtuellen Weltbeziehung“ (589) korrespondiere im Wesentlichen eine „Mediumpräferenz Ransmayrs“ für „ältere Medien wie Karten, Teleskope, Ferngläser und Fotoapparate“ (590, vgl. zu einer Besprechung des *Atlas* vor der Kontrastfolie des Anthropozäns fernerhin Schaub 2022). Eine weniger autobiografisch geprägte Absicht verfolgt Janz (2021). Er konzentriert sich innerhalb eines insgesamt dystopischen Horizonts auf die gleichwie seltenen und fragilen Momente der Utopie in Ransmayrs Episodenbuch. Zum einen gehöre es zu dessen „Stärken, das Fremde“ nicht „erklären zu wollen“, sondern „zu respektieren und fremd sein zu lassen.“ (266) Zum anderen werde auch der Mensch in seiner Stellung als „das Maß aller Dinge“ relativiert, ohne dafür allerdings dem „Klischee einer heilen Tierwelt“ anheimzufallen (270). „Im universalen Konflikt zwischen Natur und Zivilisation sieht sich Ransmayrs Reisender auf der Seite der Natur“, aus der ihrerseits jedoch „Gewalt nicht wegzudenken“ sei (274). „Insulare Ökosysteme zwischen Zukunftsvision und Zeitenklave“ stehen schließlich im Mittelpunkt einer ersten Diskussion über „Inseln der Apokalypse“, die sich mitunter auf Ransmayrs Episodenbuch, im Besonderen auf die Episode „Die Regeln des Paradieses“ stützt (Küpper 2021a).

4.1.4 Repetition und Variation als serielle Grundstrukturen: Die Episodensammlung im Kontext von Serialitätstheorie und Serienanalyse (Kubler, Eco u. a.)

Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* bringt ein Verfahren zur Geltung, dessen Spuren und Elemente sich genau gesehen bis in die frühesten Werke des Autors zurückverfolgen lassen, das aber erst mit dem Episodenbuch von 2012 zur vollen Entfaltung und zur expliziten Gestaltung kommt: das Serielle. Mit seinen Verfahren der Serialität fasst der *Atlas eines ängstlichen Mannes* einerseits in einem entscheidenden Punkt des Werks eine Entwicklungslinie zusammen, die im Grunde von Beginn an in Ransmayrs Œuvre angelegt ist. Andererseits liegt Ransmayrs Episodensammlung mit seiner seriellen Struktur insofern im Geist der Zeit, als das Serielle über die letzten Jahre einen beispiellosen Aufschwung erfahren hat, der sich zum Zeitpunkt des Erscheinens des *Atlas eines ängstlichen Mannes* in vollem Gang befindet und der zugleich die unterschiedlichsten kulturellen Bereiche erfasst: Die Serie hatte und hat Konjunktur, und zwar sowohl in den diversen Bezirken der Kunst als auch in der Wissenschaft.

An die Stelle einer einheitlichen Definition des Seriellen kann hier ein Begriffspaar treten, das beinahe allen Beiträgen zu diesem florierenden Forschungsfeld in der einen oder anderen Form zugrunde liegt: die Wiederholung (Repetition) und die Abwandlung (Variation). In seiner grundlegenden Studie zu Gestalten serialisierter bzw. sequenzierter Zeit geht Kubler (2008 [1962]) davon aus, dass eine ununterbrochene Serie von den frühesten menschlichen Steinwerkzeugen bis zu den Dingen von heute verlaufe: Alles, was jetzt gemacht werde, stelle entweder eine Replikation oder eine Variation von etwas dar, das ein wenig früher gemacht worden sei, und so lasse sich das pausenlos weiter zurückverfolgen bis zum ersten Morgen der menschlichen Zeit (2). Eine formale Sequenz definiert Kubler dabei als ein historisches Netzwerk von graduell veränderten Wiederholungen desselben Kennzeichens (33). Wiederholung und Variation bilden auch die beiden zentralen analytischen Achsen in den für die neuere Serialitätsforschung wegweisenden Arbeiten von Eco (1993 [1983]/leicht verändert 1999 [1987]), der ebenfalls den intertextuellen Dialogismus oder Dialog in diesen Zusammenhang einbezieht (162–166/307–311) und zugleich eine Aufwertung des unvermeidlich wiederholten Schemas gegenüber der Variation darlegt (176/320).

Wiederholung und Variation bzw. Differenz bilden argumentative Kerngrundlagen bis hin zu Serientheorien jüngerer und jüngsten Datums: Sie begreifen Serialität etwa als „variierte Wiederholung“ (Kelleter 2015 [2012]: 11), sehen das Serielle im „paradoxen Sinn einer Wiederholung nicht mit, sondern als Differenz“ bzw. „einer differenzierenden Wiederholung“ (Bronfen / Frey / Martyn 2016: 9), betrachten die Serie

im umfassenden, auch disziplinenübergreifenden Spannungsfeld von „Wiederholung“ und „Variation“ (Scholtz 2017: 7). Ein historischer Referenzpunkt für eine zeitgenössische Theorie des Seriellen kann in Deleuzes Annäherung der Konzepte einer reinen Differenz und einer profunden Wiederholung (1997 [1968]) gesehen werden, ebenso in seiner Theorie der Serialisierung (2015 [1969]: 50–56, siehe dazu weiter unter 4.2), nicht weniger jedoch in Blumenbergs analytischem Fokus auf die besagten „beiden Eigenschaften“, durch die „Mythen traditionsgängig“ werden: „ihre Beständigkeit“ und „ihre Veränderbarkeit“ (2014 [1979]: 40, siehe dazu im Kontext von Ransmayrs Debütroman bereits 3.4.2). Diese beiden Eigenschaften sind zusammengefasst schon in Blumenbergs Grunddefinition von Mythen enthalten: „Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.“ (40)

Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* lässt sich in doppelter Hinsicht in den Kontext des Seriellen einbeziehen. Zum einen ist mit der siebzigfach inszenierten Anfangsformel „Ich sah“ ein gemeinsames, auf den ersten Blick auch identitätsstiftendes Grundschema für alle Episoden des Buchs gegeben, das unablässig wiederholt und im Verlauf jeder Einzelepisode dann doch mit je anderen Elementen und weiteren Verläufen kombiniert, also zur werkinternen Grundlage unablässiger serieller Repetitionen wie Variationen innerhalb des Buchs wird. Zum anderen stehen die *Atlas*-Episoden auch in werkübergreifender Hinsicht in einem Spannungsfeld von Repetition und Variation: Von den siebzig episodischen Texten erscheinen manche hier zum ersten Mal, andere stellen Variationen früherer, in ähnlicher oder abgewandelter Form bereits erschiener, teils fremder, teils eigener Werke dar (fremd- und eigenreferenzielle Rekurrenzen), die in der Episodensammlung wiederholt, rekombiniert, neu arrangiert oder neu zusammengestellt werden und sich insofern ihrerseits in eine Logik der Serie einschreiben (siehe spezifisch zum Notebook als produktionslogischer Grundlage digitaler Umschriften 1.2). Explizit markiert wird der strukturelle Bezug zum Seriellen dabei grundsätzlich schon mit dem wörtlichen und für die Serie konstitutiven Begriff des Episodischen aus dem Vorwort zu Ransmayrs Buch, in dem ausdrücklich von „den siebzig Episoden dieses Atlas“ die Rede ist ([5]).

Repetition und Variation bilden nicht nur die beiden Grundprinzipien des Seriellen, sie stellen zugleich auch zwei basale Konstituenten des nomadischen Schreibens dar, die an unzähligen Stellen dieser Studie bereits zur Sprache und zum Tragen kamen: im intertextuellen Modus, in der fremd- wie eigenreferenziellen Zitation und Wiederaufnahme, in der grundlegenden Struktur einer Wiederholung im Wandel (siehe dazu im Kontext von Ransmayrs Debütroman v. a. 3.4), in den metamorphischen Kreisläufen einer ebenso repetitiven wie variativen Zeitspirale (dazu speziell 3.4.2), in der dialektischen Oszillation von der Symbolik über die Diabolik hin zur unablässig wiederhol- und wan-

delbaren Metabolik als ständigem Dritten und permanentem Anderen (3.9) usw. So gesehen, kann der *Atlas eines ängstlichen Mannes* als eine Art Thesaurus des Nomadischen bei Ransmayr verstanden werden: als Summe und Zusammenfassung aller bisherigen nomadischen Bewegungen im Seriellen. Das hat gleichzeitig Auswirkungen auf gewisse identitäre Konstitutionen und Konstruktionen.

Knellessen / Schiesser / Strassberg (2015) setzen unter anderem auch aus psychoanalytischer Sicht „die Logik des Seriellen“ einer „Logik der Identität“ entgegen: „Wer eine traditionelle Geschichte erzählt – mit Anfang, Mitte und Ende –, der zielt auf die Einheit des Ichs. Wir erkennen uns in solchen Erzählungen als identische Wesen wieder.“ (8) Dahingegen wird im Seriellen nicht das Identische, sondern das Historische sowie das Nomadische betont:

In seriell wiederholten Erzählungen aber erfahren wir Differenzen oder *differances* (Jacques Derrida), die kleinen Unterschiede, die uns und unsere Geschichte ausmachen; wir erfahren uns als historische und nomadische Wesen, die stets dieselben und doch immer andere und woanders sind.

Es ist wohl kein Zufall, dass in Zeiten der Mondialisierung serielle Erzählformen weltweit Konjunktur haben. (8)

Wenn Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* im Folgenden als eine serielle Struktur in der oben angedeuteten doppelten Hinsicht gelesen wird, so ist eine derartige Grunddefinition des Seriellen als Nomadischen stets mitzudenken: Im Episodenbuch erneuert und aktualisiert sich eine nomadische Konfiguration, die dem Ransmayr'schen Werk von Beginn an inhärent ist und die mit dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* eine große Zusammenschau im Seriellen findet.

4.2 Transitzonen: Das Vorwort als peritextueller Vorhof zum „Weltbuch“ – „CR“ als autofiktionale Persona – Serialität und Spiel (Deleuze, Perek)

Wie im Fall von Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* (1982/2000a) und seinem Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984/1987) begegnet auch im *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012) zuallererst ein Paratext: Das Buch beginnt mit einem unbetitelten, zwischen Titlei ([3]) und Inhaltsverzeichnis ([7–9]) eingeschalteten Vorwort ([5]), in dem bereits grundlegende Aspekte und Verbindungen des Werkganzen angelegt sind und das daher auch hier an erster Stelle stehen soll:

Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt.

In den siebzig Episoden dieses Atlas ist ausschließlich von Orten die Rede, an denen ich gelebt, die ich bereist oder durchwandert habe, und ausschließlich von Menschen, denen ich dabei begegnet bin, Menschen, die mir geholfen, die mich behütet, bedroht, gerettet oder geliebt haben. Mit einer Ausnahme: Ein einziges Mal kommt hier auch ein Ort zur Sprache, an dem ich niemals war, der mir aber durch die Beschreibungen meiner Frau vertraut geworden ist. Daß ich den Namen dieses Ortes für mich behalte, soll daran erinnern, daß wir vieles, was wir von *unserer* Welt zu wissen glauben, nur aus Erzählungen kennen und: daß (fast) jede Episode dieses Buches auch von einem anderen Menschen, der sich ins Freie, in die Weite oder auch nur in die engste Nachbarschaft und dort in die Nähe des Fremden gewagt hat, erzählt worden sein könnte.

Gewidmet ist dieser Atlas meiner Frau Judith – ohne ihre Liebe wäre ich zumindest von einer Reise nicht mehr zurückgekehrt – und der Erinnerung an Johanna, meiner Lebens- und Reisegefährtin über viele Jahre: Ohne sie hätte ich mich vielleicht nie auf den Weg gemacht.

Kollmannsberg Alm, im Frühjahr 2012

CR

Ein weiteres Mal taucht hier also das bereits aus verschiedenen Zusammenhängen bekannte Verfasser Kürzel auf, das in der ausdrücklichen Reduktion auf einzelne Buchstaben eben nicht einfach deckungsgleich mit dem Autornamen ist, sondern als eine auktoriale Maske angesehen werden muss, die sich als Alter Ego zu einer autofiktionalen Persona verwandelt und ein gewisses Eigenleben als Figur in Ransmayrs Werken entfaltet: Die Signatur „CR“ aus der letzten Zeile dieses Vorworts führt eine Entwicklungslinie weiter, die mit dem Verfasser Kürzel „C.R.“ aus dem paratextuellen „Hinweis“ am Ende der Erstausgabe von Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als Geburtsstätte dieser autofiktionalen Figur (1984: 255, ferner 1996: 277; siehe dazu 3.6.2) begonnen hat, sich unter anderem über das Verfasser Kürzel „C.R.“ aus der „Notiz zur Neuauflage“ von *Strahlender Untergang* (2000a: [6], siehe zu diesem Paratext 2.7.3) fortsetzte und nun unter eigentümlicher Zusammenziehung bzw. fortschreitender Verkürzung, genau genommen nämlich unter Auslassung der Abkürzungspunkte und des Leerzeichens zwischen den Initialen, zum Kürzel „CR“ mutiert.

Die Verkürzung von „C.R.“ zu „CR“ wirft nicht allein die grundsätzliche heuristische Frage auf, ob es sich hierbei eigentlich um ein und dieselbe oder möglicherweise etwa um zwei oder mehrere verschiedene autofiktionale Figuren handelt. Die typografische Minimalreduktion führt bei der Signaturenmetamorphose von „C.R.“ zu „CR“ zugleich auch in der Darstellung durch das Schriftbild an den Rand der Sichtbarkeit, wenn gerade die Zeichen für das Ausgesparte und das Abwesende verschwin-

den: Ausgerechnet Abkürzungspunkte („“) und geschütztes Leerzeichen („“) gehen in den liminalen peritextuellen Außenbezirken, den Peripherien am Anfang und am Ende der Bücher verloren, und zwar genauso wie „sich der Anfang, auch das Ende jeder Geschichte, die man nur lange genug verfolgt, irgendwann in der Weitläufigkeit der Zeit verliert“, wie der Erzähler zu Beginn von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* meinte (1984/1996: 9/11).

Über das Verfasser Kürzel werden nicht allein Vergleiche und Verbindungen zwischen den einzelnen Büchern Ransmayrs hergestellt. Über die geradezu penetrante Exposition des personalen Zusammenhangs werden im Vorwort der Episodensammlung als peritextuellem Vorhof und Eingangsbereich zum „Weltbuch“, um noch einmal den vorderen Klappentext als Paratext aufzugreifen (o.S.; 4.1.1, 4.8.4), zudem nachhaltig Aspekte der Ichkonstitution und Identitätszuweisung problematisiert. In diesem kleinen Textstück kommen ganze fünfzehn Pronomen der ersten Person Singular vor (siebenmal „ich“, zweimal „mir“, dreimal „mich“, dreimal „meiner“), weitere drei der ersten Person Plural (zweimal personal „wir“, einmal possessiv sowie kursiviert „*unserer*“). Problematiken der Identität und der Identifizierung werden damit schon über die grammatikalische sowie die typografische Mikroebene in den Blick gerückt. Angesichts solcher Multiplikation lässt sich zuletzt die offene Frage aufwerfen, aber bewusst nicht beantworten, ob es sich bei dem ständig wiederholten „Ich“ der einzelnen Episoden eigentlich immer um ein und dasselbe (epische) oder um verschiedene, womöglich sogar um siebzig verschiedene (episodische) Ichs handelt. In jedem Fall zerfällt der im Vorwort angedeutete epische Ich-Zusammenhang in den Einzelepisoden in multiple, ebenso fragmentäre wie temporäre episodische Ich-Stationen, deren Erfahrungen punktuelle und vorübergehende Momente der Ich-Biografie(n) bezeichnen.

Durch den Ausweis des Ichs als „CR“ wird eine autobiografische Deutung der Reise-schilderungen provoziert, die auch die frühe Forschung zu diesem Werk dominiert (siehe 4.1.3). Schon der erste Satz des Vorworts kompromittiert diese Deutung allerdings, indem er der Ereignisutopie von „Geschichten“ den performativen Charakter des Erzählens gegenüberstellt, womit das Erzählprojekt auch in Einklang mit einschlägigen Theorien zur Narrativität von Geschichte wie denen Whites (z. B. 1990 [1987]) steht: „Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt.“ Vollends durchkreuzt wird jede einfache autobiografische Deutung durch die erwähnte „Ausnahme“-Episode, die ausdrücklich nicht auf eigene Erlebnisse zurückgehe.

Durch dieses autofiktionale Spiel mit althergebrachten Traditionen literaturgeschichtlicher Authentifizierungsstrategien wird nicht bloß eine unbekannte Niete im Deutungssäckchen der positivistisch-autobiografisch orientierten Leser*innen deponiert, durch diese eine numinose Stelle wird zugleich eine perfide Lesehaltung für das ganze nachfolgende Werk generiert: Bei jeder einzelnen Episode muss man sich aufs

Neue fragen, ob es sich bei dieser einen nun vielleicht um die Finte handeln könnte. So wird das gesamte autobiografische Projekt von Beginn an sabotiert.

Als eine besonders vielversprechende Kandidatin auf der Suche nach der „Ausnahme“-Position erscheint etwa die vorletzte Episode der Sammlung: „Mädchen im Wintergewitter“ (441–449), aber auch hier löst eine einfache Identifikation keineswegs alle Widersprüche (vgl. dazu auch Osborne 2016: 142). Zwar gehen die Erlebnisse dieser Episode ausdrücklich nicht auf das erzählende Ich selbst, sondern auf seine frühere „Frau“ (448) zurück, doch kommt hier mitnichten „ein Ort zur Sprache, an dem“ das Ich „niemals war“, wie es über die „Ausnahme“ im Vorwort heißt ([5]). Vielmehr hat das Episoden-Ich diesen Ort im Gegenteil explizit „zu allen Jahreszeiten gesehen“ (448) und selbst „den Winterweg von damals auf vielen Spaziergängen wiederholt“ (448 f.).

Im Suchspiel um die „Ausnahme“-Episode werden assoziative Verbindungen zwar nachdrücklich provoziert, sie lassen sich aber nicht so einfach und nicht so eindeutig auflösen. Derart alarmiert, wird Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* hier weniger als eine autobiografische Episodensammlung, vielmehr als ein kunstvoll arrangiertes und konzipiertes ästhetisch-literarisches Gesamtkonstrukt gelesen, das zugleich raffinierte Spiegelungen in und zwischen den einzelnen Episoden aufweist, wodurch in der Tat „der Miniaturprosa ein feines Muster von Gegensätzen und Wiederholungen“ einverleibt wird (Federmaid 2016: 154). Das schließt freilich keinesfalls mögliche autobiografische Erlebnisgrundlagen des Autors aus.

Manche dieser werkiternen Spiegelungen sind bereits im Vorwort selbst mitangelegt. Eine unter ihnen führt zu der Episode [51] „Die Drohung“ (313–317). Hier berichtet das Ich von einer Busreise und der angespannten Atmosphäre unter den Passagieren bei einer Drogenkontrolle „im Niemandsland zwischen der thailändischen und malaysischen Grenze“, wo auf „Drogenhandel“ die „Todesstrafe“ steht (313). Nachdem alle Passagiere ausgestiegen sind, ihr Gepäck untersucht worden ist, eine Frau als „Verdächtige“ herausgegriffen, „abgeführt“ (316), schließlich wieder entlassen wurde und die Fahrt scheinbar vollzählig fortgesetzt werden kann, stellt das Ich am Ende fest, dass offenbar doch eine Person fehlt:

Meiner Erinnerung nach war der Bus, der nun im Getrommel des Regens scheinbar lautlos aus der Grenzstation rollte, bei der Abfahrt im thailändischen Hat Yai bis auf den letzten Platz besetzt gewesen. Es hatte sogar Streit gegeben, als ein australisches Paar in der stickigen Enge nicht nebeneinander zu sitzen kam. Aber nun, als die Henkerschlinge hinter jagenden Wasserschleiern verschwand, hatte der Schrecken, der bloße Schatten des Todes, Raum geschaffen. Die Verdächtige saß, wo sie saß. Aber der Platz neben ihr blieb leer. (317)

Zwei Momente dieser Episode wiederholen Problematiken aus dem Vorwort und stellen so Verknüpfungen zwischen den beiden Textstücken her: erstens der Verdacht gegenüber dem einen suspekten Element, in der Episode ist es die des Drogenhandels verdächtige Frau, im Vorwort ist es die eine Episode, die nicht vom Ich selbst erlebt wurde; zweitens die numinose Leerstelle, die sich am Ende der Episode „Die Drohung“ auf dem „Platz neben“ der Verdächtigen auftut und die im Vorwort als eine Lücke im Deutungshorizont der Leser*innen klafft, da das Verdachtsmoment nicht eindeutig einer bestimmten Episode zugewiesen werden kann, sondern offen bzw. „leer“ bleibt.

Ähnlich verhält es sich mit der ominösen „Ausnahme“-Episode aus dem Vorwort, die gerade nicht vom Ich selbst erlebt wurde. Sie bezeichnet den „Ort“ einer Nichtanwesenheit des Ichs, der ausschließlich über eine Negation („an dem ich niemals war“) zu definieren ist. Dieser Ort entspricht als Repräsentation einer reinen negativen Energie zugleich der figurativen leeren Mitte, von der alle Dynamiken und Wanderungen im Werk ausgehen. Sie wird inmitten einer allgemeinen Ransmayr'schen „Poetik der Abwesenheit und des Mangels“ (Naganowska 2017: 147) zum eigentlichen Zentrum der nomadischen Bewegungen, entzieht sich selbst aber jeder positiven Bestimmbarkeit. Als grundlegende Archephänomen eines solchen leeren Zeichens erscheint die pekuniäre Struktur des Kapitals, die seit Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* im Zentrum einer von der Schrift umkreisten Ökonomie des Spiels steht, einen Ausgangspunkt aller weiteren Bewegungen darstellt und als immer schon verspielte Mitte das unentwegte Spiel nomadologischer Dynamiken begründet: in der permanenten Verweisung auf ein Anderes, das nicht es selbst ist (siehe dazu speziell 2.3.9).

Den Ort einer solchen Abwesenheit markiert auch das numinose siegreiche, jedoch im buchstäblichen Sinn verspielte Los aus der Episode „Das Glück und der Stille Ozean“ (208–213). Im entscheidenden Moment nämlich „war das Los verschwunden. Verschwunden, verloren, ins Meer geschwemmt, davongeflattert, von einem Neider gestohlen oder in irgendeinem Müllfeuer verbrannt.“ (212) Das verschwundene Los kann als Reflex der numinosen einen *Atlas*-Episode verstanden werden, deren Ort das erzählende Ich nicht selbst gesehen hat. In selbstkritischer und -ironischer Manier können umgekehrt auch die ganzen „Nieten“ (212), die der unglückliche Spieler ansonsten zieht und „um den Hals“ trägt, als Repräsentationen aller weiteren in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* versammelten, zum Teil erstmals veröffentlichten, zum Teil in ähnlicher Form bereits publizierten, über Jahre und Jahrzehnte entstandenen Episoden angesehen werden: „Nieten, im Verlauf von Jahrzehnten gesammelt und aufgefädelt.“ (212)

In seiner erwähnten Theorie der Serialisierung (siehe 4.1.4) schafft Deleuze (2015 [1969]: 50–56) einen Zusammenhang zwischen der Serie, den Grundprinzipien der Dynamik und des Spiels. Deleuze verweist auf ein doppeltes Bewegungsmoment als erste und letzte Eigenschaft von Serien: die essenzielle relative Verschiebung als primäre Variation

und die paradoxe Instanz einer unaufhörlichen Bewegung in den Serien als grundlegender Verschiebung in Bezug auf sich selbst (54 f.). Für Deleuze gibt es dabei kein befremdlicheres Element als diese letzte zwispältige Instanz, deren serielle Dynamik er ausdrücklich in den Kontext des Spiels einbezieht: Wie in einem Spiel wohne man der Kombination von leerem Feld und ständiger Verschiebung eines Steins bei, werde man zum Zeugen einer Komplementarität zwischen dem Platz ohne Figur und der Figur ohne Platz (56).

In seinem Klassiker der zeitgenössischen französischen Literatur *La Vie mode d'emploi* stellt Perec (2010 [1978]) eine Serie von neunundneunzig Miniromanen zusammen, die hinter die Fassade eines Pariser Wohnhauses blicken und verstreute Einsichten in seine unterschiedlichen Räume mit ihren Bewohner*innen liefern. In einer Präambel wird dabei auf die Kunst des Puzzle-Spiels verwiesen (17–20). Diese wiederum wird nicht allein mit der Kunst des Go-Spiels verglichen (17), die ihrerseits als Exemplifizierung eines nomadologischen Spiels der Kriegsmaschine bei Deleuze / Guattari bemüht wird (1980: 436 f.). Bei Perec erscheint die Kunst des Puzzles zugleich als figuratives Analogon des Romanwerks selbst mit seinen narrativen Puzzlestücken, das entgegen allem Anschein letztlich kein solitäres Spiel begründe, da jeder Zug, den die Puzzlelegenden täten, zuvor von den Puzzleschaffenden getan worden sei (20), wodurch eine Art zeitlich versetzter Dialog als Spielverhältnis zwischen Rezipierenden und Produzierenden entsteht.

Ähnlich ludisch geht es in der episodischen Struktur zu, die Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* als serielles Spiel betreibt und deren siebzig verstreute Episoden ebenso als zusammengewürfelte Puzzlestücke oder Spielsteine gelesen werden können wie die neunundneunzig Miniaturen aus Percs Romansammlung. In einem Interview betont der Autor Ransmayr zu seinem Episodenbuch: „Wie einen kartographischen Atlas kann ein Leser auch den Atlas eines ängstlichen Mannes aufschlagen, wo immer er will, kann mit den letzten Seiten beginnen oder am Anfang – und wird stets inmitten der Welt sein.“ (Gropp 2012: o. S.) Die serielle Struktur der Episodensammlung ermöglicht und befördert in der Verknüpfung von Episodik und Lusorik zwar eine solchermaßen aleatorische Lektüre (siehe auch 4.9.1). Sie bleibt allerdings zwingend um ein korrekatives Moment der epischen Strategie bzw. (nach Caillois 1977 [1967]) der Agonie zu ergänzen, das in den folgenden Analysen in vielfältigen Formen aufzuzeigen ist und das zugleich schon auf die immanenten Grenzen des aleatorischen Modells verweist: Die ausgesprochen raffinierte, vielfach werkstrategische Organisation des episodischen Materials durch Vernetzung etwa zu Episodenzyklen oder Verkettung zu Episodenclustern (siehe 4.3.2), den Umbau von Text-Inseln zu Text-Archipelen (4.1.2) etc. insinuiert und institutionalisiert ein mindestens ebenso strategisches, ebenso agonales wie aleatorisches Spiel, das in der Folge durchgängig zwischen den spielerischen Grundoptionen einer episodischen Zerwürfelung (als unberechenbarer Aleatorik) und eines epischen Zusammenhangs (als kalkulierender Strategie bzw. Agonie) aufgespalten bleibt.

4.3 Werkwanderungen und metastatisches Schreiben

Systematisch lassen sich in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* drei Hauptformen von Textrekurrenzen beobachten: intraepisodische Rekurrenzen (4.3.1), interepisodische Rekurrenzen (4.3.2), eigen- und fremdreferenzielle intertextuelle Rekurrenzen (4.3.3). Alle drei Formen werden mit einigen möglichst prägnanten Beispielen angedeutet und in den anschließenden Lektüren ausgiebiger zur Sprache kommen.

4.3.1 Intraepisodische Rekurrenzen

Eine Struktur, die beinahe alle Episoden des *Atlas eines ängstlichen Mannes* prägt, ist die intraepisodische Rekurrenz, d. h. die Spiegelung, Doppelung oder multiplizierende Verschachtelung von Textelementen unterschiedlicher Figuren-, Handlungs- oder Wirklichkeitsebenen innerhalb ein und derselben Episode.

Ein penetrantes, fast schon überdeutliches Beispiel für dieses Strukturmerkmal liefert die Episode „Im Weltraum“ (153–158): „Ich sah eine samtschwarze, von unzähligen Lichtpunkten tätowierte Finsternis über mir, ein scheinbar grenzenloses, bis an die fernsten Abgründe des Alls ausgespanntes Firmament“, meint das Ich dort im ersten Satz, „während ich auf dem flachen Boden eines Kahns lag, der unter den Ruderschlägen eines Fährmanns aus dem Volk der Maori durch die Nacht glitt.“ (153) Da sich das Wasser, über das der Erzähler gleitet, nicht unter freiem Himmel befindet, sondern in einem „Höhlensystem“ durch das „Innere der Murchison Mountains“ Neuseelands fließt, handelt es sich bei dem „Firmament“, das er erblickt, allerdings nur um eine figurative Spiegelung des Sternenhimmels, um ein „Abbild des Nachthimmels an den Höhlendecken“ (153), dessen Lichter „von den Larven eines Zweiflüglers aus der Familie der Pilzmücken in die undurchdringliche Schwärze gestochen“ werden (154) und das sich in einer erneuten Lichtreflexion seinerseits „im glatten Wasser spiegelte“ (153). So ergibt sich eine dreifache reflexive Verschachtelung von sternensüßem „Firmament“, „Abbild des Nachthimmels an den Höhlendecken“ und dessen abermaliger Spiegelung „im glatten Wasser“ unter dem Kahn.

Zugleich spiegelt die „tätowierte Finsternis“ (153), deren Lichter „in die undurchdringliche Schwärze gestochen“ sind (154), bildlich und sprachlich noch eine andere Figurendimension wider, nämlich die des später im Text etwas näher beschriebenen, tätowierten Fährmanns: „Schon bei der Einfahrt in die Höhle hatte mir der an Händen und Hals und über das ganze Gesicht mit den Ornamenten seines Stammes tätowierte Maori bedeutet, mich auf den Rücken zu legen.“ (154) Als „tätowierter Fährmann“ (156, dazu ferner 4.6.3) gibt er das ästhetische Vorbild für die narrativ konstruierten Abbilder der

mit Lichtern durchstochenen, tätowierten Finsternisse und ihrer vielfältigen Spiegelungen ab. Derart in Zirkulation gebracht, kehrt dieses Grundmotiv in unterschiedlichsten Variationen und auf verschiedenen Ebenen in der gesamten Episode wieder.

4.3.2 Interepisodische Rekurrenzen: Vernetzung und Verkettung

Wie sich punktuell noch in den folgenden Lektüren zeigen wird, sind die verschiedenen Episoden aus Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* nicht als siebzig abgetrennte und abgeschlossene Einheiten zu verstehen, sondern zwischen ihnen entwickelt sich zugleich ein komplexes und vieldimensionales Netzwerk von Bezügen, Spiegelungen und Verknüpfungen, das die einzelnen Episoden auf vielfältige Weise miteinander in Beziehung setzt und so eine Art dialogische Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Teilstücken des Buchs generiert. Durch die permanente Verweisung zwischen den einzelnen Episoden sowie die Rekonstruktion dieser Textbewegungen durch die Lesenden wird eine Produktions- und Rezeptionssituation des Werks geschaffen, die nicht auf Statik, sondern auf Dynamik gründet: Im Akt des Lesens bzw. des Interpretierens aktualisiert sich die Grundbewegung, die den Episoden durch die immanenten Verweisprozesse auf einer werkkonstitutiven Ebene eingeschrieben ist, gleichermaßen auf der leseperformativen Ebene eines ständigen Oszillationsvorgangs, der dazu zwingt, unaufhörlich zwischen den Einzelepisoden hin- und herzuspringen bzw. vor- und zurückzublättern, wenn man den Dynamiken, die sich zwischen den Episoden entwickeln, auch nur ansatzweise folgen will.

Diese zugrunde liegenden Dynamiken sollen hier als „Werkwanderungen“ beschrieben werden. Als Darstellungs- und Denkfigur für ihre Funktionsweisen kann das Modell der Metastase dienen, und zwar weniger im pathologieklinischen als vielmehr im ursprünglicheren Wortsinn einer Überschreitung des Statischen (vgl. griech. *metástasis* „Wanderung“): Die Bezüge zwischen den verschiedenen Episoden des *Atlas eines ängstlichen Mannes* sind vielfach so angelegt, dass von einem Knotenpunkt, an dem sich Verbindungen konzentriert verdichten, eine Serie von Streuungen ausgehen, die durch intensive wie invasive Wanderung in andere Regionen des Werks vordringen, dort wieder neue Verbindungen eingehen, weitere Verdichtungsräume von Bildkorrespondenzen als eigene metastatische Kolonien generieren usw. In dem Sinn kann von einem metastatischen Schreiben gesprochen werden. Durch das Modell der Metastase, von etwaigen Negativkonnotationen klinischer Art befreit, sollen die Textmechanismen dabei nicht pathologisiert, sondern einerseits das ihnen zugrunde liegende Prinzip der Wanderung betont, andererseits aber ebenso die quasiorganische (Eigen-)Dynamik des Texts hervorgehoben werden, auf die in gewisser Weise auch Bombitz (2011) abzuheben scheint,

wenn er allgemeiner zum literarischen Œuvre konstatiert: „Ransmayrs Werk lebt wie ein Organismus.“ (88)

Ein gutes Beispiel für solch einen Knotenpunkt, von dem eine ganze Reihe von Metastasen in andere Gebiete des *Atlas* ausgehen, ist die relativ kurze Episode [39] „Nackter im Schatten“ (250–253). Sie wird zum Zentrum einer Serie von Textstreuungen, die zugleich dynamische Verbindungen zwischen den einzelnen Episoden stiften. „Nackter im Schatten“ weist werkinterne Verknüpfungen mit mehreren anderen Episoden auf, die hier lediglich angedeutet, nicht ausgeführt werden können: Schon ihr Titel spiegelt sich in „Ein Schatten der Rettung“ (232–237), sie ist als teils invertierte Replik unmittelbar verkettet mit „Parlamentsbesucher“ (244–249), eine Wendung ins Schwankhafte findet sie in „Mann ohne Sonne“ (365–371), in der Wiederkehr der „ungeheuren Sonnenuhr“ als chronometrischen und narratologischen Modells verbindet sie sich mit „Wallfahrer“ (337–348, hier 347) sowie ihrerseits variiert zur „Feueruhr“ mit „Ein Weltuntergang“ (388–393, hier 388).

„Nackter im Schatten“ reiht sich zugleich in eine Serie von drei Episoden ein, die einen ähnlichen thematischen Kern und Schauplatz haben und in dieser Hinsicht quer durch das Buch miteinander korrespondieren bzw. kommunizieren. Sie lassen sich als die drei „Psychiatrie-Episoden“ bezeichnen: „Am Rand der Wildnis“ (60–66), „Nackter im Schatten“ (250–253) und „Trost der Betrübten“ (349–356). In „Am Rand der Wildnis“ beobachtet das Ich „eine junge Frau in einem spiegelblank gewischten Flur der Psychiatrischen Abteilung eines *Donauspital* genannten weitläufigen Gebäudekomplexes am östlichen Stadtrand von Wien.“ (60) In „Nackter im Schatten“ verfolgt der Erzähler den vergeblichen Kampf des schreienden nackten Mannes in der „Irrenanstalt auf der griechischen Insel Leros.“ (250) In „Trost der Betrübten“ fixiert das Ich „eine Gruppe betender Menschen vor den Gittertoren der Anstaltskirche des Psychiatrischen Krankenhauses *Am Steinhof* in Wien.“ (349) Die erste und die letzte dieser drei Episoden, die beide in Wien spielen, werden zudem durch das Motiv der Vögel (vgl. 62 und 351, 356) miteinander verknüpft, das als Bild natürlicher Freiheit einen Kontrast zur geschlossenen Anstalt bildet: Im Gegensatz zum freien Flug der Vögel werden die Psychiatrie und ihre „Regionen einer vergitterten Welt“ (349) hier wie dort als Käfige präsentiert.

Alle drei Psychiatrie-Episoden thematisieren implizit oder explizit die unsichtbare (vgl. 251), fließende Grenze zwischen Gesundheit und Krankheit. In „Trost der Betrübten“ wird dies um einen Hinweis auf den „in Triest wirkenden Psychiater namens Franco Basaglia“ ergänzt, der „die Öffnung der Grenze zwischen Normalität und Verrücktheit und dann sogar die Abschaffung aller geschlossenen Anstalten gefordert“ hat (352). Diese Forderung wird im *Atlas eines ängstlichen Mannes* sozusagen auf einer strukturellen Ebene umgesetzt: Die geschlossenen Texträume der einzelnen Psychiatrie-Episoden, für die das Bild des vergitterten Käfigs werkarchitektonisch auch einsteht, werden hier zum

jeweils anderen hin geöffnet, durch Kommunikationen zwischen den Episoden in Bewegung und Transition gebracht und so gewissermaßen in das Gegenbild „aller geschlossenen Anstalten“ verwandelt.

Zusammengehörige Gruppen wie die der „Psychiatrie-Episoden“ lassen sich vielfach in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* beobachten. Sie können als episodische Zyklen bezeichnet werden, bilden sozusagen spezialisierte Serien innerhalb der Serie (stafelartige Unter- oder Sonderserien) und stellen damit eine besondere serielle Spielform interepisodischer Rekurrenzen dar. Solche episodischen Zyklen können sich entweder lokaltopografisch über einen gemeinsamen Schauplatz, d. h. einen bestimmten Ort des *Atlas*, oder thematisch über einen verwandten Erzählgegenstand oder gegebenenfalls auch motivisch über ein anderes verbindendes Element konstituieren. Jeder dieser Zyklen ist dabei wiederum mit weiteren Episoden oder Zyklen verbunden. So spannt sich über das gesamte „Weltbuch“ ein dichtes und vielfältig verknüpftes Netz von globalen interepisodischen Beziehungen, das die einzelnen Punkte des *Atlas* nicht nur einfach, sondern mehrfach miteinander verbindet, Bezüge in multiple Richtungen herstellt und damit ein Erzählsystem zweiter oder dritter Ebene schafft, das sich wie eine andere Erzähl- und Leseordnung oder Orientierungslogik über den erzählten Globus breitet.

Einen solchen episodischen Zyklus bilden beispielsweise die neun Episoden der Sammlung, die in Österreich spielen und die dennoch buchstäblich über den gesamten *Atlas* verstreut sind, die sich buchstäblich quer durch das „Weltbuch“ ziehen und damit eine zweite Logik der Zugehörigkeit, ein anderes System im System begründen: „Am Rand der Wildnis“ (60–66), „Mann am Fluß“ (92–94), „Abschied“ (147–152), „Die Schönheit der Finsternis“ (191–196), „Blut“ (260–264), „Weißer Sonntag“ (304–309), „Trost der Betrübten“ (349–356), „Sturmschaden“ (383–387) und „Mädchen im Wintergewitter“ (441–449). Hier etabliert sich der episodische Zyklus über den gemeinsamen Schauplatz, der zugleich mit verwandten Erzählgegenständen verbunden ist. Die in Österreich spielenden sind unter allen *Atlas*-Episoden zweifelsohne diejenigen, die am stärksten in den Verdacht geraten könnten, Ansätze oder gar Grundbausteine zu einer Autobiografie Ransmayrs zu liefern (vgl. etwa Strigl 2013: 107; Rexhepi 2014: bes. 139 f., 142–146). Nichtsdestoweniger ist auch hier zwischen einem episodischen und einem auktorialen „Ich“ zu differenzieren. Dass die Schilderungen des Ich-Erzählers eben nicht einfach als Aussagen Christoph Ransmayrs aufzufassen sind, belegen unter anderem gerade die vielfachen intra- und interepisodischen Rekurrenzen als textuelle Spiegelungen in und zwischen den Episoden sowie über diese hinaus ebenso die zahlreichen intertextuellen Rekurrenzen als Bezugnahmen auf andere, auch fiktionale Werke (siehe dazu bes. 4.3.3).

Interferenzen im Sinne von Gleichzeitigkeiten (Simultaneitäten) und von Überlagerungen (Superpositionen) zwischen den einzelnen Kategorien ergeben sich einerseits schon dadurch, dass zwei der genannten „Österreich-Episoden“ zugleich auch zu den besagten

„Psychiatrie-Episoden“ gehören: „Am Rand der Wildnis“ und „Trost der Betrübten“. Andererseits öffnet eine der „Österreich-Episoden“ über ihre Zugehörigkeit zu dieser lokal-topografischen oder, wenn man so will, geografischen Serie hinaus wiederum quasi simultan dazu einen neuen Zyklus: Die Episode „Die Schönheit der Finsternis“ kann nämlich gleichzeitig als Teil einer thematischen Serie verstanden werden, die sich als die der „Astronomie-Episoden“ bzw. als der „astronomische Zyklus“ bezeichnen ließe.

Zu diesem astronomischen Zyklus können wenigstens fünf Episoden des *Atlas eines ängstlichen Mannes* gerechnet werden: die Episoden „Sternenpflücker“ (36–40), in der ein kosmisches „Himmelschauspiel“ (39) beobachtet und von einem alltäglicheren „Gegenchauspiel“ (40) unterbrochen wird; „Das Erlöschen eines Stadt“ (55–59), in der das Ich „Vega, Daneb und Altair, die drei Alpha-Sterne in den Himmelsarealen von Leier, Schwan und Adler“ im „Nachthimmel“ betrachtet (55); „Die Schönheit der Finsternis“ (191–196), in der „eine Spiralgalaxis im Sternbild *Haar der Berenike*, einem unscheinbaren Himmelsareal“, zu sehen ist (191); unmittelbar daran anschließend „Sturz aus der Nacht“ (197–202), in der „Tausende glimmende Lichter am Nachthimmel über Jaipur“ als „Himmelschauspiel“ anderer Art aufleuchten (197); sowie schließlich „Lichtbogen“ (265–270), in der „ein wanderndes Licht“ in der Stadt nicht nur „wie ein Stern“ wirkt (265), sondern in der bald auch am „Nachthimmel“ die „Sternbilder der südlichen Hemisphäre“ aufscheinen (268).

Die Verknüpfung der beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden astronomischen Episoden „Die Schönheit der Finsternis“ (191–196) und „Sturz aus der Nacht“ (197–202) illustriert zugleich in exemplarischer Weise die beiden systematischen Grundverfahren serieller episodischer Gruppierung und Regruppierung im *Atlas eines ängstlichen Mannes*: einerseits die dargelegte Strategie einer Vernetzung von verstreuten Einzelepisoden zu episodischen Zyklen, andererseits auch die damit verwandte Sonderstrategie einer episodischen Verkettung. Denn auffallend oft betreffen die motivisch-thematischen Verknüpfungen gerade nicht weit voneinander entfernte, sondern eben wie in diesem Fall direkt aneinander anschließende Episoden (vgl. außerdem zu leitmotivischen Verknüpfungen im Ansatz Mahan 2017: 78; Streim 2017: 37; ferner Schaub 2018: 102, der feststellt: „Occasionally, the text constructs associative relations between two or three successive stories, linked to each other by themes and motifs“).

Die episodische Verkettung kann damit als eine Art Sonderform der episodischen Vernetzung angesehen werden. Beide seriellen Verfahren sind gleichermaßen Teil der archipelagischen Werkstrategie (siehe dazu 4.1.2): Sowohl die episodische Vernetzung als auch die episodische Verkettung arbeiten einer kommunikativen werkstrategischen Verbindung der insularen Einzelepisoden zu Episodengruppen, der isolierten Textinseln zu episodischen Textarchipelen zu (Archipelbildung). Wie sich beispielhaft an „Die Schönheit der Finsternis“ zeigt, kann eine episodische Textinsel dabei durchaus mehreren Archipelen gleichzeitig angehören (hier: dem österreichischen und dem astronomi-

schen Zyklus) sowie durch beide kommunikativen Grundverfahren zugleich mit anderen insularen Episoden verbunden sein: durch Vernetzung und Verkettung.

Nicht von ungefähr werden ausgerechnet in den Episoden des astronomischen Zyklus zwei immanente Figuren heraufbeschworen, die diese beiden seriellen Verfahren jeweils mit einem korrespondierenden Bild versehen. Wenn es auf der einen Seite in der Episode „Sturz aus der Nacht“ scheint, als ob „ein zweites Firmament als schützendes Netz vor die beängstigenden Tiefen des Alls mit ihren an die Ewigkeit grenzenden, leeren Räumen ausgespannt worden wäre“ (197), dann liegt in diesem „Netz“ zugleich ein werkimmanentes Bild für die Strategie der episodischen Vernetzung selbst, die ähnlich wie „ein zweites Firmament“, wie eine zweite Erzähl- und Leseordnung, eine alternative Ebene episodischer Organisation und Reorganisation über den gesamten Atlas „ausgespannt“ ist und die verstreutesten Einzelepisoden anders und neu gruppiert. Wenn auf der anderen Seite in der Episode „Das Erlöschen einer Stadt“ von „schwarzen Bergketten“ die Rede ist (56), so ist darin das komplementäre Bild einer Verkettung bereits in selbstreflexiver Form enthalten, durch die so manche der unmittelbar aufeinanderfolgenden Episoden verknüpft, verkettet, wie zu einer papierenen Girlande oder Schlange verbunden werden (siehe zu diesen genetischen Motivregionen im „Weltbuch“ speziell 4.5): „Die schwarzen Bergketten“, heißt es in „Das Erlöschen einer Stadt“, „ragten wie entfaltete Scherenschnitte in den Sternenhimmel.“ (56)

4.3.3 Intertextuelle Rekurrenzen

Einen dritten Typus stellen die intertextuellen Rekurrenzen dar. Sie lassen sich wiederum in zwei Unterarten aufschlüsseln: in eigen- und fremdreferenzielle.

4.3.3.1 Eigenreferenzielle intertextuelle Rekurrenzen (zum Beispiel: „Die Verbeugung des Riesen“ / *Der fliegende Berg* / „Ein Weltuntergang“)

Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* kann als ein Paradebeispiel dafür angesehen werden, wie sich eigenreferenzielle Bezüge zwischen einzelnen Werken quer über das gesamte Œuvre eines Autors entwickeln und entfalten. Zahlreiche der im „Weltbuch“ enthaltenen Episoden knüpfen an frühere Werke Ransmayrs an (vgl. ansatzweise Streim 2017: 40, dort Anm. 6; Schaub 2018: 106, 108, dort Anm. 24). Sie greifen bereits veröffentlichtes Material auf, konfigurieren bestimmte Elemente neu, gehen also in vielem auf Bestehendes zurück, verändern und verwandeln dieses aber gleichzeitig. Damit materialisieren sie exemplarisch die seriellen Grundstrukturen der Repetition und Variation (siehe 4.1.4). Da eine erschöpfende Aufarbeitung den vorliegenden Rahmen sprengen

würde, soll hier ein besonders anschauliches Beispiel genügen, um Verfahrensweisen eigenreferenzieller Rekurrenz im *Atlas eines ängstlichen Mannes* zu demonstrieren.

Die Episode [62] „Ein Weltuntergang“ (388–393) rekurriert auf Textelemente aus Ransmayrs 1999, zum 70. Geburtstag von Hans Magnus Enzensberger entstandenen Prosastück „Die Verbeugung des Riesen“, dem Titelstück der gleichnamigen Erzähl-sammlung (2003: 61–69; vgl. auch Streim 2017: 51, dort Anm. 38). Abgesehen von einigen punktuellen Änderungen ist der Anfang der beiden Texte im Wortlaut nahezu identisch. Hier sei jeweils der erste Absatz in einer vergleichenden Synopse dargestellt, wobei nicht die zahlreichen Textparallelen, sondern die weniger zahlreichen Abweichungen durch Unterstreichungen hervorgehoben werden (siehe Tab. 4).

„Die Verbeugung des Riesen“	„Ein Weltuntergang“
<p><u>Der</u> blaue Turm der <i>Bank of China</i> <u>ging</u> <u>in-</u> <u>nerhalb</u> von Sekunden in Flammen <u>auf</u>, rag- te <u>einen</u> Herzschlag <u>lang</u> wie der Zeiger einer Feueruhr aus einer rotglühenden Wolke, neig- te sich dann dem Meer entgegen, brach ausei- nander und versank lodernd in der Flut. Nach der Bank of China <u>wurde</u> auch die von tropi- schem Nebel umwehte Festung der <i>Hong Kong</i> & <i>Shanghai Banking Corporation</i> <u>innerhalb</u> <u>von Augenblicken</u> zum Fanal und <u>verglüh-</u> <u>te</u> unter einem Funkenschwarm <u>im</u> Südchi- nesischen Meer. Und schon sprang das Feu- er auf die <i>Standard Chartered Bank</i> über, auf die <i>Citibank</i>, das <i>Hopewell Centre</i>, den <i>Wan</i> <i>Chai Tower</i> und schließlich selbst auf den sei- dig schimmernden Wolkenkratzer der <i>Bank</i> <i>of America</i>. Hongkong brannte. Ein Wahr- zeichen der Insel nach dem anderen ging in Flammen auf und fuhr brennend in die Tie- fe der Joss House Bay. Es war der Morgen des dreiundzwanzigsten Tages im dritten Mond- monat nach dem chinesischen Kalender, ein heißer Tag Ende April <u>des Jahres 1989</u>. Es war der Festtag der Himmelskönigin Tin Hau, <u>der</u> Göttin des Südchinesischen Meeres. (61 f.)</p>	<p>Ich sah <u>den</u> <u>blauen</u> Turm der <i>Bank of Chi-</i> <i>na</i> in Flammen. <u>Er</u> ragte wie der Zeiger ei- ner Feueruhr aus einer rotglühenden Wol- ke, neigte sich dann dem Meer entgegen, brach auseinander und versank lodernd in der Flut. Nach der Bank of China <u>stürzte</u> auch die von <u>Rauch</u> und tropischem Ne- bel umwehte Festung der <i>Hong Kong</i> & <i>Shanghai Banking Corporation</i> unter einem Funkenschwarm <u>ins</u> Südchinesische Meer. Und schon sprang das Feuer auf die <i>Stan-</i> <i>dard Chartered Bank</i> über, auf die <i>Citibank</i>, das <i>Hopewell Centre</i>, den <i>Wan Chai Tower</i> und schließlich selbst auf den seidig schim- mernden Wolkenkratzer der <i>Bank of Ame-</i> <i>rica</i>. Hongkong brannte. Ein Wahrzeichen der Insel nach dem anderen ging in Flam- men auf und fuhr brennend in die Tie- fe der Joss House Bay. Es war der Morgen des dreiundzwanzigsten Tages im dritten Mondmonat nach dem chinesischen Kalen- der, ein heißer Tag Ende April. Es war der Festtag der Himmelskönigin Tin Hau, Göt- tin des Südchinesischen Meeres. (388)</p>

Tab. 4: Vergleichende Textsynopse
(aus Ransmayr 2003 und 2012, Abweichungen unterstrichen)

Allerdings überwiegen die Gemeinsamkeiten nur in einem ersten Teil der Texte, deren unterschiedliche Länge bereits auf das elliptische Grundverfahren hindeutet, das beim Übergang von „Die Verbeugung des Riesen“ zur ungleich kürzeren *Atlas*-Episode „Ein Weltuntergang“ zum Tragen kommt.

Der frühere Text hat insgesamt achtzehn Absätze, der spätere nur elf. Bis einschließlich zum achten Absatz sind sie weitgehend deckungsgleich. Danach dominieren die Unterschiede, die sich insbesondere in einer elliptischen Verknappung äußern. Vom neunten Absatz an erzählt jeder Text seine eigene, abweichende Geschichte. In der strukturellen Doppelbewegung einer Wiederholung des Textanfangs und einer Abweichung des Textendes manifestieren sich beispielhaft die seriellen Prinzipien der Repetition und Variation. So entfällt in der *Atlas*-Episode unter anderem der weitere Handlungskomplex um „den Dichter Hans Magnus Enzensberger“, der explizit als Figur in „Die Verbeugung des Riesen“ auftaucht (67), wo bald darauf (68) ein ganzer Passus aus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic* (1981 [1978]) zitiert wird. Der *Untergang* aus dem Titel von Enzensbergers Werk geht dabei in verstellter Form in den Titel der Episode „Ein Weltuntergang“ ein, in dem er als verdeckter Subtext dennoch lesbar bleibt, die Erinnerung an den Vorgänger also in doppelter Hinsicht bewahrt bzw. aufbewahrt ist: die Erinnerung an den Vorgängerautor, Freund und Wegbereiter Hans Magnus Enzensberger (im Sinne einer venerierenden „Verbeugung“), aber auch an den eigenen Vorgängertext „Die Verbeugung des Riesen“.

Bei der Transition von „Die Verbeugung des Riesen“ zur *Atlas*-Episode kommt es mitunter zu gewissen Unterschlagungen. Sie lassen sich exemplarisch an einer Passage aus dem zehnten Absatz des früheren, dem neunten des späteren Texts untersuchen (siehe Tab. 5).

„Die Verbeugung des Riesen“	„Ein Weltuntergang“
<p>Wir hatten in der Jervois Street von Sheung Wan, der Straße der Schlangenhändler, <u>um den Preis einer jener Kobras gefeilscht</u>, die in Hongkong jährlich zu Zehntausenden als wärmespendendes Schlangenfleisch verkauft <u>und geschlachtet</u> werden und <u>hatten dann doch keine Kobra, sondern nur einen Feng-Shui-Kompaß gekauft, mit dem die Geomanten die Wege zu bestimmen versuchen, auf denen der ebenso unsichtbare wie allgegenwärtige Drache Hongkongs vom Gipfel des Tai Ping Shan, dem Berg des großen Friedens, ans Meer kriecht</u>. Wir hatten uns von einem</p>	<p>Wir hatten in der Jervois Street von Sheung Wan, der Straße der Schlangenhändler, <u>gesehen, wie eine jener Kobras geschlachtet wurde</u>, die in Hongkong jährlich zu Zehntausenden als wärmespendendes Schlangenfleisch verkauft werden. Und von einem Apotheker in Yau Ma Tei hatten wir uns die heilende Wirkung von gedörrten Hornnissen und gerösteten Tigerknochen erklären lassen, von zerstoßenen Perlen, geriebenem Nashorn und auch der wunderbarsten aller Medizinen: gemahlene, mit Morgentau vermischte Jade als Arznei gegen die Sterblichkeit. (392)</p>

Apotheker in Yau Ma Tei die heilende Wirkung von gedörrten Hornissen und gerösteten Tigerknochen erklären lassen, von zerstößenen Perlen, geriebenem Nashorn und auch der wunderbarsten aller Medizinen: gemahlene, mit Morgentau vermischte Jade als Arznei gegen die Sterblichkeit. (66 f.)

Tab. 5: Vergleichende Textsynopse
(aus Ransmayr 2003 und 2012, Abweichungen unterstrichen)

Die Ausführungen des *Atlas*-Ichs variieren diejenigen des Erzählers aus dem früheren Text in zweierlei Weise. Zum einen lässt der episodische Erzähler die Rolle, die sein Freund und er selbst im Geschehen spielen, passiver und unbeteiligter erscheinen, als dies zuvor der Fall war, indem er signifikanterweise gerade die ökonomische Interaktion des Feilschens um den Wert der Schlangenware unterschlägt: Hatten die Freunde ursprünglich aktiv „um den Preis einer jener Kobras gefeilscht“, so haben sie nun lediglich „gesehen, wie eine jener Kobras geschlachtet wurde“. Ebenso unterschlagen wird zum anderen der Erwerb des geomantischen Kompasses als Ersatz für die Schlange, in dem sich Kaufgeschäft und Tauschhandlung verbinden und der in der Transmutation von „Kobra“ zu „Drache“ nicht allein die dunkle, im *Atlas eines ängstlichen Mannes* vielfach wiederkehrende Motivregion der Schlange (4.5) variiert, sondern mitten im Reich von Markt und Ware mit dem Hinweis auf die Kunst der „Geomanten“, Spuren in der Wüste zu deuten, ein weiteres mantisches Verfahren der Schrift- als Zeichendeutung evoziert (siehe etwa zu mantischen Aspekten in Ransmayrs Wüstenbuch *Strahlender Untergang* 2.7.2, in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* 3.3.3, ferner z. B. die ebenso mantische Vogelschau Memnons in Ransmayrs *Die letzte Welt* 1988: 66).

Nicht von ungefähr fällt im Anschluss an die erwähnten Versuche der „Geomanten“ aus „Die Verbeugung des Riesen“ die Rede auf einen „Apotheker“ mit seiner „wunderbarsten aller Medizinen: gemahlene, mit Morgentau vermischte Jade als Arznei gegen die Sterblichkeit.“ Hierin kommen nicht nur die beiden Texte wieder überein, sondern zugleich ein dritter ins Spiel. Die Vorstellung einer ebensolchen „Arznei gegen die Sterblichkeit“ wird in Ransmayrs Roman *Der fliegende Berg* (2006) ausdrücklich auf „die Schrift“ bezogen, was in der Verkettung von Schlange, Schrift und Medizin (4.5) grundsätzlich nicht verwundert:

Denn Nyema hatte zuvor in meinen Armen
über Buchstaben, über die Schrift

wie von einer Medizin gesprochen,
einer Arznei gegen die Sterblichkeit,
die zwar nicht heilen,
aber doch lindern konnte. (211 f.)

Die „Arznei gegen die Sterblichkeit“ bildet einen autoreferenziellen Knotenpunkt im Werk Ransmayrs, in dem einerseits Bezüge zwischen seinen Texten „Die Verbeugung des Riesen“, *Der fliegende Berg* und „Ein Weltuntergang“ zusammenlaufen und sich andererseits unterschiedlichste Motivserien verknüpfen: Schrift und mantische Zeichendeutung, Kauf- und Tauschhandel, Markt und Ware, die wundersame Potion als magischer Unsterblichkeitstrank, der indes „nicht heilen“ kann, der Drache als Variation der Schlange usw.

4.3.3.2 Fremdreferenzielle intertextuelle Rekurrenzen (zum Beispiel: Goethe und Kafka)

Neben eigenreferenziellen lassen sich eine Reihe von fremdreferenziellen intertextuellen Bezügen im *Atlas eines ängstlichen Mannes* spezifizieren, von denen einige im Verlauf der folgenden Untersuchungen zur Sprache kommen werden.

Als intertextuelle Referenzpunkte stechen dabei im Besonderen die Werke zweier Autoren der deutschsprachigen Literaturgeschichte hervor: die Werke Goethes und Kafkas. Die Dichtung Goethes spielt eine tragende Rolle in der Episode „Herzfeld“ (28–35), wo sie zur intertextuellen Referenzgrundlage der quasiorganischen episodischen Verdichtung wird (siehe dazu ausführlicher 4.6.2.2). Einen mindestens ebenso besonderen Fall stellt das Werk Kafkas dar. Im wiederholten Rekurs auf Kafka ließe sich unter anderem auch ein möglicher Verweis auf einen literarhistorischen Vorläufer zweier wichtiger gattungstechnischer Spielarten sehen, wie sie in Ransmayrs Episoden fortgeschrieben werden: einerseits der kurzen narrativen Formen, andererseits der für das „Weltbuch“ ebenso konstitutiven Tiererzählungen, in denen die Grenzen zwischen humanen und animalischen Subjekten als Gattungen im biologischen Sinn überschritten werden. Allein in den hier vorgenommenen *Atlas*-Lektüren begegnen in unterschiedlichsten Formen Bezüge auf drei Kafka-Texte: *Der Bau* (4.4.2.3), *Beim Bau der chinesischen Mauer* (4.5.1) und *Das Schloß* (4.5.2.2).

Neben Bezügen auf Goethe und Kafka verweisen die Analysen freilich auf zahlreiche weitere fremdreferenzielle intertextuelle Rekurrenzen: Dazu gehören unter anderem Defoes Roman *Robinson Crusoe* in der Episode „Umbettung“ (siehe 4.7), die vielfach variierte Geschichte um die Meuterei auf der *Bounty* in „Die Regeln des Paradieses“ (4.8) oder klassische chinesische Gedichte in „Kalligraphen“ (4.9), um hier nur einige exemplarische zu nennen, die in den Untersuchungen weiter auszuführen sind.

4.4 Apokalyptisches Erzählen: Optik und Akustik – Zwischen Offenbarung, theoretischer Neugierde (Blumenberg) und Kommunikationssystemen

Mit der siebzigfach instituierten Anfangsformel „Ich sah“ begründen die Episoden des *Atlas eines ängstlichen Mannes* zunächst eine optische Konfiguration, die mindestens drei komplementäre Aspekte birgt.

Erstens lässt sich der visionäre Gestus im Zeichen eines neuen apokalyptischen Erzählens deuten, das frühere Endzeit- und Untergangsvisionen Ransmayr'scher Prägung (etwa in den großen Romanen der 1980er Jahre) nun auf ein ursprüngliches Moment visueller Wahrnehmung hin verschiebt. Sein impliziter Referenzpunkt ist die neutestamentliche Johannesoffenbarung. Zum visionären religiösen Substrat der rekurrenten Anfangsformel von Ransmayrs Episoden (vgl. dazu auch Weller 2015: 223; Federmair 2016: 153, 155; Wohlleben 2016: 74, 78; Schmitz-Emans 2017a: 214, 2017b: 227 f., 2017c: 91; Fetz 2018: 67) führt Bieringer (2013) allgemeiner aus: „Die offensichtliche Assoziation zur Apokalypse des Johannes, des Sehers von Patmos, ist nicht nur formal bedingt: Gewalt, Verwüstung, Krieg, der Tod und die Vergänglichkeit sind omnipräsent, egal wohin sich der Autor auf seinen ausgedehnten Reisen auch begibt.“ (770)

Allerdings etabliert die Apokalypse des Johannes aufgrund der konstitutiven Kombination visueller und auditiver Wahrnehmungsmodalitäten gleichzeitig schon eine kommunikationsspezifische Verschränkung optischer und akustischer Konstellationen: Die Offenbarung ist multimodal, neben das visionäre rezeptive Sehen tritt das für die apokalyptische Kommunikation unerlässliche, revelatorische Medium der „Stimme, laut wie eine Posaune“ (Offb 1,10), die sich im literarischen Werk auf die Ebene der Erzählstimme verlagert und in Ransmayrs Sammlung schließlich als narrative Vokalität des episodischen als apokalyptischen Ichs wiederkehrt. Die ihr zugrunde liegende biblische Stimme verkündet den anfänglichen Auftrag des Johannes, der das Sehen grundlegend an das Schreiben bindet: „Schreib das, was du siehst, in ein Buch und schick es an die sieben Gemeinden“ (Offb 1,11). Auf einen auktorialen Auftrag (eines Episodensammlers etwa) gewendet, liefert eine derart akzentuierte apokalyptische Narration eine neue Begründung des (auch literarischen oder episodischen) Schreibens und Zusammenfügens „in ein Buch“, das sich in der Beauftragung des Schreibenden aus dem Sehen herleitet und dabei auch das zukünftige Geschehen umfasst: „Schreib auf, was du gesehen hast: was ist und was danach *geschehen* wird.“ (Offb 1,19)

Zweitens muss die mit dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* eröffnete neue Form apokalyptischen Erzählens zugleich in einen philosophiegeschichtlichen Prozess eingebunden werden: den Prozess der Aufnahme der theoretischen Neugierde in den theo-

logischen Lasterkatalog sowie der Abwendung des neuzeitlichen Denkens von diesem Verbot, wie er exemplarisch von Blumenberg (1988 [1966]) rekonstruiert wird und in dem die Geschichte der Optik sowie mit ihr verbundener Wissensgebiete wie der astronomischen Beobachtung eine bedeutende Rolle spielen. In den *Confessiones* „versagt sich Augustins Gott denen, deren *curiosa peritia* die Sterne und Sandkörner zählen, den Himmelsraum und die Gestirnbahnen berechnen will.“ (105) Entscheidend ist der Zusammenhang mit der *curiositas* Augustins aus dem zehnten Buch, wie sie von Blumenberg rekapituliert wird: Sie „repräsentiert aufs genaueste die ‚Augenlust‘ (*concupiscentia oculorum*) als den puren Funktionsdrang des Sinnesorgans, der noch am geringsten Gegenstand Genüge findet“ (106).

Auf dieser Grundlage erscheint Ransmayrs Episodenbuch als eine zigfach wiederholte, immer wieder aufs Neue ansetzende Zelebration just dieser „Augenlust“ (*concupiscentia oculorum*), d. h. als eine Feier der theoretischen Neugierde, die sich damit zugleich dem ersten Aspekt der optischen Konfiguration widersetzt: dem ursprünglichen apokalyptischen Erzählen in seinem historischen theologischen Kern. Das neue ist praktisch ein von der traditionellen göttlichen Signifikanz befreites apokalyptisches Erzählen (vgl. zu anderen Anverwandlungen der Johannesoffenbarung im Rahmen von strukturellen Übertragungen der apokalyptischen Redeform in das politische Schrifttum der Weimarer Republik grundlegend Brokoff 2001, zu einer Philosophie der Apokalypse Derrida 2005 [1983]). Das neue apokalyptische Ich ist deshalb ein angsterfülltes Ich (siehe zu den Signifikanten der Angst 4.5.2.5), weil das ursprüngliche Gebot der apokalyptischen Stimme in den Narrationen des titelgebenden ängstlichen Mannes offenbar nicht wirksam wird: „Fürchte dich nicht!“ (Offb 1,17; zur Differenz zwischen Angst und Furcht jedoch ebenso 4.5.2.5) Mit dem Sturz des alten apokalyptischen Ichs in die Angst korrespondiert zugleich die multiple Zersplitterung des epischen Ichs zu einer Vielzahl episodischer Ichs, die fragmentär und temporär bleiben.

Drittens ergibt sich über die theologie- und philosophiegeschichtlichen Koordinatenfelder hinaus in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* auch eine kommunikationsspezifische, gleichermaßen medientheoretische wie -praktische Verbindung aus den Systemen des Sehens wie des Hörens überhaupt: Fast alle Episoden thematisieren auf die eine oder andere Weise Aspekte von Visuellem und Auditivem, Optik und Akustik. Einige unter ihnen können als narrative Experimentalanordnungen mit medialen Elementen von Bild und Ton verstanden werden. Diese experimentellen Erzählarrangements wirken umso spannungsreicher, als sie schließlich allein im tonlosen, nicht auditiv, sondern grundsätzlich rein visuell wahrnehmbaren Medium der Schrift präsentiert bzw. inszeniert werden. Aus Raumgründen können im Folgenden nur einige wenige, punktuelle Fallbeispiele angeschnitten werden.

Immer wieder kommen in den *Atlas*-Episoden optische Instrumente vor, die eine tragende Rolle bei der Wahrnehmung des Geschehens durch das apokalyptische Ich spielen: unter anderem Ferngläser, Teleskope, Handy- und andere Fotokameras (vgl. dazu etwa Fetz 2015: 27; Mahan 2017: 62, 70 f., 73 f.; Schaub 2018: 100; bes. Osborne 2016: 127, die von einer impliziten visuellen Qualität des *Atlas* spricht). Aber auch akustische Apparaturen wie Lautsprecheranlagen oder audiovisuelle Geräte wie der Fernseher bilden rekurrente, ständig wiederkehrende Utensilien, die sich quer durch das gesamte Episodenbuch ziehen und gerade durch ihre topografische Verstreuung, ihre Dispersion im Buchraum interepisodische Verbindungen stiften. Anhand dieser Gerätschaften rücken zum einen die beiden Sinneswahrnehmungskanäle des Sehens und des Hörens besonders in den Fokus, die seit Aristoteles' antiker Schrift *Über die Seele* (2011) als Fernwahrnehmungen bestimmt sind. Zum anderen werden dadurch unterschiedliche Ordnungen des Sehens und des Hörens nebeneinander- und einander gegenübergestellt: nicht nur natürliche (organische) und technische (apparatische), sondern auch spezialisierte Ordnungen des Sehens wie das astronomische, das fotografische, das televisuelle etc.

4.4.1 Bildsequenzen mit Grundrauschen: „Wilder Strand“, „Mann am Fluß“

Die kurze Episode „Wilder Strand“ (89–91) beginnt mit einer Unterscheidung zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren: „Ich sah einen kahlgeschorenen Greis an einem Sandstrand nahe der Grenze, die unsichtbar zwischen den brasilianischen Bundesstaaten São Paulo und Rio de Janeiro durch den Regenwald verläuft.“ (89) Aufgrund der semantischen Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit sowohl der optischen als auch der akustischen Signale bleibt die gesamte Handlung dieser Episode für das erzählende Ich allerdings ebenso unverständlich und undurchsichtig wie für die Leser*innen: Wir werden lediglich zu den Zeugen einer Serie von opaken Zeichen, die keine eindeutige verbalsprachliche Erklärung finden. Sie wirken, wenn man so will, wie eine undurchschaubare Fernsehsequenz, die sozusagen allein fremdartige Bilder übermittelt, abgesehen vom bedeutungsfreien, semantisch leeren Grundgeräusch, dem Grundrauschen des Meers und der Brecher, „die sich donnernd heranwälzten und die Strandsichel in Wasserstaub hüllten“ (89), nur wenige Töne enthält und zudem in einer Sprache übertragen wird, derer die Zuschauer*innen nicht mächtig sind.

Ähnliches gilt für die nachfolgende, ebenso kurze Episode „Mann am Fluß“ (92–94), die eine Art Komplementärstück zu „Wilder Strand“ darstellt und nur in Verkettung mit der ihr vorangehenden Episode zu interpretieren ist. „Mann am Fluß“ übermittelt eine ähnlich opake Handlung wie „Wilder Strand“. Wie in „Wilder Strand“ geht auch in die-

sem Fall das bedeutungsfreie Grundgeräusch bzw. das Grundrauschen der Episode vom Wasser aus, neben dem nur vereinzelte, ebenfalls semantisch leere akustische Signale zu vernehmen sind: „Bis auf das unregelmäßig glucksende Geräusch, mit dem der Fluß einen dicht am Ufer aus dem Wasser ragenden Felsen umspülte“, sagt das Ich, „war es so still, daß in seltsamer Überdeutlichkeit zu hören war, wie die in einiger Entfernung auf der Uferwiese weidenden Kühe Grasbüschel abrupften.“ (92) Die große „Stille“ (92), die der Text beschreibt, wird zum Ort einer als undurchschaubar erfahrenen Handlung, die in ihrer grenzenlosen Bedeutungsoffenheit schließlich als bedeutungsfrei erscheint.

4.4.2 Zwischen Stilleben und Tierstück: „Jagdszenen“

4.4.2.1 Erzählte Bilder ohne Menschen: Zu einer Poetik des narrativen Gemäldes

Die Episoden „Wilder Strand“ und „Mann am Fluß“ sind zugleich die beiden ersten in einer Reihe von *Atlas*-Episoden, deren Titel deutlich eher an Gemälde als an Erzählungen gemahnen. Sie kündigen in sprachlich unbestimmter, von keinem definiten oder indefiniten Artikel begleiteter Nominalform ein plastisches, bildhaftes Geschehen an: „Wilder Strand“ (89–91), „Mann am Fluß“ (92–94), „Parlamentsbesucher“ (244–249), „Nackter im Schatten“ (250–253), „Blut“ (260–264), „Lichtbogen“ (265–270), „Anglerin“ (310–312), „Kalligraphen“ (331–336), „Wallfahrer“ (337–348), „Mann ohne Sonne“ (365–371), „Zeitlupe“ (372–377), „Sturmschaden“ (383–387), „Jagdszenen“ (413–417), „Stille Nacht“ (433–440), „Mädchen im Wintergewitter“ (441–449). Meist handelt es sich hierbei um kürzere Texte, auffallend häufig sind die betreffenden Episoden in der Aufbaustruktur des Werks jeweils zu Zweierclustern verkettet, auf deren erste fast immer eine korrespondierende zweite folgt.

Schon die Titel dieser Episoden erinnern an kleine Gemälde, Landschaftsbilder, Porträts, Miniaturen, in denen der Blick besonders auf die optischen Vorgänge gerichtet wird. Ein „Stilleben“ im engeren Sinn befindet sich zwar nicht darunter (vgl. dagegen Bieringer 2013: 779, der den Begriff vornehmlich auf „die Bedeutung der Langsamkeit“ in Ransmayrs Episodensammlung bezieht: „Das Gehen stößt so auf das Stilleben, so als ob ihm jeder Augenblick zur Ikone werden könnte“). Doch stehen vielfach gerade keine Menschen im Fokus dieser Miniaturen. Am radikalsten ist in dieser Hinsicht die Episode „Jagdszenen“ (413–417), die das Szenenartige, Visuelle der Schilderung bereits im Titel trägt.

Die Hauptdarsteller der Episode sind eine Katze, ein Vogel, der ihr zum Opfer fällt, sowie eine „Prozession Blattschneiderameisen“, die zuletzt am Vogelkadaver vorüber-

zieht (416). Der erste Satz des Texts eröffnet mit einem unbestimmten Bild: „Ich sah einen Vogel von der Größe eines Sperlings, der so naß vom Speichel seines Jägers war, einer dünnen, rotfelligen Katze“, beginnt das Ich, „daß Farben oder Muster seines Federkleides nicht mehr zu erkennen waren und nur noch zu vermuten blieb, welcher der mehr als dreihundert Vogelarten Paraguays er angehörte.“ (413) Der Mensch ist aus dem Bild verschwunden: Die Episode spielt an einer verlassenen, verfallenen Tankstelle, und „vom verschollenen Besitzer dieses verwilderten Grundstücks“ wird nur noch aus zweiter Hand „erzählt“ (414). Wie das Episoden-Ich von der „Inhaberin jener kleinen, der Tankstellenruine benachbarten Frühstückspension“ erfährt (414), „war die Tankstelle nach und nach zu einem Umschlagplatz für Schmuggelware geworden, die im Gewirr der Ladenstraßen von Ciudad del Este gehandelt und mit Kanus und Schlauchbooten über den Paraná, die fließende Grenze zu Brasilien, geschafft wurde“ (415). Zu den Schmuggelwaren gehören „billige Elektronik, Raubkopien von Musik und Filmen, gefälschte Markenartikel mit berühmten, in Kellern und Garagen nachgestickten, nachgenähten, nachgestanzten, nachgemalten Namen.“ (415)

Die Bemerkungen über die schmugglerische Vorgeschichte des Textschauplatzes lassen sich zugleich auf einer autoreflexiven Ebene lesen: Die heimliche Grenzüberschreitung, die durch den Schmuggel betrieben wird, korrespondiert mit der impliziten, immanenten poetologischen Überschreitung der Grenze zwischen bildender und erzählender Kunst, die dieser Text selbst leistet. Der ganze Text kann nämlich als eine narrative Rekonstruktion malerischer Darstellungsverfahren verstanden werden.

So wie der Fluss Paraná eine „fließende Grenze zu Brasilien“ bildet (415), so werden in dieser Episode auch die Grenzen zwischen den Künsten, zwischen Wortkunst und Bildkunst fließend: Die Episode „Jagdscenen“ erinnert nicht nur von ihrem Titel, sondern von der Organisation des gesamten Texts her an ein Jagdstilleben, jene Unterart der Gemäldegattung des Stillebens, die vornehmlich tote Vögel und andere Tiere zeigt und die vor allem in der europäischen Kunstgeschichte des Barock zur Blüte kam (vgl. grundsätzlich dazu etwa Balis et al. 2002: 196–221). Ein prototypisches Beispiel wäre Jacopo de' Barbaris *Totes Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen* von 1504 (siehe Fig. 18 im Bildanhang dieser Arbeit), das nicht allein als das erste Stilleben der Neuzeit angesehen werden kann (dazu Heine 2007: 76–81), sondern das sich darüber hinaus schon vom Gegenstand her mit einem frühen Artikel Ransmayrs in Verbindung bringen ließe, der sich seinerseits im produktiven Spannungsfeld von Text und Bild bewegt und dessen voller Titel lautet: „Versuch über die Entstehung von Geschichten. Landschaftsansichten mit blauer Mauer und Truthühnern“ (Ransmayr 1981). Nicht minder überzeugend kann zweifellos zugleich eine Parallele zum „flämischen Stilleben“ gezogen werden, wie dies noch explizit vom Ich der *Geständnisse eines Touristen* getan wird, um die dünnen und vielerorts durchlässigen Linien zwischen Wort- und Bildkunst

hervorzuheben: „Gelegentlich hatte ich tatsächlich das Gefühl, als ob mir aus meinen eigenen Geschichten Dinge entgegenfallen würden wie ein noch blutender Fasan, ein Granatapfel oder ein erlegter Hase aus einem flämischen Stilleben ...“ (Ransmayr 2004: 91)

Das Jagdstilleben macht zugleich die Grenze zum Tierstück fließend, das lebende Tiere porträtiert und sich mit der in der Episode „Jagdszenen“ dargestellten Katze und den Ameisen in Beziehung setzen ließe. Auch die „nachgemalten Namen“ der gefälschten Markenprodukte (415) können schließlich auf dieser autoreflexiven Ebene gelesen werden: Analog dazu wirken die Namen bzw. die Titel nicht nur dieser Episode (siehe oben) wie Imitationen aus dem Bereich der Malerei, als wären sie Elementen aus der bildenden Kunst in erzählerischer Form nachgebildet bzw. nachgemalt.

So liefert der Blick des „Jagdszenen“-Erzählers durch sein „Fernglas“ ein Bild von minimaler Bewegung, das sich als narrative Rekonstruktion einer Poetik des Stillebens verstehen lässt und das nicht allein die ausgeprägte optische Qualität der Schilderung des beobachtenden Ichs betont, sondern durch die erzählerische Nachstellung oder Imitation von dessen Blick zugleich die Leser*innen zu Beobachter*innen bzw. Bildbetrachter*innen zweiter Ordnung macht: „Die Ellbogen auf ein Fensterbrett meines Pensionszimmers gestützt und das Fernglas vor Augen“, sagt der Erzähler, „sah ich das leblose Opfer in seinem dunklen, nassen Federkleid, in dem sich in den feuchtheißen, schwachen Windstößen dieses Maimorgens nur noch eine einzige Daune manchmal aufrichtete.“ (416)

Anders als in früheren Werken Ransmayrs sind im *Atlas eines ängstlichen Mannes* keinerlei grafische Elemente, Reproduktionen von Fotografien, Zeichnungen oder sonstige Bildmaterialien unmittelbar in den Text einmontiert. Die intermediale Komponente, die hier auf den ersten Blick fehlt, wird durch die Assoziation von Episoden mit Miniaturgemälden, im Fall der „Jagdszenen“ konkreter mit einem Jagdstilleben, schließlich doch auf einer indirekten Ebene wieder eingebracht, nämlich in narrativ umgesetzter Form, in einer mit erzählerischen Mitteln nachgebildeten, „nachgemalten“ Weise. Sie kann als weitere Spielform, als Ab- oder Anverwandlung der evokatorischen intermedialen Bezüge betrachtet werden, wie sie aus Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* bekannt sind (siehe dazu 3.8.1), nur dass die Verbindungen mit der bildenden Kunst, mit kunsthistorischen Traditionen der Malerei des Stillebens, Jagdstillebens oder Tierstücks im vorliegenden Fall im Unterschied zu den intermedialen Bezügen in Ransmayrs Debütroman nicht markiert sind.

4.4.2 Ameisen: Migrationen zwischen Invasionsbiologie und globaler Nomadologie

Die Episode „Jagdscenen“ liefert nicht nur ein besonderes Fallbeispiel evokatorischer Intermedialität, sie wendet zugleich die seit Ransmayrs Debütwerk bekannte Bewegungsfigur der Prozessionen (siehe dazu insbes. 2.2.2.1) in den invasionsbiologischen entomologischen Bereich. Im letzten Absatz der Episode assoziiert das Ich eine an dem toten Vogel vorüberziehende „Ameisenstraße“ mit einer „Prozession“: „Eine Prozession Blattschneiderameisen rannte in wenigen Zentimetern Entfernung ungerührt an dem kleinen Kadaver vorbei.“ (416) In der Wanderbewegung der Ameisen wird das Bild der Prozession zum einen, auf einen entomologischen Maßstab verkleinert, in den zoologischen Bereich verschoben, zum anderen noch einmal die grundlegend dynamische Struktur der Prozession als einer (quasi)rituellen Wanderung akzentuiert, die in der linearen, vorgeprägten Struktur der „Ameisenstraße“ jedoch gleichzeitig wiederum diszipliniert bzw. kanalisiert wird. Kaum irgendwo wird deutlicher, dass das dynamische Modell der Prozession als ein nomadisches ambivalent bleibt, weil es ein linearisiertes, domestiziertes Bewegungsmuster darstellt, das entweder nach rituell-religiösen Vorstellungen oder wie hier nach biologischen Grundbedingungen strukturiert und organisiert ist.

Zugleich führt die Darstellung der „Blattschneiderameisen“ aus der ausschließlich von Tieren und nicht von Menschen bevölkerten Episode „Jagdscenen“ ein weiteres, ebenso eindrückliches wie eigentümliches Modell sozialer und lebenspraktischer Organisation zwischen Sesshaftigkeit und Nomadismus ein. Die Familie der Ameisen aus dem Stamm der Arthropoden und der Klasse der Insekten ist entwicklungsgeschichtlich wahrscheinlich über 100 Millionen Jahre alt und damit in etwa um das Fünfzigfache älter als der Mensch. Von ihrer bloßen Population her gehören Ameisen zu den heimlichen Herrschern der Welt, übersteigt ihre Anzahl diejenige der Menschen doch vermutlich um ein Millionenfaches: „Auf jeden Menschen dieser Erde kommen wahrscheinlich mehrere Millionen Ameisen“ (Honomichl 2003: 7). Ameisen sind in Staaten organisiert, die auf Verfahren der Kolonisierung basieren und nach den Prinzipien der Arbeitsteilung sowie der sozialen Hierarchisierung aufgrund einer Einteilung in die Kasten der Arbeiter, der Männchen und der Königin funktionieren.

Ameisen sind nicht nur ausgezeichnete Kolonisierer, sie sind auch ausgesprochen invasiv. Mit der invasiven Migration von Tierarten befasst sich die Invasionsbiologie. Im Zeichen zoologischer Bewegungsströme globaler Art kann sie auch zu einem Modell nomadologischer Wanderungen werden. Invasionsbiologisch zählen besonders die sogenannten Tramp-Ameisenarten zu den uneingeschränkten Meistern migratorischer Mobilität. Im Gefolge des Menschen gehören sie als „Kosmopoliten unter den krabbelnden Völkern“ zu den heimlichen Gewinnern der Globalisierung: „Sie folgen uns über-

allhin, und ohne es zu wollen, haben wir für sie den Tisch gedeckt. Manche Arten, wie die Pharaoameisen, sind in der Welt mittlerweile so weit verbreitet worden, dass ihre ursprünglichen Herkunftsgebiete kaum zu ermitteln sind.“ (Kegel 2013 [1999]: 165) Sie sind dabei keine Freunde intakter Lebensgemeinschaften: „Ihr bevorzugter Lebensraum sind Gebäude und gestörte, instabile Biotope, wie städtische Räume, Straßenränder, Gärten, Rasen und Müllkippen.“ (165)

In den Kolonien herrschen je nach Ameisenart allerdings ganz unterschiedliche Lebensweisen. Hier reicht das Spektrum von nomadischen zu rein sesshaften Arten (vgl. Kirchner 2014 [2001]: 24–37): Auf der einen Seite befinden sich die Wanderameisen als Nomaden ohne dauerhaften Wohnsitz, die vorwiegend von erbeuteten Tieren leben, deren Riesenvölker einen gewaltigen Nahrungsbedarf haben, die ständig neue Jagdgründe benötigen und deren Leben sich im permanenten Wechsel zwischen Wanderphasen und stationären Phasen abspielt; auf der anderen Seite stehen die sesshaften, auf Zucht oder Anbau beruhenden Organisationen. Ausgerechnet die in Ransmayrs Episode evozierten „Blattschneiderameisen“ liefern das Beispiel einer extrem sesshaften Art, die Pilze als Ernährungsgrundlage kultiviert. Ihre Nestanlagen dienen Kirchner zufolge nicht allein als „Treibhaus“ für die Nahrungszucht (27), ihre „imposanten Riesennester“ sind zudem von einer besonders „komplizierten Architektur“ (78) wie von einer geradezu rhizomatischen Struktur geprägt: „Die unterirdische Wohnanlage besteht bei älteren Völkern aus 1000–2000 Kammern, die durch eine mehrere Kilometer langes Gangsystem miteinander verbunden sind.“ (79) Damit wird einerseits der domestizierte Charakter des Prozessionsmodells als eines linearisierten und disziplinierten Bewegungsmusters, andererseits jedoch zugleich die hochkomplexe Systematik innerhalb des domestizierten Bauwerks der Behausung unterstrichen.

Der domestizierten Bewegungsorganisation entspricht schließlich auch der Vergleich der Ameisenprozession mit einer zur quasimilitärischen nautischen „Flotte“ linearisierten und strukturierten Schiffskolonie, wie ihn das Ich im letzten Satz der Episode „Jagdscenen“ anstellt: „Denn die Insekten zogen, sorgfältig zersägte Segmente von Blättern über den Köpfen haltend und ohne den gefallenen Vogel auch nur zu beachten, wie eine mit hellgrünen Segeln beschlagene, winzige Flotte unbeirrbar und unaufhaltsam dahin.“ (417) Im Bild der „Flotte“ als der äußersten Variation des Schlangensymbols im *Atlas eines ängstlichen Mannes* (siehe dazu weiter unter 4.5) wird das nomadische Element des Liquiden ebenso gebändigt bzw. kanalisiert wie die freie Dynamik nomadischer Bewegung im Bild der Prozession.

4.4.2.3 Intertextuelles Labyrinth und leeres Zentrum: Der verborgene „Bau“ (Kafka)

Als Gegen- oder Komplementärstück und als verborgene Anlaufstelle dynamischer Bewegungsströme erscheint in der Episode „Jagdszenen“ zuletzt der „Bau“, den die Ameisen offenbar errichtet haben und zu dem sie hinströmen. Das Episoden-Ich berichtet gegen Ende: „Die Ameisenstraße hatte wohl schon lange vor dem letzten Sturz des Vogels an der Aufschlagstelle vorbei zu einem irgendwo in der Tankstellenwildnis verborgenen, labyrinthischen Bau geführt.“ (416 f.) In diesem „verborgenen, labyrinthischen Bau“ kann zugleich ein weiterer intertextueller Bezug auf das Werk Kafkas gesehen werden, und zwar auf seine berühmte, Ende 1923 entstandene Tiererzählung *Der Bau*, die gleichermaßen als ein literarhistorisches Vorbild in der Gestaltung menschenfreier narrativer Räume angesehen werden kann. In ihr erzählt bekanntlich ein allem Anschein nach animalisches Subjekt von einem ebenso „verborgenen“ wie „labyrinthischen“, für den Text titelgebenden „Bau“.

Die literarische Fährtenensuche gerät allerdings zu einem intertextuellen Versteckspiel. Hatte die Spur der Ameisen in der Episode „Jagdszenen“ ausdrücklich „zu einem irgendwo in der Tankstellenwildnis verborgenen, labyrinthischen Bau geführt“, so lässt sich diese Fährte, als intertextueller Hinweis auf Kafkas Werk gelesen, zwar in der Bewegung zu der Erzählung *Der Bau* hin aufnehmen, dort angelangt, verläuft sich die Spur jedoch sogleich wiederum, heißt es zu Beginn von Kafkas Text doch bekanntermaßen: „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin“ (1992: 576).

In dem „verborgenen, labyrinthischen Bau“ aus Ransmayrs Episode „Jagdszenen“ ist zweifellos ein seinerseits verborgener und labyrinthischer, wenn auch nur punktueller intertextueller Verweis auf Kafkas Erzählung angelegt, allerdings ein solcher, der die Jagdinstinkte fremdreferenzieller Spurensuche letztlich ins Leere laufen lässt. Auch das intertextuelle Fährtenlesen nämlich „führt aber in Wirklichkeit nirgends hin“, genauer gesagt, es führt gerade zu demjenigen Punkt bei Kafka, an dem auch bei Ransmayr immer wieder das ganze Werkgeschehen beginnt und gleichermaßen endet: einem leeren Zentrum, einem Ort der Abwesenheit und des Vakuums in der Mitte aller Spracharbeit, um den alle Textelemente, alle Bilder, alle Zeichen wie hysterisch kreisen. Das Haus, der „Bau“ als utopischer Endpunkt der Bewegungen, ist buchstäblich leer. Im Zentrum beider Werke, d. h. sowohl desjenigen Ransmayrs als auch desjenigen Kafkas, steht „eigentlich nur ein großes Loch“, und eben dies verbindet sie.

Innerhalb des *Atlas eines ängstlichen Mannes* selbst führt die Spur der Ameisen im Übrigen doch noch irgendwo anders hin, lassen sich die Ameisenströme interepisodisch

dennoch zu einem weiteren Punkt verfolgen. In der Episode „Stille Nacht“ (433–440) kehren die „Ameisenprozessionen“ schließlich gemeinsam mit einem auf „Strömen“ beruhenden hydraulischen Modell wieder, als ob sie aus dem Kafka'schen „Loch“ erneut hervor- und in eine nächste Episode hineingekrochen seien, was nur umso nachdrücklicher belegt, dass diese unermüdliche, quasihysterische Bewegung nie endet, nie in einem heimatlichen „Bau“ ankommt, der sie aufhalten oder halten könnte: „Unter Betten und Hängematten rannten Ameisenprozessionen in wirren Strömen dahin, um zu retten, was zu retten war.“ (438)

Nicht nur die Ameisen, besonders auch optische Instrumente wie das Fernglas des Ichs aus „Jagdscenen“ kehren in vielen weiteren Episoden des *Atlas* wieder und gewinnen im Werk quasi eine leitmotivische Qualität. Durch ein Fernglas blickt unter anderem auch das Ich der Episode „Der Schreiber“ (418–426), die am Ufer „eines Bergsees in der osttibetischen Region Kham“ spielt (418). „Ein Blick durchs Fernglas“ (422) offenbart dem Ich dort, dass den See „ein aus Steinen gefügtes Schriftband umgab, auf dem sich die in Klöstern und Tempeln allgegenwärtige Gebetsformel, die uns Tharchin von den Felsen las, unzählige Male wiederholte: *Om Mani Padme Hum*“ (422 f.). Wie durch ein zweites, eigenreferenzielles intertextuelles bzw. interepisodisches „Schriftband“ verknüpft, führt dieser Text gleichzeitig zu mindestens zwei anderen Schriften Ransmayrs: dem Roman *Der fliegende Berg* (2006) und der letzten *Atlas*-Episode „Die Ankunft“ (450–[456], siehe dazu teils im Zusammenhang eines mantrischen Erzählens 4.5.2, zu Verbindungen im Stoffkreis allgemeiner 1.2) usw.

4.4.3 Das „heillose Universum der Television“ („Der letzte Mensch“): Der Fernseher und „Das Erlöschen einer Stadt“

4.4.3.1 Televisuelle Parataxen

Im *Atlas eines ängstlichen Mannes* taucht an verschiedenen Stellen die audiovisuelle Apparatur des Fernsehers auf. Er ermöglicht neben dem Sehen des apokalyptischen Ichs am Eingang jeder Episode („Ich sah“) eine Art zweites, medientechnologisches virtuelles Sehen durch die Übermittlung elektronischer Bilder aus anderen, weit entlegenen Räumen und Realitäten. In der Episode „Der Tenor“ (357–364) beruht die eigentliche Handlung erst darauf, dass das erzählende Ich im Hotel das Fernsehgerät einschaltet. Auch in „Lichtbogen“ (265–270) lässt das Ich in seinem Hotelzimmer „in der Hoffnung auf die einschläfernde Wirkung des Fernsehens Showmaster, Kommentatoren und schreiende Prediger erscheinen und wieder verschwinden“ (266). Innerhalb des an sich schon para-

doxen Nicht-Orts des Hotelzimmers, das nach Augé (1992: hier 100 f.) einen anonymen Transitpunkt in einer Welt der Passage darstellt, liefert das Fernsehbild eine Art potenzierten Nicht-Ort zweiter Ordnung, eine *Mise en abyme* des Nicht-Orts im Nicht-Ort, der Einblicke in eine andere, virtuelle Wirklichkeit gewährt.

Die Bilder, die der Fernseher in Ransmayrs „Lichtbogen“ überträgt, sind heterogen und semantisch unverbunden, lose verklammert allenfalls durch marketingökonomische, fragmentarisch informationelle oder voyeuristische Interessen, sprachlich wiedergegeben durch eine ebenso unverbundene parataktische Reihung im Text, unter eigentümlicher Betonung allein der optischen Wahrnehmung und dabei auf divergenten audiovisuellen Logiken beruhend: „Kleinfamilien in idyllischer Landschaft, die ihr Glück allein einer Schokolade, einem Shampoo oder einem Waschmittel verdanken, Soldaten verschiedener Armeen, Wildtiere, Zeichentrickmonster, Politiker, schließlich Pornodarsteller und Wetterkarten“ (267). Eine ähnlich heterogene Zusammenstellung televisueller Szenen war bereits in der Geschichte um Harald Soleim aus der gemeinsam mit Rudi Palla veröffentlichten Reportage „Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite“ (Ransmayr/Palla 1983) beschrieben worden (65 f.), die nicht allein Ransmayrs Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* entstehungsgeschichtlich zugrunde liegt (siehe dazu 3.1.1), sondern auch in medienreflexiver Hinsicht produktiv ist. Dort erschien das chaotische Panoptikum im Programm „des österreichischen Monopolunternehmens ORF“ (46) als „ein durchschnittlicher Sendetag, das heillose Universum der Television“ (48).

Aufgrund von teils wörtlichen Textanalogien, die hier nicht weiter auszuführen sind, lässt sich die Episode „Lichtbogen“ zugleich als werkinterne Variante der in Südgriechenland spielenden Episode „Das Erlöschen einer Stadt“ (55–59) deuten, in der neben vielen anderen Gemeinsamkeiten ebenfalls eine Fernsehübertragung geschildert wird. Als sich der Erzähler in der Nacht des Erdbebens und des Erlöschens der Stadt der Taverne nähert, ist „das Brummen des Dieselgenerators weithin zu hören und das flackernde Auge des Bildschirms schon auf dem letzten Anstieg vor der gepflasterten, von Oleanderbüschen gesäumten Zufahrt zu sehen.“ (58) Neben dem semantisch leeren Geräusch „des Dieselgenerators“ bildet das bereits aus der Ferne zu sehende Licht des Fernschirms in dieser Nacht einen sonderbaren Kontrapunkt zur erloschenen Stadt und eine merkwürdig verschobene, technisierte Spiegelung der zahlreichen „Sterne“, die in der „Dunkelheit über dem Ort“ sichtbar werden (57), während „das flackernde Auge des Bildschirms“ die Blickrichtung der „Zuschauer“ umzukehren scheint und diese gleichzeitig zur Projektionsgrundlage seiner elektronischen Bilder macht: „Aber kein Gast, kein einziger Zuschauer saß an diesem Abend auf der Terrasse, alle standen oder saßen sie im Inneren des Lokals dicht am Fernsehgerät, alle mit zum Bildschirm erhobenen Köpfen, und wurden so von den Szenen einer Katastrophe beschienen“ (58).

Strahlt der Bildschirm analog zum gewöhnlichen (dabei wörtlich den Titel der anderen Episode aufnehmenden) „Lichtbogen Kalamatas“ einen „Abglanz“ seiner Erleuchtung in die Umgebung (57), so werden im Folgenden die katastrophischen, (post)apokalyptischen Szenen aus dem Fernseher selbst im Erzählfluss rekonstruiert, und zwar wie in der Episode „Lichtbogen“ auch hier unter Hervorkehrung ihrer parataktischen Heterogenität sowie ihrer vorwiegend optischen Disposition, wobei die dazugehörigen Geräusche zwar angedeutet, aber nicht näher bestimmt oder narrativ übermittelt werden: „Scheinwerferkegel glitten über Trümmerfelder; schreiende, klagende Menschen hockten zwischen geborstenen Häusern, andere liefen neben einem Bulldozer her oder blickten stumm vor Entsetzen in die Kamera.“ (58) Erneut bringt die erzählerische Rekonstruktion der Fernsehereignisse eine Sequenz unverbundener, heterogener Bilder hervor, die in sprachlich ebenso unverbundener, parataktischer Reihung wiedergegeben werden, deren Kontingenz und Chaotik hier jedoch nicht, wie in „Lichtbogen“, auf das wiederholte Umschalten der synchronen Programme und auch nicht, wie in „Der letzte Mensch“, auf die diachrone Heterogenität eines Tagesprogramms im ORE, sondern auf die alle konstruierten Logiken zertrümmernden „seismischen Wellen des Erdbebens“ selbst zurückgehen (58).

Die Episode birgt zudem deutliche Anspielungen auf die christliche Leidens- und Heilssymbolik. Schon der Name des griechischen Tavernenwirts ist bezeichnend, während die „Bestellung“ des Erzählers ebenso unbestimmt an das letzte Abendmahl wie an Jesu Verwandlung von Wasser in Wein erinnert: „Christos wandte sich zwar kurz vom Anblick der Zerstörungen ab, um nach meiner Bestellung zu fragen“, meint das Ich im letzten Satz, „kam dann aber von der Theke nicht mit Wasser und Wein, sondern mit zwei Kerzen zurück, die er zu beiden Seiten des Bildschirms entzündete, auf dem man in diesem Augenblick einen staubbedeckten, weinenden Mann mit bloßen Händen im Schutt graben sah.“ (59) Die „zu beiden Seiten des Bildschirms“ flammenden „Kerzen“ sind offenbar den Opfern des Erdbebens gewidmet, rücken aber gleichzeitig das Fernsehgerät selbst in den bildhaften Mittelpunkt der Devotion. Hatte der Fernseher mit den von ihm ausgestrahlten „Szenen einer Katastrophe“ zuvor schon sämtliche Zuschauenden in seinen Bann gezogen, „alle mit zum Bildschirm erhobenen Köpfen“ (58), so wird er nun zum Zentrum einer Altaranlage, die mittelbar den Opfern der Katastrophe gilt, doch unmittelbar auf den Verkünder der Nachrichten bezogen bleibt: den Fernseher, der auf dem Altar der technischen Medien zum Fernseh-Gott mutiert und als solcher die versammelte Gemeinde in seinen Bann schlägt. Das „heillose Universum der Television“ aus „Der letzte Mensch“ wird damit schließlich in eine andere Heilsordnung transferiert, die allerdings nicht theo-, sondern technozentrisch ist.

4.4.3.2 „Versionen und Nacherzählungen“ (*Die letzte Welt*)

Die Episode „Das Erlöschen einer Stadt“ enthält nicht nur Querverweise auf andere Textstellen innerhalb des *Atlas eines ängstlichen Mannes*, insbesondere aus der Episode „Lichtbogen“, sondern sie weist zugleich eine ganze Reihe von Reminiszenzen an ein anderes Werk Ransmayrs auf: an seinen Roman *Die letzte Welt* (1988). Ähnlich wie in der *Atlas*-Episode die Fernsehübertragung geschildert wird, werden zu Beginn des zweiten Romankapitels die „Lichtspiele“ des Filmvorführers Cyparis beschrieben (22). So gebannt wie die „Zuschauer“ in der Episode (58) ist auch das „Publikum“ in *Die letzte Welt* (24): „Die Zuschauer saßen dicht aneinandergedrängt“ (26). Wie die Tavernengäste in der Episode gewöhnlich „auf der Aussichtsterrasse“ sitzen und das Fernsehgeschehen von dort aus „unter freiem Himmel“ verfolgen (56), so sitzen im Roman auch „die Menschen von Tomi hinter dem Schlachthaus auf Holzbänken im Freien und warteten auf den Beginn des ersten jener Dramen, die ihnen Cyparis einen ganzen Nachmittag lang angekündigt hatte.“ (26)

In „Das Erlöschen einer Stadt“ wird „Christos, der Wirt“ eingeführt als Eigentümer des Fernsehgeräts, „der auch als Schlachter über die Dörfer fuhr“ (56). Ebenso ist in *Die letzte Welt* der fahrende Filmvorführer Cyparis Jahr ein, Jahr aus „in den Dörfern der Küste“ unterwegs (22). Zugleich mischt sich allerdings noch eine zweite Figur aus dem Roman in die Gestalt des Tavernenwirts aus der Episode mit hinein, nämlich „Tereus, der Schlachter“ (12), auf dessen „Schlachthausmauer“ die „Lichtspiele“ schließlich stattfinden (22). Mit dem Filmvorführer Cyparis und dem groben, verrohten Schlachter Tereus sind offenbar zwei verschiedene Gestalten aus dem Roman *Die letzte Welt* in die Figur Christos eingegangen, der in der Episode „an einer grob geschweißten Halterung hoch an der blaugestrichenen Wand seiner Schankstube ein klobiges Fernsehgerät festgeschraubt“ hat (56).

Auch das Geschehen, das hier wie dort film- bzw. fernsehtechnisch präsentiert wird, weist beidseitige Analogien auf. In *Die letzte Welt* führt Cyparis' Film den traurigen „Abschied“ zwischen Alcyone und Ceyx vor (27). In „Das Erlöschen einer Stadt“ zeigt der Fernseher Menschen, die ebenfalls voneinander getrennt, auseinandergerissen wurden, wenn auch viel abrupter und gewaltsamer als die eleganten Liebenden Alcyone und Ceyx, und zwar durch die eruptive Macht des Erdbebens: „Zwei Männer in Festtagskleidung“, lautet es etwa, „standen mit Spitzhacke und Schaufel vor einer reglosen Frau, die bis zur Brust unter einer zerrissenen, nur von stählernen Armierungsbändern zusammengehaltenen Betondecke begraben war.“ (58) Der Film über Alcyone und Ceyx, den Cyparis in *Die letzte Welt* vorführt, beginnt allerdings nicht mit einem Bild, sondern mit einem Geräusch: „Aus einem Lautsprecher, der mit Draht ins Geäst einer Kiefer gebunden war, knisterte der Lärm von Zikaden.“ (26) Später wird der Zikadenlärm um den

Palast von Alcyone und Ceyx noch einmal hervorgehoben: „In den Gärten des Palastes waren die Zikaden laut“ (27). Sogar dieses Geräusch scheint von der Filmhandlung aus *Die letzte Welt* in die erzählte Welt der Episode „Das Erlöschen einer Stadt“, aus der einen in die andere Wirklichkeit hinübergewandert zu sein, meint das Ich der Episode doch: „In der Stille, in der ich die Reifen meines Motorrads kontrollierte, waren nur die Zikaden zu hören.“ (56) Dabei ist „*Der Mythos von den Zikaden*“ im Übrigen schon in Platons *Phaidros* (2013: 582f.) verbunden mit dem antiken Prinzip der Metamorphose, das für die rekursive Anverwandlung von Textelementen ebenso konstitutiv ist wie für die mythische Verwandlung der Zikaden: „Man sagt nämlich, diese wären Menschen gewesen von denen vor der Zeit der Musen.“ (582)

Selbst in einigen Details ähneln sich die Schilderungen aus dem Roman und der Episode. So wird das Lichtspiel der Film- bzw. Fernsehübertragung in beiden Texten mit dem Licht eines Sternbilds kontrastiert. Kurz bevor es auf der Schlachthausmauer mittels des Filmprojektors „licht“ wird, blickt Fama in *Die letzte Welt* zum Firmament auf, „und die Krämerin meinte in der Wildnis des Himmels ein Sternbild des Sommers zu erkennen.“ (26) Ganz ähnlich blickt auch das erzählende Ich der *Atlas*-Episode „in den Sternenhimmel.“ (56) Wo die von ihm beschriebenen Fernsehzuschauer*innen auf den Bildschirm starren, sieht das Ich über die „lichtlosen Silhouetten“ des südgriechischen Gebirges „Taygetos“, das „nach der unglücklichen Nymphe Taygete getauft“ ist, hinaus ins „Firmament“ und erblickt dort den ebenfalls nach ihr benannten Stern Taygeta: „Taygete war am Ende ihres Unglücks in den Nachthimmel erhoben worden und strahlte nun als eine der hellsten Sonnen im offenen Sternhaufen der Plejaden. In Sommernächten stieg sie allerdings erst spät über den Horizont.“ (57)

So spielen auch in beiden Textpassagen die Geschichten und die Namen von Gestalten aus der griechischen Mythologie eine Rolle. In *Die letzte Welt* fragt ausgerechnet Fama, die zuvor noch in den Himmel blickte, „zweimal nach ihren Namen, obwohl sie im Knacken und Rauschen der Lautsprecher längst gefallen waren: Sie hieß Alcyone, und Ceyx er.“ (27) In „Das Erlöschen einer Stadt“ ist es die besagte „Nymphe Taygete“: Sie wird eingeführt als „eine der sieben Töchter des Titanen Atlas, die sich aus Verzweiflung in diesen Bergen erhängte, nachdem Zeus, der Vater aller Unsterblichen, sie verführt hatte.“ (57) Der Verweis auf Taygete als mythische Tochter „des Titanen Atlas“ lässt zugleich den mythologischen Anspielungshorizont des vieldeutigen Titelelements des *Atlas* (siehe dazu 4.1.2) transparent werden. Hierhin gehört auch eine Referenz auf die Geschichte von „Perseus und Atlas“ aus Ovids *Metamorphosen* (vgl. 2010: 223–227; dazu ferner Osborne 2016: 128, in Verbindung mit dem Medusa-Mythologem noch Mahan 2017: 84f.), in deren heimlichem Zentrum übrigens ebenfalls die für Ransmayrs Buch titelstiftende „Angst“ verborgen liegt (vgl. Ovid 2010: 225). Zudem spannt der Fortgang der Geschichte von Taygete noch einmal den Bogen zurück zur Schilderung in *Die letzte*

Welt. In „Das Erlöschen einer Stadt“ erklärt das Ich, die Göttin Artemis habe „die Verfolgte vor der Geilheit des Göttervaters zu bewahren versucht und sie zur Tarnung in eine Hirschkuh verwandelt.“ (57) Die Verwandlung der Nymphe in eine „Hirschkuh“ wiederholt nicht allein das grundlegende Werkprinzip der Metamorphose aus dem Roman *Die letzte Welt*, sondern variiert offenbar auch ein Detail aus der Beschreibung des Filmvorführers Cyparis: Ihn begleitet „ein müder, abgezehrter Hirsch“ (22).

Ein weiteres, eigenartiges Detail verbindet den Roman und die Episode. In dem Film, der in *Die letzte Welt* vorgeführt wird, bricht auf die Nachricht von Ceyx' Weggang im Palast die Ordnung zusammen und kommendes Chaos an: „Von den Wehrgängen herab war das Lachen der Posten zu hören, die sich alle Bedrohungen mit tiefen, brennenden Zügen aus einer von Unterstand zu Unterstand weitergereichten Ballonflasche aus dem Sinn spülten.“ (28) Dieses Gefäß kehrt in eigentümlicher Weise in der *Atlas*-Episode wieder, hier ist es allerdings zerbrochen, es wirkt wie ein fragmentiertes Relikt aus dem früheren Text: Der Erzähler aus „Das Erlöschen einer Stadt“ berichtet, er habe „einige Wochen zuvor“ an seinem Motorrad „einen Platten“ gehabt, „weil ein Lastwagen auf einigen Kilometern dieser Strecke leere Ballonflaschen verloren hatte und immer noch Scherben im Straßenstaub lagen, die nur bei günstigen Lichtverhältnissen warnend aufglänzten.“ (56)

Die Technik der Filmprojektion aus in *Die letzte Welt* wird zugleich zu einem Reflex der Werkzirkulation bei Ransmayr. Im Zyklus der Jahre verkörpert und wiederholt sich in Cyparis' Vorführungen eine magische Welt aus der Ferne, eine zweite, poetische Wirklichkeit: „Alljährlich erstand so auf Tereus Mauer unter den Handgriffen des Lilitaners eine Welt, die den Menschen der eisernen Stadt so fern ihrer eigenen erschien, so unerreichbar und zauberhaft“, heißt es, „daß sie noch Wochen, nachdem Cyparis wieder in der Weitläufigkeit der Zeit verschwunden war, keine anderen Geschichten besprachen als Versionen und Nacherzählungen der nun für ein weiteres Jahr wieder erloschenen Lichtspiele.“ (24) Um ebensolche „Versionen und Nacherzählungen“ handelt es sich auch bei den rekursiven Wiederaufnahmen von Elementen aus früheren, anderen Werken Ransmayrs (hier: aus dem Roman in der Episode), die stets aufs Neue variiert werden und damit genauso im Zyklus der Zeit wiederkehren wie die „Geschichten“ des Filmvorführers Cyparis.

4.5 Genetisches Geschehen: Girlanden, Schlangen und verlorene Paradiese

Ransmayrs Episodensammlung verweist systematisch auf die Bibel. Spezifische Referenzpunkte bilden das Ende des Neuen und der Anfang des Alten Testaments. Lässt sich die medienreflexive und kommunikationsformale narrative Konfiguration der Episo-

den als eine apokalyptische bezeichnen (4.4), so kann ihre motivisch-thematische Konfiguration als eine genetische verstanden werden. Der Begriff des Genetischen hat hier eine doppelte Bedeutung: Er bezieht sich zum einen auf das alttestamentliche erste Buch Mose (Genesis), zum anderen auf den performativen Prozess des Werdens, des Entstehens (Genese).

Die Beziehung auf die Genesis manifestiert sich vornehmlich durch zwei wiederkehrende Figuren: die Schlange und das verlorene Paradies. Letztere wird titelgebend in der Episode „Die Regeln des Paradieses“ (siehe dazu ausführlich 4.8) und umfasst auch die unzähligen Elemente aus dem Reich des Gartenbaus, des Anbaus, der Pflanzung, der Kultivierung, ebenso der Kolonisierung, des organischen Wachstums, der Vegetation, der Botanik usw. Erstere schlängelt sich in unterschiedlichsten Gestalten quer durch den gesamten *Atlas*. Die Schlange durchstreift und verbindet weite Teile des verstreuten episodischen Geschehens: von der „Anakonda“ als Protagonistin der Episode „Die Königin der Wildnis“ (130–138, hier 138) über die „rote Palmenotter“ aus „Der Waranjäger“ (378–382, hier 380) oder „eine jener Kobras“ aus „Ein Weltuntergang“ (388–393, hier 392) bis hin zu den „Schlangen“ aus „Stille Nacht“ (433–440, hier 438), ganz zu schweigen von dem mit der Schlange ebenso wie mit der rekurrenten, religiös und rituell geprägten Bewegungsfigur der „Prozession*“ (239, 389, 416, 427 u. a.) verwandten, beide verbindenden Motivbereich der „Menschenschlange“ etwa aus „Der Untote“ (238–243, hier 239) oder der sich unmittelbar daran anschließenden „langen Schlange winterlich vermummter Menschen“ aus „Parlamentsbesucher“ (244–249, hier 244).

Die Schlange ist schon über die Spur der Serpentina mit der Schrift verbunden (4.5.2.2). Als textuelle Bewegungsfigur windet sie sich zugleich zwischen den Gebieten des Diabolischen und des Medizinischen. Die Schlange ist ein vielfach gespaltener Signifikant. Sie erscheint nicht nur als biblischer oder mythologischer Urdämon, etwa in Gestalt „der großen Schlange Apep oder Apophis“ aus der altägyptischen Mythologie, in der die „destruktiven Kräfte des Chaos“, das vor dem „Beginn der Zeiten“ herrscht, verkörpert sind (Baines/Pinch 2006 [1993]: 38). In den geheimen Wissenschaften aus dem magischen Umkreis des indischen Yogas symbolisieren Schlangen, Drachen und „*nāga*“ die tellurische Dunkelheit, das Amorphe, die heilige Kraft des Ursprungs vor aller Kreation (Eliade 2015 [1975]: 363, 447). In den antiken Mythen begegnet die Schlange als medizinisches Motiv: Asklepios bzw. Aesculap, der Gott der Heilkunst aus der griechischen und römischen Mythologie, tritt gewöhnlich in Begleitung einer Schlange auf, in die er sich mitunter auch verwandeln kann; sein Kult ist von dem der Schlange kaum zu trennen (vgl. zu ihm etwa Tripp 1999 [1970]: 104 f.). In seinen *Metamorphosen* berichtet auch Ovid von „Aesculap in Rom“ (2010: 849–857). Dieser führt „einen ländlichen Stab“ und eine „Schlange“ bei sich, „die in Windungen den Stab umschlingt“ (851). Dabei vermag Aesculap gleichfalls Tote zum neuen Leben zu erwecken: Ovid zufolge namentlich den

Hippolytus, denn „ohne ein starkes Heilmittel des Apollosohnes wäre“ diesem, wie er selbst berichtet, „das Leben nicht wiedergeschenkt worden“ (843).

Verbunden mit der obskuren, teils dunklen, teils okkulten Motivregion der Schlange ist die hellere der Girlanden. Beide sind Figuren der Verflechtung auch in dem Sinn, dass sie unterschiedlichste Textstücke miteinander in Beziehung setzen, getrennte Episoden verknüpfen. Die Girlande geht genealogisch auf das Urbild unentwegter Textfortschreibung bei Ransmayr zurück: die historisch begründeten „Papierschlängen“ Julius Payers aus Ransmayrs Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (siehe dazu 3.9). Im *Atlas eines ängstlichen Mannes* erweitert sich die Figur der Girlanden zu einem strukturspezifischen, die unterschiedlichen Episoden des Werks verkettenden Komplex, der poetologisch qualifiziert ist. Er wird zu einem metatextuellen Zeichen, das zwei verschiedene Mechanismen reflektiert: erstens die strukturelle Verkettung der losen Episoden des Buchs zu einer Art figurativen, zusammenhängenden Werkgirlande, in der die Episoden wie Papiere oder Zettel nebeneinander aufgefädelt und durch vielfach verwobenen Fäden miteinander verknüpft sind; zweitens die intertextuelle Verflechtung der einzelnen Episoden mit anderen, eigenen wie fremden Werken. Nicht allein der siebzig Einzeltexte verkettende *Atlas eines ängstlichen Mannes*, sondern Ransmayrs gedrucktes, durch unzählige Querbezüge verflechtes literarisches Gesamtwerk gleicht einer solchen Papiergirlande, wie sie an vielen Stellen der Episodensammlung evoziert wird.

4.5.1 „Bauwerk“ und „Girlande“ – Die „Chinesische Mauer“ als referenzielles „System des Teilbaues“ (Kafka): „Reviergesang“

In der Episode „Reviergesang“ (20–27) wird die „Chinesische Mauer“ vom erzählenden Ich als „eine vom Wind verwehte und dann an Gipfeln und Graten hängengebliebene Girlande“ vorgestellt (20). Das gesamte in der Episode präsentierte „Bauwerk“ (21) lässt sich zugleich als eine intertextuelle Reminiszenz an Kafkas bekannte, im Februar/März 1917 im Oktavheft C notierte Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* lesen. Wie in Kafkas Erzählung mit ihrem internen „System des Teilbaues“ (1993: 337) werden etwa auch in Ransmayrs Episode die „Brüchigkeit des Mauerwerks“ oder die Zerstückelung vereinzelter, verwilderter „Mauerabschnitte“ als Fragmente eines „Trümmerwalls“ hervorgehoben (21). Wie bei Kafka (vgl. dazu Schütterle 2002: v. a. 140–151) lässt sich die große Mauer schließlich auch bei Ransmayr als eine textimmanente Repräsentation und poetologische Reflexion des literarischen Werks selbst verstehen: Darauf deuten in der Episode sowohl die wiederholten Verweise auf die Begrifflichkeit des Werks, auf das „Mauerwerk“ (20), auf das „Bauwerk“ (21), als auch der mehrfach beton-

te Aspekt der „Wanderung“ (21) hin, der nicht nur den Erzähler zu einem Wandernden werden lässt – „ich wanderte seit Stunden auf der Mauerkrone“ (20) –, sondern auch in Analogie zu dem bei Kafka wie bei Ransmayr ausgeprägten prozessualen Charakter vom „Bau“ an sich (21) als dynamischer und performativer, insofern projektiver Arbeit am Werk steht (siehe dazu in Bezug auf Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* grundlegend 2.2.2.1). Die eingangs beschriebene „Girlande“ (20) des Bauwerks verbindet die Episode „Reviergesang“ dabei ebenso (intertextuell) mit Kafkas Text wie (interepisodisch) mit verschiedenen Episoden innerhalb des *Atlas eines ängstlichen Mannes*.

Varianten aus dem Motivbezirk der Girlanden kehren in vielen Episoden wieder. In „Die chinesische Vase“ (325–330) zieren „Blumengirlanden“ die titelgebende, „wie aus der Ming-Zeit bemalte chinesische Vase“ (325). Hier werden das Girlandenmotiv ebenso wie der China-Bezug aus „Reviergesang“ wieder aufgenommen und dadurch im buchstäblichen Sinn episodенübergreifend verknüpft oder verflochten. Nicht identisch, aber semantisch verwandt mit dem Bild der Girlanden sind verschiedene Motive anderer *Atlas*-Episoden, die ihrerseits mit dem Girlandenkomplex verknüpft sind. In „Wallfahrer“ (337–348) rupft der Rikschafahrer Sameera „einige blaue Winden von den in der Feuchtigkeit schwarz gewordenen Fundamenten seines verschwundenen Hauses“ (342). In „Jagdszenen“ (413–417) beobachtet das Ich das tödliche Spiel einer Katze mit einem Vogel, das unter anderem „an einer von Schlinggewächsen verhängten Mauer“ stattfindet (413). In „Sturmschaden“ (383–387) sieht das Ich zu Beginn die Arme seiner Mutter, „die sich nach einer Wäscheleine streckten“: „Im Halbdunkel des Dachbodens, in dem bereits drei mit Weißwäsche behängte Leinen ausgespannt waren“, schweben die einzelnen Stücke „wie eine in Reih und Glied erschienene Abordnung von Gespenstern.“ (383) Diese „Leinen“ verbinden die Episode „Sturmschaden“ wiederum assoziativ und variativ mit einer anderen, nämlich der ihr nur um wenig vorangehenden „Zeitlupe“ (372–377), die „an der Pazifikküste Costa Ricas“ spielt (372). Dort ist die Fischersfrau Maria im Beisein des Ichs „im Schatten der Veranda damit beschäftigt gewesen, Weißwäsche zu bügeln“ (373), was ganz wie eine Variation der Mutter-Szene aus „Sturmschaden“ anmutet.

4.5.2 Mantrisches Erzählen und die Schrift der Serpentinaen: „Die Ankunft“

Eine besondere Position kommt der siebzigsten und letzten *Atlas*-Episode zu: „Die Ankunft“ (450–[456]). Sie variiert zum Teil Textmaterialien aus Ransmayrs früherem Erzählstück „Am See von Phoksundo“ (2003: 23–32) und wurde bereits im stoffgeschichtlichen Zusammenhang des Nomadischen angerissen (siehe 1.2). Sie liefert eine weitere, diesmal betont schriftreflexive Variation des Girlandenmotivs: „Von den Kegeldächern

der Tschorten waren lange Wimpelgirlanden wie Zeltschnüre ins Eis gespannt, Hunderte, mit Gebeten und Mantras, den Namen des Ziels und Endes aller Welt, beschriebene Fähnchen, die hartgefroren im Wind schlugen.“ (453) Die Episode vereint jedoch zugleich zwei unterschiedliche medienreflexive Modelle: sowohl ein Oralitäts- als auch ein Skripturalitätsmodell.

4.5.2.1 Die „Litanei der Wiederholungen“: Zu einer Poetologie respiratorischer Rhythmik und askripturaler Klangsymbolik im yogischen Mantra (Eliade)

An dem (gleich zu Beginn der Episode beschriebenen) Ende ihres Wegs treffen die beiden Wanderer auf „drei flüsternde Mönche“ an einem „Feuer“ in der „Höhle“, „an dem die Mönche dicht nebeneinander saßen und ihre Oberkörper im Rhythmus geflüsterter Gebetsformeln wiegten. Wenn sie in der Litanei der Wiederholungen eines Mantras endlich Atem holten, hörte man ihre Zähne vor Kälte klappern.“ (450) Die geflüsterten mantrischen Wiederholungen der Mönche liefern ein Modell oralsprachlicher Kommunikation bzw. Rezitation (als einer Art der Nichtkommunikation), das sich gleichzeitig auch auf die serielle organisatorische Konzeption des *Atlas eines ängstlichen Mannes* beziehen lässt. Im Interview meint der Autor Ransmayr zu den siebzig Episoden des Buchs:

Am Ende jeder Episode holt der Erzähler Atem, setzt nach kurzen oder längeren Pausen mit einem Ich sah von neuem an und versetzt sich selbst und seine Zuhörer oder Leser allein nach den Gesetzen der freien Assoziation an einen anderen, weit entfernten oder allernächsten Ort. (Gropp 2012: o. S.)

Mit der zugrunde gelegten oralsprachlichen Konstitution der erzählten Episoden korrespondieren nicht nur die repetitiven Sprechakte und rhythmischen Körperbewegungen der Mönche, sondern auch das pneumatische Modell respiratorischer meditativer Praktiken: Wie die Mönche nach jeder mantrischen Wiederholungssequenz „Atem holten“ (450), so „holt“ am „Ende jeder Episode“ auch „der Erzähler Atem“.

In seinem Werk über das Yoga erläutert Eliade (2015 [1975]) zum einen die Bedeutung der Technik rhythmisch verlangsamer Atmung (71–75) sowie zum anderen auch die der mystischen Klänge yogischer Mantras (227–231). Eliade zufolge bestehen diese mystischen Klänge zumeist aus bizarren und nichtintelligiblen Phonemen, deren Sinn nicht der rationalen Sprache angehört (228). Vielmehr dienen sie umgekehrt der ekstatischen Rückkehr zu einer primordialen Situation, einer Wiederentdeckung der Fülle, die der Sprache und dem Bewusstsein der Zeit vorausging (228 f.). Mantras sind grundsätzlich askriptural: Sie werden vom Mund des Meisters („*guruvakratah*“) erlernt und sind keine Phoneme der profanen Sprache, die man aus Büchern gewinnen könnte (229). Die

unbegrenzte Wirksamkeit der Mantras verdankt sich ihrem performativen Charakter: dem Umstand, dass sie die Objekte zugleich sind, die sie repräsentieren (229). So ist etwa die Silbe „*praṃ*“ die unmittelbare und umfassende Assimilation der Wahrheit der universellen Leere „*ṣūnyatā*“ in Gestalt einer Göttin (230). Der gesamte Kosmos manifestiert sich in einer bestimmten Zahl von Mantras: Das Universum ist sonor, ebenso wie es auch chromatisch, formal, substanziell ist usw. (230) Ein Mantra ist daher laut Eliade ein Symbol im archaischen Wortsinn, es ist gleichzeitig die symbolisierte Realität und das symbolisierende Zeichen; so besteht eine okkulte Korrespondenz zwischen den mystischen Buchstaben und Silben auf der einen Seite und den Organen des menschlichen Körpers sowie den im Kosmos schlummernden oder manifestierten göttlichen Kräften auf der anderen (230).

Aus den angezeigten Verbindungen mit den meditativen Praktiken rhythmisierter Respiration sowie dem grundsätzlich nichtschriftlichen Charakter performativer mystischer Klangwiederholungen im Mantra lässt sich in einer bestimmten Hinsicht das kontemplative poetologische Modell eines mantrischen Erzählens bei Ransmayr ableiten (vgl. im weitesten Sinne dazu auch Weller 2018: 160, die der Episodensammlung eine „schwebende Aufmerksamkeit“ attestiert, deren Anfangsformel „wie ein Mantra“ anmute), das sich in anderer Hinsicht jedoch insofern zugleich vom seriellen Erzählen im *Atlas eines ängstlichen Mannes* unterscheidet, als es allein die repetitive, nicht die variative Dimension Ransmayr'scher Poetiken fokussiert und dabei nicht deren schriftlichen, sondern ausschließlich den mündlichen Aspekt meditativ wie rezitierend wiederholter Klangkörper betont, also quasi nur die eine Hälfte gespaltener nomadologischer Serialität verkörpert.

4.5.2.2 Die „Serpentinen unserer verwehenden Spur“: Die Schlangenlinie zwischen Schriftideal und Transitorik – Permutationen einer „Ankunft“ (Kafka)

Das andere Modell ist ein schriftreflexives. Es inkarniert insofern die zweite Hälfte des Konzepts episodischer Serialität, als es den oralen um einen skripturalen und den repetitiven um einen variativen intertextuellen Aspekt ergänzt. Ihr intraepisodisches Gegenmodell findet die mantrische Litanei in der Figur der „Serpentinen“. Das Ich bemerkt über das mühevollen Unternehmen, seinem Freund in die Höhe nachzusteigen: „Wenn ich innehielt, um Atem zu schöpfen, sah ich die Serpentine unserer verwehenden Spur, die sich hinter mir in einer bläulichen Tiefe verlor.“ (452) Zwar schöpft also auch das Ich zwischen den Anstiegen immer wieder „Atem“. Anders als die Anstrengungen der rezitierenden Mönche hinterlassen diejenigen des Erzählers wie seines Freundes bei der Bergbesteigung allerdings eine materielle „Spur“: Während die mantrischen Wiederho-

lungen rein oralen und damit volatilen, sich sogleich wieder verflüchtigenden Charakter haben, der dem pneumatischen Modell ihres Geflüsters entspricht, schreibt sich der Aufstieg der beiden Wanderer über die Pneumatik ihrer zyklischen Respiration hinaus zugleich als materielle, sicht- und lesbare „Spur“ in die Umwelt ein. Diese Spur liefert ein figuratives Schriftmodell, das sich über die explizite Figur der „Serpentinen“ auch in einen kunst- und ästhetikgeschichtlichen Kontext einbeziehen lässt.

Die „Figura serpentinata“ (von lat. *serpens* „Schlange“, *serpentinus* „schlangenartig“) etabliert sich als ästhetische Figur insbesondere seit der Renaissance, wo sie als Ideallinie in der bildenden Kunst erscheint (so etwa bei Lomazzo 1584). Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert geht das manieristische Ideal der Schlangenlinie auch als Vorbild pädagogischer Schreibübungen und als kalligrafisches Muster in die Schreiblehre ein. Literarhistorisch aufgenommen und modelliert wird diese Tradition prominent in Hoffmanns „Märchen“ *Der goldene Topf* (2006 [1814]: 229–321) mit seiner Figur „Serpentina“ (255; vgl. zum Gesamtkomplex dort auch 784 f.). Sie bedeutet nicht zuletzt auch „das Schlängeln einer schön gerundeten und zusammenhängenden Idealhandschrift von 1800.“ (Kittler 2003 [1985]: 116) Die Serpentine wird damit zu einer historisch tradierten skripturalen, genauer manuskripturalen ästhetischen Idealfigur.

Allerdings bezeichnen die „Serpentinen“ in Ransmayrs Episode das Modell einer ihrerseits nur flüchtigen, einer „verwehenden“ und sich in der „Tiefe“ verlierenden, also transitorischen Schrift, sieht das Ich der Episode doch „die Serpentine unserer verwehenden Spur, die sich hinter mir in einer bläulichen Tiefe verlor.“ (452) Diese Spur ist zudem nicht in eine beständige Unterlage eingeschrieben, sondern in den „Schnee“ (451) und damit in ein Medium, das eine thermisch prekäre Position zwischen festem und flüssigem Aggregatzustand belegt, die sich jederzeit wandeln kann. Der „böige Wind“, auf den bereits zu Beginn der Episode hingewiesen wird (450), tut sein Übriges, um die Spur dem künftigen Verschwinden zu überantworten.

Das interepisodische Skripturalitätsmodell findet zugleich einen variativen intertextuellen Niederschlag in Form eines fremdreferenziellen Rekurses, der bereits vom Titel der Episode ausgeht: In Kombination mit den multiplen anderen Kafka-Bezügen in Ransmayrs Episodenbuch (siehe 4.3.3.2) erinnert „Die Ankunft“ auch an den berühmten Anfang von Kafkas Roman *Das Schloß* (1982 [1926]), dessen erstes Kapitel bezeichnenderweise mit dem Titel „Ankunft“ (7) überschrieben ist, der im Übrigen seinerseits etwa noch in Ransmayrs Roman *Cox oder Der Lauf der Zeit* wiederkehrt, dessen Anfangskapitel ebenso nachdrücklich von der „Ankunft“ erzählt (2016: 9–24). Der erste Absatz von Kafkas Roman wird nicht allein in Ransmayrs erstmals 1995 aus Anlass der Verleihung des Franz-Kafka-Literaturpreises vorgetragenen Stück „Die Erfindung der Welt“ im vollen Wortlaut zitiert (2003: 15–22, hier 18), er scheint auch einen intertextuellen Hintergrund der *Atlas*-Episode abzugeben:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (Kafka 1982 [1926]: 7)

Indem die „Ankunft“ im *Atlas* vom Anfang ans Ende des Werks rückt, vollzieht sich eine Inversion literarischer Richtungsvektoren, bei der die Geschichten (im doppelten Sinn der Narration wie der Historie) an sich permutiert werden. Daneben ergeben sich verschiedenste Motivrekurrenzen. Dazu gehören unter anderem die atmosphärischen, meteorologischen Elemente, allen voran der „Schnee“, der in beiden Texten allgegenwärtig ist, aber auch Kafkas „Nebel und Finsternis“, welche die Sicht ebenso versperren oder erschweren wie in Ransmayrs Episode, ferner das Sehen im Allgemeinen und die optische Täuschung im Besonderen, der unsichere Blick in die Höhe, schließlich auch das gleichermaßen kalte wie abweisende „Dorf“, das in stark variiert Form in der Episode wiederkehrt: „Die Häuser waren kalt und verschlossen. Keine Menschen. Keine Zuflucht. Das Dorf war verlassen.“ (453) Der intertextuelle Rekurs ergänzt die mantrische „Litanei der Wiederholungen“ (450) damit um einen variativen Aspekt, der sich zugleich als skripturale „Spur“ in den Text eingräbt, wenn diese auch nicht für die Ewigkeit bestimmt ist, sondern transitorisch bleibt.

4.5.2.3 Der letzte Absatz: Die Höhle der drei Brüder (Lacan) – Das apokalyptische Ich und seine Rückkehr zum Ort ohne Blicke

Eine genauere Analyse lohnt das Ende der letzten Episode. Nachdem die beiden Wanderer in der „Höhle“ bei den flüsternden „Mönchen am Feuer“ angelangt sind (454), wird das erzählende Ich sehr „müde“ (455). Der sich daran anschließende letzte Absatz der Episode bildet zugleich den Schluss von Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Er beschließt die letzte, eigentümlicherweise unpaginierte Seite des Episodenbuchs:

Das Feuer war niedergebrannt. Von den Mönchen waren nur noch Schatten zu sehen, von der Glut weiße Asche. Ich fühlte mich geborgen wie in jenen verlorenen Zeiten, in denen ich Abend für Abend zu Bett gebracht worden war und durch einen Türspalt, der wegen meiner Angst vor der Finsternis offenstand, einen Lichtstreifen sah und die Flüsterstimmen von Menschen hörte, die mich behüteten. Als aus der schneeweißen Asche ein Funke ins kalte Höhlendunkel sprang und im Flug erlosch, schlief ich ein. Nun war ich angekommen. ([456])

Mit der Evokation der schemenhaft-unbestimmten „Schatten“ der Mönche vor dem nun niedergebrannten „Feuer“ in der Höhle wird nicht allein ein weiterer, verschobener Bezug auf Platons Höhlengleichnis (2013: 420–427) suggeriert, das einen ebenso wichtigen Hintergrund der Episode „Umbettung“ bildet (siehe dazu 4.7.2.2; zu einer potenziellen Reminiszenz an Benjamins *Berliner Kindheit* überdies Anderson 2017: 140, dort Anm. 12). Hierin liegt möglicherweise auch eine sonderbar zwischen religiöser und säkularer familialer Brüderlichkeit umgedeutete, transformative Erinnerung an ein anderes, aus der geisteswissenschaftlichen Tradition überliefertes Bild, nämlich an die sogenannte Höhle der drei Brüder aus Lacans 1962–1963 gehaltenem zehntem Seminar: *Langoisse* (2004). Von dieser Höhle, „de la grotte dite des Trois Frères“, spricht Lacan im ersten Kapitel seines Angst-Seminars (14), und er verweist in dem Zusammenhang auch auf den dunklen Apolog von der Gottesanbeterin und der Tiermaske des Zauberers (14), der von Widmer (2004: 56) etwas näher beleuchtet wird. Mit der Erwähnung „der schneeweißen Asche“, aus der „ein Funke ins kalte Höhlendunkel sprang und im Flug erlosch“, wird zudem noch einmal eine intraepisodische Verbindung mit dem „Schnee“ (451) hergestellt, in dem die verwehende Spur der Schrift schließlich ebenso erlischt wie hier der Funke aus der Asche.

Der letzte Absatz des Buchs vermittelt zugleich zwischen den Bereichen von Optik und Akustik wie zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit. In der abschließenden Kindheitserinnerung des Ichs tauchen zwei Konstanten auf: Der Erzähler erinnert sich an den nächtlichen „Lichtstreifen“, den er als Kind „sah“, sowie an die ihn behütenden „Flüsterstimmen“, die er „hörte“. Die Zeichenkanäle führen in einen Früh- oder Urzustand der Kommunikation zurück: einen nicht- bzw. vorschriftlichen. Hier wird indessen nicht allein eine Erinnerung des Ichs an die Geborgenheit aus „jenen verlorenen Zeiten“ der Kindheit als ein weiteres verlorenes Paradies heraufbeschworen, sondern die hypothetische Imagination eines ungleich früheren, pränatalen Zustands evoziert. Dass „die Höhle“ (454), in die das Ich am Ende dieser letzten Episode einkehrt, uterine Züge trägt, ist nicht minder offensichtlich als bei der Höhle in der Episode „Umbettung“ (4.7.2.2). Die Verbindung wird hier um den expliziten Hinweis auf die Geborgenheit („geborgen“, „behüteten“) des Kinds ergänzt, die gleichzeitig an die Geborgenheit des Ungeborenen im Mutterschoß erinnert. Welcher symbolischen Natur dabei der Spalt ist, d. h. der „Türspalt“, durch den das Kind bzw. das noch Ungeborene mit der Außenwelt der „Menschen“ verbunden ist, braucht psychoanalytisch kaum weiter ausgeführt zu werden.

Die intrauterine Imagination gibt dem letzten Satz des Texts einen potenziell neuen Sinn: „Nun war ich angekommen.“ Nach allen im *Atlas eines ängstlichen Mannes* geschilderten Reisen durch die Welt, durch die sich vielerorts die diabolischen Zeichen der Schlange ziehen, wäre das Ich zuletzt in einem imaginativen, im Wortsinn symbolisch

vereinenden Zustand „angekommen“, der im Ursprung vor den Reisen, vor der Erfahrung von Welt und Trennung lag. Das gäbe gewissermaßen dem gesamten Buch eine regressive Richtung, insofern der *Atlas eines ängstlichen Mannes* tatsächlich den Weg von der Reise durch die Welt zur letzten, latenten Fantasie eines pränatalen Urzustands vor aller Erfahrung von Welt überhaupt aufzeichnet. Der Zustand eines Ungeborenen im Mutterleib, das buchstäblich noch nicht das Licht der Welt erblickt hat, ist dabei zugleich ein Zustand, der vor dem Sehen liegt.

Nachdem jede einzelne der sieben Episoden mit der Formel „Ich sah“ begann, verweist das Ende dieser letzten Episode hypothetisch auf ein Modell, das jede Optik ausschließt. Dieser Raum ohne Optik bezeichnet potenziell den intrauterinen Ort der „Ankunft“, von dem der Episodentitel spricht: Im maternal bergenden Raum ohne Blicke werden die Strapazen der Wanderung und des „Ich sah“ behoben, hier, im „Höhlendunkel“, in dem nun auch der letzte „Funke“ eines Lichts „erlosch“, glaubt sich das apokalyptische, sehende und berichtende Ich endlich „angekommen.“ ([456]) Die buchstäbliche Utopie dieses Raums als genetischem, paradiesischem Un-Ort manifestiert und reflektiert sich dabei allerdings noch einmal potenziell in typografischer, buchdrucktechnischer Hinsicht: Die letzte Seite des *Atlas eines ängstlichen Mannes* trägt bezeichnenderweise keine Seitenzahl, sondern spiegelt als unpaginierte liminale Zone am Ende ihre eigene periphere Position in einem transitionalen Niemandsland am Übergang zu den Gebieten jenseits aller Optik und jenseits aller strukturierten, schriftlichen sowie numerischen Ordnungen der Welt wie des Buchs.

Im Phantasma des Ungeboreneins aus der Höhlenschilderung am Ende des Buchs überblenden sich jedoch systematisch zwei konträre Grundprinzipien: die von Geburt und Tod. Auch für Wagner-Egelhaaf (2016) „ruft dieses abschließende Höhlenbild den Eindruck einer Regression in den mütterlichen Uterus der Erde hervor.“ (33; vgl. ähnlich dazu Weller 2018: 164 f.) Ebenso enthält es aber die Gegenvorstellung: „Im Bild des letzten verglühenden (Lebens-)Funkens kommt der Tod zur Darstellung, in dem Subjekt und Objekt, Raum und Zeit zusammenfallen.“ (34) In der finalen Vorstellung vom Ungeborenein vermischen sich damit, wenn man so will, Anfang (Geburt) und Ende (Tod) zu einem ortlosen Stadium, das gleichzeitig vor und nach dem Sehen liegt. Die fantastische pränatale wie letale Hypothese am Ende von „Die Ankunft“ präsentiert zugleich zwei zentrale Aspekte des Buchs in einem neuen Licht: das Wasser und die Angst.

4.5.2.4 Angst- und Wasserträume (Freud)

Die unzähligen Wassermotive in den verschiedenen Episoden lassen sich auch auf eine geistesgeschichtliche Grundlage beziehen. In der klassischen Psychoanalyse gilt das Wasser als Symbol der vorgeburtlichen Situation des Kinds und der Geburt. Im

zweiten Teil seiner *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* schreibt Freud (1982c [1916]):

Die Geburt wird im Traume regelmäßig durch eine Beziehung zum Wasser ausgedrückt; man stürzt ins Wasser oder kommt aus dem Wasser, das heißt: man gebärt oder man wird geboren. Nun vergessen wir nicht, daß sich dies Symbol in zweifacher Weise auf entwicklungsgeschichtliche Wahrheiten berufen kann. Nicht nur, daß alle Landsäugetiere, auch die Vorahnen des Menschen, aus Wassertieren hervorgegangen sind, – das wäre die fernerliegende Tatsache, – auch jedes einzelne Säugetier, jeder Mensch, hat die erste Phase seiner Existenz im Wasser zugebracht, nämlich als Embryo im Fruchtwasser im Leib seiner Mutter gelebt und ist mit der Geburt aus dem Wasser gekommen. (169, vgl. auch 162 f., zur Analogie zwischen Traum und Mythos in ihrer Wassersymbolik ferner 169 f.)

Vor dieser Folie würde der *Atlas eines ängstlichen Mannes* gewissermaßen zu einem uterinen Raum, in dessen Wasser sich die einzelnen Gestalten bewegen, die Episoden zu wiederholten, immer wieder aufs Neue durchgespielten Variationen eines großen menschlichen Phantasmas: dem vom pränatalen Leben im maternalen Raum, einer Rückkehr vor den Akt der Geburt und den Zustand des GeboreNSEINS (siehe zum letalen Gegenaspekt des Wassers jedoch 4.6.3).

Mit der Geburt entsteht zur gleichen Zeit erst die eigentliche Angst. Hier ließe sich erneut auf die historische Psychoanalyse rekurrieren. In seiner *Traumdeutung* bemerkt Freud (1982a [1900]) über den Zusammenhang von Angst- und Wasserträumen (in einem Absatz von 1909): „Einer großen Anzahl von Träumen, die häufig angsterfüllt sind, oft das Passieren von engen Räumen oder den Aufenthalt im Wasser zum Inhalt haben, liegen Phantasien über das Intrauterinleben, das Verweilen im Mutterleibe und den Geburtsakt zugrunde.“ (390) In einem Zusatz merkt er an: „*Der Geburtsakt ist übrigens das erste Angsterlebnis und somit Quelle und Vorbild des Angstaffekts.*“ (391, dort Anm. 2) Wollte man die psychologische Kategorie der Angst aus dem Titel der Sammlung auf dieses Erlebnis beziehen, glichen die einzelnen Episoden bzw. die in ihnen stets aufs Neue vollzogenen und beschriebenen Einstiege in die Welt des subjektalen Sehens quasi einem siebzigfach wiederholten symbolischen Geburtsakt, in dem das Trauma der Geburt immer wieder seriell durchlaufen wird.

4.5.2.5 Signifikanten der „Angst“ (Kierkegaard, Riemann, Lacan)

Enthält die fantastische pränatale Hypothese am Ende der letzten Episode somit auch eine potenzielle Erklärung für den Titel des Buchs: eine mögliche Antwort auf die Fra-

ge, warum es sich bei diesem offenbar so weitgereisten Mann ausgerechnet um einen ängstlichen handeln soll? Im letzten Absatz spricht das erzählende Ich von seiner „Angst vor der Finsternis“, deretwegen die Tür seines Kinderzimmers nachts immer einen Spalt breit „offenstand“, um so „einen Lichtstreifen“ in die Dunkelheit hineinzulassen ([456]). Insofern wäre die siebzigfach wiederholte Anfangsformel „Ich sah“ nicht nur die Darstellung, sondern die Verkörperung des immer wieder durchgespielten Eintritts in eine Welt des subjektalen Sehens, die „der Finsternis“ entgegensteht und an den „Lichtstreifen“ gemahnt, der im letzten Absatz des Buchs beschworen wird. Er lichtet die konturlose Dunkelheit der Nacht (vgl. Merleau-Ponty 2013 [1945]: 335, siehe dazu auch *Theorie* 2.8), öffnet den angsteinflößenden nokturnen Raum ohne Blicke erst zum Sehen hin. Diese Konstellation bleibt freilich in sich paradox. Zum einen verweist der Erzähler auf den „Lichtstreifen“ als Zeichen dafür, dass er vor der Dunkelheit bewahrt und „geborgen“ ist ([456]). Zum anderen ist aber gerade das Licht der postnatalen Welt des Sehens und der Optik dasjenige, was die tiefere, ursprünglichere Geborgenheit der pränatalen Symbiose beendet und zerstört: das Leben des Ungeborenen im Mutterleib als in einer lichtlosen, dunklen Welt ohne Blicke.

Die titelgebende Angst öffnet vielfältige Deutungspfade. Etymologisch ist die „Angst“ verwandt mit der „Enge“, und „Angst / Ängstlichkeit scheint verbunden mit Raumverlust bzw. dem Verlust der gesicherten räumlichen Koordinaten.“ (Wagner-Egelhaaf 2016: 29) Dieselbe Ängstlichkeit bezeichnet ebenso einen Bruch mit geopoetischen Traditionen: „Das Paradoxon eines ängstlichen Weltkartierers führt die unerschrockene Abenteuerlust der frühen Erkunder und oft ja auch Eroberer ad absurdum.“ (Schellenberger-Diederich 2016: 33) Existenzialphilosophisch kann die Angst auch auf Heidegger bezogen werden (vgl. Schmitz-Emans 2017a: 220–222, 2017b: 230 f., 2017c: 92 f.), eng verzahnt mit Vorstellungen der Orientierungslosigkeit und des Unbehaustseins, „unbehaust im Sinn eines fehlenden Zuhauses im übertragenen Sinn sind letztlich alle, insofern sie sich in einer Welt ohne versichernde Koordinaten bewegen.“ (2017c: 93; weitgehend unbeantwortet lässt die Frage der Angst hingegen Shafi 2019, abgesehen von ihrer Vermutung, die Formel diene dem Autor dazu, seinem Bericht einen bescheideneren oder harmloseren Anstrich zu geben: vgl. 69 f.)

Geistesgeschichtlich lässt sich die Angst zugleich mit dem genetischen Paradiesgeschehen in Verbindung bringen. Wichtige Zusammenhänge liefert Kierkegaards Schrift *Der Begriff der Angst* (2017 [1844]). Kierkegaard führt die Angst auf den „Zustand“ der „Unschuld“ und auf eine „Wirkung“ des in ihr mitgehaltenen „Nichts“ zurück: „Dies ist das tiefe Geheimnis der Unschuld, daß sie zugleich Angst ist.“ (487) Daher stammt die Angst nicht dem „Wachen“, sondern dem „Träumen“ zu: „Die Angst ist eine Bestimmung des träumenden Geistes und gehört als solche in die Psychologie. Im Wachen ist der Unterschied zwischen mir selbst und meinem Andern gesetzt, im Schlafen ist er suspen-

diert, im Träumen ist er ein angedeutetes Nichts.“ (487f.) Zum „Begriff der Angst“ an sich bemerkt Kierkegaard, „daß er gänzlich anders ist als etwa Furcht und ähnliche Begriffe, die sich auf etwas Bestimmtes beziehen; die Angst dagegen ist die Wirklichkeit der Freiheit als Möglichkeit für die Möglichkeit.“ (488) Die „Unschuld“ als „eine Unwissenheit, die vom Geist bestimmt ist“, bedeutet für Kierkegaard „gerade Angst, weil es eine Unwissenheit im Nichts ist. Hier gibt es kein Wissen um Gut und Böse und so weiter; vielmehr entwirft sich in der Angst die ganze Wirklichkeit des Wissens als das ungeheure Nichts der Unwissenheit.“ (490) Kierkegaard gründet seine Überlegungen zur Angst dabei ausdrücklich auf die „Erzählung der Bibel“ (492), genauer auf den „in der Genesis“ überlieferten Fall „Adam“: „Das Verbot ängstigt ihn, weil das Verbot die Möglichkeit der Freiheit in ihm erweckt. Was an der Unschuld vorbeiging als das Nichts der Angst, das ist nun in ihn selbst hineingekommen und ist hier wieder ein Nichts, die ängstigende Möglichkeit zu können.“ (491)

Aus rezenterer psychoanalytischer Sicht bleibt die in Ransmayrs Episodenbuch beschriebene paradoxe Konstellation zwischen zwei antinomischen Polen der Angst aufgespannt, wie sie als dritter und vierter Typus aus Riemanns *Grundformen der Angst* (2017 [1961]) bekannt sind: zwischen der „Angst vor der Wandlung“ und der „Angst vor der Notwendigkeit“ (17). Sie liefern zugleich einen Schlüssel zum grundlegenden Verständnis eines nomadischen Schreibens, das in seinem paradoxen konzeptuellen Kern ebenso gespalten, nämlich zwischen skripturaler Fixierung und ihren multiplen Dynamisierungen aufgespalten ist. Auf der einen Seite steht die von Riemann benannte zentripetale Forderung, „*dass wir die Dauer anstreben sollen*. Wir sollen uns auf dieser Welt gleichsam häuslich niederlassen und einrichten“, gerade so, „als ob die Welt stabil wäre und die Zukunft voraussehbar, als ob wir mit Bleibendem rechnen könnten“ (15). Auf der anderen Seite steht die zentrifugale Forderung, „*dass wir immer bereit sein sollen, uns zu wandeln*“ und „alles nur als Durchgang zu erleben.“ (16) Die aus dieser zentrifugalen Forderung resultierende „Angst“, „durch Ordnungen, Notwendigkeiten, Regeln und Gesetze, durch den Sog der Vergangenheit und Gewohnheit festgelegt, festgehalten zu werden, eingeengt, begrenzt zu werden in unseren Möglichkeiten und unserem Freiheitsdrang“, ist der zentripetalen entgegengesetzt: „Es droht also hier letztlich, im Gegensatz zur vorbeschriebenen Angst, wo der Tod als Vergänglichkeit erschien, der Tod als Erstarrung und Endgültigkeit.“ (16)

Mit Lacan lässt sich die Kategorie der Angst zugleich auf sprachliche bzw. symbolische Vorgänge beziehen. Er widmet der Angst sein zehntes Seminar von 1962–1963 (Lacan 2004). Nach Lacan bewegt sich das Subjekt in der Ordnung der Sprache als in der eines permanenten Anderen. „Der Eintritt in die Sprache ist“ dem Lacan-Exegeten Widmer (2012 [1997]) zufolge „mit Leiden verbunden.“ (35) Umgekehrt ist die Sprache jedoch zugleich der symbolische Ort, von dem die Wiedererlangung der „Ganzheit“

durch das „Urteil von andern“ erhofft wird (35). Erst aufgrund der vom sprachlichen Subjekt erfahrenen Trennung zwischen Ich und Welt entwickelt sich dabei ein symbolisches Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit: „So wie die andern für es, könnte es selber für die andern nicht mehr da sein.“ (35)

Zur Lacan'schen Terminologie gehört das Objekt a. Es ist das Unsagbare, das sich der Sprachlichkeit entzieht, vom Symbolischen ausgeschlossen ist. Für Widmer (2004) kann dieses Objekt a auch auf die Angst bezogen werden (64). Es ist aber gleichzeitig „das Herzstück von mir als Subjekt, wenn ich lese.“ (59) Es ist das einzige, was bei intensiver Lektüre eines Texts vom Subjekt übrigbleibt. „Der Text allein vermag“ nämlich laut Widmer, „das Ich weitgehend aufzuheben.“ (58) Das heißt, „der Text subvertiert die Ich-Du-Trennung.“ (58) So gesehen, birgt die Lektüre eines Texts die Erinnerung an eine ursprüngliche Symbiose, die vor dem Eintritt in die objektale Welt und damit paradoxerweise auch weit vor dem Leiden an der Sprache liegt.

Der titelstiftende Signifikant der „Angst“ taucht im *Atlas eines ängstlichen Mannes* an verschiedenen Stellen auf. Bereits bekannt sind „Zweiter Geburtstag“ (271–279, hier 276; vgl. Wagner-Egelhaaf 2016: 29), „Im Weltraum“ (153–158, hier 158; dazu Wagner-Egelhaaf 2016: 31) oder „Gespenster“ (50–54, hier 52 f.; dazu Schmitz-Emans 2017a: 222). Abgesehen von der untersuchten Fundstelle aus „Die Ankunft“ sowie von einer expliziten Negation in „Der Untote“ (238–243, hier 241; siehe dazu weiter 4.6.3) erscheint die buchstäbliche „Angst“ noch in der Episode [69] „Mädchen im Wintergewitter“ (441–449), wo sie allerdings nicht auf das episodische Ich selbst, sondern auf die kindliche Angst des Mädchens bezogen ist, indem der Donner „ihre Angst zu etwas werden ließ, das mehr zum Tod als zum Leben gehörte“ (447; vgl. dazu bereits Weller 2015: 235, die „den Ursprungsort der Angst“ in „der kindlichen Verlassenheit“ sieht). Ein weiteres Mal begegnet der Signifikant der „Angst“ in der in Oberösterreich spielenden Episode „Sturmschaden“ (383–387). Ähnlich wie in „Die Ankunft“ und wie auch die sagenhaften Helden in „Gespenster“ (52 f.) verspürt das kindliche Ich dort in der Erinnerung des Erzählers eine „Angst vor der Dunkelheit und ihren Schemen“ (383). In der signifikanten Erweiterung der Angst des Kindes „vor der Dunkelheit“ um diejenige vor „ihren Schemen“ bzw. den „Gespenstern“ (383) stellt sich bereits eine Verbindung mit dem nachfolgenden Gebiet her: dem der Gräber und der Wiedergänger, das damit ebenso an die konstitutive Kategorie der „Angst“ gebunden bleibt.

4.6 Grabkomplexe und literarische Wiedergänger

4.6.1 Schwellenwesen: Vom Heim zur Heimsuchung – Geisterkunde und Spektrografie (Lévi-Strauss, Delumeau, Derrida)

Der aus der paradiesischen Konstellation verdrängte, angstbesetzte Rest bricht sich in Form von Gräbern, Geistern und Wiedergängern Bahn. Geister sind Schwellenwesen: Sie bewohnen und überschreiten die Grenzgebiete zwischen den Welten der Toten und der Lebenden, die Niemandsländer zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie sind Figuren der Transition und der Bewegung.

Laut Lévi-Strauss (1984 [1955]) fühlen sich allen voran diejenigen Gesellschaften von den Toten beunruhigt, die ihnen selbst die Ruhe verweigern, sie im wörtlichen oder symbolischen Sinn mobilisieren (269). Die mythische Geschichte bietet nach Lévi-Strauss (1990 [1962]) den Paradox, gleichzeitig disjunkt und konjunkt in Bezug auf die Gegenwart zu sein (282); auf dem Grund dieses Widerspruchs schafft das wilde Denken ein kohärentes System, in dem eine Diachronie mit der Synchronie zusammenwirkt (282 f.). Dank dem Ritual verbindet sich die disjunkte Vergangenheit des Mythos einerseits mit der biologischen und saisonalen Periodizität, andererseits mit der konjunkten Vergangenheit, die über die Generationen hinweg die Toten und die Lebenden vereint (283).

In Europa steigt die Angst vor den Gespenstern. Delumeau (1978: 75–97) zählt die Angst vor der Vergangenheit und der Finsternis, d.h. vor den Gespenstern und der Nacht, zu den größten Ängsten in der Geschichte des Okzidents. Konnte die kirchliche Konzeption einer radikalen Trennung zwischen Seele und Körper im Moment des Todes nur allmählich voranschreiten (75), zeugen frühere Vorstellungen von einer fließenden Grenze zwischen Leben und Tod (76), die auch in der westlichen Zivilisation anhaltend überlebt haben (82). Delumeau sieht nicht nur eine individuelle Verbindung zwischen dem Gespensterglauben und dem tragischen Scheitern eines persönlichen Übergangsritus, sondern allgemeiner zwischen Wiedergängern und räumlichen wie zeitlichen Passagen, die in Europa von einer zunehmenden Christianisierung verdunkelt wurde (87).

Derrida (1997 [1993]) skizziert die Umriss einer Geisterkunde als Spektrografie, die auf einer Kette von Differenzen, Spuren, Wiederholungen im Manifest von Marx aufbaut, sich gleichermaßen mit der ökonomischen wie mit der medialen Produktion verbindet, die Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit, Identität und Nichtidentität betont und damit von der Ontologie zu einer Hauntologie fortschreitet. In dem Sinn liefert Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* nicht allein die wiedergängerischen Elemente einer Spektropoetik, wie sie Derrida umreißt. Die Episodensammlung

beschreitet in der spektralen Wiederkehr den von Angst umstellten Weg vom Heim zur Heimsuchung, der als Weg der Wiederholung und Verwandlung die serielle Kette geisterhafter Werkbewegungen verdoppelt.

4.6.2 Übergänge – Zwischen Tod und Leben: „Herzfeld“

Der Tod ist im *Atlas eines ängstlichen Mannes* sozusagen omnipräsent. Darauf verweist zunächst die ausgeprägte Grabmotivik, als deren exponiertes Beispiel etwa die in Brasilien spielende Episode „Herzfeld“ (28–35), die dritte in der Sammlung, betrachtet werden kann. Hier sieht der Erzähler, wie er gleich im ersten Satz berichtet, „ein offenes Grab im Schatten einer turmhohen Araukarie.“ (28) Es ist das Grab der Titelfigur „Senhor Herzfeld“ (28).

4.6.2.1 Werden und Vergehen – Baum- und Nazireich – Organik und Pneumatik

In der gesamten Episode werden die Bereiche von Leben und Tod vielfach überblendet, die Grenzen zwischen ihnen in beide Richtungen permeabel. Erzeugt bereits die „Araukarie“ vom Textanfang „ein kaum hörbares, an den Atem eines Schläfers erinnerndes Geräusch“ (28), so versuchen die Helfer später, den verstorbenen „Senhor Herzfeld“ selbst „in der Haltung eines Schläfers“, wie das Ich sagt, „in den Sarg zu legen.“ (33) Dadurch wird nicht nur eine Analogie zwischen dem Toten und dem Baum geschaffen, sondern der Tod an sich rückt assoziativ in die Nähe des Schlafs, wandelt sich von einem als permanent zu einem als temporär gedachten Zustand, womit die Vorstellung einer „ewigen Ruhe“ (34) schließlich derjenigen eines transitorischen Übergangs weicht.

Ein solcher Übergang bezieht sich in der Episode allerdings weniger auf die Idee eines transzendenten Weiterlebens etwa nach dem Tod als vielmehr auf einen biologischen Kreislauf des Werdens und Vergehens, einen rastlosen, sich stets erneuernden Zyklus des Todes und Lebens in der organischen Natur. „Der Baum“, der gleich zu Beginn das „Grab“ beschattet, lässt „immer wieder Schauer goldbrauner, tropfenähnlicher Samen aus unzähligen, an schuppigen Zweigen haftenden Zapfen“ auf die Trauernden und den Begräbnisplatz herabregnen (28). Die Baumsamen „klopfen so immer wieder auch an den zugenagelten, bereits in die Erde gesenkten Holzsarg, in dem Senhor Herzfeld in einem blauen Morgenmantel lag.“ (28) Das buchstäbliche Klopfen an den Sarg wie bezeichnenderweise auch der „Morgenmantel“ als Grabkleid Herzfelds antizipieren zum einen das Motiv des „Schläfers“ (33), den es aufzuwecken gälte. Zum anderen amalgamiert die Kopräsenz von „Grab“ und „Samen“ in einer kondensierten Bildverdichtung ebenso unauflösbar die Bereiche Tod und Leben, Sterben und Neugeburt, Vergehen und

Werden zu einem fortwährenden organischen Kreislauf, der mitten im Tod die rein biologische Grundlage neuen Lebens findet, wenn dies auch kein menschliches Leben ist, der also ebenso variativ wie repetitiv ist und daher insgesamt weniger dia- als metabolisch, weniger kreis- als spiralförmig verläuft.

In der Episode „Herzfeld“ verschiebt sich das transzendente Modell einer ewigen Ruhe zum transitorischen Modell eines sich andauernd wiederholenden und wandelnden biologischen Kreislaufs der organischen Natur. In der Vorstellung der Titelfigur selbst wird dieses biologische Modell um einen totemistischen Aspekt ergänzt, hatte Herzfeld dem Ich-Erzähler doch „einen kleinen Teller voll gekochter, geschälter Araukariensamen“ vorgesetzt und gemeint, „diese Samen enthielten nicht nur die Kraft und den Lebenswillen eines der evolutionsgeschichtlich ältesten Bäume der Erde, sondern auch sein himmelstürmendes Wesen: Vierzig Meter hoch und höher könne sich eine brasilianische Araukarie nach dem Himmel strecken“ und dabei „Hunderte, ja tausend Jahre alt werden.“ (29) Diesem quasinaturreligiösen Zug im Figurenhorizont entsprechend hat Herzfeld zu Lebzeiten statt etwaiger konfessioneller Zeichen eine zerbrochene Porzellanfigur „jahrelang als Talisman mit sich herumgetragen“ (30) und wird er schließlich auch nicht auf einem Friedhof, sondern „im Garten seines Hauses beerdigt“ (28). Im Bewusstseinshorizont des Erzählers verdichtet sich die in den „Araukariensamen“ enthaltene und aus dem Vorstellungshorizont der Figur Herzfeld abgeleitete „Möglichkeit eines tausendjährigen Baumlebens“ (34) letztlich zur Idee einer anderen „Art Ewigkeit“: Wie das Ich nämlich am Ende der Episode schließt, fällt „mit diesen Samen eine Art Ewigkeit aus den Zweigen auf uns herab.“ (35)

Sonderbar durchkreuzt wird diese Vorstellung allerdings von einer imaginativen Analogie zwischen tausendjährigem Baumleben und tausendjährigem Dritten Reich. Herzfeld, schon von seinem Namen her einigermaßen eindeutig als Immigrant jüdischer Abstammung bezeichnet, ist „auf einem überfüllten Auswandererschiff zu einer Zeit nach Brasilien gekommen, in der seine Heimat und mit ihr so viele Länder Europas für tausend Jahre ans Hakenkreuz genagelt werden sollten.“ (29) Obwohl „diese tausend Jahre zu wenigen, endlosen Schreckensjahren geworden und in einem Weltkrieg verbracht waren“ (29), schafft die intraepisodische Analogie zwischen tausendjährigem Baum- und Nazireich eine Verknüpfung, die den teils totemistischen Gedanken eines organischen Weiterlebens im biologischen Kreislauf der Natur merkwürdig kompromittiert und mit nationalsozialistischen Allmachtsfantasien koppelt bzw. parallelisiert.

Diese Verknüpfung kann in Verbindung mit dem Heergedanken auch an Vorstellungen wie die des deutschen Walds als nationalvölkischen Massensymbols anschließen (vgl. Canetti 2011 [1960]: 202 f., dazu im Kontext postkolonialer Palimpseste etwa Osthues 2017: 168–173), was hier eigentümlich zur südamerikanischen Pflanzengattung der immergrünen Araukarien verschoben wird. Anders als der „aus Brandenburg“ stam-

mende „Senhor Herzfeld“ (29) ist die brasilianische Araukarie zwar ursprünglich in Südamerika heimisch (dazu speziell Nimsch 2011: 22 f.), doch transplantiert das Bild einer Geschichte, die „für tausend Jahre ans Hakenkreuz genagelt werden“ sollte (29), den nationalsozialistischen Kontext schon durch das Motiv des Nagelns in das Reich des Holzes und verlagert ihn über christliche wie jüdische Millenarismusideen hinaus gleichermaßen in den messianischen Symbolbereich christlicher Kreuzigungsikonologien. Damit streut der Zusammenhang nicht zuletzt auch in die neue, brasilianische Heimat Herzfelds aus, die explizit in der Umgebung der Stadt „Rio de Janeiro“ liegt (32), deren Wahrzeichen, eine monumentale, alles überragende Christusstatue, nur allzu bekannt ist und im Textintergrund implizit bildhaft mitaufleuchtet. Brasilien, einst von einem anderen jüdischen Immigranten mindestens ebenso verzweifelt wie hoffnungsvoll als *Land der Zukunft* apostrophiert (Zweig 1941), wird hier textintern mit den Spuren nationalsozialistischer Vergangenheiten überschrieben, die sich in der allmächtigen Imagination organischen Weiterlebens in den immergrünen Bäumen seltsam verkehren, wiederholen und erneuern.

Verbunden werden die Welten des verstorbenen Senhor Herzfeld und der organischen Natur durch ein pneumatisches Modell, das in der Episode „Herzfeld“ eine Übergangszone zwischen den Bereichen der Lebenden und der Toten begründet. Hatte zu Beginn der Episode „ein Windstoß“ in der Baumkrone „ein kaum hörbares, an den Atem eines Schlafers erinnerndes Geräusch“ erzeugt (28), so überträgt sich dieses kaum hörbare Pneuma später im Diskurs des Erzählers auf den sterbenden Senhor Herzfeld, um dessen transitorische Position zwischen Leben und Tod zu markieren: „Er atmete noch, kaum hörbar“, heißt es in wörtlichem Anklang an die Eingangsschilderung, „bis er diesen tiefen Seufzer tat, nach dem es totenstill wurde.“ (33) Das pneumatische Modell bildet eine multiple Übergangszone: Es verknüpft zum einen die semantischen Grenzbereiche zwischen Atmung und letztem Seufzer, Lebens- und Todeshauch, zum anderen schafft es ebenso eine Transition zwischen den akustischen Ebenen der Hörbarkeit und der Unhörbarkeit am liminalen Knotenpunkt des „kaum“ Hörbaren. Ähnlich wie in der Episode „Kalligraphen“ (4.9.1) wird das pneumatische Modell damit auch in „Herzfeld“ zu einem Konzept des Übergangs und des Transitorischen. Zugleich wiederholen sich im Modell organischer Respiration die repetitiven, zyklischen Bewegungen einer dynamischen, auch biologischen Natur als im Leben stets zu erneuernder Akt der Atmung, der sich nach dem Tod Herzfelds schließlich im Bereich des Windes als einer Art Atmen der Natur aktualisiert und fortsetzt.

4.6.2.2 Dynamik, Wanderung, Verweisung: „Ein Gleiches“ (Goethe) in „Herzfeld“ und „Die Schönheit der Finsternis“

Am Ende der Episode kehrt dieses Modell noch einmal wieder. Ganz wie in einer Art *subscriptio* zur anfänglichen *pictura* vom offenen Grab (zu einem Vergleich narrativer Verfahren der *Atlas*-Episoden mit Funktionen der barocken Emblematik allgemeiner Streim 2017: 52 f.) erzählt das Ich zum Schluss von der Beerdigung des Toten, bei der „Herzfelds Tochter ein Goethe-Gedicht so leise vortrug, daß ich in den Windstößen kaum ein Wort verstand“ (34 f.). In den „Windstößen“ auf Herzfelds Beerdigung wiederholt und verwandelt sich das pneumatische Modell in Verbindung mit der akustischen Frage der Hörbarkeit: War zuvor das Pneuma der Atmung selbst das „kaum“ Hörbare, so bewirkt nun gerade umgekehrt das stoßartige Pneuma des Windes, dass die „leise“ verbale Rezitation akustisch beinahe untergeht und das Ich „kaum ein Wort“ von ihr versteht. Zugleich enthält die Schilderung des Ichs mit dem Verweis auf „ein Goethe-Gedicht“ eine intertextuelle Referenzmöglichkeit, der im Kontext von Pneuma, respirativer Repetition und dem „kaum“ Wahrnehmbaren weiter nachzugehen ist. Zwar wird das „Goethe-Gedicht“ im Diskurs des Erzählers nicht genauer spezifiziert oder identifiziert, doch lässt sich im Zusammenhang der Gesamtepisode „Herzfeld“ ein bestimmtes Gedicht Goethes als potenzieller Prätext in den Blick nehmen.

Es ist das berühmte Gedicht „Ein Gleiches“ („Wandrer's Nachtlid“ II) mit dem Anfangsvers „Über allen Gipfeln“, das Goethe wahrscheinlich am 6. September 1780 mit Bleistift an die Holzwand der Jagdaufseherhütte, des sogenannten Goethehäuschens, auf dem Kickelhahn bei Ilmenau schrieb und das er erstmals 1815 im Band I seiner *Werke* veröffentlichte. Goethes Gedicht umfasst acht Verse:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch. (Nach Goethe 2010c [1988]: 65)

Ransmayrs gesamte Episode „Herzfeld“ lässt sich auch als eine intertextuelle Neukonfiguration von diesem bekannten Goethe-Gedicht lesen, was bislang unbemerkt blieb (ein eigenes Kapitel zu Goethes Nachtlid findet sich bei Nitzke 2018: 9–15, jedoch kein Hinweis auf dessen Spuren im *Atlas eines ängstlichen Mannes*). Verschiedene Elemente

aus „Ein Gleiches“ sind nämlich in teils variiertes, teils invertierter Form über den ganzen Text der Episode verstreut. Dazu gehört das Waldmotiv, das bei Goethe im Bild vom stillen „Walde“ anklingt und bei Ransmayr in den gleich zu Beginn der Episode evozierten „Eukalyptuswäldern“ (28) wiederkehrt, ebenso wie das Motiv der Ruhe, das sich in Goethes Gedicht von der „Ruh“ der Natur zum „Warte nur! Balde / Ruhest du auch“ entwickelt und in Ransmayrs Episode schließlich zur Vorstellung einer „ewigen Ruhe“ (34) umgewendet wird, die allerdings wiederum in das Interpretament eines dynamischen Kreislaufs der Natur einfließt, womit die Goethe'schen Wirkungs- und Bewegungsrichtungen verkehrt oder zumindest verändert werden.

Mit dieser Umwendung der Elemente zwischen Verkehrung und Veränderung nimmt Ransmayrs Episode schließlich ein Moment profunder Ambiguität auf, das seinerseits grundlegend in Goethes Nachtlied selbst verankert ist. Steiner (1998), der das gesamte Gedicht an der Bruchstelle einer „Anthropologie der Fülle oder aber des Mangels“ (94) liest, verweist nicht allein auf eine tiefe Spaltung zwischen der „Beschwörung universeller Ruhe im zweiten Nachtlied“ (85) und ihrer Konterkarierung „durch ein schlechthin unruhiges, kaum je eindeutig festzumachendes Metrum“ (86), sondern auch auf die Zwiespältigkeit der versprochenen Ruhe an sich: „Kann das Versprechen doch einerseits den Schlaf, damit aber auch seinen Bruder, den Tod, meinen – und darum ebenso sehr als Drohung verstanden werden.“ (91) In die Reihe dieser gespaltenen Motive gehört auch der „Hauch“: „Schon der Hauch, weil kaum zu spüren, evoziert eine Todeslandschaft; Hauch und Atem (Pneuma) sind traditionelle Metaphern der Seele.“ (91)

Gerade das pneumatische Modell vom „Hauch“ stellt eines der besonderen Elemente dar, die bei Goethe vorgebildet sind und die konstitutiv für Ransmayrs gesamte Episode werden, sowie in Verbindung damit gleichfalls das Moment des „Kaum“, das ebenso in Goethes Gedicht vorgeprägt ist und das bei Ransmayr in multipler Weise wiederkehrt, hierbei jedoch vom vorwiegend taktilen zum auditiven Wahrnehmungsbereich verschoben wird, indem sich das sensoruell Erfasste bzw. Erfassbare beim Übergang von Goethes zu Ransmayrs Text vom nicht oder kaum Spürbaren zum kaum Hörbaren verwandelt: Ist für das lyrische Subjekt bei Goethe „[k]aum“ ein „Hauch“ zu spüren („Spürest Du“), so vernimmt Ransmayrs episodisches Ich am Anfang „ein kaum hörbares, an den Atem eines Schläfers erinnerndes Geräusch“ (28), am Ende „in den Windstößen kaum ein Wort“ (35), während der Erzähler im Textmittelteil Herzfelds Frau davon berichten lässt, wie sie den letzten Hauch ihres sterbenden Mannes wahrnahm, dessen Atmen nun „kaum hörbar“ war (33). Damit verlagert das Episoden-Ich die unter anderem auch auditiv aufzufassende „Ruh“ aus Goethes Gedicht zugleich wiederum in den semantischen Bereich des Sterbens.

Eine offensichtliche Travestie erfährt Goethes weltberühmtes Gedicht in einer anderen Episode aus Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*, und zwar in „Die Schönheit

der Finsternis“ (191–196), einer der Episoden aus dem hier so bezeichneten astronomischen Zyklus (dazu 4.3.2). Dort beobachtet das episodische „Ich“ in der „Nacht der Sommersonnenwende“ die Sterne am verdunkelten Himmel über „einer weiten Lichtung des Hochwaldes am Rand des oberösterreichischen Höllengebirges“ (192). Als plötzlich eine „gesamte Galaxis“ im Teleskop verschwindet und das Ich „mit bloßem Auge zum Himmel“ blickt, stehen die benachbarten Areale indessen „ruhig an einem friedlichen Himmel; in den Bergfichten regte sich kein Hauch, und selbst die schlafenden Kühe seufzten nicht mehr. Die kosmische Katastrophe tobte allein im Okular meines Refraktors“ (195).

Spürte Goethes lyrisches Ich „[i]n allen Wipfeln“ bekanntermaßen „[k]aum einen Hauch“, wobei dieses Ich im Gefüge des Gedichts allerdings eine syntagmatisch unbesetzte Position belegt, denn „wörtlich kommt es schlicht nicht vor“ (Steiner 1998: 87), so meint Ransmayrs episodisches, in der sprachlichen Textur hingegen explizit verkörpertes Ich, „in den Bergfichten regte sich kein Hauch“. Aus Goethes schweigenden „Vögelein“ („Die Vögelein schweigen im Walde“) werden schlafende und schweigende „Kühe“ („selbst die schlafenden Kühe seufzten nicht mehr“). Damit ist ein Grad der intertextuellen Travestie erreicht, der die „kosmische Katastrophe“ mit der Alltäglichkeit der natürlichen Umgebung kollidieren lässt und der selbst die wiederum in Korrespondenz mit Goethes Gedicht ebenfalls in Ransmayr Episode anschließende auditive Dimension – „Und plötzlich hörte ich auch, wie der Weltuntergang *klang*“ – erfasst und in diesem Fall in einen Strudel der Banalisierung oder Profanierung des gewichtigen literaturgeschichtlichen Materials hineinreißt, indem die „Vögelein“ hier gerade nicht „schweigen“, sondern ein „Waldkauz“ stattdessen den Klang der kosmischen Katastrophe wie den Grund für die galaktische Verdunkelung liefert, indem er vor das Teleskop geflogen ist: „Es war der Schrei eines Vogels.“ (196)

In Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* lässt sich somit ein wenigstens doppelter Rekurs auf Goethes „Ein Gleiches“ observieren, der zunächst von der Episode „Herzfeld“ ausgeht und der in „Die Schönheit der Finsternis“ offenbar wiederum travestiert wird. Auch in produktions- und rezeptionsästhetischer Hinsicht ist dieser Rekurs für die Auseinandersetzung mit Ransmayrs Episode wie mit seinem episodischen Schreiben insgesamt jedoch von unverminderter Bedeutung, die selbst von aller späteren Travestie unbeschadet bleibt. Das gilt mindestens in fünffacher Weise.

Erstens ist Goethes Gedicht, wie bereits sein Titel andeutet, nicht ohne die Bezugnahme auf ein Vorgehendes zu lesen: „Ein Gleiches“ verweist auf Goethes früheres Gedicht „Wandrer's Nachtlied“ (I) mit dem Anfangsvers „Der du von dem Himmel bist“ von 1776 (Goethe 2010c [1988]: 64), das in der Ausgabe von 1815 direkt über „Ein Gleiches“, ihm auf derselben Seite unmittelbar vorgehend, abgedruckt wurde – „Goethe hat beider Zusammenstellung (auch eine Verdopplung!) selbst besorgt“ (Steiner 1998: 83) – und ohne dessen Berücksichtigung sich weder der inhaltliche Rückbezug noch der

bloße Titel des zweiten Gedichts erschließt. In Ransmayrs „Herzfeld“-Episode wird mit Goethes Gedicht „Ein Gleiches“ daher intertextuell auf ein bekanntes literaturgeschichtliches Modell verwiesen, das seinerseits wiederum nicht ohne die Verweisung auf einen anderen, vorangehenden Text zu lesen ist, wodurch sich ein potenziertes selbst- und literaturreflexives Verweissystem herstellt.

Zweitens oszilliert die Position des schon im ersten Gedichttitel anklingenden „Wandrer“ dabei nicht nur unbestimmt zwischen produktions- und rezeptionsästhetischer Zuordnung, da letztlich offenbleibt, ob dieser Wanderer nun der Adressant oder die Adressat*innen (d.h. der Schreibende oder die Lesenden von diesem „Nachtlied“) oder gar beide sind. Der titelgebende Wanderer gründiert darüber hinaus in Verbindung mit dem lyrischen Text freilich auch eine Thematik der Wanderschaft, des Weges und der Bewegung, die sich nicht zuletzt im Problembezirk nomadologischer Zirkulationen deuten und im Umkreis von wandernden Dichtern, fahrenden Sängern wie zirkulierenden Texten auf das Itinerarium und die Peregrination als Grundaspekte von Literatur im Allgemeinen, des Gedichts im Besonderen beziehen lässt.

Drittens setzt sich diese Wanderung auch auf einer sprachperformativen Ebene in Goethes kurzem Gedichttext selbst fort: „Die Verse durchwandern in einem einzigen Bild- und Sprachklang gewordenen Gedanken den ganzen Kosmos.“ (Damm 2007: 130) Die Wanderung führt vom „Bereich des Äthers, der Atmosphäre, des Himmels“ sowie von „den Bergen“ als Repräsentanten „des mineralogischen Reichs“ über den „vegetativen Bereich“ (131) bis „zur animalischen Sphäre“, und „schließlich ist es der Mensch selbst, der erreicht wird.“ (132) Diese textimmanente Wanderung ist zugleich mit einer kontrastiv wachsenden Unruhe verbunden: „Innerhalb der im Gedicht pulsierenden Bewegung nimmt die Ruhe von Zeile zu Zeile ab; wird um so fragiler, je näher sie dem Menschen kommt.“ (133) Die Wanderung ist dabei nicht nur begrifflich, sondern auch gedanklich mit dem metamorphischen Konzept einer Wandlung oder Verwandlung in Goethes Gedicht verknüpft, denn „alles ist eine Verwandlung von anderem in diesem kurzen, angeblich so ‚schlichten‘ Text“ (Kiefer 2011: 106): „Alle Schichten, die manifeste, die verhüllte, der Mittelgrund, das Mit-Empfundene wie das ‚Ausgesagte‘ sind in exakter Polyphonie als Momente eines vieldimensionalen Gewebes auskomponiert.“ (106 f.) Dazu gehört unter anderem etwa die „amphibische Natur des Wortes ‚Spürest‘“ mit seinem semantischen „Spektrum zwischen sinnlichen und unsinnlichen, kognitiven und imaginativen Vorgängen und Fähigkeiten“ (121), aber ebenso seine klangliche Struktur: „Der Umlaut / ue / in / Spürest / ist eine Art eingetrübtes Echo von ‚Ruh‘, während / -est / das ‚Ist‘ des zweiten Verses nachklingen lässt, so daß auch hier, ähnlich wie in ‚Ruhest‘, eine permutierte Variation des Verses ‚Ist Ruh‘ entsteht.“ (121 f.) Usw.

Viertens können die schreibtechnischen Produktionsbedingungen bei der Verfassung von Goethes Gedicht „Ein Gleiches“ ihrerseits als zumindest semi- oder quasi-

nomadische bezeichnet werden: Nicht etwa mit Tinte auf Papier, sondern mit Bleistift an die Wand einer Holzhütte schreibt der Autor die acht Verse (vgl. die Abbildung der Handschrift bei Ketzler 1872: 657), wodurch einerseits die freie, dynamische Bewegung eines titelstiftenden „Wandrer“ in der Natur unmittelbar und materiell in den Schreibakt einfließt, andererseits aber auch ein nicht permanentes, sondern wieder löschbares Schreibutensil (Bleistift) sowie eine deutlich weniger zur schriftlichen Verbreitung geeignete Schreibunterlage (Holzwand) gewählt werden. Gleichzeitig bildet diese produktionstechnische Grundsituation auch das Motivfeld des Organischen und des Holzes vor, das in Ransmayrs „Herzfeld“ in so vielfältiger und so zentraler Weise wiederkehrt: Goethes quasinaturhafter Produktionsakt bietet ebenso ein Modell für die Motive der Organik, des Baumlebens und des natürlichen Kreislaufs in der Episode, in der das Goethe'sche Modell selbst in einer Art organischem Textkreislauf wiederkehrt und erneuert wird. Die Bilder aus der Welt des Organischen und des Holzes stehen dabei denjenigen aus dem Reich des Mineralischen und des Steins gegenüber, die sich in Goethes Gedicht mit dem Bereich der (gedruckten) Schrift verbinden: „Das Gedicht aber, das vom Schweigen handelt und das das Verschweigen kunstvoll praktiziert, ist ganz Schrift und bestätigt so implizit die bei Goethe häufig begegnende metaphorische Gleichung von Stein und Schrift“ (Steiner 1998: 93).

Fünftens flottiert Goethes Gedicht in den dreieinhalb Jahrzehnten zwischen seiner Niederschrift 1780 und seiner ersten, auf Beständigkeit und Verbreitung zielenden buchdrucktechnischen Veröffentlichung 1815 in einem Limbus (im Sinne eines Vorhofs oder einer vorläufigen Zwischenzone) schriftlicher Fixierung und Konservierung, der den Übergang von der ‚organischen‘ Handschrift zum ‚mineralischen‘ Druck quasi über Jahrzehnte wie in einem transitorischen Vakuum auf publikationstechnischen Grenzgebieten suspendiert. Dadurch, dass „der Verfasser die Inschrift in der Hütte für fünfunddreißig Jahre als einzige Publikationsform beließ“ (Damm 2007: 136), entsteht einerseits eine besondere literarische Verbreitungsform. „An diesem Ort“ nämlich „ist das Gedicht jedem zugänglich: Jägern, Wanderern, Beerensuchern, Neugierigen, Fremden und Freunden.“ (136) Andererseits kursiert das Gedicht unter anderem gerade auch deshalb über lange Zeit in verschiedensten Varianten und Versionen (vgl. grundlegend zur Textkritik etwa Segebrecht 1978: 15–24, siehe zu einem abweichenden Variantendruck mit der ersten Zeile „Über allen Gefilden“ beispielsweise Goethe 2010b [1987]: 388), wobei sich eben dieses Kursieren oder Zirkulieren des Werks wiederum der Technik nomadologischer Textvariation und -mutation annähert.

4.6.3 Geister, Fährmänner und das präteritale Ich zwischen Ober- und Unterwelt: Der Charon-Komplex (Bachelard), die *Totengespräche* (Lukian) und „Der Untote“

Verbunden mit dem Motivkomplex des Grabs, wie er in „Herzfeld“ exemplarisch ausgeprägt ist, sind im *Atlas eines ängstlichen Mannes* die obskuren Gebiete der Geister, Gespenster und Dämonen. Sie werden nicht allein zum zentralen, auch titelgebenden Handlungselement der Episode „Gespenster“ (50–54), sondern kehren zugleich in vielen weiteren Gestalten wieder: in den „Gespenstern“ aus der Episode „Sturmschaden“ (383–387, hier 383), dem „Heer von Schemen“ aus „Sturz aus der Nacht“ (197–202, hier 197), dem ebenso biblisch gefallenen, wie „ein Dämon, ein böser Geist“ wirkenden Eindringling aus „Zeitlupe“ (372–377, hier 374), der mit „den Gesängen Homers“ heraufbeschworenen „Geisterarmee“ vor „den Grabkammern“ aus „Der Hirtenhund“ (394–399, hier 395), den „besiegten Dämonen“ ähnlichen „Korallenschlangen“ aus „Die Königin der Wildnis“ (130–138, hier 136) oder der als „böser Geist“, als „Dämon“ erscheinenden „Schlange“ aus „Der Waranjäger“ (378–382, hier 380).

Verwandt sind die Geister und Dämonen als Übergangswesen schließlich auch mit der Transitfigur des Boots- bzw. Fährmanns, die ein eigenes, vielfach variiertes Motivfeld im *Atlas eines ängstlichen Mannes* begründet und dabei gewiss auch an den antiken mythologischen Komplex des Fährmanns Charon anschließen kann, über den Bachelard sagt: Wenn ein Dichter das Bild von Charon aufnimmt, denkt er an den Tod wie an eine Reise (1964 [1942]: zum Charon-Komplex 97–109, hier 109). In Ransmayrs Episodenbuch kehrt der Fährmann in zahllosen, immer wieder veränderten Gestalten wieder: in der Figur „des Bootsmannes“ aus „Die Übergabe“ (139–146, hier 139), in der Gestalt „eines Fährmanns“ aus „Im Weltraum“ (153–158, hier 153; dazu 4.3.1; vgl. zu diesem auch Wagner-Egelhaaf 2016: 30 f.), als „Steuermann des Bootstaxis“ aus „Ein Schatten der Rettung“ (232–237, hier 232), als „Steuermann eines Lastenbootes“ aus „Love in vain“ (299–303, hier 299), im Bild vom „Fähmann“ aus „Kalligraphen“ (331–336, hier 336; 4.9.2.2; vgl. auch Wohlleben 2018: 12) oder als „Steuermann des Fischtrawlers“ aus „Der Tenor“ (357–364, hier 359).

So häufig wie der Ich-Erzähler im *Atlas eines ängstlichen Mannes* über Meere und fließende Gewässer, über Ströme und Flüsse übersetzt wird, so häufig wie das Bild der Überfahrt übers Wasser die Episoden dabei auffälligerweise entweder eröffnet oder gerade umgekehrt beschließt, entsteht der Eindruck, das episodische Ich befinde sich selbst an einem liminalen mythischen Ort zwischen Tod und Leben, der den symbolischen Raum der Narration markiert: als einen Raum, der zwischen Gewesenem und Seiendem, Vergangenheit und Gegenwart vermittelt und der seinerseits an der Schwelle,

in einem Übergangsbereich zwischen beidem liegt. Darauf deuten schon die seriellen Tempusformen des Erzählens: „Ich sah“. Das apokalyptische Ich ist kein präsentes, sondern ein präteritales. Insofern gehört seine Stimme einer Persona aus der Vergangenheit, die in der Gegenwart des Erzählens nur als Erinnerung an ein gewesenes Ich existiert. Allgemeiner ergänzt der letale Aspekt des Wassers den natalen aus der psychoanalytischen Lektüre (4.5.2.4) um sein Gegenbild.

Das Bild einer mythischen Überfahrt zwischen den Reichen der Lebenden und der Toten wird in Ransmayrs Episodenbuch verschiedentlich zur bildlichen Transition des Ichs zwischen einer „Oberwelt“ und einer „Unterwelt“ verschoben, die ebenfalls mit den Motiven des Wassers, des Stroms und des Flusses verknüpft ist. Dies geschieht beispielsweise in der Episode „Im Säulenwald“ (183–190) ebenso wie in „Der Untote“ (238–243), die sich beide gleichermaßen mit der antiken literaturgeschichtlichen Tradition der *Totengespräche* aus dem 2. Jahrhundert in Beziehung setzen lassen. So entspinnt sich auf der Ebene metaliterarischer Reflexivität zugleich ein Dialog anderer Art: nämlich ein intertextuelles (allerdings unidirektional verlaufendes, allein in die Vergangenheit gerichtetes) Gespräch der Zeichen zwischen Ransmayrs Episoden und Lukians antikem Werk. Dort wurden die Grenzen zwischen Leben und Tod in der wiederholten Reise zwischen Ober- und Unterwelt wie im Akt des literarischen Erzählens als dialogischen Gesprächs im Zwischenreich vielfach überschritten. Gleich im ersten Totengespräch lässt Lukian zwischen Diogenes und Polydeukes etwa den folgenden Dialog in der Unterwelt beginnen: „O Polydeukes, wenn du jetzt bald wieder in die Oberwelt hinaufsteigst – und morgen, denke ich, trifft dich die Reihe wieder, lebendig zu werden – so hätte ich dir einen Auftrag an Menippos den Hund“, meint der tote Diogenes, „mitzugeben“ (2007 [1967]: 89).

In Ransmayrs Episode „Der Untote“ beschreibt das Ich den Abstieg in die Tiefen des Mausoleums nicht nur explizit als Gang „in die Unterwelt“ (241), den Aufstieg hingegen als Weg „zurück und hinauf in die Oberwelt.“ (240) Hier markiert die mumienhafte Leiche Lenins eine paradoxe Position zwischen Leben und Tod, deren als abwesend exponierte Affekte „weder“ im einen „noch“ im anderen Bereich zu lokalisieren sind: „Die wächsernen Gesichtszüge erschienen so starr, als wären sie weder im Leben noch im Tod, niemals, von einer Regung der Heiterkeit, des Hasses, der Liebe, Angst oder der Trauer bewegt worden.“ (241) Der aufgebahrte Untote bezeichnet einen in seiner körperlichen Präsenz paradoxal zwischen Anwesenheit (Leben) und Abwesenheit (Tod) gespaltenen Signifikanten (wörtlich verdichtet zur doppelten Negation des Untods) als einen Ort des Weder-Noch und des Niemals. Dieser Ort entzieht sich dabei ausdrücklich auch der für den *Atlas eines ängstlichen Mannes* titelstiftenden Kategorie der Angst (4.5.2.5), der in der sprachlichen Reihung der aufgezählten Affekte insofern eine besondere Stellung zukommt, als „Angst“ die einzige unter ihnen ist, der kein definierter Artikel

vorangeht. Die Angst bleibt selbst im grammatikalischen Gefüge das Nichtdefinite, das gerade darin doch wiederum mit dem Untoten an sich als Ort des Dazwischen korrespondiert, der in seiner grotesken körperlichen Exponiertheit ebenso fremd wirkt wie „Angst“ als sprachlicher Fremdkörper im zitierten Satz.

4.7 Transgressionen des Tsunamis: „Umbettung“

Exemplarisch ist zunächst auf die Episode [19] mit dem Titel „Umbettung“ (113–118) einzugehen (vgl. zu demselben Text mit ganz anderem Fokus Karlsson Hammarfelt, für die das Stück „in den Dienst eines selbstreflexiven autobiographischen Erzählprojekts“ tritt, 2014a: 67–69, hier 68, sowie 2014b: 72 f., hier 73). Schauplatz der Episode ist die chilenische „*Isla Robinsón Crusoe*“ (113) im südamerikanischen Pazifik, die wenige Monate zuvor von einem – historisch auf den 27. Februar 2010 belegten – Tsunami heimgesucht wurde, der das Dorf ebenso wie den Friedhof verwüstet hat. Das Ich beobachtet hier einen „Mann in einem staubigen, blauen Overall“ (113), der damit beschäftigt ist, „eine Grabeinfassung genau dort wieder einzusetzen, wo sie“, heißt es, „nach seiner oder der Erinnerung eines Auftraggebers vor der Flut gelegen hatte.“ (117)

Die Episode steht im mehrfachen Zeichen der Transgression: einerseits in geografischer Hinsicht, andererseits in ästhetischer bzw. zeichenreflexiver Hinsicht. Nach einer einfachen sprachlichen Grunddefinition bedeutet „Transgression“ in der Geografie ein „Vordringen des Meeres über größere Gebiete des Festlands“ (Drosdowski / Scholze-Stubenrecht / Wermke 1997: 821). Ein ähnliches Übergreifen lässt sich in Ransmayrs Episode in poetologischer ebenso wie in semiologischer Hinsicht beobachten. Der Begriff der Transgression ist dabei zugleich geistesgeschichtlich aufgeladen. Foucault (2017a [1963]) hebt das dialektische Verhältnis von Limitation und Transgression hervor, wonach beide nicht in einer einfachen Opposition zueinander stehen, sondern einander wechselseitig bedingen, reziprok aufeinander bezogen bleiben: Die Grenze und die Transgression verdanken sich gegenseitig die Dichte ihres Seins, da es keine Grenze gibt, die absolut nicht überschritten werden könnte, so wie auch eine Transgression vergeblich wäre, die nur eine illusorische oder schattenhafte Grenze überschreiten würde (265).

Als Agent einer solchen mehrfachen Transgression erscheint in dieser Episode der Tsunami. Die auf der Handlungsebene geschilderte Überflutung der Insel durch das Meer zeitigt zugleich Schreibweisen, die gleichermaßen transgressiv auf die strukturelle Ebene übergreifen, indem sie die als fest verstandenen Zeichengefüge und -ordnungen in Fluss bringen. Die thematische greift damit in eine text- und zeichenformale Transgression aus. Als eine ultimative humane Katastrophe kehrt der Tsunami mit seiner eruptiven Plötzlichkeit, seiner Unberechenbarkeit und seiner enormen Gewalt dabei

stärker als manches andere Naturereignis die beschränkte bis verschwindend geringe Handlungsfähigkeit des Menschen hervor. In der Episode wird dieser Umstand zudem durch die ausgesprochene Passivität des berichtenden Ichs unterstrichen, das weder aus seiner grundsätzlichen Beobachterposition, die zu Beginn mit dem „Ich sah“ (113) eröffnet wird, heraus- noch in eine wie auch immer geartete Kommunikation etwa mit dem Mann im Overall eintritt, sondern durchgehend in rein passiv beobachtender Stellung verharnt (vgl. genereller zur passiven Beobachterposition des ängstlichen Mannes, „der als Voyeur stets und fast ausschließlich am Rande der Episoden bleibt“ und „nur selten und flüchtig zum tätigen Teilnehmer an den Ereignissen“ wird, auch Sándorfi 2015: 139). Der allgemeiner für das *Atlas*-Ich charakteristische „Platz als unbeteiligter Beobachter“ wird in der Episode „Wilder Strand“ (89–91, hier 90) im Übrigen auch explizit als solcher benannt.

Dass „Umbettung“ dennoch zu den Episoden gehört, in denen diese Passivität besonders stark ausgeprägt ist, liegt auch daran, dass hier im Gegensatz zu einigen anderen Episoden keinerlei Kommunikation mit den übrigen Figuren eröffnet wird. Als eigentliche und einzige aktive, stille Heldin ist allein das gegen Anfang des Texts erwähnte, später aber selbst wieder daraus verschwundene zwölfjährige Mädchen zu verstehen (vgl. zu seinem historischen Vorbild namens Martina Maturana etwa Peachey 2010), das den Moment des Unglücks antizipiert, handelt und durch ihr Handeln Leben rettet: „Vierzehn Tote und Verschollene wurden beklagt, und ihre Zahl wäre größer, viel größer gewesen, hätte ein zwölfjähriges Mädchen nicht, wenige Augenblicke bevor eine graue meterhohe Wasserwand auf die strandnahen, ebenerdigen Häuser des Dorfes zuraste, Alarm geschlagen.“ (113) Neben diesem Mädchen besteht der Haupthandelnde vor allem im Ozean selbst.

Im Folgenden geht es darum, die transgressiven Schreibweisen in dieser Episode im Einzelnen aufzuzeigen. Der Text verbindet dabei mindestens drei unterschiedliche Sphären. Sie sind zugleich mit dem Titel „Umbettung“ verknüpft, für den hier mehrere Lektüren vorgeschlagen werden sollen.

4.7.1 Das Grabmal: Umordnung von Tod und Leben im Reich der Zeichen (Barthes) – Der Friedhof als Heterotopie (Foucault) – Tausch und Verschiebung

Die erste Lektüre betrifft die Sphäre des Grabmals. Hier bezieht sich die „Umbettung“ zunächst auf die Neuordnung und Umkehrung des Grabs durch den Mann im Overall, der „das Fußende“ zum Schluss „gegen das anrollende, alles umfassende und alles verschlingende Meer“ statt auf „die Berge“ richtet (118). Dieses Unternehmen wirkt al-

lerdings umso hilfloser, als sich die Umbettung nicht auf der Ebene der Referenten, sondern allein auf der Ebene der Zeichen abspielt: Ist die Position des „hier, irgendwo hier Bestattete[n]“ nach der Flut ohnehin nur ungefähr bestimmbar, so löst die Umkehrung der Grabeinfassung die Relation zwischen Zeichen und Referenten vollends auf, da nicht etwa der Tote selbst, der in unveränderter Position unter der Erde liegt, sondern nur die auf ihn verweisenden Zeichen, „die Brocken, die Plastikblumen und das Kreuz“ umgerichtet werden (118).

Die Episode entwirft ein palimpsestartiges Strukturmodell der archäologischen Schichtung, das zugleich ein semiologisches Modell ist. Auf vertikaler Ebene lässt sich im Text zwischen einem unterirdischen und einem oberirdischen Bereich unterscheiden. Die unterirdische Schicht bezeichnet die Ruhestätte der Toten. Sie bleibt vom Tsunami verschont, der selbst wiederum nach einem Modell der vertikalen Schichtung funktioniert, indem er zwar von „einem Tiefseebeben“ ausgeht (113), seine darauffolgende „Flutwelle“ (113) aber ein Oberflächenphänomen bildet, das allein die oberirdische Welt betrifft und zumindest die Toten in der Erde unberührt lässt. Die oberirdische Schicht dagegen bezeichnet in Ransmayrs Episode nicht so sehr, wie man nach einem einfachen Oppositionsmodell vermuten könnte, das Reich der Lebenden, sondern in erster Linie ein Reich der Zeichen, und zwar der Zeichen des Lebens und des Todes (dabei ist der verwendete Begriff vom Reich der Zeichen gewiss nicht deckungsgleich, aber doch verbindbar mit der entsprechenden Bestimmung Japans durch Barthes 2007 [1970]: hier 150 f., der gerade die Momente der Plötzlichkeit sowie der Leere der Signifikanten im japanischen Reich der Zeichen betont, die beide gleichermaßen charakteristisch für die transgressive „Umbettung“ nach dem Einbruch des Tsunamis in Ransmayrs Episode sind). Die Flutwelle lässt durch die Verwüstung dieses Zeichenreichs die Relation zwischen oberirdischen Signifikanten (hier: den Gräbern) und unterirdischen Referenten (den Toten) buchstäblich verschwimmen. In dieser semiologischen Auflösung oder Aufweichung auf vertikaler Ebene besteht eine erste transgressive Schreibweise des Tsunamis in Ransmayrs Text. Doch auch auf horizontaler Ebene, im oberirdischen Reich der Zeichen an sich, geraten die Dinge in Fluss: Hier werden die Zeichen des Lebens und des Todes selbst in Fluktuation gebracht bzw. umgebettet.

Diese Umordnung der Zeichen geschieht im Wesentlichen nach zwei Modi. Der erste ist ein basalökonomischer Modus des Tauschs: „Kreuze und Grabsteine“ (114), heißt es mit Blick auf den durch die Flut verwüsteten Friedhof, „waren wie im Tausch gegen die hier verstreuten Trümmer des täglichen Lebens unter dem Druck der Wasserwand davongewirbelt und lagen nun weit von den Orten der ewigen Ruhe“ (114 f.). Durch den Umtausch der Zeichen des Lebens und des Todes wird der Friedhof zugleich einer Charaktereigenschaft beraubt, die laut Gerhardt (2007) konstitutiv für die Soziotopologie

öffentlicher Friedhöfe im Allgemeinen ist, nämlich dass sie exklusive, vom normalen Raum abgetrennte Orte bilden.

Nach Foucault (2017d [1984]) stellt der Friedhof eine typische Heterotopie dar, und zwar eine solche, die wegen der im nachaufklärerischen Okzident aufkommenden Angst vor dem Tod als Krankheit sowie, damit verbunden, der allmählichen Verbannung der Friedhöfe aus den Herzen der westlichen Städte und ihrer Verlagerung an die urbanen Außengrenzen im Lauf des 19. Jahrhunderts den historisch-diachronen Funktionswandel heterotopischer, anderer Räume exemplarisch illustriert (1576 f.). Foucault nimmt den Friedhof als Beispiel für das zweite Prinzip der Heterotopien, nämlich dass sie von einer Gesellschaft im Lauf ihrer Geschichte mit sehr unterschiedlichen, sich wandelnden Funktionen belegt werden können (1576). Der Friedhof ist für Foucault ein anderer Ort im Verhältnis zu den gewöhnlichen Kulturräumen, der aber dennoch in Verbindung mit der Gesamtheit aller Verortungen der Stadt, der Gesellschaft oder des Dorfs steht, weil jedes Individuum, jede Familie Verwandte auf dem Friedhof hat (1576). Im Zuge einer schwindenden Gewissheit der unsterblichen Seele und einer Heimsuchung durch den Tod als Krankheit beginnt man im Lauf des westlichen 19. Jahrhunderts, so Foucault, die Friedhöfe in die Außenbezirke zu verlagern: Die Friedhöfe bilden nun nicht mehr den heiligen und unsterblichen Hauch der Stadt, sondern die andere Stadt, in der jede Familie ihre schwarze Stätte besitzt (1577).

In Ransmayrs Episode dagegen vollzieht sich die Umwandlung aufgrund der eruptiven Naturgewalt des Tiefseebebens und der aus ihr hervorbrechenden Flutwelle nicht progressiv-schleichend, sondern in Sekundenschnelle, plötzlich und gewaltsam: Mit einem Schlag werden die Zeichen des Lebens und des Todes „unter dem Druck der Wasserwand“ (115) umgetauscht; „Kreuze und Grabsteine“ (114) liegen nach der Flut „weit von den Orten der ewigen Ruhe“ (115) im Reich der Lebenden, die „verstreuten Trümmer des täglichen Lebens“ (114 f.) dagegen im eigentlich den Toten vorbehaltenen Bezirk des Friedhofs. Der Tsunami erscheint damit als Agent einer radikal beschleunigten Umkehr historischer Prozesse: Wie in einer ungeheuren Zeitraffung werden die einst räumlich weniger scharf getrennten Zeichen des Lebens und des Todes verkehrt, ihre Welten durchdrungen und ihre Grenzen wieder fließend gemacht.

Der zweite Modus der Umordnung besteht in einer Verschiebung, die wiederum zwei verschiedene Komponenten aufweist: eine räumliche und eine semantische. Das lässt sich an der Wiedererrichtung der „Ruhestätten“ durch die Angehörigen „an den ungefähren alten Orten“ ablesen, wie sie im Text beschrieben wird: „Dabei schien aber jeder seiner eigenen Erinnerung gefolgt zu sein“, heißt es dort, „denn die wiederhergestellten, neu gefaßten Gräber lagen nicht in Reihen oder anderen Symmetrien, sondern etwa so, wie sich vielleicht eine Menge müder, erschöpfter Menschen auf diesen schwarzen Sandgrund gelagert hätte“ (117). Durch die räumliche Verschiebung zwischen den alten und

neuen Grabeinfassungen sowie zwischen ihnen und der eigentlichen Position der Toten in der Erde, deren unterirdische Stätten sich ja durch den Tsunami nicht verlagert haben, sondern die nach wie vor an denselben „alten Orten“ liegen, entsteht ein ungeordnetes, asymmetrisches Feld, das nicht nur die vertikale semiologische Relation zwischen den Gräbern über und den Toten in der Erde vollkommen verschiebt, sondern das auch seinerseits auf horizontaler Ebene „ohne die Strenge von Lineal und Lot“ (117) auskommt.

Das entzieht dem Friedhof zugleich eine weitere charaktertypische Eigenschaft, nämlich seine Symmetrie, die auch mit dem Gedanken einer nivellierenden Gleichheit der Menschen im Tod ein Grundmerkmal des kollektiven Friedhofs darstellt, der nach Sörries (2011 [2009]) gegenwärtig allgemeiner einer zunehmenden Pluralisierung und Individualisierung der Bestattungsformen weicht. Durch den Vergleich der Toten mit bloß Schlafenden vollzieht sich darüber hinaus eine semantische Verschiebung, mit der nicht allein die Konstellation von Zerstörung und Wiedererrichtung eine zusätzliche Semantik von Tod und Neugeburt erhält, sondern auch der Titel „Umbettung“ eine neue, wörtliche Bedeutung bekommt mit dem Hinweis auf den Wortbestandteil des Betts als nur temporärer Ruhestätte der Lagernden. In der semantischen Umbettung vom Tod zum Schlaf wird die Vorstellung des Ewigen aufgeweicht zu einem Konzept des Episodischen bzw. Transitorischen. Dass diese Umbettung abermals im transgressiven Zeichen des Liquiden steht, wird nicht allein durch den Agenten der Auflösung deutlich, den Tsunami, sondern auch durch die Formulierung, dass hier „die Welten der Lebenden und der Toten ineinanderzufließen“ scheinen (117), die im Text zudem selbst wiederum eine performative Transgression erfährt. Indem sie nämlich wiederholend variiert wird, gerät auch die Formulierung an sich auf der sprachlichen Ebene des Texts in Fluss, taucht sie doch zuvor bereits ein erstes Mal in leichter Variation auf: „Am Ende aber hatte das Wasser auch die Grenze zwischen den Orten der Lebenden und denen der Toten verwischt“ (114). Diese Verwischung wird in der späteren Wiederholung zu einem Ineinanderfließen umgewandelt bzw. umgebettet.

4.7.2 Entdeckung und Eroberung

4.7.2.1 Umlegung und Umtaufe: Alexander Selkirk und *Robinson Crusoe* (Defoe) – Von der Dominanz der Karte über das Territorium (Baudrillard)

Eine weitere transgressive Schreibweise und zugleich eine weitere Lektüre des Titels „Umbettung“ betrifft eine zweite Sphäre in der Episode: die der Entdeckung und Eroberung. Sie ist mit der Sphäre des Grabmals eng verbunden. Über den Friedhof heißt es im

Text, er habe „die Geschichte der Insel von ihrer Entdeckung im sechzehnten Jahrhundert bis zum Tag der jüngsten Flut“ bewahrt, denn: „Hier ruhten nicht nur die Toten der Insel, sondern auch die Opfer von Schiffbrüchen und Seegefechten, spanische, englische, chilenische und deutsche Matrosen, die den Pazifik nach Glück, Macht und Reichtum abgesucht und Jahre und Jahrzehnte auf See verbracht hatten“ (114). Der Friedhof als palimpsestartiges historisches Archiv ist durch die Flutwelle gelöscht und mit Verwüstung überschrieben worden. Die Geschichte der Entdeckung und Eroberung ist aber weiterhin an den Namen der Insel abzulesen.

Im siebten Absatz der Episode (115 f.) wird die Geschichte des Freibeuters Alexander Selkirk erzählt, der „im Jahr 1704“ auf der Insel „ausgesetzt worden“ war, „bis zu seiner Rettung vier Jahre und vier Monate später in einer verzweiferten Einsamkeit überlebt“ hatte (115) und dessen Erlebnisse Daniel Defoe vermutlich zu seinem 1719 erschienenen Roman *Robinson Crusoe* inspiriert haben, „der den Chronisten“, heißt es, „mittlerweile als der erste in der englischen Literaturgeschichte gilt“ (116). Defoe, so lautet es im nächsten Absatz, „verlegte seine Bühne der Einsamkeit allerdings in die Karibik und veredelte den ausgesetzten Freibeuter zum schiffbrüchigen Kauffahrer“ (116). Im „Kunstgriff“ (116) dieser Verlegung durch Defoe liegt eine weitere Dimension der „Umbettung“. Sie zieht sich bis in die Namengebung der Insel hinein und wird in Ransmayrs Episode in einem Komplex von Taufe und Umtaufe reflektiert, der nicht allein an die Semantik von Tod und Neugeburt aus der Sphäre des Grabmals anschließt, sondern auch die Geschichte der sprachlichen Belegung der Welt mit Namen als eine Geschichte der Vereinnahmung und Eroberung rekapituliert (vgl. zu dieser Geschichte im Allgemeinen sowie im Besonderen in Zusammenhang mit einem seinerseits stratigrafisch geschichteten und mobilen Schreiben des Meers auch de Certeau 1977, siehe dazu in der Verbindung zwischen Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und Vernes *L'Île mystérieuse* speziell 3.5.7).

Wie wir im folgenden Absatz erfahren, trug die Insel auf „den Seekarten zu Selkirks Zeiten und noch lange danach“ den Namen, „auf den sie ihr Entdecker, der spanische Kapitän Juan Fernández, bereits 1574 getauft hatte: *Isla Más a Tierra*“, als Gegenstück zu der „benachbarten“, aber weiter vom Festland entfernten „*Isla Más Afuera*“ (116). „Erst der Weltruhm einer Phantasiegestalt“, heißt es weiter, „sollte in neuerer Zeit in der Hoffnung auf touristischen Gewinn dazu führen, das Inselpaar umzutaufen: die eine, die nähere, nach Robinson Crusoe, die kleinere, entferntere, unbewohnte nach dem historischen Vorbild der Romangestalt: *Isla Alejandro Selkirk*.“ (116 f.) Hier wird nicht allein mit dem „touristischen Gewinn“ ein weiteres ökonomisches Prinzip aufgerufen, das den basalwirtschaftlichen Modus des Tauschs aus der Sphäre des Grabmals ergänzt und nun mit der Kategorie des Tourismus verbindet. Mit dem Prinzip der Umtaufe wird das Konzept der Umbettung zugleich in die Sphäre der Entdeckung und Eroberung verlagert,

wobei sich in der profitorientierten neuen Namengebung eine geschichtlich verworrene, schizoide Situation herstellt. Die Insel, auf der der historische Selkirk ausgesetzt wurde, wird gerade nicht nach ihm, sondern nach seinem berühmten literarischen Doppelgänger Robinson Crusoe benannt, der aber in Defoes Roman eben nicht auf der chilenischen Isla Robinsón Crusoe, sondern auf der sogenannten „Island of Despair“ in der Karibik strandet.

Eine bildliche Darstellung dieser Insel liefert das Frontispiz zu Defoes drittem Teil des Romans, seinen *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1720). Die Illustration (siehe Fig. 19 im Bildanhang dieser Arbeit) wurde von den englischen Künstlern John Clark und John Pine signiert. Der Stich verdichtet dabei verschiedene in der Romanhandlung sukzessiv aufeinanderfolgende Hauptereignisse zu einem simultanen Bildgeschehen, dessen separate, räumlich getrennte Ereignisstationen auf der Insel nacheinander stattfinden und chronologisch fortschreitend gelesen werden können. So fasst das Bild in synoptischer Form die Erlebnisse Robinson Crusoes in einer diachronen Ereignisstopografie zusammen (vgl. dazu auch Blewett 1995: 29).

Umgekehrt dient der historische Freibeuter als Namenspatron für die Isla Alejandro Selkirk, auf der er aber nie gewesen ist. Diese geschichtlichen Umbettungen bedienen sich zum einen der sprachlichen Benennung, der Taufe und Umtaufe als Instrumente der Aneignung und Vereinnahmung von Welt im auch ökonomischen Interesse. Zum anderen lassen sie noch einmal ein Strukturmodell der archäologischen, palimpsestartigen Schichtung erkennen, das sich hier in eine ältere, geografisch orientierte und eine jüngere, ökonomisch orientierte Namensebene untergliedert, wobei die erste durch die zweite überschrieben wird. Unter Bezugnahme auf Baudrillards (1981) Idee des Simulacrum und der Dominanz der Karte über das Territorium ließe sich dieses Modell auch auf das Machtverhältnis der fiktiven Figur Crusoe gegenüber der historischen Figur Selkirk in der Konstruktion von Wirklichkeit beziehen. Im Begriff der „kartographischen Umtaufe“ aus dem nächsten Absatz, in der „Erfindung und Wirklichkeit“ ebenso „ineinanderzufließen“ scheinen wie „auch die Welten der Lebenden und der Toten“ (117), wird die Verbindung mit der Sphäre des Grabmals, mit dem Konzept der Umbettung und mit einer Schreibweise des liquiden Ineinanderfließens noch einmal explizit gemacht.

4.7.2.2 Die Höhle: „Wanderung“ – „Archäologen“ – Historische Funde – Auf unwegsamem Gelände – Das Höhlengleichnis (Platon) – Vom Trug der Phänomene – Wasser zwischen Letalität (Bachelard) und Natalität (Freud) – Inseltopografien und Traumsymbolik

Eine in mehrfacher Hinsicht besondere Position im Text nimmt die vom Ich beschriebene, in einer Bucht der Insel gelegene Höhle ein, in der man Relikte des Freibeuters Selkirk gefunden habe. Ihr ist ein eigener Absatz, nämlich der sechste Absatz des Texts vorbehalten, der sich im Lesefluss einigermaßen sonderbar ausnimmt und wie ein Fremdkörper zwischen die Schilderung des Zeichentauschs von Leben und Tod im fünften und die Geschichte Selkirks im siebten Absatz der Episode eingespannt ist; er führt über den in der erzählten Zeit auch chronologisch zurückgreifenden Umweg einer Wanderung des Ichs die historische Figur des Freibeuters in den Text ein:

Ich kam in diesen Nachmittagsstunden eben von einer Wanderung zurück, die mich von San Juan Bautista durch Eukalyptus- und Bergurwald in jene verlassene, von steil aufschießenden Felswänden umschlossene Bucht geführt hatte, in der Archäologen in einer Höhle, die wie eine erstarrte Magmablase an einem steinigem Strand lag, Werkzeugreste und einen Navigationszirkel des schottischen Freibeuters Alexander Selkirk entdeckt hatten. (115)

Der Höhlenabsatz stellt auf verschiedenen Ebenen einen Sonderraum des Texts dar. Er bildet zum einen das verschobene texttopografische Zentrum der Episode, die insgesamt dreizehn Absätze zählt. Der sechste, der Höhlenabsatz, ist damit strukturell um eine Position von der Textmitte nach vorn gerückt. Das mathematische Zentrum der Episode bildet hingegen der siebte, der Selkirk-Absatz. Strukturelle Symmetrien sind hier offenbar verschoben, was aber selbst wiederum dem titelgebenden Konzept der „Umbettung“ entspricht, das damit auch auf die Ebene der Texttopografie überzugreifen, zu transgredieren scheint. Zum anderen lässt sich der Höhlenabsatz als eigentlicher Nukleus der Sphäre der Entdeckung und Eroberung sowie als eine Verkapselung der gesamten Episode verstehen, in der sich nicht zuletzt auch die Raum- und Zeitarhitektur des Texts widerspiegelt. Dieser Absatz, der insgesamt nur aus einem einzigen Satz besteht, unterstreicht exemplarisch, in welchem Maß Ransmayrs Episode der Ausdeutung bedarf.

Zunächst fällt der Dreischritt der „Wanderung“ des Ichs auf, die „von San Juan Bautista durch Eukalyptus- und Bergurwald in jene [...] Bucht“ führt und sich damit vom offenen zum geschlossenen Raum, von Städtchen und Wald zu der „verlassene[n], von steil aufschießenden Felswänden umschlossene[n] Bucht“ bewegt, dort aber auf einen weiteren geschlossenen Raum stößt: auf die zentrale „Höhle“, die wie eine räumliche

Mise en abyme die geologisch-architektonische Struktur der Bucht spiegelt und die wie eine sie duplizierende Miniatur in sie eingelagert ist (115). Da die beiden ineinandergeschlossenen Räume der Höhle und der Bucht von einem weiteren in sich geschlossenen Raum, der Insel, eingefasst werden, ergibt sich eine konzentrische Struktur der dreifachen topografischen Verschachtelung oder Verkapselung, die vom Weiten zum Engen führt (die Insel umschließt die Bucht, die wiederum die Höhle umschließt) und die damit zugleich den Dreischritt der Wanderung des Ichs wiederholt, die vom offenen zum geschlossenen Raum führte.

Auch in zeitlicher Hinsicht bietet die Höhlenschilderung eine kleine Besonderheit: Mit der „Wanderung“ des Ichs wird die bisher erzählte Zeit verlassen und ein Einblick in die persönliche Vorgeschichte des Wandernden geliefert, die der ab dem ersten Absatz der Episode beschriebenen Begegnung mit dem Mann im Overall unmittelbar vorausgeht und durch die nachträglich berichtet wird, was „eben“ in der Biografie des Ichs geschehen ist (115). Der räumlichen Struktur der Wanderung entspricht damit ein zeitlicher Ausflug in ein privates und vorerst leicht zeitversetztes digressives oder exkursives, analeptisches Erzählen, das nach dem Vorbild der im Höhlenabsatz genannten „Archäologen“ und ihrer Arbeit in der Höhle nach und nach weiter in die Vergangenheit vordringt, ältere Zeitschichten freilegt, und am Ende des Absatzes bei Selkirk anlangt (115), dessen Geschichte aus dem frühen 18. Jahrhundert schließlich im nächsten Absatz erzählt wird. Mit der Erwähnung der Archäologen setzt daher gleichzeitig ein archäologisches Erzählen ein. Ihre Nennung im Text verleiht überdies dem Strukturmodell der archäologischen Schichtung aus der Sphäre des Grabmals einen werkinternen Namen.

Eine Sonderstellung nimmt die Höhlenepisode allem voran in Bezug auf die Sphäre der Entdeckung und Eroberung ein. Hier wird selbst von einer historischen Entdeckung berichtet: Dem Ich zufolge haben die Archäologen in der Höhle „Werkzeugreste und einen Navigationszirkel“ Selkirks als Spuren seiner Inselexistenz „entdeckt“ (115). Tatsächlich haben schottische Archäologen im Jahr 2008 Überreste eines bronzenen Stechzirkels auf der Isla Robinsón Crusoe entdeckt, der dem Navigationsbesteck Selkirks zugeordnet wurde (vgl. zu diesem Fund Caldwell/Takahashi 2008, zu früheren Forschungen auch Takahashi et al. 2007). Allerdings sind diese historischen Überreste zum einen nicht, wie Ransmayrs Ich will, „in einer Höhle“ am „Strand“ (115) gefunden worden, sondern auf einem freigelegten Lagerplatz an einer Berglichtung in 300 Metern Höhe: Selkirk hat den Wissenschaftlern zufolge ausdrücklich gerade eben nicht am Strand gewohnt, weil das zu riskant für ihn war (siehe dazu auch Evers 2009). Zum anderen ist der gesamte historische Fund wenig später, und zwar noch vor dem Erscheinen von Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*, durch Untersuchungen von zwei Kieler Geoarchäologen widerlegt worden, die besonders im deutschsprachigen Raum auch medial stark popularisiert wurden (vgl. dazu etwa Stumpfhaus 2012): 2011 entdeckten die-

se nämlich an einer anderen Stelle, mitten im Wald, das eigentliche Lager Selkirks; die Forscher gehen davon aus, dass die Selkirk vorher zugeschriebene Behausung Überreste eines spanischen Stützpunkts sind und dass eine ihm ebenfalls zugeordnete Strandhöhle von englischen Seefahrern in den Fels gesprengt worden sei. Die Karte der heutigen Robinson-Crusoe-Insel verzeichnet im Übrigen sowohl eine „Cueva de Robinson Crusoe“ als auch einen „Mirador de Selkirk“.

Ob und inwieweit der empirische Autor Ransmayr von diesen historiografischen Verwobenheiten Kenntnis hatte, ist hier nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Festzuhalten bleibt nur eine in ihrer Ausprägung erstaunliche Koinzidenz zwischen den angeblichen, vom Ich der Episode erklärten Höhlenfunden und den übrigen Verschiebungen und (Fehl-)Zuschreibungen der im Text gestalteten Sphäre der Entdeckung und Eroberung: Genauso wie sich schon auf der Ebene der Namengebung der Inseln geschichtliche Umbettungen vollziehen, so ergeben sich auch im Hinblick auf die Mikroebene der präsentierten bzw. inszenierten Höhlenfunde historisch-archäologische Umbettungen, welche die Fundstücke und Elemente an Orte verlagern, an denen sie sich geschichtlich nie befunden haben. Damit wird die Höhlenepisode zu einem Raum der Spiegelung oder *Mise en abyme* der gesamten Episode und im Besonderen ihrer zweiten Sphäre: In der Höhlenbeschreibung verkapselt sich im Kleinen, im Miniaturformat, was die Episode insgesamt auszeichnet, nämlich eine in ihrer Verlagerungsstruktur wiederum sehr detailgenaue Umbettung historiografischer Zuschreibungen wie archäologischer Befunde.

So rückt die Höhlenepisode zugleich auch einen generelleren Umstand ins Bewusstsein, nämlich dass die historische Spurensuche allgemeiner nicht zu so etwas wie einer gesicherten Erkenntnis, sondern ganz im Gegenteil in ein unsicheres, unwegsames und unüberschaubares Gelände führt. Lag die Lagerstätte des historischen Selkirk nach den Forschungen von Mieth und Bork eigentlich in einem Wald, den das Ich der Episode im Übrigen zuvor noch durchwandert hat (115), scheint es daher kaum von ungefähr, dass ihr ursprünglicher Ort in Ransmayrs Episode ausgerechnet in eine Höhle verlagert wird: Erinnert die Höhle philosophiegeschichtlich doch schon seit Platons berühmtem Höhlengleichnis aus dem siebten Buch seiner *Politeia* (2013: 420–427) an die trügerische Natur wahrnehmbarer Phänomene, an die Beschränktheit und Ungewissheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit (zur Höhle ferner 4.5.2.3). Damit knüpft die Höhlenschilderung aus der Episode „Umbettung“ unmittelbar an die *Crux* des Vorworts aus dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* (4.2) an: Wer den im Text ausgelegten historiografischen oder (auto)biografischen Spuren nachgeht, muss damit rechnen, dass er an Nieten, Finten und Fallen gerät, die eines in platonischer Weise verdeutlichen, nämlich dass auf die Phänomene kein Verlass ist, dass die Wahrnehmungen grundsätzlich trügen und dass daher auch die Manie der Entdeckung und Eroberung historischer Sicherheiten ein fehlgeleitetes Unternehmen darstellt.

Beachtenswert ist zuletzt auch die geologische bzw. architektonische Gestalt der Höhle aus der Episode. Dem Ich zufolge liegt sie „wie eine erstarrte Magmablase an einem steinigen Strand“ (115). Natürlich birgt diese Blase uterine Konnotate, obwohl sie gerade nicht mit Wasser gefüllt ist, sondern zu totem Stein erstarrt vor steinigem Strand liegt, an dem wiederum das Wasser des ozeanischen Raums zu verorten ist. Dieses Wasser ist vielfach ebenso letal (vgl. dazu insbes. Bachelard 1964 [1942]) wie maternal und natal konnotiert (vgl. dazu klassisch Freud 1982c [1916]: 162 f., 169, zur Analogie zwischen Traum und Mythos in ihrer Wassersymbolik 169 f., siehe zu alledem 4.5.2.4). Doch auch die übrigen Elemente der vom Ich auf seiner Wanderung durchstreiften Landschaft in der Höhlenepisode lassen sich zugleich als Topografie einer Traumsymbolik lesen: der Wald, die Felswände, die Höhle selbst. Freud nennt „Höhlen“ ausdrücklich als ein Symbol für das „weibliche Genitale“ (165), und: „Die Genitalbehaarung beider Geschlechter beschreibt der Traum als *Wald* und *Gebüsch*. Die komplizierte Topographie der weiblichen Geschlechtsteile macht es begreiflich, daß diese sehr häufig als *Landschaft* mit Fels, Wald und Wasser dargestellt werden“ (165 f.).

Über eine solche traumsymbolische Verdichtung der Topografie hinaus enthält der Höhlenabsatz als Episode in der Episode noch eine andere figurative, nämlich poetologische Keimzelle: eine embryonale Verkörperung des Texts und seiner Mechanismen, eine „Umbettung“ im Kleinen. Als „erstarrte Magmablase“ führt die Höhle im Text zugleich vor, was geschieht, wenn das für die Gesamtepisode bezeichnende Liquide, hier die flüssige Materie des Magmastroms, zur festen mineralischen Form gerinnt – oder wenn man etwa versucht, den Strom der Geschichte zu fixieren und den historischen Selkirk auf eine Behausung in einer zu Stein erstarrten Magmahöhle festzulegen. Schließlich spiegelt sich in der Form der Höhle auf texttopografischer und -architektonischer Ebene auch noch einmal die Form des Absatzes, in dem sie auftaucht: Der Höhlenabsatz ist ein in sich geschlossenes, in die verschobene Mitte des Texts wie ein Fremdkörper eingebettetes und den Text in sich einschließendes Gebilde, eine Art Textblase, die den Raum-, Zeit- und Lesefluss der Episode ebenso stocken lässt wie das flüssige Magma in der Höhle zur Steinblase erstarrt. Damit schließt sich der Kreis um diese Höhle.

4.7.3 Die Erinnerung und die Schrift: Gedächtnis und Tod (Assmann, Böhme, Hegel) – Vom Import europäischer Bestattungsformen (Ariès) – Textspiegelungen – *Robinson Crusoe* und Ransmayr Christoph – Die „Erfindung der Wirklichkeit“

Integriert werden die ersten beiden Sphären schließlich in eine dritte, umfassendere Sphäre, nämlich die Meta-Sphäre der Erinnerung und der Schrift. Die Verbindungen zwischen Grabmal und historischem Gedächtnis wurden bereits am Archiv-Charakter des Friedhofs angedeutet. Tatsächlich ist die Totenmemoria eine ursprüngliche Form der Gedächtniskunst. Nach Andronikos (1968: 34) bietet das Grabmal schon in der Antike die Möglichkeit, „die Erinnerung an den Toten zu erhalten und von seinem Ruhm zu künden.“ In ihrer Studie über die *Erinnerungsräume* schreibt Assmann (2010 [1999]: 33): „Das kulturelle Gedächtnis hat seinen anthropologischen Kern im Totengedächtnis.“

Böhme (2011: 17) bezeichnet in seiner „Einladung zur Transformation“ die rhythmisch von „Diskontinuität und Instabilität“ bestimmte Geschichte als „ein Archiv des Toten, dem der Historiker zuarbeitet.“ Er verweist dabei auf Hegels Vergleich der Geschichte mit einem „Beinhaus der Wirklichkeiten“ (siehe hierzu Hegel 1994: 346). Über das Gedächtnis bemerkt Hegel: „Gedächtnis ist das Grab, der Aufbewälter des Toten. Das Tote ruht darin als Totes. Es wird wie eine Sammlung Steine gewiesen. Das Ordnen, Durchgehen, Stäuben, alle diese Beschäftigungen haben zwar eine Beziehung auf das Tote, aber sind von ihm unabhängig.“ (432) Die Erinnerung dagegen ist nach Hegel (1998: 44) ein „Sich-innerlich-machen, Insichgehen“ und steht so für einen lebendigen Prozess. Für Böhme (2011: 17) ergibt sich aus dieser Gegenüberstellung eine „Polarität von (totem) Gedächtnis und (lebendiger) Erinnerung“ bei Hegel.

In Ransmayrs Episode wird die kollektive – und nach Hegel: tote – Gedächtnisfunktion des Friedhofs von der Flutwelle aufgelöst und durch eine private – nach Hegel: lebendige – Form der Erinnerung ersetzt. Bei der Wiedererrichtung des Friedhofs nämlich „schien“, wie es ja ausdrücklich heißt, „jeder seiner eigenen Erinnerung gefolgt zu sein“ (117). Das Gedächtnis entspricht, so gesehen, einem Aggregatzustand des Festen, die Erinnerung einem Aggregatzustand des Flüssigen, Fließenden. Die symmetrisch geordnete, kollektive und leblos-statische Gedächtnisstruktur weicht in der „Umbettung“ einem individualisierten, asymmetrischen, privaten und durch die persönliche Verlebendigung des Totengedächtnisses dynamisierten Erinnerungsraum, der jedoch durch den gleichzeitigen Hinweis auf die potenzielle „Erinnerung eines Auftraggebers“ (117) wieder ökonomisch kompromittiert wird. Das Moment des Privaten in der verlebendigten und aktualisierten Erinnerung des Einzelnen wird so zugleich kombiniert mit

einem gegenläufigen Moment der Privation des Eigenen oder Individuellen in einem möglichen Erinnerungsauftrag von dritter Hand (vgl. allgemeiner zur „Konstruktivität der Erinnerung“ bei Ransmayr sowie spezieller zur gewiss ganz anders kontextualisierten, an sich jedoch vergleichbaren „befohlenen“ Erinnerung im Roman *Morbus Kitahara* Wernitzer 2015: 312 sowie 313; zur „Sedimentierung der Geschichte“ in *Morbus Kitahara* etwa Maldonado-Alemán 2017).

Die Verbindungen ihrerseits zwischen Entdeckung/Eroberung und Erinnerung/Schrift werden in der Episode an unterschiedlichen Elementen deutlich. Hierzu gehört ebenso der erwähnte Roman Defoes, den Joyce (1964) etwa vor dem Hintergrund des britischen Imperialismus und Kolonialismus deutet, wie der eigentliche Importstatus europäischer Bestattungs- und damit verbundener Totengedächtnisformen in Südamerika, die nach Ariès' *Geschichte des Todes* „vom alten Abendland in andere gegenwärtige Kulturkreise verlagert“ wurden (2015 [1978]: 712), wie schließlich auch die schriftlich festgehaltene, in Ransmayrs Episode rekonstruierte Namengebung der entdeckten und eroberten Inseln etwa im Wandel der Geschichte, deren Namen auf „den Seekarten zu Selkirks Zeiten“ nicht weniger „geführt“ und damit im skripturalen Gedächtnis festgeschrieben werden (116) als nach „der kartographischen Umtaufe“ (117).

Zu einer zentralen Deutungskategorie wird die Sphäre der Erinnerung und der Schrift insbesondere durch eine Serie von Textspiegelungen, die das Schreiben an sich thematisieren und zugleich auf den Konstruktcharakter des Texts verweisen. Diese Textumbettungen lassen sich mindestens auf vier verschiedenen Ebenen beobachten. In ihnen kehren diesmal lediglich in leicht umgeordneter bzw. umgebetteter Reihenfolge die grundlegenden Formen von Rekurrenzen wieder, die für das gesamte Episodenbuch prägend sind (siehe dazu 4.3): als intraepisodische, fremdreferenzielle und eigenreferenzielle intertextuelle sowie als interepisodische Rekurrenzen.

Erstens sind innerhalb der Episode selbst gewisse Motivspiegelungen als intraepisodische Rekurrenzen zu entdecken. So wiederholt das „aus Beton“ gegossene Kreuz (117) auf dem neuen Grab sowohl die „für den wiederkehrenden Notfall“ angelegte „breite Betonspur“ der „*Tsunami Evacuation Route*“ vom Beginn der Episode (113) als auch die „ins Leere ragenden Betonsäulen“ nach der Verheerung (115). In der Idee von „einem in den schwarzen Grund gravierten Plan“ der Grabanlage (117) kehrt das Motiv der „Seekarten“ (116) wieder, das sich paratextuell zudem auch in der Umschlagillustration von Ransmayrs maritimem „Weltbuch“ *Atlas eines ängstlichen Mannes* spiegelt (siehe Fig. 17 im Bildanhang dieser Arbeit; vgl. ferner zur Umschlaggestaltung und ihrer Wiederholung „auf den Coverinnenseiten in nochmals blasserer Farbvariante“ Wagner-Egelhaaf 2016: 26, zum zitativen Status des Schutzumschlags Schmitz-Emans 2017a: 212, zur Unverfügbarkeit des auf dem Buchumschlag und Vorsatzblatt visualisierten Raums 2017b: 229) usw.

Zweitens ergeben sich fremdreferenzielle Spiegelungen zwischen Ransmayrs Episode und Werken anderer Autoren. Dazu gehört insbesondere Defoes so prominent zitierter Roman *Robinson Crusoe*, dessen Verbindungen mit Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* wie mit seinem Gesamtwerk einmal genauer zu untersuchen wären. Sie zeigen sich hier jedenfalls schon im gemeinsamen Grundelement der Reise bzw. Seereise samt der Naturgewalt des Wassers: Ähnlich wie der Tsunami in Ransmayrs Episode „Umbettung“ bietet das Meer in Defoes Roman eine enorme Gewalt auf. Nachdem die erste Welle, „a raging wave, mountain-like“, Robinson Crusoe und seine Mitreisenden vom Boot gefegt hat, „it took us with such a fury, that it overset the boat at once“, kommt schon die zweite in einer Serie gewaltiger, mehr als haushoher Wellen auf Crusoe zugerast: „I saw the sea come after me as high as a great hill, and as furious as an enemy which I had no means or strength to contend with“ (2001 [1719]: 37). Spezifische Verbindungen äußern sich zudem im zentralen Motiv der Insel sowie auch in der für beide Werke charakteristischen Authentifizierungsstrategie: Wie die *Atlas*-Episoden vom reisenden Ich selbst erlebt und geschrieben worden seien, soll nämlich auch die Geschichte Robinson Crusoes vom Helden selbst verfasst („Written by Himself“) sein und daher als authentischer Bericht des Ich-Erzählers verstanden werden, wie bereits das Titelblatt der Erstausgabe von Defoes Roman (1719) verkündet (siehe Fig. 20 und 21 im Bildanhang; das beigefügte Frontispiz ist auch hier ein Stich von Clark und Pine, ähnlich wie die „Island of Despair“ kann es als eine synoptische Darstellung zeitlich auseinanderliegender Ereignisse in einem einzigen Bild verstanden werden, vgl. dazu auch Blewett 1995: 29; zugleich betont die gigantische Welle unter dem Schiff auch auf der Illustration die große Gewalt des Meers).

Paradigmatisch könnte sich Ransmayrs Umbettung des fremden Texts womöglich sogar an der auktorialen Maske „CR“ andeuten, mit der das Vorwort des *Atlas eines ängstlichen Mannes* unterzeichnet ist ([5]) und die grundsätzlich weniger im Sinne einer autobiografischen als einer autofiktionalen Signatur zu lesen ist (siehe dazu 4.2). Sie öffnet eine indefinite, numinose Stelle, die sich in verschiedene Richtungen deuten lässt. Der Rekurs auf die Geschichte Robinson Crusoes fügt diesem Raum miteinander konkurrierender und konfligierender Interpretationen als einer auf zwei Buchstaben reduzierten Zone der permanenten Zirkulation von Sinndeutungssystemen eine weitere mögliche Richtung hinzu. Sie liegt in einer Umkehrung oder, um den Episodentitel aufzunehmen, in einer Umbettung, die aus der Signatur „CR“ zugleich ein spiegelverkehrtes, invertiertes Initialkürzel der Figur Robinson Crusoe macht, einen permutativen intertextuellen Verweisknoten also, der nicht auf die eigene Lebensgeschichte, sondern auf die Literaturgeschichte Bezug nimmt: „C[rusoe]R[obinson]“ statt „C[hristoph]R[ansmayr]“. Ein solcher Akt der eigenen Identitätsverkehrung dürfte gleichzeitig ein Akt der selbst- wie literaturreflexiven Umkehrung der Richtungsvektoren neuzeitlicher Roman-

produktion sein, die im englischsprachigen Raum mit Defoes *Robinson Crusoe* beginnt und auf deren literaturgeschichtliche Entwicklungen Ransmayrs episodisch zerstückeltes, fragmentiertes „Weltbuch“ *Atlas eines ängstlichen Mannes* nur noch restrospektiv, in umgekehrter Richtung zurückblickt.

Drittens lassen sich eigenreferenzielle Spiegelungen zwischen der „Umbettung“ und anderen Werken Ransmayrs nennen. So verweist die Zusammenstellung der Begriffe „Erfindung und Wirklichkeit“ (117) noch einmal auf den Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984/1996), in dem Josef Mazzini bekanntlich „die Erfindung der Wirklichkeit“ zu betreiben versucht (17/21). Dieselbe Formel wird in Ransmayrs darauffolgendem Roman *Die letzte Welt* (1988) wiederholt und damit zu einem Motto mit Wiedererkennungswert: „Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr.“ (287) In der Episode „Umbettung“ kehrt zudem noch eine andere Formel aus der *Letzten Welt* wieder: Der Mann im Overall macht sich am Ende der Episode daran, „die steinerne Fassung wieder auseinanderzunehmen und“, so heißt es wörtlich, das Ganze „noch einmal anders und neu zusammenzufügen“ (118). Ähnlich versucht Cotta in der *Letzten Welt*, die mit Schriftzeichen versehenen Steine, die er beim Haus Nasos findet, zu einem sinnvollen Text zusammenzufügen, und beginnt „das Spiel“ immer wieder „irgendwo anders und neu“ (50). In den beschrifteten Steinfragmenten aus der *Letzten Welt* verdichtet sich Ransmayrs Verfahren eines die Textbruchstücke stets „anders und neu“ zusammenfügenden, umbettenden Schreibens ebenso wie in der neu zu arrangierenden steinernen Grabeinfassung aus der Episode „Umbettung“ oder der „Erfindung der Wirklichkeit“ und ihrer versiegenden Aufzeichnungen aus den *Schrecken des Eises und der Finsternis* zu einer Meta-Sphäre der Erinnerung und der Schrift als einer Erinnerung an fremde und eigene Texte, die in der Umbettung von toten zu bloß schlafenden Schriften wiederkehren und keine ewige Ruhe finden, sondern in einem transitorischen Schreibfluss stets zirkulieren und flottieren.

An vierter und letzter Stelle sind schließlich auch Spiegelungen zwischen der „Umbettung“ und anderen Episoden aus dem *Atlas* zu erwähnen. So verweist das Grab der „Umbettung“ zugleich interepisodisch auf ein zweites Grab innerhalb der Sammlung: auf das aus der exemplarisch zu analysierenden Episode [35] „Die Regeln des Paradieses“. Zwischen den beiden Episoden entwickelt sich ein werkimmanentes, dialogisches Symmetrieverhältnis.

4.8 Paradiesgeschichte und Kolonialgeschichte: „Die Regeln des Paradieses“

Die Episode „Die Regeln des Paradieses“ (214–231) ist nicht nur die quantitativ umfangreichste, sie steht als Episode [35] texttopografisch in der geteilten oder gedoppelten Mitte des *Atlas* als gespaltener Symmetrieachse des Werks, von der wiederum symmetrische Spiegelungen unter anderem auf die „Umbettung“ ausgehen. Die Episode spielt auf Pitcairn, der Hauptinsel des Pitcairn-Archipels im Südpazifik. Hier erblickt das Ich zunächst „eine schwarze Ziege“ auf dem „rissigen Betonbelag“ eines „überwucherten Tennisplatzes“ und hört das klingelnde Aufschlagen eines Metallelements der Leine „auf den Beton.“ (214) Es ist einer „der entlegensten und am schwierigsten zu erreichenden Plätze der Welt“: „Mehr als fünftausend Kilometer waren es von hier bis Neuseeland und fast sechstausend Kilometer bis zur südamerikanischen Küste. Durch die Leere dazwischen rollte allein der Pazifik“ (215).

4.8.1 Ein zweites Grab im Ozean

An die Episode „Umbettung“ erinnert abgesehen vom Schauplatz einer entlegenen Pazifikinsel auch das eigenartig wiederkehrende, ähnlich wie die „erstarrte Magmablase“ (115) der Selkirk-Höhle auf einen thermodynamischen Wechsel von Aggregatzuständen verweisende Beton-Motiv. In „Umbettung“ führte der Phasenübergang vom flüssigen zum festen Beton zu einer Festschreibung des dynamischen Zeitstroms der Geschichte der organischen Welt in die solide, besonders witterungsfeste Oberschicht des Betons, der die Spuren auf lange Zeit konserviert, wie sich an der Arbeit des Manns im Overall zeigt: „Am Ende stellte er ein aus Beton gegossenes kleines Kreuz, dessen Oberfläche noch den Abdruck der Jahresringe des Verschachtelungsholzes trug, ans Kopfende“ des Grabs (117f.). Wie in „Umbettung“ ist die Geschichte überdies mit der Thematik der Eroberung und Benennung wie mit einem Grabmotiv verbunden. Im historischen Zentrum von „Die Regeln des Paradieses“ steht eine andere Seegeschichte, nämlich die der Meuterei auf der *Bounty*.

Von den jetzigen Inselbewohner*innen, heißt es, „trugen viele immer noch die Familiennamen der Meuterer“ (217), die sich im Januar 1790 auf diese Insel gerettet hatten. Unter diesen hebt das erzählende Ich insbesondere den „Zweiten Offizier an Bord der *Bounty* wie auf Pitcairn kommandierenden Fletcher Christian“ hervor (217). Ihm hat auch „Mrs. Christian“ (218) ihren Namen zu verdanken, die dem Ich der Episode „in *Christian's Café*“ (217) von der Geschichte der Insel und den historischen „Regeln des

Paradieses“ (220) erzählt, nach denen einige der Nachfahren der Meuterer auch später noch auf „Pitcairn als britische[r] Kolonie“ (219) leben und handeln zu können geglaubt hatten und die in Entführung, Nötigung und Vergewaltigung bestehen. Schließlich fällt die Rede „auf das Grab des letzten Meuterers“ (221) John Adams. Er ist der „Namenspatron“ von Adamstown, „der kleinsten Stadt der Welt und einzigen menschlichen Siedlung in einem scheinbar unendlichen Ozean“ (230). Er wird zugleich als „der einzige von allen Entkommenen“ beschrieben, „der nach seinem Tod nicht bloß verscharrt, ins Meer geworfen oder einfach den Vögeln überlassen, sondern unter einem behauenen Stein begraben und von Frauen und Kindern betrauert wurde.“ (230) Sein „Grab“ liegt „unter einer Königspalme weitab von jenem kleinen Friedhof“, auf dem die Toten des Dorfs begraben sind (231). Dieses Grab bildet damit nicht nur einen exklusiven Ort, sondern auch einen zentralen Erinnerungsraum der Insel, ein Archiv der Herkunft ihrer Bewohner*innen und zugleich ein werkinternes Pendant zum Grab der Episode „Umbettung“, eine oszillierende Textspiegelung innerhalb des *Atlas*, ein zweites Grab im Ozean.

Die beiden Gräber aus den Episoden „Umbettung“ und „Die Regeln des Paradieses“ sind freilich nicht die einzigen in Ransmayrs „Weltbuch“, sondern schreiben sich in ein weiterverasteltes Bezugsnetz ein, das hier lediglich angedeutet werden kann (siehe auch 4.6; zu Friedhöfen als Ransmayr’schen Übergangsorten ferner Schmitz-Emans 2017a: 218; zum Totengedenken im *Atlas* Streim 2017: 46 f.). Um eine Beerdigung geht es bekanntlich ebenso in der Episode „Herzfeld“ (28–35, dazu speziell 4.6.2). Eine weitere substanzielle Spiegelung erfährt die „Umbettung“ in der Episode „Die Arbeit der Engel“ (176–182). Dort sieht das Ich, ähnlich wie in „Umbettung“, gleich im ersten Satz „eine mannshohe Mauer“ und bald darauf „einen alten Mann“ (176), der dabei ist, diese Mauer zu reparieren. Schließlich fällt der Blick „auf lange Reihen überwucherter Gräber und Grabsteine, manche von ihnen noch aufrecht, andere gestürzt, umgeworfen oder bereits tief eingesunken in den gefrorenen Grund.“ (176 f.) Die Mauer umschließt hier einen „jüdischen Friedhof, der seit mehr als vierhundert Jahren hinter einem Hügel außerhalb der Stadt lag“ (177) und dessen Pflege und Wiederaufrichtung sich der alte Mann verschrieben hat.

4.8.2 Insulare „Wanderer“ (Nietzsche) – Heterogenität und Kreolisierung – Geronnene und gedehnte Zeit im Korridor des Wartens – Die Insel als Chronotopos (Bachtin) – Auswanderung und Rückkehr

Wie die Episode „Umbettung“ ist auch „Die Regeln des Paradieses“ von einer Struktur der Wanderung geprägt, die erst die Ausgangsbasis der berichteten Erlebnisse des Ichs auf der Insel schafft und die einen ähnlichen räumlichen Dreischritt (hier zwischen

„Höhenzug“, „Lichtung“ und „Platz“) entwirft wie in „Umbettung“: „Ich war auf meiner Umwanderung der Insel über einen bewaldeten Höhenzug auf eine Lichtung und diesen Platz geraten.“ (214) Gewollt oder ungewollt tritt das Ich der Episode damit zugleich in die Fußstapfen eines anderen insularen Wanderers und Bergsteigers der Geistesgeschichte, nämlich in die von Nietzsches *Zarathustra*, über den es gleich zu Beginn des bereits zitierten dritten Teils (am Anfang des ersten Kapitels „Der Wanderer“) lautet: „Um Mitternacht war es, da nahm Zarathustra seinen Weg über den Rücken der Insel, dass er mit dem frühen Morgen an das andre Gestade käme: denn dort wollte er zu Schiff steigen.“ (1999a [1883–1885]: 193–196, hier 193; siehe dazu ferner 3.4.2) Ransmayrs Episode lässt sich auch als eine intertextuelle Variation über Nietzsches Werk verstehen. Aufgrund der geringen Größe Pitcairns hat das episodische Ich indessen „kaum mehr als zwei Stunden für die Umwanderung der Insel gebraucht“ (221). Der Wanderer entpuppt sich dabei als Tourist, wollte er doch „unterwegs in *Christian's Café* nach der panorama-reichsten Route für eine Umwanderung der Insel fragen.“ (217)

Auch die Insel selbst ist ein von Wanderungen vieler Art durchzogener Ort: Sie ist gleichermaßen von sprachlicher wie von ethnischer Durchmischung geprägt, denn „wer hier lebte, sprach nicht nur eine Mischung aus Tahitianisch und einem Englisch aus dem Jahrhundert der *Bounty*“, erklärt das Ich, „sondern hatte unter seinen Vorfahren auch Frauen und Männer aus Tahiti und Tubuai, die von den Meuterern hierher entführt worden oder später von Mangareva, Raiatea und anderen Inseln gekommen waren.“ (219) Während Pitcairn so zu einem Schmelztiegel sprachlicher Kreolisierung wie zu einem Konglomerationsraum heterogener Herkünfte wird, scheint die Zeit auf der Insel stehen geblieben zu sein. Das partielle „Englisch“ ihrer Bewohner*innen stammt dem Ich zufolge heute noch „aus dem Jahrhundert der *Bounty*“ (219). Auch in der postalischen Übermittlung stockt und gerinnt die Zeit, die auf der ganzen so abgeschiedenen Insel langsamer vergeht als in der Außenwelt: Das Ich ist „den steilen Weg von der Mole hinauf zum Dorfplatz und zum *Post Office* gegangen, in dem ein Brief manchmal Monate auf seine Weiterbeförderung warten mußte“ (217; zu ähnlichen Zeitkernern in vielen Inselfilmen vgl. Bauer 2017: 38–44).

Die gesamte Insel umgibt ein liquider Korridor des Wartens, der die Zeit schon bei der Ankunft an ihrer Küste ins Unvorhersehbare dehnt: Die „Meuterer von der bewaffneten Dreimastbark *Bounty*“, sagt der Erzähler, „hatten mehr als drei Tage vor dieser hochragenden Felsenküste gewartet, bis sie ihr Beiboot an den felsigen Strand setzen konnten.“ (216) Er selbst habe „mehr Glück“ gehabt: „Trotz einer verhältnismäßig ruhigen See konnten uns nach bloß zwei Stunden des Wartens auf sanftere Wogen“, meint er, „aber nicht die eigenen Matrosen, sondern erst einige über Funk um Hilfe gebetene Pitcairner in einem ihrer Langboote von unserem krängenden Schiff zum Landgang übersetzen.“ (216) „Strom“ gibt es auf der Insel nur aus dem „Generator“ (218). Als *Chro-*

notopos im Bachtin'schen Sinn (2008 [1975]) öffnet die Insel nicht nur einen anderen Raum, mit dem untrennbar eine andere Zeit verbunden ist, die episodische Wanderung an sich variiert zudem Bachtins „Chronotopos des abenteuerlichen Alltagsromans“ als schelmenhaften „Weg durch eine vertraute Welt“ (93) zum umgekehrten Weg durch eine fremde, abenteuerliche Inselwelt.

Analog zur Wanderung des Ichs gestalten sich in Ransmayrs Episode die zyklischen Wanderungsbewegungen der Inselbewohner*innen sowie auch des Fregattvogels, den das Ich in Christian's Café vorfindet (217). Im Unterschied zur Ersteren sind ihre Bewegungen iterativ: Nach Mrs. Christian verlässt der Vogel die Insel „manchmal für Wochen, manchmal für Monate. Bisher sei er allerdings – wie viele irgendwann ausgewanderte und dann vom Heimweg geplagten Pitcairner übrigens auch – immer wieder zurückgekehrt.“ (218) Nicht nur die ausgewanderten Insulaner*innen und der Hochseevogel, auch die Formulierung selbst kehrt im Text zurück, „stets“ nämlich, heißt es später erneut von Mrs. Christian, „sei das Heimweh der Ausgewanderten so groß geworden, daß viele von ihnen, genau wie dieser Fregattvogel hier, immer wieder zurückkehrten.“ (221) Der Kreislauf von Auswanderung und Rückkehr gibt ein intraepisodisches Äquivalent ab für die Bewegung der Textelemente in Ransmayrs Werk, die von einer Episode zur anderen, von einem Text zum anderen wandern, dabei aber immer wieder zurückkehren und in der Iteration wie Variation der Formulierungen den Zyklus einer permanenten, sich gleichwohl verändernden Wanderschaft beschreiben.

4.8.3 Die Meuterei auf der Bounty

Wie in der Episode „Umbettung“ geht es auch in „Die Regeln des Paradieses“ um Aspekte einer Kolonialgeschichte. Das Episoden-Ich berichtet, dass „Pitcairn als britische Kolonie immer noch der Krone unterstand“ (219). Das reale Pitcairn ist seit 1838 und bis heute britische Kronkolonie. In diesem Fall ist daher weniger von einer postkolonialen, auch nicht so sehr von einer neokolonialen, vielmehr von einer anhaltend kolonialen Geschichte zu sprechen: Die Pitcairninselformen bilden die letzte Pazifik-Kolonie Großbritanniens in der Gegenwart. Zuletzt sind sie vor allem wegen Kindesmissbrauchs bekannt geworden (vgl. zu Elementen dieser jüngeren Inselgeschichte etwa Marks 2008). Im Zentrum des kolonialhistorischen Zusammenhangs der Episode steht die Geschichte von der Meuterei auf der Bounty. Die Nachfahren der historischen Meuterer leben bis zum heutigen Tag auf Pitcairn: Die Gesamtbevölkerung der rund zwei Meilen langen und eine Meile breiten Insel umfasst im Jahr 2023 nach Regierungsangaben circa fünf- unddreißig Personen (vgl. Government 2023), sie stammen von den britischen Meutern und ihrer tahitianischen Begleitung ab.

4.8.3.1 Verortungen einer Nichtidentität: Der historische ‚Fehler‘

Die Geschichte der *Bounty* ist vielfach aus Literatur und Film bekannt: Unter dem Kommando von William Bligh segelt die *Bounty* von England nach Tahiti, um die dort heimische Brotfrucht aufzulesen und in die britischen Kolonien in der Karibik zu importieren; auf dem Weg von Tahiti nach Jamaika kommt es zu einer Meuterei an Bord, angeführt durch den Offizier Fletcher Christian, der Bligh auf einer Barkasse aussetzt, selbst die Kontrolle über die *Bounty* übernimmt und schließlich auf der Insel Pitcairn landet. Es ist die berühmteste Meuterei in der Geschichte der Seefahrt. Allerdings ist und bleibt daran bis heute vieles rätsel- und legendenhaft. So changiert nicht nur die Inszenierung Blighs von einem väterlichen Fürsorger zum erbarmungslosen Tyrannen (vgl. Flocken 2010). Der historische Fall an sich ist komplex und problematisch (vgl. dazu insbes. Madison 2001, Frost 2018): Seine geschichtliche Überlieferung weist zahlreiche Unsicherheiten und Unstimmigkeiten, Fälschungen und Lücken auf; dabei verlaufen die Grenzen zwischen historischer und literarischer Darstellung oft fließend, gehen Dokumentation und Fiktion vielfach ineinander über. An einigen Stellen schweigen die Zeugnisse, an anderen widersprechen sie einander (vgl. die Zusammenstellung zentraler Dokumente von Bligh / Christian 2001, zudem Bligh 1792). Einzelheiten über den Hergang der Ereignisse und das Zustandekommen der Meuterei bleiben bis heute unklar, der Fall wurde nie restlos aufgeklärt. Stattdessen belegt er in vielen Aspekten, dass es hier um eine Macht geht, „die stärker war als jeder Feind auf See – die Macht einer guten Story.“ (Alexander 2004 [2003]: 438)

Mit dem *Bounty*-Komplex wird in Ransmayrs Episode erneut gerade eine solche Geschichte aufgegriffen, die auf historisch sehr unsicheres Gelände führt, in der die Dominanz der Narration über die Historie, der Fiktion über die angeblichen Fakten hervorgekehrt und damit grundsätzlich die auch sprachlich begründete Nähe zwischen der Geschichte im historischen und im narrativen Sinn betont wird: Die faktuale Geschichte (als Historie) ist immer auch eine fiktionale Geschichte (bzw. Narration), da sie selbst stets auf subjektiven Berichten, Zeugnissen und Erzählungen beruht. Zugleich geht die Geschichte der *Bounty*-Meuterer selbst wiederum auf eine historische Fehleinzeichnung zurück, welche die geglückte Flucht auf die Insel mitsamt deren anschließender Besiedlung überhaupt erst ermöglichte: Die Meuterer konnten nämlich nur deshalb von ihren Verfolgern unentdeckt auf Pitcairn bleiben, die Insel bot nur deshalb ein ideales Versteck und eine ideale Anlaufstelle Fletcher Christians und seiner Gefährten, weil sie auf den Seekarten der Zeit in mehreren unterschiedlichen Varianten fehlerhaft verzeichnet war. Die ganze Geschichte an sich fußt, so gesehen, also auf einem historischen ‚Fehler‘.

Das Ich der Episode skizziert die Geschichte der „bereits 1767 entdeckten und nach einem Seekadetten namens Robert Pitcairn benannten Insel, die aber wieder in Verges-

senheit geraten und auf verschiedenen Seekarten an zumindest drei verschiedenen, weit auseinanderliegenden Positionen eingetragen worden war.“ (227) Allein aufgrund dieses mehrfachen historischen Fehlers „mußte dieser Ort sicher sein wie kaum ein anderes Versteck auf dieser Erde.“ (227) Damit wird die Insel nicht allein zu einem verlorenen, faktisch verschwundenen Ort, zu einem Raum der „Vergessenheit“, der noch einmal an die chronotopische Position der Insel außerhalb von Raum und Zeit bzw. in einem anderen Raum und einer anderen Zeit erinnert. Im Sinne der Relativität und Variabilität historischer Zuschreibungen an sich bezeichnet die Eintragung der Insel auch den Ort einer Nichtidentität, einer Dislokation von Karte und Territorium: Wo die Insel eingezeichnet ist, ist nichts, und wo die Insel ist, ist nichts eingezeichnet. Die Insel gleicht damit auf ihre Weise der einen *Atlas*-Episode, deren Ort nicht zu bestimmen ist (siehe dazu 4.2). Die evozierte Dreizahl der Varianten ihrer Fehleinzeichnung schließt hierbei an eine frühere Schilderung aus der Episode selbst an: die Dreizahl der Filmversionen von der Geschichte der *Bounty*.

4.8.3.2 Varianten einer Fehleinzeichnung: Drei *Bounty*-Filme (Lloyd, Milestone, Donaldson)

Das episodische Ich spricht von Fletcher Christian, „den ein Jahrhundert nach dem tödlichen Ende des Dramas auch Filmhelden mit Namen wie Clark Gable, Marlon Brando oder Mel Gibson vergeblich wieder zum Leben zu erwecken versucht hatten.“ (217) Damit werden drei filmische Prätexte evoziert, die unterschiedliche, in vielem divergierende Versionen der *Bounty*-Geschichte liefern: die Filme von Lloyd (1935), Milestone (1962) und Donaldson (1984). Die ersten beiden basieren auf dem Roman *Mutiny on the Bounty*, dem ersten Teil der *Bounty Trilogy*, von Nordhoff/Hall (vgl. 1985a [1932]), der dritte auf dem Buch *Captain Bligh and Mr Christian* von Hough (2000 [1972]). Der Letztere unterscheidet sich so drastisch von den anderen, dass er geradezu als Gegendarstellung zu den beiden Ersteren verstanden werden kann, die aber gleichfalls in vielen Punkten voneinander abweichen. Alle drei Filme sind in ihrer Darstellung von Autorität, Gewalt und Aufbegehren mindestens ebenso sehr Zeugnisse ihrer eigenen Zeit wie Rekonstruktionen einer wie auch immer gearteten Geschichte.

In Lloyds frühem Tonfilm *Mutiny on the Bounty* (1935) wird Bligh (Charles Laughton) von Anfang an als Gewalttyrann, der „Erste Offizier“ Christian (Clark Gable) als rechtschaffener Menschenfreund präsentiert. Der Film endet mit der juristischen Freisprechung, aber moralischen Verurteilung des „Captain“ Bligh, die ebenso quer zur historischen Überlieferungstradition steht wie die Zwangsaushebung der Matrosen, mit welcher der Film beginnt (vgl. Flocken 2010). Milestone dagegen erzählt in seinem gleichnamigen Film *Mutiny on the Bounty* (1962) das Drama der Meuterei als eine Ent-

wicklungsgeschichte, in deren Verlauf Bligh (Trevor Howard) erst zum Sadisten und der „Erste Offizier“ Christian (Marlon Brando) vom anfänglichen Dandy zum engagierten und aktiven Mitmenschen werden muss. Der Film endet nach der gerichtlichen Entlassung und diesmal expliziteren moralischen Zurechtweisung des „Captain“ Bligh durch die Vertreter der Admiralität mit dem Tod Christians, der hier im Gegensatz zu den anderen Filmversionen sein Schiff nicht selbst in Brand stecken lässt, sondern nach England zurücksegeln möchte und beim Lösch- und Rettungsversuch auf der brennenden *Bounty* tödliche Verletzungen erleidet.

Donaldson bemüht sich in seinem Film *The Bounty* (1984) am stärksten um historische Genauigkeit: ein Versuch, der aber schon durch den oben beschriebenen Umstand, dass die geschichtlichen Zeugnisse selbst einander in vielem widersprechen, zum Scheitern verurteilt ist. Donaldson erzählt die Geschichte der *Bounty* in der Form eines analytischen Dramas: Der Film beginnt in den Gerichtsräumen der Admiralität, „Lieutenant“ Bligh (Anthony Hopkins) berichtet retrospektiv in mehreren großen Blöcken von den Ereignissen, die zur Meuterei auf dem Schiff führten, nicht angestiftet, aber geleitet vom ersatzweisen „Zweiten Offizier“ Christian (Mel Gibson). Hier ist Bligh also ebenso wenig „Captain“ auf der *Bounty* wie Christian „Erster Offizier“. Donaldsons Film kehrt zugleich den Spannungsbogen um: Zu Beginn scheinen die Vertreter der Admiralität dem Lieutenant Bligh nicht sonderlich wohlgesinnt zu sein, schließlich aber beurteilen sie sein Verhalten als tadellos. Bei Donaldson verhält sich Bligh seiner Mannschaft gegenüber tatsächlich wohlmeinend und sogar milde. So schwächt er die für die drei Deserteure grundsätzlich vorgesehene Todesstrafe etwa ab zur Züchtigung durch die Peitsche, nach der die Abgestraften zwar missmutig um sich schauen, aber immerhin noch aufrecht stehen – im Gegensatz zu allen Auspeitschungsoptionen in den vorherigen Filmen. Insgesamt wirken die Meuterer hier wie eine Bande pubertärer Bengel, die lieber auf Tahiti liegen als ihrem Dienst nachzukommen. Christian erscheint anderthalb Stunden zu spät zum Essen mit seinen Vorgesetzten und möchte dann seine Uniform nicht mehr anziehen, weil seine tahitianischen Tätowierungen sonst wehtun. Darauf antwortet Bligh: Dann streifen Sie doch wenigstens Ihren Mantel über. Sympathieträger ist bei Donaldson in markantem Unterschied zu den anderen Filmen weit eher Bligh als Christian, was gewollt oder ungewollt gewiss auch mit Mel Gibsons Spiel zusammenhängt.

Wie Donaldson in seinem Film bemüht sich auch das Ich in Ransmayrs Episode „Die Regeln des Paradieses“ um eine möglichst akkurate Darstellung der historischen Zusammenhänge. In einem eigenen Absatz wird die Biografie William Blighs skizziert: „Lieutenant Bligh, an den Maßstäben der Admiralität gemessen ein nachsichtiger und liberaler Offizier“ (223 f.), meint das Ich, „hatte an der Seite von James Cook die Welt umsegelt und schien für eine Fahrt nach dem in Europa noch kaum bekannten, mythenverzauberten Tahiti der richtige Seemann.“ (224) Zur militärischen Rangordnung expliziert das

Ich ergänzend: „Bligh hoffte seinerseits, nach dieser Mission endlich zum Kapitän befördert zu werden.“ (224) Auch in Bezug auf Christian achtet der Ich-Erzähler auf eine sorgfältige Wiedergabe des historischen Rangs: Er spricht ausdrücklich von „dem *Master's Mate* und *Acting Lieutenant*, jenem als Zweiten Offizier an Bord der *Bounty* wie auf Pitcairn kommandierenden Fletcher Christian“ (217).

Von den drei im Text aufgerufenen filmischen Prätexten steht die Schilderung des Ichs aus Ransmayrs Episode der dritten Version, derjenigen aus Donaldsons Film, am nächsten, und zwar sowohl in handlungsbezogener als überdies auch in struktureller Hinsicht, sind doch „Die Regeln des Paradieses“ wie beinahe sämtliche Episoden aus Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* von einer dominanten analytischen Erzählstruktur geprägt. Doch auch in Bezug auf Donaldsons Version ergeben sich zugleich deutliche Differenzen, zunächst in der Darstellung der Autorität: Indem der Erzähler aus Ransmayrs Episode eine eigene Position in der Einschätzung Blighs verweigert und sich stattdessen auf das Urteil aus der autoritären Sicht und nach „den Maßstäben der Admiralität“ (223) zurückzieht, präsentiert er deren Autorität als auktoriale Summe und Konstante einer Deutungshoheit, die jeder dynamischen Grundspannung entbehrt, wie sie bei Donaldson gewiss auch aus dramaturgischen Gründen vorhanden ist. Mindestens ebenso deutliche Differenzen zeigen sich in der Beziehung zwischen den Meuterern und ihren polynesischen Begleitern und vor allem Begleiterinnen, die in Donaldsons *The Bounty* wie auch in den vorangehenden Filmen als Liebesgeschichte inszeniert wird, wovon das Ich aus Ransmayrs Text allerdings sehr weit entfernt ist. Denn „um an einem menschenleeren, unbekanntem Ziel nicht ohne Frauen und Knechte zu sein“ (226), heißt es in der Episode, „hatte Christian in einer stürmischen Nacht vor Tahiti die Ankertaue kappen lassen und so zwölf an Bord gelockte Tahitianerinnen und sechs Männer aus Tahiti, Tubuai und Raiatea zu einer Reise gezwungen, von der keiner je zurückkehren sollte.“ (226 f.)

Die deutlichsten Differenzen aber ergeben sich in der jeweiligen Schilderung vom Ende der *Bounty*. Hier kommt die Darstellung des Ichs aus Ransmayrs Episode dem Film von Milestone näher als dem von Donaldson. Bei Donaldson lässt Christian das Schiff zum Schluss in Brand setzen, damit es die Meuterer auf der Insel nicht verraten soll. Bei Milestone hingegen stecken drei der Matrosen das Schiff am Ende heimlich, ohne Christians Wissen in Brand, um zu verhindern, dass dieser damit nach England zurücksegeln und sie mit an Bord zwingen könnte. Auch in Ransmayrs Episode geht die Initiative nicht von Christian aus. Das erzählende Ich meint: „Der Matrose Matthew Quintal, der den Galgen mehr als alle anderen fürchtete, steckte die auf Grund gesetzte *Bounty* in Brand, ohne sich zuvor mit seinen Gefährten beraten zu haben.“ (227)

Damit präsentiert die Episode letztlich eine Mischung von Elementen unterschiedlicher Filmversionen. Der Matrose Quintal ist auch bei Milestone an der Brandsetzung

des Schiffs beteiligt, allerdings nicht allein, sondern gemeinsam mit zwei seiner Gefährten und ausdrücklich in Gegenreaktion auf Christians Vorhaben. Anders als in Miles-tones Film stirbt Christian in der Episode nicht etwa an den Brandverletzungen, die er bei seinem Versuch erlitten hat, das brennende Schiff zu retten, sondern er wird hier weit weniger heroisch und weit weniger singulär zusammen mit anderen Meuterern von den polynesischen Knechten über Nacht erschlagen, wobei das Individuum Christian im Plural der Schicksale wie der sprachlichen Formulierung im Text beinahe zu verschwinden droht und bei seinem Abtritt nur noch in einem nachgestellten Ergänzungsteilsatz eine letzte Erwähnung findet: „In einem nächtlichen Überfall erschlugen sie fünf Meuterer, unter ihnen auch Fletcher Christian“ (228).

Im Unterschied zu allen drei Filmversionen nämlich setzen sich in der Episode die kolonialhistorisch unterdrückten, subalternen Subjekte zur Wehr, nachdem die weißen Kolonialherren ihre Frauen geraubt haben: Dem Episoden-Ich zufolge „wollten sich die Knechte für diese Schmach – und auch dafür rächen, daß die Insel allein unter Weißen aufgeteilt worden war, und griffen ihre Herren an.“ (228) Dagegen entspricht das Motiv der Brandsetzung der *Bounty* in der Episode wiederum weitestgehend demjenigen in der Filmversion von Donaldson sowie andeutungsweise auch in der von Lloyd: Das Schiff wird hier als „ein weithin sichtbares, verräterisches Zeichen“ vernichtet (227).

Die drei im Text alludierten, einander in so vielem widersprechenden Filmversionen der *Bounty*-Geschichte korrespondieren mit den drei kartografischen Varianten in der historischen Fehleinzeichnung der Insel Pitcairn, die, wie erwähnt, „an zumindest drei verschiedenen, weit auseinanderliegenden Positionen eingetragen worden war.“ (227) An drei ebenso „verschiedenen“, ebenso „weit auseinanderliegenden“ Positionen verzeichnen die drei im Text evozierten Filme die Geschichte selbst. Nicht obwohl, sondern gerade weil die Geschichte von der Meuterei auf der *Bounty* so viele historische Ungewissheiten hinterlässt und in so zahlreichen konträren Varianten zirkuliert, von denen aufgrund der Quellenlage keine die absolute, autoritäre Wahrheit verbürgen kann, steht eben diese Geschichte im historischen Zentrum der Episode. Sie führt auf diese Weise die Geschichte selbst als einen solch „mythenverzauberten“ Ort vor, als der im Text Tahiti präsentiert wird (224), und zeigt zugleich, dass eine autoritäre Deutungsinstanz wie die der Admiralität, auf die sich das episodische Ich zurückzieht, der historischen Illusion und der Illusion des Historischen nicht gerecht werden kann. An die Stelle der Akkuratessse tritt die Akkumulation der Varianten. Dabei zersplittert auch das Ich als chronikalische Instanz.

Eigenartig ist nämlich, dass das Episoden-Ich die Filme zeitlich „ein Jahrhundert nach dem tödlichen Ende des Dramas“ verortet (217), was sich nicht einmal im Fall des frühesten Films ansatzweise ausgeht: Der historische Fletcher Christian wurde vermutlich 1793 ermordet. Die historische Fehlzuschreibung, wie sie aus der falschen Eintra-

gung der Insel Pitcairn in den Seekarten zur Zeit der Bounty bekannt ist, schreibt sich damit in der Erzählerrede fort und wird hier zu einer zeitlichen Fehleintragung der Elemente im Diskurs des Ichs. Bezeichnend ist der Rekurs auf die Kategorie „des Dramas“, der später im Verweis auf „das Drama eines Neuanfangs“ (228) wiederholt wird und neben dem Bezug auf den Film als dramatische Gestaltungsform auch eine Reminiszenz an ein charakteristisches Merkmal der literarischen Gattung Drama birgt: ihre Polyvokalität, die statt eines monopolisierenden Erzählers, wie desjenigen der Episode, eine Vielzahl verschiedener Stimmen inszeniert und die sich insofern mit den multiplen, einander teils widersprechenden Stimmen in der Rekonstruktion der Bounty-Geschichte parallelisieren lässt.

4.8.4 Transplantationen: Kulturimport, Tier- und Pflanzenmigrationen – Natur und „Weltbuch“ (Blumenberg)

Historisch belegt ist das kolonialpolitische Ziel der Bounty-Mission, das darin bestand, die Brotfrucht als kostengünstige und effiziente Nahrung für die Sklaven des britischen Imperiums von Tahiti auf die Westindischen Inseln zu transplantieren (vgl. dazu etwa Madison 2001: xviii, Frost 2018: 293–295). Dieses Ziel findet auch im Episodentext Erwähnung: „Die bis dahin auf den Antillen unbekannt Brotfrucht sollte nun ein neues, möglichst großes Heer von Sklaven möglichst billig ernähren.“ (223)

Die Episode „Die Regeln des Paradieses“ verweist nicht allein auf dieses singuläre Exempel kolonialhistorischer Transplantation, sie handelt von globalen Zirkulationen von Gütern und Produkten quer über den gesamten Erdball. Am Extremfall einer abgegrenzten Pazifikinsel wird demonstriert, dass die Warenwege der globalisierten Weltwirtschaft selbst noch in die entlegensten Winkel des Atlas vordringen. Obwohl Pitcairn über „fünftausend Kilometer“ von „Neuseeland“ entfernt ist (215), beobachtet man den Erzähler wie beiläufig dabei, dass er „neuseeländisches Bier aus einer Kühltruhe trank, die ein brummender Generator mit Strom versorgte“ (218). Der in Ransmayrs „Weltbuch“ episodisch zusammenerzählte *Atlas* zeugt mit Phänomenen solcher Art auch von der Globalisierung der Märkte und der Handelswege. Das wird insbesondere anhand von bestimmten kulturellen, zoologischen und botanischen Indikatoren deutlich. Die folgenden Lektüren können als ein erster methodischer Versuch angesehen werden, einen literarischen Text auf diese taxonomischen Indikatoren hin zu untersuchen.

Die Rede vom globalen „Weltbuch“ aus dem Klappentext der Episodensammlung (o.S.; siehe 4.1.1, 4.2) erinnert dabei fast zwangsläufig an den entsprechenden Begriff vom „Weltbuch“ als einer zentralen Leitmetapher aus Blumenbergs *Die Lesbarkeit der*

Welt (2018 [1981]). Wo Blumenbergs Begriff vom „Weltbuch“ jedoch auf „das Buch“ als „Metapher der Natur“ (17) bzw. auf die „Metapher vom Buch der Natur“ (58) bezogen ist, da läuft Ransmayrs „Weltbuch“ eher umgekehrt auf Entmetaphorisierung hinaus. Statt dass die Welt zum Buch denaturiert würde, wird das Buch durch Welteinschuss gewissermaßen renaturiert. Das geschieht etwa durch das Einfließen biologischer Grundbedingungen, die exemplarisch an der Episode „Die Regeln des Paradieses“ zu studieren sind: Tier- und Pflanzenkataloge, Sammlungen organischer, andernorts auch Lapidarien mineralischer Elemente. Wie die Stimme zu einem intertextuellen Echo heißt es im Begleittext zu Blumenbergs Buch übrigens: „Unter dem Titel ‚Lesbarkeit der Welt‘ lassen sich nur Episoden behandeln.“ (O. S.) Auch zwischen den peritextuellen Außenregionen der Werke werden Resonanzen hörbar.

4.8.4.1 Kulturimport: Das Tennisspiel als Kolonialprodukt und der Rückfall der Systeme an die Natur

Einige an sich eher unscheinbare Elemente deuten von Beginn an auf den kolonialen Kontext hin. Bereits der erste Satz der Episode versammelt mehrere solcher Elemente: „Ich sah eine schwarze Ziege am Rand eines von Schilfgras überwucherten Tennisplatzes in Adamstown, der einzigen Siedlung der Südseeinsel Pitcairn.“ (214) Natürlich ist der Tennisplatz auf der Südseeinsel ein koloniales Importprodukt: Die historischen Wurzeln des Tennisspiels reichen in seiner Urform bis ins Frankreich des 13. Jahrhunderts zurück (vgl. zur Geschichte des Tennis Stemmler 1988); in seiner heutigen Form und mit seinen heutigen Regeln wurde es indessen in Großbritannien weiterentwickelt und bei den ersten Londoner Wimbledon-Meisterschaften 1877 etabliert, also fast ein Jahrhundert nach dem Anlegen der Bounty vor Pitcairn. Der Tennisplatz verweist in Ransmayrs Episode damit von Beginn an auf die anhaltende kolonialbritische Präsenz auf der Insel.

Grundsätzlich ist ein Gegensatz zwischen der Ordnung des Tennis und der Unordnung der Natur festzuhalten: „Auf jedem Sportplatz gibt es, was es in der Natur nicht gibt: klare Linien, eine Handvoll Regeln, dazu hat man seine Gegner vor Augen, und wenn ein Ball aus ist, ist er aus und nicht drin.“ (Wittstock 1998a: 182) Zugleich lassen sich Analogien zwischen dem Tennisspiel als einem „Duell auf Distanz“ und der heutigen „Wettbewerbsgesellschaft“ erkennen, die einerseits im „Charakter eines Leistungsvergleichs auf größere Entfernung“ begründet sind, andererseits im mittelbaren Verhältnis des Tennisspielers zum Ball: „Man trifft ihn mit einem Instrument, einer künstlichen Verlängerung des Körpers – und auch dies ist typisch für unser technisches Zeitalter, in dem wir kaum noch etwas mit der Hand machen, sondern lieber auf Geräte zurückgreifen.“ (Wittstock 1998b: 184)

Das kolonialhistorisch auf der Insel angesiedelte Kulturprodukt des Tennisplatzes wird in Ransmayrs Episode allerdings nicht zum Zeichen einer erfolgreichen Bändigung natürlicher Unordnung durch klare Linien und Regeln, sondern umgekehrt: einer Rückverwandlung systematisch geordneter Strukturen in einen urwüchsigen Naturzustand. Mit der Schilderung des „von Schilfgras überwucherten Tennisplatzes“ sowie der „verblaßten Grundlinie des Spielfeldes“ (214) wird ein verfallenes, an die Natur zurückge-sunkenes Kulturobjekt präsentiert: Das Tennisfeld ist „ohne Netz“, „an der Mittellinie“ ragen „Schilfgrasbüschel“, und die Leitersprossen am „Schiedsrichterstuhl“ sind „durchgetreten“ (215). Statt der Persistenz kultureller sowie auch kolonialhistorischer Ordnungen führt der Text somit die Fragilität, Künstlichkeit und Vergänglichkeit dieser Ordnungsmuster vor: Obwohl der Tennisplatz nach wie vor von der britischen Präsenz auf der Insel zeugt, verweist er doch zugleich bereits auf die Eigenmacht und Eigendynamik der Inselnatur, den Rückfall der Systeme an ein natürliches Chaos sowie das allmähliche Verblässen und Verschwinden von klaren geometrischen Linien (der „Grundlinie“, der „Mittellinie“) und heteronom-autoritären regulativen Instanzen (dem „Schiedsrichterstuhl“).

4.8.4.2 Tiermigration, zoologisch und intertextuell: Die „schwarze Ziege“

Einen kolonialgeschichtlichen Zusammenhang legt dagegen schon das erste Lebewesen nahe, von dessen Anblick auf der Südseeinsel das Ich erzählt: „Ich sah eine schwarze Ziege“ (214). Das Ich berichtet später im Text: „Die Meuterer hatten solche Ziegen aus Tahiti mitgebracht und sie frei auf der Insel weiden lassen, bis sie wieder so scheu und wachsam wie Wildtiere geworden waren.“ (222) Nicht nur leben seit den Tagen der Bounty Ziegen auf Pitcairn, sie gehören noch heute zu den wichtigsten Ernährungsgrundlagen der Inselbewohner*innen (vgl. Frankenstein / Huml 2012). Freilich ist die Ziege auf dieser Südseeinsel ursprünglich nicht heimisch (vgl. zur Biodiversität der Pitcairn-Inseln etwa Procter / Fleming 1999: 88–95, speziell zur wilden Ziegenpopulation und ihren Auswirkungen auf das lokale Habitat 89, zum Einfluss der invasiven Spezies ebenso Christian 2011: 91, grundlegend zur Biogeografie der Inselgruppe Benton / Spencer 1995). Die indigene Landfauna auf Pitcairn beschränkt sich weitgehend auf Wirbellose. Andere Tierarten wie etwa die verbreiteten Rattenpopulationen wurden von Siedlern mitgeführt und zuletzt wirksam bekämpft. Ähnliches gilt für die 1790 ebenfalls von den historischen Meuterern auf der Insel angesiedelten Schweine, die im Zuge der adventistischen Missionierung der Pitcairner im Jahr 1890 wieder ausgerottet wurden (vgl. zur Geschichte Pitcairns u. a. auch Government 2023).

Die Ziege aus Ransmayrs Episode zeugt aber nicht nur von einer Migration in zoologischer, sondern zugleich in intertextueller Hinsicht. Sie erhält einen doppelten Import-

status: Zum einen ist sie auf Pitcairn eine importierte Tierart, zum anderen ist sie auch aus anderen Geschichten und Texten importiert. So ruft das Tier Verbindungen mit einer ganzen Serie verwandter Texte auf und spannt dabei auch noch einmal den Bogen zurück zur „Umbettung“ im Gesamtkonstrukt des Selkirk-Crusoe-Komplexes.

Ähnlich wie in „Die Regeln des Paradieses“ werden im dritten Teil der *Bounty Trilogy* von Nordhoff/Hall, ihrem Historienroman *Pitcairn's Island* (1985b [1934]), der von der Anlandung der Meuterer auf der Insel erzählt und der überhaupt so manche Gemeinsamkeiten mit Ransmayrs Episode aufweist, zu Beginn des ersten Kapitels unter den Frachttieren an Bord des Schiffs gleich an allererster Stelle Ziegen genannt: „Goats were tethered to the swivel stocks; hogs grunted disconsolately in their pens; cocks crowed and hens clucked in the crates where several score of fowls were confined.“ (446) Auch in Defoes bereits in Zusammenhang mit der Episode „Umbettung“ zitiertem Roman *Robinson Crusoe* spielen Ziegen allerdings eine wichtige Rolle, so stößt Crusoe schon beim ersten seiner täglichen Streifzüge über die Insel auf Ziegen, die er anschließend erlegt: „The first time I went out I presently discover'd that there were goats in the island [...]. The first shot I made among these creatures, I kill'd a she-goat which had a little kid by her which she gave suck to, which griev'd me heartily“ (2001 [1719]: 50). Ebenso ist vom historischen Alexander Selkirk belegt, dass er in seinen Jahren auf der aus „Umbettung“ bekannten Isla Más a Tierra und heutigen Isla Robinsón Crusoe intensive Jagd auf Ziegen betrieb, die seit der spanischen Entdeckung und Namengebung der Insel durch Juan Fernández 1574 dort angesiedelt waren (vgl. Evers 2009, ferner Borgards 2016).

Freilich hat die Ziege auch eine dämonologische Tradition, ist insbesondere der Ziegenbock ein volksmythologisches Bild für den Teufel (vgl. zu einer ostentativen kunstgeschichtlichen Verarbeitung etwa Francisco de Goyas als *Der Hexensabbat* bekanntes Gemälde [ca. 1797–1798]). Das Bild der dämonischen Ziege lässt sich zugleich auf verschiedene Bibelstellen zurückbeziehen. Im Alten Testament erscheinen Ziegen in teils sehr unterschiedlichen, ambivalenten Zusammenhängen, unter anderem als Bocksgeister oder Bocksdämonen. Leviticus nennt „Bocksdämonen“ als Götzen und Adressaten falscher „Schlachtopfer“ (Lev 17,7). Auch im zweiten Buch der Chronik dienen „Bocksgeister“ und „Kälber“ der Verehrung fremder Götzen (2 Chr 11,15). Bei Jesaja fällt der Urteilsspruch über das nach Gottes Zorngericht verfallene Babel: „Dort haben nur Wüstenhunde ihr Lager, / die Häuser sind voller Eulen, Strauße lassen sich dort nieder / und Böcke springen umher.“ (Jes 13,21). Ähnlich lautet es bei ihm über das Ende und die Verwüstung Edoms nach Gottes Strafgericht: „Die Bocksgeister werden dort ihr Unwesen treiben.“ (Jes 34,12) „Wüstenhunde und Hyänen treffen sich hier, / die Bocksgeister begegnen einander. / Auch Lilit (das Nachtgespenst) ruht sich dort aus / und findet für sich eine Bleibe.“ (Jes 34,14)

So wie Lilit im buchstäblich verwüsteten, zur Wüste gewordenen Edom aus dem Alten Testament finden nicht allein die Meuterer der Bounty „für sich eine Bleibe“ auf der wüsten Insel Pitcairn, hier stößt auch das Ich aus Ransmayrs Episode gleich zu Beginn auf ein Tier, das neben den literarischen ebenso biblische und volksmythologische Assoziationen birgt. In seiner Untersuchung zum *Image der Nomaden im Alten Israel und in der Ikonographie seiner sesshaften Nachbarn* hebt Staubli (1991) die „symbolische Dimension“ dieses Tiers hervor, „einerseits als Ziege am Lebensbaum“, „andererseits als Bocksgeist“: „Nach Meinung des Volkes hausen diese Dämonen gerne in verfallenen und versteppten Städten“ (177). In der Episode „Die Regeln des Paradieses“ verdichten sich diese und weitere Verbindungen zu einem teils biblisch, teils volksmythologisch geprägten intertextuellen Assoziationsfeld, das nicht weniger Verknüpfungen bereithält als die literarischen oder filmischen Bezüge und das die Ziege in vielerlei Hinsicht als eine importierte Gestalt erscheinen lässt.

4.8.4.3 Die Riegel des Paradieses: Kultivierung und Kolonisierung im Garten Eden

Ransmayrs Episode wirkt wie eine Umkehrung der Paradiesgeschichte aus dem zweiten Schöpfungsbericht der alttestamentlichen Genesis (Gen 2,4–3,24). Durch die Schlange versucht, werden Adam und Eva nach dem Sündenfall von Gott aus dem Paradies vertrieben, der Mensch zur Ackerarbeit außerhalb des Gartens verdammt: „Gott, der Herr, schickte ihn aus dem Garten von Eden weg, damit er den Ackerboden bestellte, von dem er genommen war.“ (Gen 3,23) Nach der Vertreibung des Menschen verschließt Gott das Paradies: „Er vertrieb den Menschen und stellte östlich des Gartens von Eden die Kerubim auf und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachten.“ (Gen 3,24)

In Ransmayrs Episode werden die vertriebenen, verfolgten und in Ungnade gefallenen Meuterer mitsamt ihren Begleiter*innen nicht aus dem Paradies aus-, sondern auf der Insel eingeschlossen. Pitcairn wird für sie weitab aller „Südseeträume“ und Fantasien über „paradiesische Strände, die es“, so Mrs. Christian, „hier nicht gab“ (218), schließlich zu einer Gefängnisinsel: Es ist ihnen unmöglich, „der Gefangenschaft auf einem Felsen inmitten des größten und tiefsten Ozeans der Erde aus eigener Kraft jemals wieder zu entkommen, der Gefangenschaft vor allem aber in den Fallen der Erinnerung, der Schuld, des Heimwehs und der Sehnsucht.“ (227f.) Das Inselparadies wird selbst zu einem diabolischen Verlies.

Wo am Ende des zweiten Schöpfungsbericht aus der Genesis die Kerubim und das Flammenschwert als Zeichen Gottes den Weg zum Paradies versperren und bewachen, da begegnet in Ransmayrs Episode am Anfang, gleich in der ersten Zeile, ein anderes,

ein dunkles Zeichen, „eine schwarze Ziege“ (214), die nicht nur im Volksglauben weniger göttliche als diabolische Züge trägt und die den Weg in das bereits im Episodentitel beschworene, verkehrte Paradies erst öffnet. Die Insel ist hier ein nach außen hin verschlossenes, verdammtes Paradies, in dem die Flüchtigen ohne Hoffnung auf Erlösung gefangen sind. Der bildlich wie sprachlich gleichermaßen kurze Weg von der Regel (von lat. *regula* „Richtholz“, „Maßstab“, „Regel“) zum Riegel (von ahd. *rigil* „Stange“, „Querholz“) lädt daher auch zu einer Lesevariante des Episodentitels ein: von den Regeln des Paradieses zu den Riegeln des Paradieses. Das Paradies ist nach außen abgeriegelt, und es sind gerade die beschworenen „alten Gesetze und Traditionen der Südsee“, auf die sich selbst die späteren Kinderschänder Pitcairns noch „berufen“, d. h. die auch kolonialgeschichtlich begründeten „Regeln des Paradieses“ (220), die zum infernaln Charakter dieses Inselparadieses beitragen.

Die Paradiesgeschichte aus dem Alten Testament ist zugleich eine Geschichte der Urbarmachung des Landes, der Bepflanzung und Bebauung, der Kultivierung und Kolonisierung der Erde sowie nicht zuletzt auch der Sesshaftwerdung des Menschen. Vor der Erschaffung des Menschen ist die Erde noch wüst: So „gab es auf der Erde noch keine Feldsträucher und wuchsen noch keine Feldpflanzen; denn Gott, der Herr, hatte es auf die Erde noch nicht regnen lassen und es gab noch keinen Menschen, der den Ackerboden bestellte“ (Gen 2,5). Nach der Erschaffung Adams legt Gott das Paradies als agrarische Pflanzung an, in welcher der Mensch sesshaft werden soll: „Dann legte Gott, der Herr, in Eden, im Osten, einen Garten an und setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte. / Gott, der Herr, ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten“ (Gen 2,8–9). Der sesshaft gemachte Mensch Adam wird von Gott in den paradiesischen Pflanzungen gleichermaßen als Kolonialarbeiter und als Kolonialherr eingesetzt, der den Boden bestellen und beaufsichtigen soll: „Gott, der Herr, nahm also den Menschen und setzte ihn in den Garten von Eden, damit er ihn bebaue und hüte.“ (Gen 2,15) Erst danach erschafft Gott die Tiere (Gen 2,19) und die Frau (Gen 2,22).

In Ransmayrs Episode „Die Regeln des Paradieses“ fällt die Aufgabe der Urbarmachung des Landes dagegen unter eigentümlicher Rollenverkehrung ausgerechnet den auf die Insel verschleppten Frauen zu: „Die Frauen hatten die Insel bewohnbar gemacht, wußten, wie man Gärten anlegte, die Brotfrucht zubereitete, aus dem Papiermaulbeerbaum Fasern für Kleidung und Decken gewann und die Kokosnuß auf hundert Arten verwendete“ (229). Dabei liegt in der Gewinnung von „Kleidung“ durch die Frauen schon ein Anklang an die Erkenntnis der Nacktheit und die Herstellung von Kleidern nach dem biblischen Sündenfall Adams und Evas: „Da gingen beiden die Augen auf und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.“ (Gen 3,7) In der Episode verlagern sich die Leiden der gefallenen Menschen in das Paradies selbst hinein.

Im Alten Testament verhängt Gott Strafen über Mann und Frau, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Zur Strafe Adams „verflucht“ er den „Ackerboden“: „Unter Mühsal wirst du von ihm essen / alle Tage deines Lebens.“ (Gen 3,17) Denn: „Im Schweiß deines Angesichts / sollst du dein Brot essen, / bis du zurückkehrst zum Ackerboden; / von ihm bist du ja genommen.“ (Gen 3,19) In der Episode erinnert daran das klägliche Dasein der Meuterer auf dem „Felsen“ (228) und ihr zumeist rascher Tod (228–230). Gottes Strafe für Eva lautet: „Viel Mühsal bereite ich dir, sooft du schwanger wirst. / Unter Schmerzen gebierst du Kinder. / Du hast Verlangen nach deinem Mann; / er aber wird über dich herrschen.“ (Gen 3,16) Die Knechtschaft der Frau und ihre Beherrschung durch den Mann kehrt im Schicksal der Tahitianerinnen aus der Episode wieder: „Zunächst beanspruchten die neun Meuterer neun der zwölf Tahitianerinnen als ihr Eigentum. Die verbliebenen drei Frauen sollten den sechs polynesischen Knechten dienen.“ (228)

Der Text erzählt eine in vieler Hinsicht invertierte Variante der biblischen Paradiesgeschichte, in der die Meuterer in einem leiderfüllten dunklen Paradies gefangen sind. Zwar steht ihr Inseldasein wie die Arbeit der ersten Menschen außerhalb des Gartens im Zeichen „eines Neuanfangs“ (228), doch nicht wie in der Genesis am Beginn der Heilsgeschichte, der die „Anfänge“ der Welt und der Menschheit darstellt (Gen 1–11), sondern umgekehrt „auf einer Insel, die nicht am Ende der Welt lag, sondern das Ende der Welt *war*.“ (218) Die Inversion spiegelt sich noch einmal in dem von Mrs. Christian überlieferten Kommentar zur Nötigung minderjähriger Mädchen in der jüngeren Inselgeschichte wider: „Als ob Pitcairn je ein Paradies gewesen wäre.“ (219)

4.8.4.4 Textlandschaft und Hortikulturgeschichte: Koloniale Pflanzungen – Botanische Lektüren

Die insulare Landschaft, die das episodische Ich durchwandert, wird zugleich als eine hortikulturgeschichtliche, durch nichtindigene, migratorische Pflanzungen im Lauf der Zeit gartenbaulich veränderte Landschaft lesbar. Gerade die historische Mission der Bounty zeigt exemplarisch, inwieweit die koloniale Südseegeschichte in ihren Grundlagen auch eine Geschichte der botanischen Transplantationen ist. So gewinnen die Pflanzen, denen das Ich auf der Insel begegnet, gleichzeitig eine besiedlungshistorische Bedeutung. Die beschriebene Vegetation auf der Insel zeugt von vielfältigen Pflanzenmigrationen (vgl. zu dem Begriff aus Sicht der historischen Pflanzengeografie grundlegend Sauer 1988), die anthropogen sind und einen weiteren kolonialgeschichtlichen Horizont öffnen. Er lässt sich auf den doppelsinnigen Begriff einer „Hortikulturgeschichte“ projizieren (einerseits als Gartenbaugeschichte, andererseits als Kulturgeschichte des Gartens, mit einer je unterschiedlichen Gewichtung von Kultur bzw. Kultivierung im ve-

getabilischen resp. zivilisatorischen Sinn). Im Folgenden wird dazu die Methode einer hortikulturgeschichtlichen, in diesem Fall speziell arborikulturgeschichtlichen Textlektüre im botanischen Zusammenhang erprobt.

Gleich zu Beginn der Episode berichtet der Erzähler von „Papaya- und Brotfruchtbäumen“ (214), auf die er bei seinen Inselerkundungen stößt. Mit den „Brotfruchtbäumen“ ist bereits diejenige Pflanze benannt, die im Zentrum der Bounty-Geschichte steht und erst den Grund für den Aufbruch William Blighs und seiner Mannschaft in die Südsee darstellt. Der Brotfruchtbaum (*Artocarpus altilis*) ist ursprünglich in Polynesien heimisch, wurde aber durch den Menschen vielfach umgesiedelt und hat sehr ausgedehnte Migrationen erfahren. Er „stammt aus dem tropischen Südostasien“: „Von dort soll die Art durch Einwohner Polynesiens im pazifischen Raum verbreitet worden sein, u. a. im 12. Jahrhundert von Samoa nach Hawaii“ (Maraz 2014: 70, vgl. zu Herkunft und Verbreitung auch Morton 2013 [1987]: 52, zur Verarbeitung etwa Biedinger 2000: 78). Seine Präsenz auf Pitcairn erinnert zudem noch einmal an den kolonialhistorischen Zweck der Bounty-Fahrt.

Einen mindestens ebenso deutlichen Migrationsmarker stellen die vom Episoden-Ich im selben Atemzug genannten Papayabäume (214) auf der Insel dar. Sie sind einen anderen Weg gewandert. Die Papaya (*Carica papaya*) ist ursprünglich in den tropischen Gebieten Amerikas beheimatet. Autochthon ist sie „vom Süden Mexikos bis in das nördliche Südamerika“, als Kulturpflanze hat sie vielfältigste Migrationen durchlaufen: „Bereits in vorkolumbianischer Zeit wurde Papaya von den Indianern Mittelamerikas und Brasiliens angebaut. Spanische und portugiesische Seeleute brachten sie von dort aus in andere tropische Regionen“, „gegen Ende des 18. Jahrhunderts gelangte sie nach Asien“ (Schütt/Lang 2014: 190). Inzwischen ist sie global verbreitet: „Heute wird die Papaya weltweit in den Tropen und Subtropen kultiviert.“ (Biedinger 2000: 82) Sie gehört freilich nicht zu den indigenen Gewächsen Pitcairns, das „fast sechstausend Kilometer“ von der „südamerikanischen Küste“ entfernt ist (215), so unbestimmt exotistisch ihr Name auch zunächst zum Klima einer Südseeinsel zu passen scheint. Mit der Nennung der Papayabäume wird vom Beginn der Episode an ein Zusammenhang botanischer Transplantation und pflanzlicher Migration zugrunde gelegt.

Das Thema Migration wird in Ransmayrs Episode also grundsätzlich über kulturelle (Tennisplatz), zoologische (Ziege) und botanische Taxa (Papaya- und Brotfruchtbäume) problematisiert. Sie werden in einem Komplementärzusammenhang mit den ethnischen sowie textuellen Migrations- und Wanderungsbewegungen in der Episode eingeführt, wie sie oben bereits angesprochen wurden. Zoologische, botanische, kulturhistorische, ethnische und textuelle Migrationen bilden in Ransmayrs „Die Regeln des Paradieses“ einen auch kolonialgeschichtlichen Gesamtkomplex, dessen einzelne Komponenten vielfach miteinander verknüpft sind, einander reflektieren, bedingen und durchdringen.

4.8.5 „Peeping Toms“: Translationen – Vom Film (Powell) zur Faktualitätsfiktion

Auch die jüngeren Vorfälle auf der Insel werden von einigen Inselbewohner*innen in den Zusammenhang der kolonialen Geschichte und der für die Episode titelgebenden „Regeln des Paradieses“ einbezogen. Mrs. Christian erzählt dem Ich von den Ereignissen, bei denen „die Zeitungen von Patagonien bis England voll von diesen Mädchengeschichten gewesen waren, diesem Prozeß, in dem die Hälfte aller Männer von Pitcairn angeklagt worden war, Minderjährige genötigt und vergewaltigt zu haben“ (219): „Einige der Angeklagten hatten sich zu ihrer Verteidigung eben auf die alten Gesetze und Traditionen der Südsee berufen, die Regeln des Paradieses.“ (219 f.) Der Bericht schließt an historische Vorfälle auf Pitcairn an: 2004 ist es auf der Insel zu Prozessen gegen einen großen Teil der männlichen Bewohner wegen sexueller Übergriffe auf minderjährige Mädchen gekommen. Wie es in der Episode heißt, waren zu dieser Zeit „mit jedem Schiff immer auch ein paar *Peeping Toms*, Spanner, gekommen“, so Mrs. Christian, „die in Klarsichtfolie eingeschweißte Artikel über *Das verlorene Paradies*, *Verbrechen im Paradies*, *Schatten über dem Paradies* und ähnlichen Schwachsinn mitbrachten und die Wirklichkeit mit ihren Folien vergleichen wollten.“ (219)

Die „*Peeping Toms*“ aus Mrs. Christians Rede erinnern nicht nur an die unterschwellige Translationsarbeit des Ich-Erzählers, der ihre Aussage offenbar aus dem Pitcairn-Englischen ins Deutsche überträgt. Sie gemahnen zudem recht offensichtlich an den Filmklassiker *Peeping Tom* (dt. *Augen der Angst*) von Powell (1960), in dem es gleichfalls um sexualisierte Übergriffe, Gewaltverbrechen und Voyeurismus geht: Die Titelfigur des Films, Mark Lewis, zeichnet seine nächtlichen Frauenmorde per Kamera auf. Mit dem filmgeschichtlichen Subtext wird zugleich eine eigenartig irritierende Parallele zum Episoden-Ich als Verkörperung jenes ängstlichen Mannes herbeizitiert, der mit seiner ständig wiederholten Anfangsformel „Ich sah“ als voyeuristischer Beobachter in Szene tritt und in der Episode „Die Regeln des Paradieses“ später zudem noch selbst mit einer „Kamera“ hantiert (222).

Die Titel der Zeitungsartikel aus der Figurenrede Mrs. Christians, die der Erzähler übermittelt und übersetzt, spielen auf existente Publikationen an. Verweisen lässt sich unter anderem auf die Berichte von Marks (2002), Harvey (2004) oder Prochnau/Parker (2007). Besonders populär ist ein die Vorfälle und die Geschichte der Insel rekapitulierendes Buch von Marks (2008), das im Übrigen unter verschiedenen Titelvariationen zirkuliert, die alle um den Vorstellungsbereich vom problematischen oder vom verlorenen Paradies kreisen.

Das Verhalten der „*Peeping Toms*“ auf der Insel, die laut Mrs. Christian nach den journalistisch ausgeschlachteten Vorfällen „die Wirklichkeit mit ihren Folien verglei-

chen wollten“ (219), schlägt noch einmal den Bogen zurück zu Ransmayrs Debütroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984/1996). Dort veranstaltet Josef Mazzini ein vergleichbares „Spiel mit der Wirklichkeit“: „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.“ (17/20 f.) Im Unterschied zu Mazzini wollen die „*Peeping Toms*“ der Episode die Wirklichkeit zwar nicht mit der Erfindung, sondern mit sogenannten Tatsachenberichten abgleichen, doch ist das Prinzip hier wie dort dasselbe: So wie die „*Peeping Toms*“ aus der Episode die Wahrheit der Zeitungsberichte vor Ort überprüfen wollen, so glaubt die Romanfigur Mazzini „die Wahrheit seiner Erfindungen durch geschichtliche Nachforschungen überprüfen zu können.“ (17) Die Versuche lassen sich am treffendsten unter dem vieldeutigen Begriff einer Faktualitätsfiktion zusammenfassen.

4.8.6 Intratextuelle Resonanzen

Wie manch andere Episode hält auch „Die Regeln des Paradieses“ nicht allein interepisodische und intertextuelle (fremd- wie eigenreferenzielle), sondern ebenso einer Serie von intratextuellen Verweisungen bereit. Durch sie werden die beiden grundlegenden Geschichtsstränge der Episode – zum einen die Geschichte des berichtenden Ichs und seiner Erlebnisse auf der Insel, zum anderen die jüngere und ältere Geschichte der Insel und ihrer Bewohner*innen – vielfach narrativ kurzgeschlossen. Ausgangspunkt dieser Serie interner Spiegelungen ist eine bereits weidlich bekannte Gestalt der Episode: die Ziege.

Zu Beginn meint das erzählende Ich über seine Begegnung mit dem Tier: „Die Ziege versuchte panisch vor mir zu flüchten, als ich aus dem Dickicht auf den rissigen Betonbelag trat, war aber mit einem Strick an eine Laufleine gebunden, die sich entlang einer verblaßten Grundlinie des Spielfeldes spannte.“ (214) Dieser „Fluchtversuch“ der Ziege (214) entspricht in einigen erstaunlichen Details der gegen Ende der Episode geschilderten „Flucht“ der Meuterer auf die Insel (230) sowie insbesondere der „Flucht“ des historischen Bounty-Matrosen William McCoy (229), der wiederum von dieser Insel flieht: „Er betrank sich, wand einen Strick um seine Füße, verknötete ihn, steckte dann auch seine Arme so in die Fessel, daß eine Befreiung nicht mehr möglich war, und ließ sich von einem Felsen in den nun endlich friedlichen Ozean fallen.“ (229) Die Ziege und der Matrose stehen in einem spiegelverkehrten Symmetrieverhältnis zueinander: Während der „Strick“ den „Fluchtversuch“ der Ziege vereitelt (214) und ihre Flucht vor dem Ich verhindert, wird die suizidale „Flucht“ des Matrosen von der Insel paradoxerweise ge-

rade durch den „Strick“ und die „Fessel“ erst ermöglicht, indem für ihn „eine Befreiung nicht mehr möglich war“ und sein Tod im Wasser dem Namen des friedlichen Ozeans „endlich“ zu seinem Recht verhilft (229).

Am Schluss des vorletzten Absatzes der Episode kommt der Ich-Erzähler noch einmal auf die Ziege zurück. Als er sich zu „John Adams’ Grab“ aufmachen will, bleibt in der Nähe des Tennisplatzes alles „still: kein Hufgetrappel, kein klingelnder Eisenring. Die Ziege mußte sich losgerissen und, vermutlich den Strick hinter sich herschleifend, ins Dickicht geschlagen haben.“ (231) Ähnlich wie dem Matrosen ist der Ziege zuletzt also doch die Flucht gelungen, anders als diesem aber gerade dadurch, dass sie sich von ihren Fesseln befreit hat. Gleich darauf wird die Verheißung der Freiheit für das Tier allerdings wieder zurückgenommen. Im letzten Absatz des Texts versucht das Ich zunächst, den „Fluchtweg der Ziege“ zu rekonstruieren: „Hangaufwärts, schon sehr fern, sah ich winkende Zweige. Wenn diese Bewegung den Fluchtweg der Ziege anzeigte, konnte es nicht lange dauern, bis sich ihr Zerrstrick in irgendeinem Geäst, an irgendeiner Wurzel verfang und sie neuerlich fesselte.“ (231) Die Flucht der Ziege gleicht darin umso nachdrücklicher der Flucht der Meuterer: Es gibt für sie keine echte Freiheit, auch die Ziege kann schließlich nicht von der Insel flüchten, und für den Matrosen McCoy zerblendet und verliert sich die Freiheit in einem Freitod.

Wie die Ziege wird ebenso das episodische Ich mit den flüchtigen Meuterern parallelisiert. Mehrfach vergleicht der Erzähler den Deckungsplatz, den er in der Nähe der Ziege eingenommen hat, mit einem Versteck, einem Raum des optischen Verschwundenseins: „Die Ziege konnte mich in meiner Deckung hinter hohen Schilfgrasbüscheln nicht sehen. Auch ich bemerkte von ihr nur noch das gelegentliche Klingeln des Eisenringes.“ (223) Später spricht er von seinem „Schilfgrasversteck“ (231). Das Versteck des Ichs spiegelt intraepisodisch das „Versteck“ der Meuterer auf Pitcairn: Aufgrund des historischen Fehlers, der variierenden Eintragung der Insel auf den Seekarten der Zeit, musste Pitcairn für sie ja so „sicher sein wie kaum ein anderes Versteck auf dieser Erde.“ (227) Dadurch gerät das Ich zugleich in eine merkwürdige Analogie zu den Meuterern, die desto befremdlicher auf den Erzähler selbst zurückwirkt, als er die Meuterer im selben Atemzug in einem ausgesprochen negativen Licht, nämlich unter anderem als Entführer und Nötiger präsentiert (226–228).

Mit dem Hinweis auf die „winkende[n] Zweige“, die am Ende der Episode den möglichen „Fluchtweg der Ziege“ bezeichnen (231), wird ein weiterer intratextueller Resonanzraum geschaffen, in dem auch der Anfang der Episode erneut anklingt. Zu Beginn „rief“ das Ich, nachdem es die Ziege am Tennisplatz entdeckt hatte, „einen Gruß gegen das Haus“, das „am Rand des Spielfeldes zwischen Papaya- und Brotfrucht bäumen stand“ (214). Das Haus ist jedoch verlassen; „ich hörte keine Erwiderung meines Grußes“ (215). Am Ende des Texts wird dieser Gruß des Ichs dennoch erwidert, allerdings

in zweifach verschobener Form: Die „winkende[n] Zweige“ (231) antworten zum Schluss in einer textinternen Resonanz auf den anfänglichen Ruf des Ichs, Beginn und Ende der Episode kommunizieren miteinander auf einer zeichenzirkulären Ebene, doch verschiebt sich die Grußsituation von einem abwesenden menschlichen Adressaten, den „Bewohner[n] jenes weißen Bungalows“ (214), zu einem nichtmenschlichen Adressanten, den Zweigen, sowie zugleich von einem akustischen Signal, dem Ruf, zu einem optischen Signal, dem Winken der Zweige. Dabei verweist dieses Winken selbst eben nicht auf ein Anwesendes, sondern auf ein Abwesendes, es bezeichnet eine mögliche Spur der verschwundenen Ziege auf ihrer Flucht. Zu einem tatsächlichen Gruß kommt es nur einmal in der Episode, und zwar in einer dritten Spiegelung in der Mitte, als von der Ankunft des Schiffs berichtet wird, das den Erzähler mit sich führt: Viele der Inselbewohner*innen „hatten sich an der von Brechern blank gespülten Mole versammelt, um uns zu grüßen. Unser Schiff war das erste seit Monaten, das erste in diesem Jahr.“ (217)

4.8.7 Gespensterspiele und Geisterinsel – Die Phantomatik des Getilgten und seine mythische Wiederkehr im Ritual (Eliade) – Schrift als Superzeichen der Absenz

In auffallendem Maß verdichtet die Episode „Die Regeln des Paradieses“ Zeichen gerade nicht der Anwesenheit, sondern der Abwesenheit. Schon bei dem anfangs geschilderten Tennisplatz handelt es sich um einen „überwucherten“ (214) und damit seit Langem unbenutzten und verlassenen. Der „Fluchtversuch“ der Ziege auf dem Tennisplatz wird vom Ich zum gespenstischen Spiel mit einem abwesenden Gegner umgedeutet: „So glich ihr Fluchtversuch dem rasenden Hin und Her eines Spielers auf der Jagd nach den Bällen eines Phantomgegners.“ (214) Durch die Deutung des Ichs wird nicht allein die Flucht des Tiers zu einer „Jagd“ umgemünzt, im Begriff des „Phantomgegners“ klingt zugleich eine (mit Derrida 1997 [1993]) spektrale Dimension an, die bezeichnend für die Systematik der Zeichenverweisungen in der gesamten Episode ist.

Die Ziege selbst gewinnt im Text phantomartige Züge. Das zeigt sich bei dem Versuch des Ich-Erzählers, das Tier mit der „Kamera“ einzufangen; hierbei hinterlässt die Ziege nichts als einen geisterhaften „Schatten“. Über seine fotografischen Anstalten sagt das Ich der Episode: „Die Ziege an der Grundlinie des überwucherten Tennisplatzes war im Sucher meiner Kamera kaum zu halten gewesen. Das digitale Bild zeigte am Ende nur einen verwischten Schatten vor den Lichtreflexen aus der Bounty Bay“ (222). Die gespenstischen Reflexe gemahnen nicht nur an archimediale Verbindungen zwischen früher Fotografie und Geistererscheinungen (vgl. dazu etwa Kittler 1986: bes. 21–23). Besonderes Gewicht erhält diese Phantomatik zumal angesichts der hybriden, in ihrer

Mehrfachkodierung ominös bleibenden Herkunft der Ziege im Text, die neben ihrem vielfältigen Importstatus auch intertextuelle Assoziationsspielräume öffnet: Die Ziege ist zugleich ein literarisches Gespenst, das von einem Werk zum anderen geistert, an einem unbestimmten Ort zwischen den Texten herumspukt und weder fotografisch noch literaturgeschichtlich eindeutig zu fixieren ist. So wie mit dem Winken der „Zweige“ als Hinweis auf einen potenziellen „Fluchtweg der Ziege“ (231) hinterlässt das Tier auch hier lediglich eine uneindeutige Spur, „nur einen verwischten Schatten vor den Lichtreflexen“ bzw. vor den Spiegelungen „aus der Bounty Bay“ (222).

Auch das verlassene Inselhaus vom Beginn wirkt gespenstisch und steht in dieser Hinsicht in Analogie zu der Phantomscheinung und dem Phantomspiel der Ziege. Das Ich ruft seinen „Gruß gegen das Haus, gegen eine offene Verandatür und die mit Fliegengittern bespannten Fenster.“ (214) In den „Fliegengittern“ vor den Fenstern kehrt das Bild des Netzes wieder, das am Tennisplatz gerade fehlt und eine weitere intraepisodische Phantomspiegelung bildet: „Das Spielfeld war ohne Netz“ (215). Das Haus selbst lässt für das beobachtende Ich indessen nur dinghafte Zeichen der Abwesenheit erkennen: „Durch die Türöffnung waren ein sonnenbeschienenes Bücherregal zu sehen, ein Tisch, auf dem Holzlocken und Werkzeuge lagen, die ich für Hohleisen und Schnitzmesser hielt. Vor dem Bücherregal stand ein leerer Rollstuhl.“ (214 f.) Verstärkt werden die optischen Zeichen der Absenz durch einige akustischen Signale, die an dem menschenverlassenen Ort gleichfalls einen gespenstischen Zug annehmen: durch das „Klingeln des Eisenringes“ und das „Blätterrauschen.“ (215) Selbst der „Schiedsrichterstuhl“ am Tennisplatz ist für das Ich allein als Zeichen einer Abwesenheit zu deuten: „Die Sprossen der an den Hochstuhl genagelten Holzleiter waren durchgetreten, als hätte ein schwergewichtiger, vielleicht wütender Referee das letzte Match beendet.“ (215) Gemahnen die fremdsprachigen Bezeichnungen („Referee“ und „Match“) auch in der sprachlichen Textur des Satzes noch einmal an den fremden, kolonialbritischen Ursprung und den Importstatus des Tennisplatzes auf der Südseeinsel, so verweisen die Zeichen des Schiedsrichterstuhls als solche bloß auf die einstige Präsenz von Menschen, die ihre Spuren hinterlassen haben, gegenwärtig jedoch nur als Zeichen der Abwesenheit zu lesen sind.

Die ganze Insel wirkt zu Beginn der Episode wie eine Geisterinsel: Das Ich entdeckt eine Serie von Zeichen, die aber auf die schiere Verlassenheit des Geländes verweisen. Damit entsteht zugleich eine weitere intraepisodische Umkehrspiegelung zwischen dem ersten und dem zweiten Erzählstrang, zwischen der Geschichte des Ichs auf der Insel und der Geschichte der Insel selbst wie ihrer Bewohner*innen. Zwischen den beiden Geschichten ergibt sich ein abermals spiegelverkehrtes Symmetrieverhältnis. Wo nämlich in der Ersteren von Beginn an Zeichen der Abwesenheit begegnen, da geht es in der Letzteren gerade umgekehrt um die Tilgung der Zeichen als Zeichen der Anwesenheit.

Im historischen Rückblick auf die *Bounty*-Geschichte berichtet das Ich davon, dass „die Meuterer ihr Schiff im Januar 1790 in Brand gesteckt und versenkt hatten, um das letzte verräterische Zeichen zu tilgen, das ein von seiner Route abgekommenes, zufällig vorübersegelndes Schiff anziehen konnte.“ (220 f.) Später im Text wird dieselbe Formulierung leicht variierend wiederaufgenommen: „Als das Schiff elf Stunden später sank“ (227), meint das episodische Ich über den Brand, „war zwar ein weithin sichtbares, verräterisches Zeichen verschwunden, verschwunden aber auch jede Möglichkeit, der Gefangenschaft auf einem Felsen inmitten des größten und tiefsten Ozeans der Erde aus eigener Kraft jemals wieder zu entkommen“ (227 f.). Durch die zweifache Nennung des getilgten Zeichens wird der Vorgang der historischen Tilgung an sich zwar nachdrücklich unterstrichen, zugleich taucht das in der Geschichte versenkte Schiff aber auf der manifesten zeichenformalen Ebene des Texts doppelt wieder auf: Das in der *Bounty*-Geschichte im Meer versenkte, in seiner verräterischen Optik verschwundene Zeichen „Schiff“ kehrt im sprachlichen Zeichengefüge des Texts in gespensterhaft verdoppelter Gestalt als Nomen „Schiff“ wieder.

Ebenso kehrt das Schiff in der jüngeren Geschichte der Insel wieder. Unmittelbar vor der ersten Nennung des historisch getilgten Zeichens berichtet das Ich der Episode von dem heute zyklisch veranstalteten Ritual der Insulaner, bei dem „ein Modell der *Bounty*, wie jedes Jahr, in der Bay ausgesetzt und in Brand gesteckt wurde und, wie jedes Jahr, genau an der Stelle sank, an der auch die Meuterer ihr Schiff im Januar 1790 in Brand gesteckt und versenkt hatten“ (220). Ausgerechnet „am dreiundzwanzigsten Januar, dem *Bounty Day*“ (220), an dem wundersamerweise auch Deborah Christian stirbt, befindet sich das erzählende Ich auf der Insel und kann so dem alljährlichen Schauspiel beiwohnen. In der zyklischen Wiederkehr des Gründungsrituals wird ein Phantomzeichen versenkt und dadurch eine Tilgung zweiter Ordnung vorgenommen: Das „Modell der *Bounty*“ stellt einen rituell beschworenen Wiedergänger des historischen Schiffs dar, der selbst auf ein Abwesendes, längst Verschwundenes verweist und durch seine alljährliche Versenkung im Meer immer wieder zum symbolischen Verschwinden gebracht wird.

Die rituelle Zyklik dieses Vorgangs entspricht dem Charakteristikum, das Eliade (2014 [1969]) in seiner Studie über den Mythos der ewigen Wiederkehr beschreibt: der Revolte traditioneller Gesellschaften gegen die konkrete, historische Zeit, ihrer Nostalgie einer periodischen Rückkehr zur mythischen Zeit der Ursprünge, zur großen Zeit (11). Die Zeit eines jeden Rituals fällt nach Eliade mit der mythischen Zeit des Beginns zusammen (33). Auch mit dem in der Episode geschilderten rituellen Schauspiel wird eine mythische Zeit des Beginns, der Anfang einer „neuen Zeit“ und einer neuen Zeitrechnung beschworen: „Was nun begann, war das Drama eines Neuanfangs“, heißt es über die ersten Tage nach der Ankunft der Meuterer auf der Insel im Jahr 1790, „im ersten Jahr der neuen Zeit“ (228). Zugleich spiegelt sich in der zyklischen Wiederkehr des

mythischen Rituals aus den vergangenen Tagen des Neubeginns in der Episode teilweise noch einmal der Prozess der Textarbeit an sich wider, der sich einerseits über zyklische Rekurrenzen, permanent wiederkehrende Elemente aus fremden und eigenen Werken, die Iteration der Formulierungen, andererseits jedoch ebenso über deren Variation organisiert.

Eine selbstreflexive Qualität erhalten in Ransmayrs Episode schließlich auch die komplementären Spiegelungen zwischen einer Tilgung der Zeichen von Anwesenheit und einer Inszenierung der Zeichen von Abwesenheit. Besonders prägnant wird dies im letzten Satz des Texts. Nachdem die Ziege am Ende „ins Dickicht“ verschwunden ist und nur noch „winkende Zweige“ auf ihren möglichen „Fluchtweg“ weisen, beschließt das Ich, einen schriftlichen Hinweis am verlassenen Haus anzubringen: „Ich mußte einen Zettel hinterlassen, eine Nachricht an der offenen Verandatür und löste eine Seite aus meinem Notizbuch, während ich zwischen Schilfgrasbüscheln auf das verlassene Haus zuing.“ (231) An die Stelle der Abwesenden (der humanen oder nichthumanen animalischen Subjekte) tritt ein Schriftstück: Durch die „Nachricht“ des Ichs sollen die abwesenden Hausbewohner*innen über das Verschwinden wie den möglichen Fluchtweg der Ziege informiert werden, um sie vielleicht „loszubinden, heimzuholen, zu retten.“ (231) In dieser Episode, in der es so vielfach um die Abwesenheit und das Verschwinden geht, steht am Ende damit die Präsenz der Schrift. Was zuletzt anwesend ist, ist die „Seite“ aus dem „Notizbuch“ als Zeichen der Schrift. Dabei wird klar, dass diese Schrift sowohl an ein abwesendes (menschliches) Subjekt adressiert ist als auch auf ein abwesendes (tierisches) Subjekt verweist. Falls der „Zettel“ am Haus gefunden wird, ist voraussichtlich auch der Schreibende (das Ich) nicht mehr präsent. Die Schrift wird damit in dreifacher Hinsicht zu einem Zeichen der Abwesenheit: einer Abwesenheit von Adressant, Adressat und Referent. Sie wird in dem Sinn zu einem Superzeichen der Absenz.

4.9 Windlektüren, Wasserschrift und Wasserzeichen: „Kalligraphen“

4.9.1 Windlektüren: Vom aleatorischen Spiel „des Windes“ im „Fächer der Seiten“

In der Episode „Kalligraphen“ (331–336) sieht das Ich anfangs „flache Steininseln im spiegelglatten Wasser des Kunming-Sees im Nordwesten von Peking“ und auf „der größten von ihnen“ einen sitzenden „Mann in der Frühlingssonne. Neben sich eine weiße Leintasche und einen Bambusstock, an dessen Spitze eine Knolle, ein Meeresschwamm,

befestigt war, hielt er ein Buch in der Art eines Weitsichtigen am nahezu ausgestreckten Arm.“ (331) Hier entwickelt sich das Modell eines aleatorischen, allein von der natürlichen Dynamik des Winds bestimmten Lesens:

Wenn er das Buch sinken ließ und über die Wasserfläche hinweg zu den am fernen jenseitigen Ufer schimmernden Türmen und Pavillons des Sommerpalastes der Kaiser von China sah, blätterte manchmal eine sanfte Brise die Seiten auf. Ließ er seinen Blick dann wieder sinken, war es, als folgte er bloß einem Vorschlag des Windes, wenn er dort weiterlas, wo der Fächer der Seiten gerade stillstand. (331)

Mit Fächer und Wind treffen hier zwei Figuren aufeinander, die ihre eigene poetologische Wirksamkeit in der europäischen Literaturgeschichte besitzen. Wie Jacobs (2014) anhand von Gedichten Mallarmés und Hofmannsthals zeigt, kann der Fächer als lyrische, der Wind als narrativierende Trope poetologischer Sprachbewegungen verstanden werden. Der Fächer ist in der „Interaktion von lyrischem Text und Material als räumliche Allegorie der Beweglichkeit des Lektüreprozesses zu sehen, der als Pendeln zwischen manifester Bedeutung und Bedeutungsentzug statthat.“ (12) Der Wind „erscheint als reine Bewegung“ (21) und erlaubt es daher, dass „die disparaten Impressionen“ lyrischer Ereignishaftigkeit „zum Narrativ der Reise verkettet werden“: „Möglich ist diese narrative Verkettung, weil die Bewegung des Windes nicht nur kontingent, sondern auch kontinuierlich ist.“ (22)

In Ransmayrs Episode verdichten und verbinden sich die Bewegungen „des Windes“ und „der Fächer der Seiten“ zum Modell eines Lesens, das sich nicht an der künstlichen Ordnung paginierter Buchseiten und als fortlaufend konstruierter Textorganisationen orientiert, sondern im wörtlichen Sinn von der natürlichen Dynamik des Windes inspiriert ist (von lat. *inspirare* „einhauchen“), die sich über vorgegebene, vorbestimmte oder vorgeschriebene Ordnungen, Reihenfolgen und Hierarchien hinwegsetzt und damit auch in ein implizites Oppositionsverhältnis zur steinernen, imperialen Machtorganisation der „am fernen jenseitigen Ufer schimmernden Türmen und Pavillons des Sommerpalastes der Kaiser von China“ tritt, zu denen der Mann in den Lesepausen hinübersieht. Was hier entworfen wird, ist das Modell eines dynamischen, antihierarchischen und antiimperialen Lesens im Wind.

Zugleich lässt sich dieses Lesemodell als ein metareflexiver Vorschlag zur Lektüre des Buchs selbst verstehen, in das es eingebettet ist. Im bereits zitierten Interview zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* schlägt Christoph Ransmayr ein Verfahren vor, auf dessen Leistungen und Grenzen oben schon verwiesen wurde (siehe 4.2): „Wie einen kartographischen Atlas kann ein Leser auch den Atlas eines ängstlichen Mannes aufschlagen, wo immer er will, kann mit den letzten Seiten beginnen oder am Anfang – und wird

stets inmitten der Welt sein.“ (Gropp 2012: o. S.) Nach Jütten (2018) „wird der Rezipient durch den episodischen Aufbau dazu aufgefordert, sich hin- und herblättern durch den *Atlas* zu bewegen“ (329). Wenn die Windlektüren aus „Kalligraphen“ ein solches Leseverfahren episodentern verdichten, dann ist damit gerade die eine, aleatorische Seite des ludischen Zusammenhangs bezeichnet, die aber notwendigerweise um ihre Kehrseite, die strategische oder agonale Konzeption des Werks zu ergänzen ist (siehe dazu ebenfalls 4.2).

4.9.2 Wasserschrift

4.9.2.1 Flüchtigkeit und Fixierung: Schreiben im Dialog – Fotografie und Schrift – „Frühlingsdämmerung“ (Meng Haoran) – Unschärfe in der Übertragung – Motivspiegelungen

In der Episode wird nicht allein ein rezeptionstechnisches Lese-, sondern im Weiteren auch ein produktionstechnisches Kommunikations- und Schreibmodell entworfen. Als sich zwei Bekannte zum Lesenden hinzugesellen, die ähnliche „Bambusstöcke“ (331), „aber keine Bücher, sondern nur eine Sammlung von Zetteln“ bei sich tragen (331 f.), und „zwei weitere Inseln“ neben ihm besetzen, beginnen die drei Männer zunächst, „über die schmalen Wasserstraßen des Miniaturarchipels hinweg“ miteinander zu plaudern (332), bevor sie schließlich ihre jeweiligen „Vorlagen“, das Buch und die Zettel, abzuschreiben anfangen: „Dann tauchten sie ihre Bambusstöcke ins Wasser und begannen, ihre Inseln mit den vollgesogenen Schwämmen zu beschreiben. Auf dem glatten, sonnenbeschieenen Steingrund erschienen ihre kunstvollen Schriftzeichen wie mit Tusche gepinselt.“ (332)

Wird in rezeptiver Hinsicht ein Modell des aleatorischen Lesens im Wind entwickelt, so in produktiver Hinsicht ein Modell der transitorischen Wasserschrift, das in den Schreibunternehmungen der Kalligrafen nicht auf Dauer und Erhaltung, sondern auf die Vergänglichkeit und das baldige Verschwinden der Schriftzeichen am prekären Übergang der Aggregatzustände vom Liquiden (Flüssigen) zum Fluiden (Flüchtigen) angelegt ist, denn „mit welcher Eleganz und Sicherheit sie ihre Wasserzeichen auch malten – die Schrift verblaßte rasch unter der Sonne, verdampfte.“ (332) Es ist ein im buchstäblichen Sinn antikonservatives Schreiben, das nicht der Aufbewahrung, sondern der Verflüchtigung von Zeichen dient und das insofern vor dem Hintergrund von Schrift als grundsätzlichem Medium der Fixierung und Aufbewahrung paradox ist. Ein antikonservatives, nicht aufbewahrendes Schreiben wie das der episodischen Kalligrafen bildet

einen weitgehend zweckfreien Prozess, dessen einziger Sinn in der Tätigkeit an sich liegt und mit dem Ende dieser Tätigkeit verfliegt.

Einerseits führen die Kalligrafen ein Modell des dialogischen Schreibens vor, das der grundsätzlichen Isolation des Schreibenden entgegensteht und Züge einer archipelagischen (siehe dazu 4.1.2), quasimündlichen Kommunikation aufweist, indem die Kalligrafen nicht nur „über die schmalen Wasserstraßen des Miniaturarchipels hinweg“ miteinander „plauderten“ (332), sondern zugleich in einen wechselseitigen Dialog über ihre jeweiligen Schriftprodukte treten: „Manchmal hielt ein Schreiber auch inne, um das Werk seines Nachbarn mit einem kurzen prüfenden Blick zu begutachten und ein knappes Urteil zu fällen oder einfach um das Schauspiel des Verschwindens der eigenen und der fremden Schrift zu verfolgen.“ (332). Ist mit dem „Schauspiel des Verschwindens der eigenen und der fremden Schrift“ ein Hinweis auf die Aufnahme eigener wie fremder Werke gegeben, verkörpert die im doppelten Sinn „flüchtige“ Arbeit der Kalligrafen auch ein werkimmanentes Modell intertextuellen Schreibens als Dialog mit den vertrauten „Vorlagen“: „Was diese Kalligraphen von ihren Zetteln und aus dem Buch auf den Stein übertrugen, war ihnen offensichtlich so vertraut, daß sie nur gelegentliche flüchtige Blicke auf ihre Vorlagen warfen.“ (332)

Andererseits enthält das in der Episode entwickelte Schreibmodell eine Reihe inhärenter Paradoxien. Die erste liegt in einer Diskrepanz zwischen dem beschriebenen Modell und der Form seiner eigenen Beschreibung. Gewiss bildet das Schreibmodell der „Kalligraphen“ keine Analogie (so Karlsson Hammarfelt 2014a: 73 und 2014b: 76 f.), sondern gerade eine Kontrastfolie zu demjenigen Ransmayrs. Im Gegensatz zum Schreiben der Kalligrafen ist dasjenige des Autors nämlich weder zweckfrei noch antikonservativ, stattdessen konservierend, auf Aufbewahrung und Überlieferung ausgerichtet. Schließlich verfliegen oder verdampfen die Zeichen des Buchs *Atlas eines ängstlichen Mannes* nicht wie die der Kalligrafen, sondern sie werden mit schwarzen Buchstaben auf weißem Papier zumindest für die Lebensdauer eines Buchs aufbewahrt, drucktechnisch produziert und reproduziert, vervielfältigt und verbreitet. Für Sommerfeld (2016) geraten mit der Schrift der Kalligrafen in entsprechender Weise zugleich „die Grenzen und Begrenzungen in den Blick, die die Materialität des gedruckten Buches mit sich bringt.“ (73)

Die Paradoxie wiederholt sich noch einmal innerhalb der Episode selbst: im Versuch des episodischen Ichs, die verschwindenden Zeichen der Kalligrafen fotografisch zu fixieren und dadurch „die Flüchtigkeit der Schrift festzuhalten“ (Wohlleben 2018: 12). Nachdem sich „die beiden Zettelträger“ verabschiedet haben und nur noch der Mann mit dem Buch zurückbleibt, der nun seinerseits „seine Arbeit wieder aufnahm“, bittet das Ich „ihn mit den ebenso unmißverständlichen wie unbeholfenen Gesten eines Touristen um Erlaubnis, ihn und seine verfliegenden Zeichen mit der Kamera festhalten zu dür-

fen.“ (333) Ist die „Kamera“ grundsätzlich ein Medium der technischen Fixierung, das flüchtige Momente und Bewegungen auf ihren Bildern stillstellt und aufbewahrt (vgl. zur Stasis der Fotografie als Immobilisierung und Strangulierung der Zeit auch Barthes 2016 [1980]: 142), so reflektiert der touristische Wunsch des Ichs in selbstkritischer Manier noch einmal die Unternehmung des Autors, die transitorische Wasserschrift buch-medial festzuhalten. Ebenso zersetzt das episodische Ich die dialogische Kommunikationssituation im Gespräch mit dem Kalligraphen durch Akte der fotografischen Fixierung: „Während er nach meiner Herkunft und dem Zweck meiner Reise fragte, verflieg seine Schrift. Ich antwortete, fotografierte, fragte zurück.“ (333)

Dieselbe Paradoxie einer Fixierung der flüchtigen Zeichen durch das Ich kehrt in anderer Form gegen Ende der Episode wieder. Hier wechselt der Erzähler das Medium der Fixierung: Er hält die verfliegenden Zeichen nun nicht mehr fotografisch, sondern schriftlich fest. Der Mann mit dem Bambusstock schreibt ein Gedicht aus seinem Buch mit Wasser auf den Stein. Konsequenterweise überführt er die verfliegenden Schriftzeichen dabei zugleich ins Reich der Mündlichkeit. Der Passus sei hier in vollständiger Form wiedergegeben.

Jetzt las der Kalligraph laut und wie nach dem Takt seines Bambusstocks, was er auf den Stein schrieb:

Ich verschlief die Dämmerung eines Morgens im Frühling

Die erste Zeile war schon wieder erloschen, als ich mit seiner Hilfe, die mir eine Ahnung des Bedeutungsreichtums jedes einzelnen Zeichens vermitteln sollte, endlich eine Art Übersetzung, meine Version des verschwundenen Gedichts, in mein Notizbuch gekritzelt hatte:

*Ich verschlief die Dämmerung eines Morgens im Frühling
Dabei war die Luft erfüllt von Vogelgesang
Und verstummt nur das nächtliche Rauschen
Von Regen und Wind
Wer weiß, wie viele Blüten gefallen sind. (335)*

Das zitierte Gedicht wird im Episodentext ausdrücklich dem Verfasser „Meng Hao-ran“ zugeschrieben, „einem Dichter des achten Jahrhunderts.“ (335) Es stammt aus der Sammlung der auf die Blütezeit der chinesischen Dichtung in der Tang-Dynastie (618–907) zurückgehenden *Dreihundert Tang-Gedichte*, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Sun Zhu (1711–1778) in kanonischer Form zusammengestellt wurden. Eine vollstän-

dige deutsche Übersetzung der Sammlung bietet Klöpsch (1991), in aktualisierter Auswahl Klöpsch (2009a).

Hier trägt das besagte, in Ransmayrs Episode zitierte Gedicht den Titel „Frühlingsdämmerung“ und wird folgendermaßen übersetzt:

Das Frühjahr macht mich schlafen, ungeacht
 der Helle und des Vogelsangs rundum.
 Es kommt mir in den Sinn der Sturm der Nacht –
 ob viel gefallen von der Blütenpracht? (Klöpsch 2009a: 18)

Eine andere Übersetzung desselben Gedichts steht unter dem Titel „Frühlingmorgen“ und lautet wie folgt:

Immer noch schlaftrunken
 lausche ich dem Vogelgezwitscher,
 das an diesem Frühlingmorgen
 aus nah und fern erklingt.
 Da kommt mir wieder
 das nächtliche Tosen
 von Sturm und Regen in den Sinn,
 und ich frage mich,
 wie viele Blüten dabei abgefallen sind. (Höllmann 2013a: 26)

Schon die Koexistenz unterschiedlichster Übersetzungen ein und desselben Gedichts weist auf eine Unschärfe in der Übertragung, die nicht zuletzt auf die völlig unterschiedlichen sprachlichen Bedingungen des Chinesischen und des Deutschen zurückzuführen ist. Dabei wird der Akt der „Übersetzung“ auch in Ransmayrs Episode selbst thematisiert: als ein letztlich paradoxer Prozess der Übertragung der fremden in die eigene Schrift.

Ähnlich wie in der Episode „Die Regeln des Paradieses“ (4.8.5) wird der Erzähler hier zum Übersetzer: Mit der „Hilfe“ des Kalligrafen erstellt er explizit „eine Art Übersetzung“ und vermittelt dadurch seine eigene Version („meine Version“) des Gedichts. Zugleich wird er zu einem Agenten der Aufbewahrung und Überlieferung „des verschwundenen Gedichts“, indem er die verfliegenden Zeichen in seinem „Notizbuch“ festhält und damit „nun selber zu schreiben, zu kritzeln begonnen“ hat (335). In zwei Schritten vollzieht sich eine zunehmende Fixierung der kalligrafischen Wasserschrift: erstens durch die flüchtigen Notate des episodischen Ichs, dessen Gekritzeln in auffallendem Kontrast zur expliziten „Kunst“ (334) der Kalligrafen steht und der hier wie an we-

nigen anderen Stellen des Episodenbuchs über seinen primären Status als Erzählinstanz hinaus zugleich als eine Schreibinstanz markiert wird; zweitens durch die drucktechnische Reproduktion der Wasserschrift im Medium des Buchs, in den uniformisierenden Druckbuchstaben des *Atlas eines ängstlichen Mannes*.

Zwar kommen den beiden Gedichtreproduktionen – zunächst wird ja die erste Zeile einzeln wiedergegeben, dann diese wiederaufgenommen und um die übrigen vier Zeilen ergänzt – druckformal gesehen eine Sonderstellung innerhalb des Texts zu: Im Gegensatz zum Rest der Episode stehen die Gedichtzeilen nicht im Blocksatz, sondern sind linksbündig eingerückt als Zitate ausgewiesen und kursiv gesetzt, wodurch der handschriftliche Charakter der gekritzelten Notizen des Ichs im Druckbild zumindest ansatzweise angedeutet bzw. imitiert wird. Doch ändert das nichts daran, dass die ursprüngliche Wasserschrift des Kalligrafen durch die Wiedergabe im Buch alle Flüchtigkeit und Transitorik verloren hat und genau zum Gegenbild dessen geworden ist, was hier eigentlich so intensiv beschrieben wird.

Diese Paradoxie wird noch um einen zusätzlichen Aspekt erweitert: Zwischen den reproduzierten Gedichtzeilen und den sonstigen Schilderungen der Episode ergeben sich eigentümliche Motivspiegelungen, die aufgrund der Vermischung zweier völlig unterschiedlicher, eigentlich separater Wirklichkeitsebenen (der erzählten Welt der Episode und des darin zitierten Gedichts) auf den Kunstcharakter des gesamten Texts hindeuten. In dieser intratextuellen Rekurrenz liegt zugleich eine intertextuelle Rekurrenz, da Motive des vom Erzähler aus dem Chinesischen übersetzten Gedichts in der Episode selbst wiederkehren. Das Gedicht handelt von der „*Dämmerung eines Morgens im Frühling*“ (335). Ähnlich ist auch in der Episode gleich zu Beginn die Rede von „der Frühlingssonne.“ (331) Das lyrische Ich verweist auf das „*Rauschen / Von Regen und Wind*“ (335). Ebenso bedeutsam sind für die Ausführungen des episodischen Ichs die Rolle „des Windes“, der den „Fächer der Seiten“ des Buchs umblättert (331), sowie der „Regen“ oder der „Wolkenbruch“, der es dem Kalligrafen durch die Technik „der Himmelswäsche“ auch erlaube, „seine Zeichen mit einem Stock in den Schlamm“ zu setzen (334).

4.9.2.2 Schrift und Macht: Imperien der Schrift (Innis) – Das steinerne Reich der Herrschaft – Transitorik und Transitivierung

Eine zweite Paradoxie der Wasserschrift liegt im implizit dargestellten Verhältnis von Schrift und Macht. Laut Innis (2007 [1950]) ist schriftliche Fixierung seit jeher ein Instrument imperialer Organisation: Die Monarchien Ägyptens und Persiens, das Römische Imperium und die Stadt-Staaten waren im Wesentlichen Produkte der Schrift (30). Einer solchen Fixierung widersetzt sich die Wasserschrift der „Kalligraphen“ grundsätzlich,

da sie den auf Dauer und Erhaltung angelegten Charakter konservativer Schriftmodelle zum Transitorischen hin auflöst. Zwar schreiben die Kalligrafen auf Stein und damit auf ein schweres und dauerhaftes Medium, das nach Innis die Emphase auf die Zeit legt (26), d. h. im Gegensatz zu leichten und gut transportierbaren Medien eher der Verbreitung in der Zeit als im Raum dient (vgl. Innis 2008 [1951]: 33) und das hierarchisch organisierte Institutionen begünstigt (2007 [1950]: 27). Doch verflüchtigt sich eben diese Dauerhaftigkeit aufgrund der Vaporisation des Wassers. Damit subvertiert die Wasserschrift zugleich autoritative Macht- wie auktoriale Besitzansprüche: Selbst die eigene Autorschaft der Kalligrafen hält nicht an, sondern verfliegt so schnell wie die Zeichen selbst, ohne dass von ihr ein genuines Zeugnis bliebe.

So gerät das transitorische Schreiben der Kalligrafen in ein implizites Oppositionsverhältnis zu den steinernen, der Demonstration von Macht und Permanenz dienenden Monumenten „jenes marmornen Pavillons“, „den die Kaiserinwitwe Tse Hsi, die China fast fünfzig Jahre lang beherrscht hatte, in der Form eines Raddampfers in den See hatte setzen lassen, um vorzuführen, daß ein kaiserliches Schiff selbst dann nicht sank, wenn es aus Stein war.“ (333) Das Monument des steinernen Schiffs wird zum petrifizierten Symbol einer Herrschaft, die in ihrer Dauer und Macht selbst das liquide Element par excellence bezwingt: das Wasser (vgl. allgemeiner zu petrologischen Merkmalen der Solidität und Dauerhaftigkeit u. a. Schmitz-Emans 2014: 10–12, speziell zu Ransmayrs *Die letzte Welt* etwa Monz 2014: 142 f.). In der Transitivierung der kaiserlichen Herrschaft Tse Hsis, die ausdrücklich nicht bloß *,„über“ China geherrscht, sondern das Land explizit „beherrscht“ hat, wird die hierarchische Struktur des imperialen Machtverhältnisses auch grammatikalisch manifest. Vor diesem Hintergrund ist das transitorische Schreiben der Kalligrafen gleichzeitig als politischer Akt zu lesen. Wie die einstige Herrscherin arbeiten auch sie mit Stein und Wasser, doch kehren sie das Verhältnis der Materialien um: Nicht um die Demonstration einer steinernen Permanenz geht es, sondern einer Flüchtigkeit des verdampfenden Wassers.

Paradox ist nun, dass die Kalligrafen selbst nicht frei von hegemonialen Besitz- und Machtansprüchen sind. Wie die Herrschaft der Kaiserinwitwe Tse Hsi werden auch ihre Handlungen an mehreren Textstellen signifikant durch transitivierte Verben bezeichnet, die ein Possessions- oder Dominanzverhältnis zum Ausdruck bringen. So „besetzen“, wie es ausdrücklich heißt, die beiden hinzugekommenen Kollegen des Kalligrafen gegen Anfang „zwei weitere Inseln“ (332). Wie die Kaiserinwitwe nicht bloß *,„über“ das Land herrschte, setzten sich die Kalligrafen nicht bloß *,„auf“ die Inseln, sondern „besetzten“ sie explizit. Die transitivierte Verbform verweist hier im Gegensatz zur intransitiven Form auf ein possessiv gerichtetes Verhältnis des Subjekts zum Objekt, das sich in der sprachhistorischen Verwandtschaft von Besetzen und Besitzen nur umso enger mit dem Gedanken von Besitz verbindet. So gesehen, ist es nur logisch, dass die beiden Kal-

ligrafen nach dem Abschied vom Kollegen ausgerechnet „in Richtung jenes marmornen Pavillons davonschlenderten“ (333).

Von sprachlichen Transitivierungen sind aber auch die Handlungen des ersten und im Diskurs des Ichs wichtigsten Kalligrafen geprägt: „Jahrelang hatte er über das Vorhaben nachgedacht, gemeinsam mit seiner Frau das Land zu bereisen und die Ufer der größten Seen und Ströme Chinas nach und nach mit jener berühmten Sammlung von dreihundert Gedichten aus der Zeit der Tang-Dynastie zu beschriften“ (334; siehe in intertextueller Hinsicht dazu ferner 4.9.2.5). Im Projekt, „das Land zu bereisen“, und mehr noch in demjenigen, die Ufer der Gewässer „zu beschriften“, äußert sich ein latenter kolonialer Gestus, dem ein possessives und hegemoniales Denken unterschwellig zugrunde liegt und der implizit von einer hierarchischen Unterordnung des Objekts der Aussage (des Lands und der Natur) unter die Handlungen des Subjekts (des Kalligrafen) ausgeht. Durch das Bereisen und die Beschriftung werden die unterworfenen Objekte mit subjektalen Spuren versehen, die ein zumindest vorübergehendes Besitz- und Dominanzverhältnis des Subjekts über das Objekt etablieren, seien diese Spuren auch noch so flüchtig und so temporär wie die Zeichen der Wasserschrift. Dieses Subjekt-Objekt-Verhältnis manifestiert sich in der konsequenten Transitivierung der Verben auf sprachformaler Ebene und bezeichnet die Opposition zwischen Transitorik und Transitivierung als einen Grundkonflikt der Episode.

Angesichts der latenten Haltung des Kalligrafen erschließt sich auch das letzte Bild der Episode, das ansonsten wunderbarlich anmutet, da es quer zum episodischen Interpretament vom Kalligrafen als einem Meister der Transitorik steht. Als der Erzähler nach dem Abschied noch einmal zurückblickt, sieht er den Kalligrafen „bereits wieder versunken in seine Schrift. Er tauchte den Bambusstock ins Wasser, drückte den vollgesogenen Schwamm an der Steinkante aus und glich so einen Atemzug lang einem Fährmann auf einem mit Schriftzeichen beladenen Floß aus Stein.“ (336) Hierin kehrt das frühere Bild des steinernen „Raddampfers“ wieder, den die Herrscherin Tse Hsi „in den See hatte setzen lassen, um vorzuführen, daß ein kaiserliches Schiff selbst dann nicht sank, wenn es aus Stein war.“ (333) Aufgrund der intraepisodischen Rekurrenz entsteht eine implizite Parallele zwischen der imperialen Struktur der Herrschaft Tse Hsis und der transitiven Geste der Aneignung und Unterwerfung der Objekte durch die Schreibarbeit des Kalligrafen. Die Herrscherin und der Kalligraf rücken zuletzt in eine assoziative Nähe zueinander, ist der Kalligrafen auch noch so immersiv in sein Medium wie in ein metaphorisches Gewässer eingetaucht: „versunken in seine Schrift.“ Dass das Bild vom „Fährmann“ zugleich letale Konnotate birgt, ist ein anderes Problem (4.6.3).

4.9.2.3 Verse der Vergänglichkeit: Zur klassischen chinesischen Dichtung. Dialogizität – Elitismus – Vanitas – „In Gesellschaft den Xian-Berg bestiegen“ (Meng Haoran)

Im Verweis auf die klassische chinesische Dichtung laufen mehrere Fäden zusammen, die in Ransmayrs Werk im Keim seit dem Debüt *Strahlender Untergang* angelegt sind. Waren dort Assoziationen mit einer asiatischen Tradition wie dem Zen-Buddhismus in den utopischen Horizont eines potenziellen Endes der Zirkulationen gerückt und gleich wieder aus ihm verschwunden (2.9), folgen hier etwa „die Variation bekannter Sujets und die Herstellung des gegenseitigen Einverständnisses. Chinesische Dichtung bricht nicht aus, sondern stellt Einvernehmen her, ist Ausdruck eines kollektiven Bewusstseins.“ (Klöpsch 2009b: 250)

Wie das dialogische Nachschreiben der Kalligrafen in der Episode gleicht auch die Rezeption klassischer chinesischer Dichtung einem Raum nicht etwa der Kontemplation oder des Rückzugs aus der Kommunikation, sondern der Dialogizität: „Das zurückgezogene Schmökern war indes wohl eher die Ausnahme. Gewöhnlich rezitierte man die Gedichte in Gesellschaft, oder man sang sie, häufig mit Instrumentalbegleitung.“ (Höllmann 2013b: 82) Dessen ungeachtet ist ein grundlegender Hang der Dichter und ihrer Dichtungen zum Elitismus festzustellen. Dieser liegt zum einen „an dem stark reglementierten Zugang zur Schrift“ sowie daran, dass selbst zur Blütezeit der chinesischen Dichtung ebenso wie die Frauen „auch die meisten Männer funktionale Analphabeten“ waren (79). Zum anderen ist dieser elitäre Zug, der nahtlos an die Darlegung des literarischen Elitismus in *Strahlender Untergang* anschließt (2.3.12), in den „Bestimmungen“ der chinesischen Dichtung selbst begründet:

Die Bestimmungen dienten indes nicht nur der Qualitätssicherung, sondern auch der Exklusivität, die die Gelehrten und ihr Umfeld für sich in Anspruch nahmen. Dasselbe Ziel, die Demonstration eines weiten Bildungshorizonts, verfolgte der umfangreiche Gebrauch von Symbolen, Metaphern und Zitaten. Insbesondere der Bezug auf frühere Quellen verlieh den eigenen Worten Autorität und unterstützte den Versuch des Verfassers, sich in eine große Tradition einzuordnen. (86)

Verbunden damit sind die Treue zum Hof und die politische Unverfänglichkeit klassischer chinesischer Dichtung. Die Darstellung von „Unbilden“ und „sozialen Missständen“ steht „unter der Voraussetzung, dass sich daraus keine eindeutige Kritik am Hof ablesen ließ.“ (84)

Eine andere Verknüpfung liegt in den Problemen von „Vergänglichkeit“ und „Vanitas“ als zentralen Gegenständen chinesischer Dichtung, die mit dem Transitorischen

mehr oder weniger eng verbunden sind und ein letztes Mal an Ransmayrs Debüt erinnern (zur Struktur der Vanitas dort 2.3.8). „Der Umgang mit der Vergänglichkeit war eine Aufgabe, vor die sich fast jeder chinesische Dichter gestellt sah, zwar nicht immer gleich auf die Endlichkeit des Seins abhebend, so doch zumindest auf Teilaspekte der Vanitas zielend“ (84). Ein eindringliches Beispiel solch eines transitorischen Lebens-, Natur- und Weltgefühls gibt ein anderes Gedicht desselben Meng Haoran, dessen „Frühlingsdämmerung“ in Ransmayrs Episode zitiert wird. Gemeint ist das zwar nicht in „Kalligraphen“ erwähnte, aber in vielem mit dem Beschriebenen verwandte Gedicht „In Gesellschaft den Xian-Berg bestiegen“:

Im menschlichen Leben herrscht beständiger Wandel,
ein Kommen und Gehen, das Gestern und Heute im Reigen.
Die Berge und Ströme bewahren vergangene Taten,
so daß wir von neuem die nämliche Höhe besteigen.

Das Wasser gefallen, ganz flach an der Yuliang-Fähre,
die Lüfte kühl, und die Menschen von Yummeng weit.
Es zeugt von Yang Hu bis heute die steinerne Stele –
und wie ich gelesen, da nassen die Tränen mein Kleid. (Klöpisch 2009a: 14)

4.9.2.4 Monumente der Macht: Übersetzung als Deutungsmonopol – Logografische und phonografische Schriftsysteme – Blocksatz und „Flattersatz“ („Der Sänger“) – Ein „steiniges Feld“ („Auf und davon“) – Schriftblöcke und Fächer – Buchgewerbe

Als Gegenbild solch poetischer Transitorik erscheinen in der Episode die steinernen Monumente imperialer Macht, die zur Demonstration ihrer Unvergänglichkeit in den Wassern thronen. Steht jedoch bereits der Kalligraf in einer figurativen Nähe zu den Strukturen imperialer Dominanz und Herrschaft, so gilt dies umso mehr für den Erzähler der Episode, der mit seiner subjektiven „Übersetzung“ der kalligrafierten Zeilen und deren persönlicher Niederschrift ein Deutungsmonopol errichtet, das seine eigene Version als den alleinigen Zugang zu den verfliegenen Zeichen im Text etabliert, auch wenn seine Version ausdrücklich als solche deklariert wird: „meine Version des verschwundenen Gedichts“ (335). Diese „Übersetzung“ durch den Erzähler schließt gleichzeitig eine Transkription der kalligrafierten Zeichen aus dem logografischen Schriftsystem des Chinesischen in das phonografische Schriftsystem des europäischen Alphabets ein: Die morphosyllabischen Zeichen der chinesischen Schrift werden vom Ich der Episode nicht nur ins Deutsche, sondern damit auch stillschweigend in alphabetische Buchstabenreihen übersetzt, wodurch

sich die Distanz zwischen den ursprünglichen „Wasserzeichen“, welche die Kalligrafen auf die Steine „malten“ (332), und der „Übersetzung“, die das Ich in sein „Notizbuch gekritzelt“ hat (335), zusätzlich vergrößert. Aufgrund dieses monopolisierenden Zugs verwundert es dann auch kaum, dass sich der Erzähler zum Schluss ebenso wie zuvor die beiden Kalligrafenkollegen in Richtung des imperialen Pavillons verabschiedet, „um endlich das steinerne Schiff der einst mächtigsten Frau Chinas zu sehen.“ (335)

Sichtbarer als die verdeckte monopolisierende Übersetzungsleistung des Ich-Erzählers gewinnt schließlich der gedruckte Text des Buchs selbst einen quasiimperialen und monumentalen Zug, der sich in der satztechnischen Ausrichtung des episodischen Schriftmaterials im Druckbild manifestiert. Er basiert auf einer formalen optischen Opposition zwischen der linksbündigen Formatierung der zitativ eingerückten und kursiv gesetzten Gedichtverse einerseits und dem Blocksatz als dem drucktechnischen Gestaltungsmittel aller übrigen Textelemente andererseits. Damit korrespondiert in gewisser Hinsicht die reflexive Opposition zwischen Blocksatz und „Flattersatz“ bzw. fliegendem Satz aus Ransmayrs ursprünglich 2005 gehaltener Ansprache „Der Sänger“ (2014: 74–81, hier 78). Im Gegensatz zur mobilen, volatilen Freiheit der „flatternden, aus ungleich langen Zeilen bestehenden Absätze“ (77) erscheint dem Ich der Ansprache das monolithische „Ebenmaß der schönen, allesamt gleich langen Zeilen des Blocksatzes im Buchdruck“ als „eine technische, ökonomische Maßnahme, eine Sparmaßnahme, die Worte zur Not eben auch trennen, zerreißen und ihre Silben auf verschiedene Zeilen verstreuen muß.“ (78) In Ransmayrs Beitrag „Auf und davon“ (2003: 9–14), meint das erzählende Ich über die Ausstellungsstände auf der Frankfurter Buchmesse: „Das Reich der gedruckten, *verlegten* Poesie lag plötzlich als ebenso weites wie steiniges Feld vor uns, auf dem einmal Rugby, ein andermal Krieg gespielt wurde.“ (10 f.)

In ähnlicher Weise rückt in der Episode „Kalligraphen“ der monolithische Blocksatz in eine Analogie zu dem im Text evozierten steinernen Reich der Herrschaft und der Macht, die sich aber zugleich immanent als solche reflektiert. Die gedruckten Schriftblöcke der Episode gleichen den monumentalen Steinblöcken, welche die imperiale Herrscherin ebenso wie der Kalligraf als Zeichen ihrer Dominanz errichten und transitiv besetzen. Als eine zumindest partielle Gegenfigur dieser Blöcke der Schrift wie der Macht erscheint in der Episode das bereits zu Beginn erwähnte luftige Bild vom „Fächer der Seiten“ (331), das zum einen auf die gängige historische Metapher von den Buchseiten als einem „Fächer“ rekurriert: „Nicht von ungefähr wird der Fächer, der seit der frühen Neuzeit als Schmuck auf dem Bucheinband erscheint, im 19. Jahrhundert zum Analogon der Buchseite.“ (Jacobs 2014: 12) Verbunden mit dem der Episode „Kalligraphen“ unterlegten Kontext der klassischen chinesischen Dichtung birgt dieses Bild aber zum anderen auch das Modell eines volatilen Lesens im Wind (4.9.1), das demjenigen der steinernen Blöcke autoritativer Macht implizit entgegensteht.

Dabei ist das Bild vom Fächer seinerseits gespalten. „Das gern verwendete Bild vom seidenen Fächer bezeichnet einen Gebrauchsgegenstand, der gleichzeitig auch ein Kunstwerk darstellt.“ (Klöpisch 2009b: 252) „Wie der Fächer will auch das Gedicht entfaltet und näher betrachtet werden. Mit jeder Lektüre zeigt es dann neue Facetten seiner Schönheit.“ (253) Zugleich weist das Bild auf die immer drohende Vergänglichkeit: „Die größte Sorge des chinesischen Dichters blieb stets, nicht wahrgenommen und anerkannt zu werden, wie der Fächer im Herbst, der mit Beginn der kalten Jahreszeit überflüssig wird.“ (253) Diesem Topos der Vergänglichkeit, der sorgvollen Angst vor dem Verblasen und Verschwinden, wirkt auf der anderen Seite ein ökonomisches, buchmarktspezifisches Motiv entgegen.

Selbst die in den inter- und subtextuellen Schichtungen der Episode „Kalligraphen“ heraufbeschworene Blütezeit der klassischen chinesischen Poesie ist nämlich grundlegend von einem Moment durchdrungen, das die historische Konjunktur der Dichtung in dieser Form überhaupt erst ermöglichte, und zwar vom ökonomischen Moment des Buchgewerbes:

Der große Aufschwung für das Gewerbe begann freilich erst unter der Tang-Dynastie, als die Papierproduktion und die Drucktechnik rasch Fortschritte machten und höhere Auflagen ermöglichten. Dennoch erforderte die Herstellung erhebliche Investitionen, weshalb Bücher zumindest bis zur Song-Zeit Luxusprodukte blieben, für die, gemessen an den durchschnittlichen Lebenshaltungskosten, ein relativ hoher Preis entrichtet werden musste. Damit wuchs der Wohlstand der Verleger. (Höllmann 2013b: 80 f.)

Das verdeutlicht nicht allein, welche Rolle „die Papierproduktion und die Drucktechnik“ bei der Entwicklung des Literaturbetriebs und Buchmarkts spielen oder inwiefern „Bücher“ hier als „Luxusprodukte“ erscheinen. Darin liegt ein ebenso nachdrücklicher Verweis auf den elitären Status von Literatur wie auf die Ökonomie des Buchgewerbes.

4.9.2.5 Buchdruck und Ökonomie der Unsterblichkeit: ... „and in the heuens wryte your glorious name“ (Spenser)

Eine zusätzliche, in mehrfacher Hinsicht kontrastive intertextuelle Referenz aus den frühen Tagen des historischen Buchdrucks in Europa verbirgt sich möglicherweise in dem bereits erwähnten „Vorhaben“ des ersten Kalligrafen, „gemeinsam mit seiner Frau das Land zu bereisen und die Ufer der größten Seen und Ströme Chinas nach und nach mit jener berühmten Sammlung von dreihundert Gedichten aus der Zeit der Tang-Dynastie zu beschriften“ (334; siehe 4.9.2.2). Das Projekt des Kalligrafen erinnert in signifikanten Zügen an ein Gedicht, das interessanterweise auch McLuhan in *The Gutenberg Galaxy*

anzitiert, wenn er auf die Verbreitung der Druckerpresse im 16. Jahrhundert, genauer auf die zeitgenössischen Vorstellungen von ihr als einem Motor der Unsterblichkeit eingeht (2014 [1962]: 230–235, hier 234). Es handelt sich um Spensers „Sonnet. LXXV.“ aus seinen *Amoretti* (1999 [1595]), das aufgrund der markanten, teils spannungsreichen Verbindungen eine weitere intertextuelle Vorlage von Ransmayrs Episode abzugeben scheint, die diesmal nicht aus der chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte, sondern aus der verhältnismäßig jungen Zeit der Druckerpresse in Europa stammt:

One day I wrote her name vpon the strand,
 but came the waues and washed it away:
 agayne I wrote it with a second hand,
 but came the tyde, and made my paynes his pray.
 Vayne man, sayd she, that doest in vaine essay,
 a mortall thing so to immortalize,
 for I my selue shall lyke to this decay,
 and eek my name bee wyped out lykewize.
 Not so, (quod I) let baser things deuize
 to dy in dust, but you shall liue by fame:
 my verse your vertues rare shall eternize,
 and in the heuens wryte your glorious name.
 Where whenas death shall all the world subdew,
 our loue shall liue, and later life renew. (425)

Zugleich betont Spensers Sonett einen Aspekt aus dem Zusammenhang von literarischem Buchmarkt und einer Ökonomie der Unsterblichkeit, den es aus der Perspektive des schreibenden männlichen Subjekts zu fassen gilt: dass nämlich die ruhmreiche Verewigung des eigenen Namens, d.h. nicht nur desjenigen der geliebten Frau, sondern unterschwellig auch desjenigen des Autors selbst, keineswegs mit ephemeren Zeichen an den Ufern („I wrote her name vpon the strand“), sondern allein mit den gedruckten Buchstaben seiner Dichtung („my verse“) zu erkaufen war, um ihn ebenso unvergänglich wie unvergesslich ins Firmament der Literatur einzuschreiben („and in the heuens wryte your glorious name“).

4.9.3 Wasserzeichen

4.9.3.1 Schrift und Ökonomie: Geldlektüren – Literaturbetrieb und Marktwirtschaft („Auf und davon“, „Hiergeblieben“)

Eine dem marktwirtschaftlichen Moment des Buchgewerbes entsprechende letzte Paradoxie der Episode „Kalligraphen“ betrifft die Verbindung von Schrift und Ökonomie. Sie geht zunächst von den „Wasserzeichen“ aus, welche die Kalligrafen auf die heißen Steine malen (332). Am Begriff der „Wasserzeichen“ entzündet sich ein agonales Kippspiel zweier konfligierender Bedeutungen: einer primär gemeinten manifesten im schlichten Sinn von Zeichen aus Wasser, einer latent mitgehaltenen sekundären im produktionstechnischen Sinn von Herkunfts- und Geschäftszeichen. „Wasserzeichen“ stellen ein traditionelles, von der historischen Wasserzeichenkunde (Filigranologie) erforschtes Mittel der Markierung von Papier dar, das seit dem 13. / 14. Jahrhundert zur Kennzeichnung der jeweiligen produzierenden Papiermühle Verwendung bzw. Verbreitung fand (vgl. Rautenberg 2015 [2003]) und heute noch zur Sicherung von werttragenden Papierrealien wie Briefmarken oder Banknoten benutzt wird. Als Fabrik- und Handelsmarken bilden sie ein zentrales Element der Papierherstellung und Papiergeschichte (dazu Tschudin 2012 [2002]: bes. 202–222).

Die zweite Bedeutung opponiert der ersten: Zielen die Zeichen aus Wasser im primären Sinn auf die Transitorik und Volatilität der nur temporär angebrachten Schrift, so dienen die Wasserzeichen im produktionstechnischen Sinn der festen Einprägung von Besitz- und Urheberverhältnissen, der möglichst fälschungsresistenten und permanenten Sicherung wie Authentifizierung von fixen Werten. Die Wasserzeichen im sekundären Sinn bieten zugleich eine autoreflexive Figur: Wie die technischen Markierungen durch sie ins Innere des Papiers eindringen und aufgrund der Opazität des Materials erst vor entsprechendem Licht erkennbar sind, so ist der Bedeutungskonflikt zwischen den beiden Lesarten nicht allein ins Innere des Begriffs „Wasserzeichen“ eingewirkt, so sind auch der gedruckten Episode „Kalligraphen“ filigrane Paradoxien eingeschrieben, die sich aus dem Inneren der opaken Textur der Worte nicht entfernen lassen und erst im Licht einer spezifischen Lektüre zu entziffern sind.

Die zweite Interpretation der „Wasserzeichen“ impliziert zugleich eine monetärökonomische Deutung, die dabei auch eine zumindest partielle Erklärung für die anderen Paradoxien offeriert. Dienen Wasserzeichen im produktionstechnischen Sinn grundsätzlich der Markierung von Besitz- und Urheberansprüchen sowie der Verbürgung fixierter nominaler Werte, etwa in Geldscheinen, so lässt die zweite Bedeutung eine auto(r)-

reflexive pekuniäre Lektüre zu, die gleichzeitig einen potenziellen Grund dafür angibt, warum die Episode „Kalligraphen“ selbst nicht mit den flüchtigen, verfliegenden Mitteln der im Text beschworenen Kalligrafen geschrieben, sondern drucktechnisch festgehalten, aufbewahrt, in Buchform überliefert, reproduziert und auf ein ebenso „steiniges Feld“ wie das in Ransmayrs „Auf und davon“ (2003: 9–14, hier 11) beschriebene des Büchermarkts geworfen wurde. Mit einer verschwindenden Wasserschrift wie derjenigen der Kalligrafen aus der Episode lässt sich als zeitgenössischer Autor schwerlich ein Ein-, geschweige denn ein Auskommen bestreiten. Die verfliegende, zweckfreie Wasserschrift der „Kalligraphen“ ist gewiss ein interessantes schreibreflexives Gedankenspiel, doch im marktwirtschaftlichen Literaturbetrieb taugt sie als Subsistenzmodell ganz sicher nicht.

Beschlossen wird der bereits verschiedentlich erwähnte Erzählband *Die Verbeugung des Riesen* von Ransmayrs bissiger Dankrede „Hiergeblieben“ (2003: 84–89), die als letztes Stück des Bands in einen Zusammenhang mit dem Eröffnungstück „Auf und davon“ tritt (eine Verbindung zwischen beiden Texten wird angedeutet, wenngleich nicht ausgeführt von Judex 2009). Sie schließt einen endogenen narrativen Kreislauf, der im Grunde stets von Neuem wiederaufgenommen werden könnte, indem die Leser*innen nach dem arrestativen oder interruptiven „Hiergeblieben“ wieder zum notorisch motorischen „Auf und davon“ springen usw. „Hiergeblieben“ handelt von den misslingenden Fluchtversuchen eines Autors vor der Öffentlichkeit. Dabei wird auf eine feste Notwendigkeit verwiesen, die „der freie Schriftsteller“ (87) unbedingt zu leisten habe: die „Verwandlung seines Manuskriptes in einen lieferbaren Titel“ (85). Erst irgendwann danach ist „der ganze schreibende Mensch endlich frei, mit seiner Arbeit wieder von vorne zu beginnen.“ (85) In diesem Licht gesehen, enthält die ökonomische, pekuniäre Bedeutung der „Wasserzeichen“ aus der Episode „Kalligraphen“ auch eine werkimmanente Reflexion auf den Literaturbetrieb und auf den Büchermarkt.

4.9.3.2 „Wasserzeichen“, „Feuerzeichen“ und der Minimaltext „X“: „Strömung“

Der Begriff „Wasserzeichen“ klingt nicht allein an den Titel der von Thalmayr (1985) herausgegebenen Sammlung *Das Wasserzeichen der Poesie* an, in der mit „Das Labyrinth“ auch ein Text von Ransmayr vertreten ist (10–13). Der Begriff verbindet die Episode „Kalligraphen“ zugleich mit einer zweiten Episode innerhalb des *Atlas eines ängstlichen Mannes*, der Episode „Strömung“ (168–175). In ihr erzählt das Ich von den Feierlichkeiten um das kambodschanische „Wasserfest“ an den Ufern des Mekong (168), der an einer bestimmten Stelle einen zweiten Fluss kreuzt: „Es ist ein von Strudeln und Kehrwasserwirbeln zerfurchtes Kreuz, in dem sich der Tonle Sap, der einzige Strom der Welt, der seinen Lauf im Rhythmus der Jahreszeiten umkehrt, nahezu lautlos verliert.“ (172) Diesmal erscheint das „Wasserzeichen“ im Singular:

Chaktomuk, Vier Gesichter, nennen die Khmer das narbige, durch die Kreuzung unbeherrschbarer Ströme entstandene *X*, das sich nicht nur in den Schlammgrund der Imperien angkorianischer Gottkönige eingegraben hat, sondern wie ein Wasserzeichen durch die Schreckensherrschaft des *Saloth Sar* schien, eines Bauernsohnes aus der Provinz Kampong Thom, der als *Pol Pot* Kambodscha in ein Schlachthaus verwandelt hatte. (172)

Dass dieses „Wasserzeichen“ ausdrücklich „durch die Schreckensherrschaft des *Saloth Sar* schien“, evoziert noch einmal die Vorstellung eines produktionstechnischen Wasserzeichens in Banknoten und anderen Wertpapieren. Ergänzt wird das technische Verfahren aus dem Bereich der Geldwirtschaft hier um die Dimension politischer „Schreckensherrschaft“ und imperialer Gewalt, die ebenso im nächsten Satz des Texts wiederkehrt, sich dort mit dem hydraulischen Modell der Ströme verbindet und zum Gedanken an „Blutströme“ verdichtet, wenn es über den Schreckensherrscher heißt: „Die Zahl der Opfer seiner *Roten Khmer* ließ sich nach dem Versiegen der Blutströme nur noch schätzen“ (172).

Dabei ist dieses Wasserzeichen nicht allein „in den Schlammgrund der Imperien“, sondern auch in den Text selbst „eingegraben“: Das „*X*“ wird als materielles Zeichen in der sprachlichen Textur der Episode reproduziert. So scheint das Wasserzeichen nicht nur durch die Schreckensherrschaft der Khmer, sondern als Buchstabenkreuz auch durch den Text hindurch. Das zeichentechnisch wiedergegebene „*X*“ stellt dabei einen in seinem Umfang nicht weiter reduzierbaren Minimaltext dar, der die buchstäbliche, paradoxe „Kreuzung“ von Wasserströmen, monetärökonomischer Authentifizierung und politischer Gewalt konnotiert und zugleich mit schriftformalen Mitteln optisch zur Anschauung bringt. Als kursivierter Minimaltext im Text verkörpert das vom flüssigen Wasserkreuz zum festen Schriftbuchstaben geronnene „*X*“ das Nichtreduzierbare und das nicht zu Beseitigende, den irreduktiblen Rest, der als Erinnerung, als Spur der Gewalt und der „Blutströme“ ins Innere der imperialen Schreckensherrschaft wie der Textur der Episode eingeschrieben ist und sich aus der einen ebenso wenig entfernen lässt wie aus der anderen.

Ein intratextuelles Gegenbild findet dieses „Wasserzeichen“ in der Vorstellung von einem „Feuerzeichen“ am Ende der Episode. Dort erscheint die kleine, „mit Lotos und Lichtern beladene Nachbildung“ des Schiffs, die der Fischer Ho Doeun als rituelle Opfergabe „in die Wellen des Tonle Sap“ setzt, um gemeinsam mit zahllosen anderen leuchtenden Modellschiffen „die Strömungsumkehr des Flusses der Khmer in einer Lichterprozession in die Dunkelheit“ zu „schreiben“, als „ein flackerndes, fließendes Feuerzeichen, daß nichts, weder das Wasser noch die Zeit, noch das durch die Abgründe des Himmels wandernde Leben bloß einer einzigen, für immer festgelegten Richtung folge.“ (175) Als „flackerndes, fließendes Feuerzeichen“ bildet der flammende Fluss sowohl ein Gegenstück zu dem vorher beschriebenen Wasserzeichen als auch ein Komplementärstück zu den intermedialen, zwischen „Schrift“ und „Bild“ gespaltenen „Feuer-

zeichen“ aus Ransmayrs Poetikvorlesung „Unterwegs nach Babylon“ (2013: 7, siehe dazu 1.6). Das Feuerzeichen knüpft zugleich an zwei weitere zentrale Aspekte an. Indem es „die Strömungsumkehr des Flusses der Khmer“ nachschreibt, greift es zum einen das werkkonstitutive Modell der Umkehrung auf, wie es an so vielfachen Inversionen und Permutationen im „Weltbuch“ beobachtet wurde und das hier „das Wasser“, „die Zeit“ und „das durch die Abgründe des Himmels wandernde Leben“ einschließt. Zum anderen stellt die periodisch wiederkehrende und rituell beschworene Richtungsumkehrung ein intraepisodisches Miniaturbild der inneren Paradoxien und Ambivalenzen der beschriebenen Zeichen dar, die auch in ihrer Auslegung nicht „bloß einer einzigen, für immer festgelegten Richtung“ folgen, sondern stets mehrdeutig bleiben und einen irreduktiblen, zirkulierenden Rest hinterlassen (vgl. zu einer partiellen Wiederaufnahme dieser Episode ferner das Kapitel „Strömungsumkehr“ aus Ransmayrs fluvialem Roman *Der Fallmeister* [2021: 65–89]).

4.9.3.3 Statt einer Rekapitulation. Das „im Umschlagfenster abgebildete Zeichen“: *Die Verbeugung des Riesen*

In einer eigenreferenziellen Verbindung steht die Episode „Kalligraphen“ schließlich mit dem bereits mehrfach erwähnten Band *Die Verbeugung des Riesen* (2003), der Teil der sogenannten „Weißen Bibliothek“ Ransmayrs im S. Fischer Verlag ist. Sichtbar wird diese Verbindung im Paratext der Buchillustration und einer vorgeschalteten Erklärung hierzu. Ihre abschließende Untersuchung kann insofern an die Stelle einer Rekapitulation treten, als hier wenigstens ein paar der Fäden aus der Gesamtarbeit zusammenlaufen. Auf dem vorderen Buchdeckel des besagten Bands prangt neben den in schwarzen Letten auf den reihenbedingt weißen Einband aufgeprägten Textelementen des Autornamens („Christoph Ransmayr“), des kursiv gesetzten Buchtitels und -untertitels („*Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen*“) sowie des senkrecht angebrachten Verlagsnamens („S. Fischer“) in einem schwarzen Sichtfenster ein golden glänzendes chinesisches Schriftzeichen (siehe Fig. 22 im Bildanhang).

Zwischen die unpaginierten Buchelemente der Titelei ([5]) und des Inhaltsverzeichnisses ([7f.]) ist auf derselben Seite wie und direkt über das Impressum ([6]) ein ebenfalls unpaginiertes Textstück eingeschaltet (partiell im Titelstück des Bandes wiederaufgenommen, vgl. 66), das die Abbildung auf dem vorderen Buchdeckel kommentiert:

Shou !

Ein strenger Kalligraph des chinesischen Nordens würde wohl die Nase über das im Umschlagfenster abgebildete Zeichen *Shou* rümpfen – nicht über seinen Inhalt, der für

den Wunsch nach einem langen Leben steht, sondern über seine Ausführung: zu protzend, zu golden, zu prall. Die Straßenhändler des chinesischen Südens, die dieses Zeichen in Messing gegossen als Glücksbringer feilbieten, sind darüber freilich anderer Meinung. Also: *Shou – Ein langes Leben!*: Vor dem Tor des Seefahrerfriedhofs in Macau gekauft von Christoph Ransmayr und fotografiert von Willy Puchner. ([6])

Schon über den bloßen Signifikanten „Kalligraph“ öffnet dieser kurze Paratext eine Art assoziative Kette, die sich bis zur späteren *Atlas*-Episode verfolgen und als eigenreferenzielle Vorlage für die nunmehr pluralisierten „Kalligraphen“ auffassen lässt. Er lässt sich zugleich als eine grundsätzliche Reflexion über Schriftzeichen und Schriftsysteme untersuchen.

Der erwähnte „Kalligraph des chinesischen Nordens“ erscheint auf der einen Seite einer Opposition, auf deren anderer die „Straßenhändler des chinesischen Südens“ stehen: einer Opposition, die über den beschworenen geografischen Nord-Süd-Kontrast hinaus auch auf das implizite Spannungsverhältnis zwischen der Kunst der Kalligrafie („Kalligraph“) und den Bedingungen der Ökonomie („Straßenhändler“) verweist. Ihr Verhältnis ist von einem Konflikt zwischen „Inhalt“ und „Ausführung“ begleitet. Letztere sei anscheinend „zu protzend, zu golden, zu prall.“ Die Attributionen der kalligrafischen Form erinnern in der wörtlichen Verdichtung dabei nicht zufällig an diejenigen, wie sie verschiedentlich in (literatur)kritischer Weise gegenüber der eigenen sprachlichen „Ausführung“ als literarischer Ästhetik Ransmayrs formuliert wurden. Durch sie nimmt die Charakterisierung unter der Hand einen weiteren selbstreflexiven, wenn nicht selbstkritischen Zug an. Allerdings bleiben die glänzenden Zeichen durchgehend gespalten: Zwar mag das kalligrafierte „Zeichen *Shou*“ für manche „golden“ wirken, doch ist der Glanz trügerisch, ist „dieses Zeichen“ nicht in Gold, sondern „in Messing gegossen“. Ähnliches kann auch für die Sprachästhetik Ransmayrs veranschlagt werden: Unter der gewiss glänzenden Oberfläche der literarischen Zeichen verbergen sich grundsätzliche Erfahrungen von Mangel und Absenz, die sich mitunter zum Begriff einer Ästhetik der Negativität zusammenfassen lassen (3.8.1.2).

Die glänzenden, lediglich wie „golden“ wirkenden Zeichen öffnen zugleich eine ökonomische Reihe, an deren Ende der Autor zum bloßen Käufer und Konsumenten wird („gekauft von Christoph Ransmayr“) und der Fotograf von einstmals als koautorale Position aus Ransmayrs Debütwerk *Strahlender Untergang* (2.2.2.4) an die Stelle des neuen Künstlers rückt („fotografiert von Willy Puchner“). Die Geste der (erneuten) fototechnischen Fixierung des Schriftzeichens, die hier „Willy Puchner“ zugeschrieben wird, wiederholt sich später schließlich noch einmal unter eigenreferenzieller Bezugnahme in der Episode „Kalligraphen“: in den fotografischen Unternehmungen des Ich-Erzählers, der „mit den ebenso unmißverständlichen wie unbeholfenen Gesten eines Touristen um

Erlaubnis“ bittet, die „verfliegenden Zeichen mit der Kamera festhalten zu dürfen.“ (333; dazu 4.9.2.1)

Die im vorgeschalteten Paratext zu Ransmayrs *Die Verbeugung des Riesen* eröffnete ökonomische Reihung von Signifikanten der Schrift („Kalligraph“) und des Handels (der semiologischen Kette „golden“-„Straßenhändler“-„feilbieten“ als Kette der Täuschung wie des Tauschs) führt am Ende wieder zurück auf das erste „Zeichen“, das in mehrfacher Hinsicht an allem Anfang stand: „das im Umschlagfenster abgebildete Zeichen *Shou*“. Indem das „abgebildete Zeichen“ neben allen weiteren „im Umschlagfenster“ zu beobachtenden Dynamiken nicht zuletzt auch als logografisches Schriftzeichen aus dem Chinesischen zwischen skripturaler und piktoraler Darstellung oszilliert, verkörpert es eine intermediale Bewegung im Kleinen: ein weiteres „Feuerzeichen“ (1.6, 4.9.3.2), das im wahrsten Sinn emblematisch für Ransmayr'sche Intermedialitätskonstruktionen auf dem Grund der Werke entsteht und das seinerseits ganz wie eine ursprüngliche *pictura* wirkt, die wie nach barockem Muster durch eine nachfolgende *subscriptio* erläutert wird (zum korrespondierenden Vergleich von Erzählverfahren aus dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* mit Text- und Bild-Funktionen der barocken Emblematik siehe 4.6.2.2).

Das besagte „Umschlagfenster“ wird dabei nicht nur zu einer werbevisuellen Ausstellungsfläche, zu einem merkantilen Schaufenster, in dem die Waren der Schrift sichtbar ausgelegt werden können und in dem sich das in optisch glänzender Form „abgebildete“ literarische Produkt „feilbieten“ lässt. Das „Umschlagfenster“ wird in den peritextuellen Außenbezirken des Werks, an den Rändern des Buchs als Zonen multipler semio-logischer wie ökonomischer Zirkulationen ebenso zu einem Umschlagplatz zwischen produzierenden und rezipierenden Kräften wie zwischen Schrift und Bild: An diesem Umschlagplatz wird ein Handel zwischen Schriftproduktion und Buchmarkt, Künstler und Konsument*innen, Autor und potenziellen Käufer*innen des Werks (im Doppelsinn des Opus und der prozessualen Arbeit) nicht allein betrieben, sondern zugleich in potenziertem Form als solcher reflektiert und in literaler (skripturaler / wörtlicher) wie figuraler (piktoraler / bildlicher) Weise exponiert. Die serielle Verkettung von Schrift und Handel zeugt sowohl von der wiederholten Paradoxie einer permanenten Wandlung (in der zweifachen Bedeutung der Verwandlung und der Wanderung) als auch ein letztes Mal von der unheimlichen Analogie zwischen Nomadismus und Kapitalismus, die aus dem gespenstisch leeren Zentrum der nomadischen Struktur als variativer Umkreisung einer heimsuchenden Ökonomie des Spiels nicht wegzudenken ist.

Bildanhang

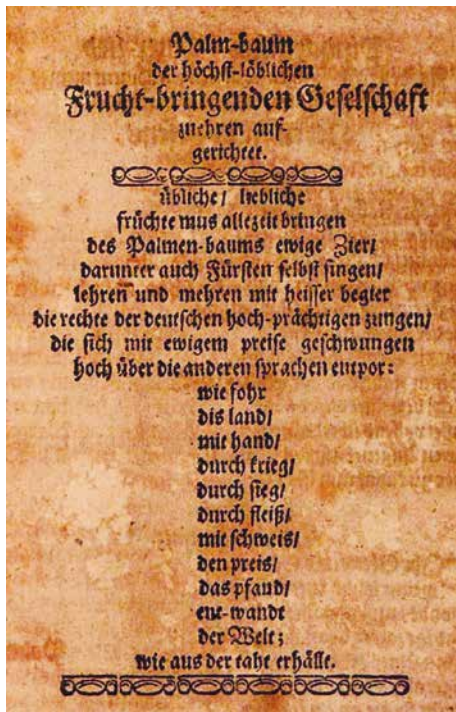


Fig. 1: Zesen, Philipp von: „Palm-baum der höchst-löblichen Frucht-bringenden Gesellschaft zu ehren aufgerichtet“ (aus Zesen 1649: o. S.)



Fig. 2: Puchner, Willy: Abbildung [9] (aus Ransmayr / Puchner 1982: o. S.;
© Willy Puchner, mit freundlicher Genehmigung)



Fig. 3: Puchner, Willy: Abbildung [28] (aus Ransmayr / Puchner 1982: o. S.;
© Willy Puchner, mit freundlicher Genehmigung)

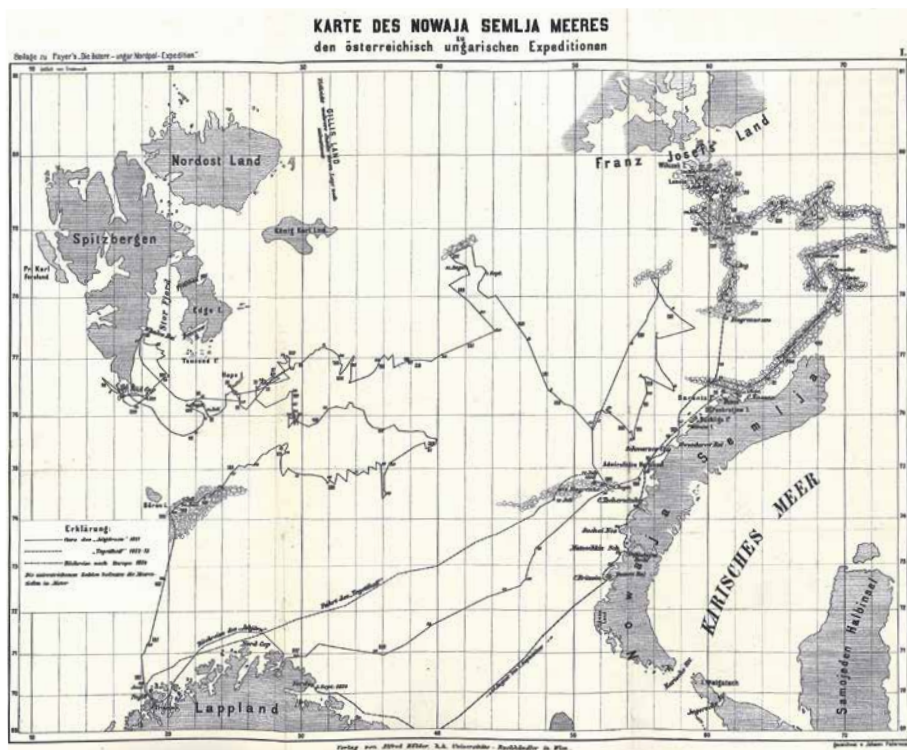


Fig. 4: Paternoss, Johann (Zeichnung): „Karte des Nowaja Semlja Meeres zu den österreichisch ungarischen Expeditionen“ (aus Payer 1876: Beilage, nach 696; © Alfred Hölder)



Fig. 5: Riou, Édouard (Zeichnung): Bordbibliothek der Nautilus (aus Verne 1869: 73; © J. Hetzel)

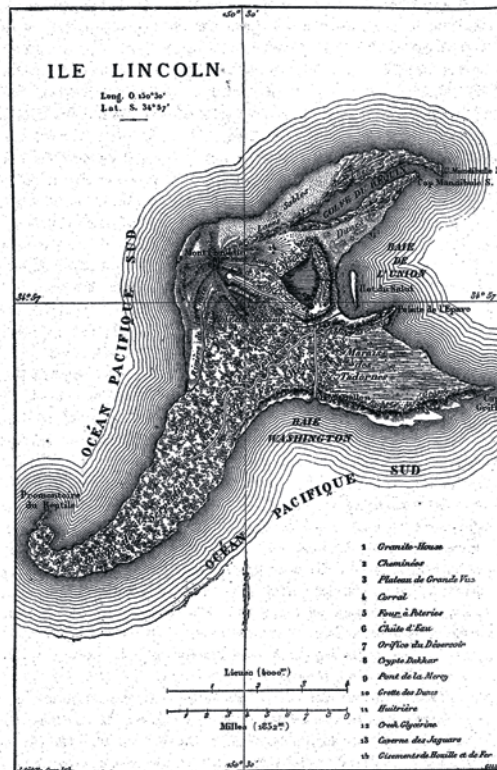


Fig. 6: Férat, Jules (Zeichnung): Karte der geheimnisvollen Insel (aus Verne 1875: 201; © J. Hetzel)

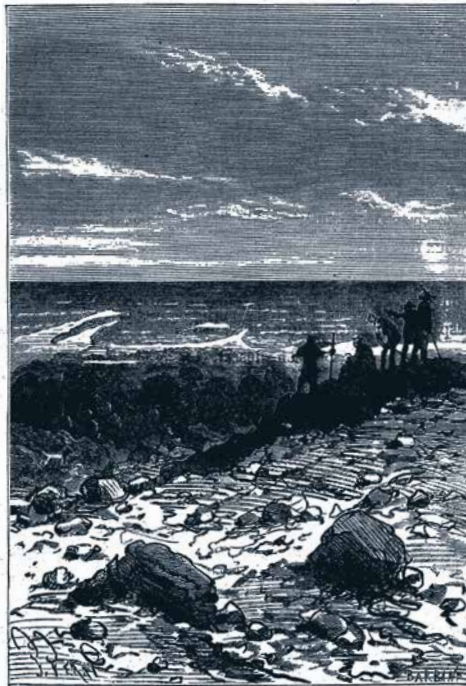


Fig. 7: Férat, Jules (Zeichnung): Taufakte auf der geheimnisvollen Insel (aus Verne 1875: 97; © J. Hetzel)

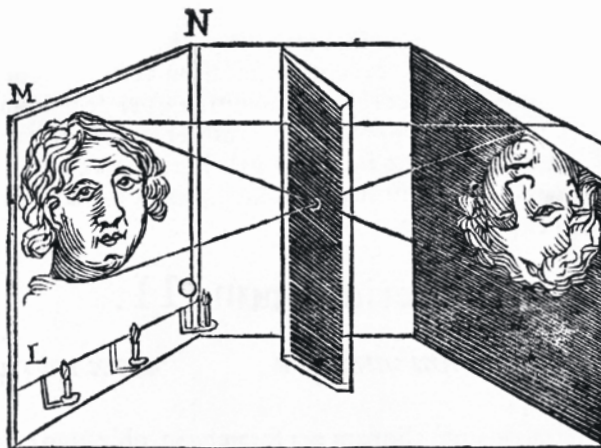


Fig. 8: Illustration einer Camera obscura (aus Kircher 1646: 121; Bildquelle: akg/Science Photo Library)

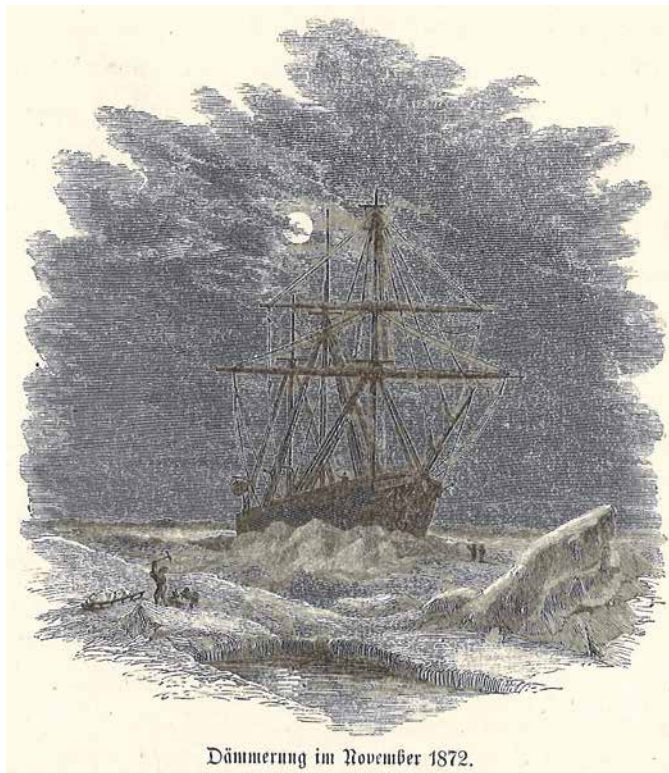


Fig. 9: Payer, Julius (Zeichnung): „Dämmerung im November 1872“ (aus Payer 1876: 52; © Alfred Hölder)

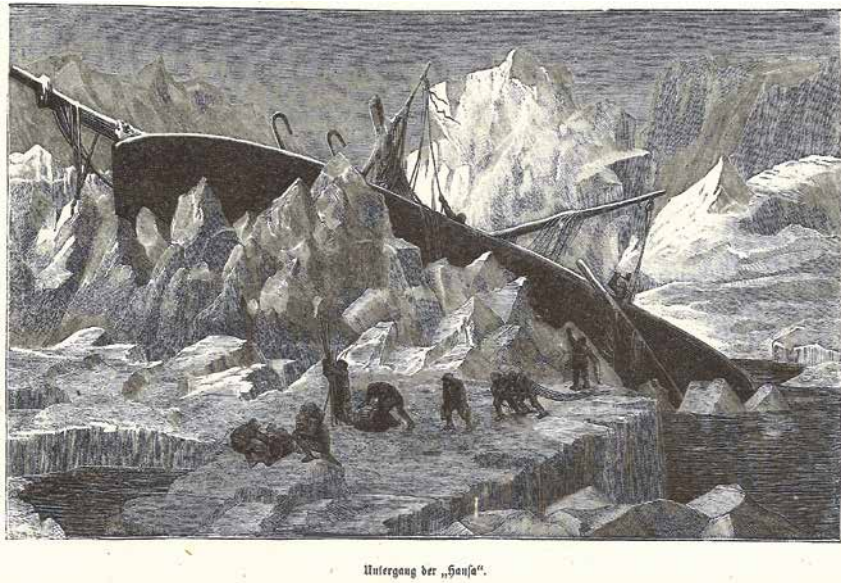


Fig. 10: Payer, Julius (Zeichnung): „Untergang der ‚Hansa‘“ (aus Payer 1876: 479; © Alfred Hölder)



Fig. 11: Friedrich, Caspar David: *Das Eismeer* [1823–1824]
(Bildquelle: akg-images; © Hamburger Kunsthalle)

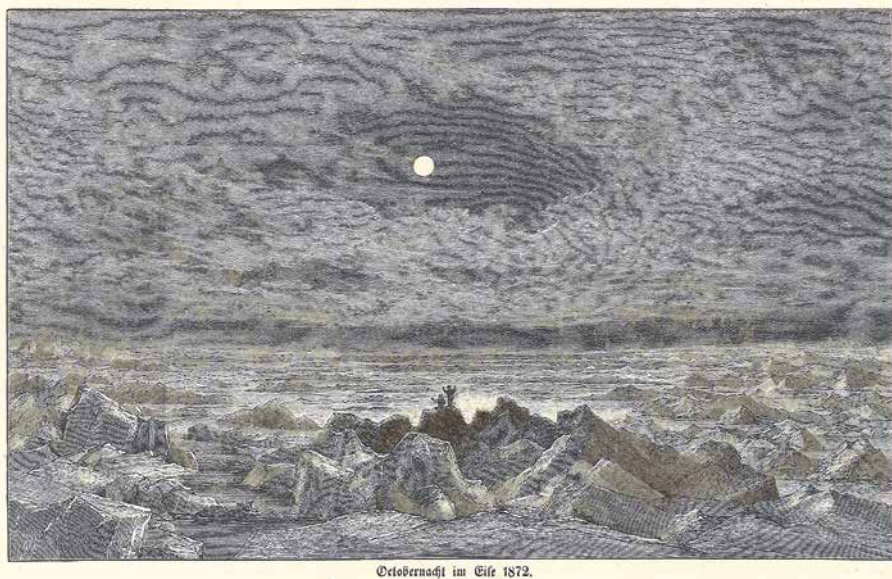


Fig. 12: Payer, Julius (Zeichnung): „Octobernacht im Eise 1872“ (aus Payer 1876: 41; © Alfred Hölder)



Fig. 13: Friedrich, Caspar David: *Mönch am Meer* [1808–1810] (Bildquelle: akg-images / Joseph Martin; © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie)



Das Zelt wird während eines Schneetreibens vergrößert.

Fig. 14: Payer, Julius (Zeichnung): „Das Zelt wird während eines Schneetreibens vergrößert“
(aus Payer 1876: 601; © Alfred Hölder)

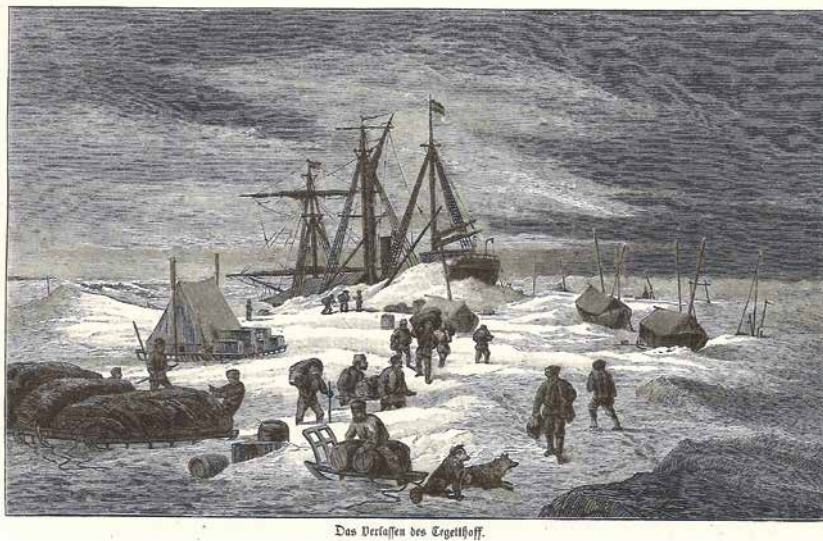


Fig. 15: Payer, Julius (Zeichnung): „Das Verlassen des Tegetthoff“ (aus Payer 1876: 387; © Alfred Hölder)



Fig. 16: Bruegel, Pieter d. Ä.: *Jäger im Schnee* [1565] (Bildquelle: akg-images; © Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie)



Fig. 17: Vorderer Buchumschlag von *Atlas eines ängstlichen Mannes* (Ransmayr 2012: o. S.; © S. Fischer, mit freundlicher Genehmigung)

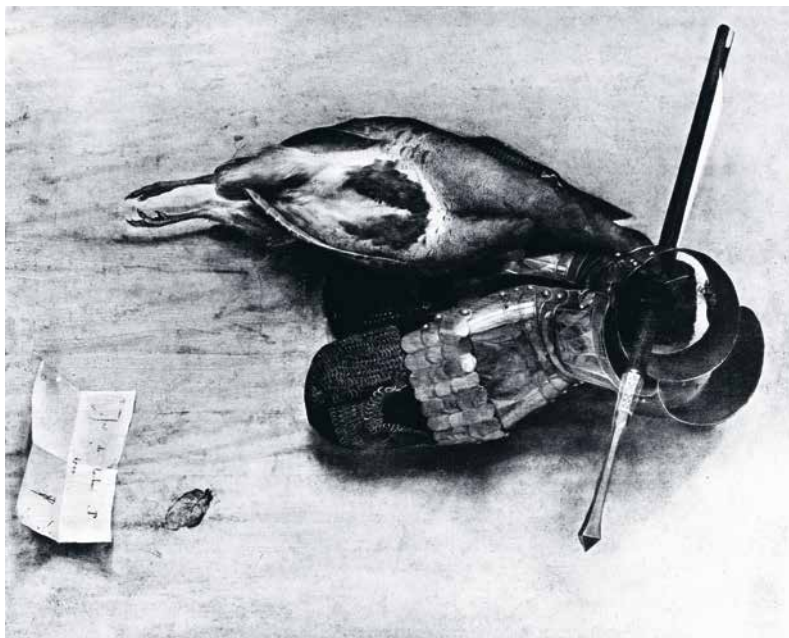


Fig. 18: de' Barbari, Jacopo: *Totes Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen* [1504] (Bildquelle: akg-images; © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München)



Fig. 19: Clark, John / Pine, John (Stich): „Island of Despair“. Frontispiz zum dritten Teil von *Robinson Crusoe* (aus Defoe 1720: o. S.)

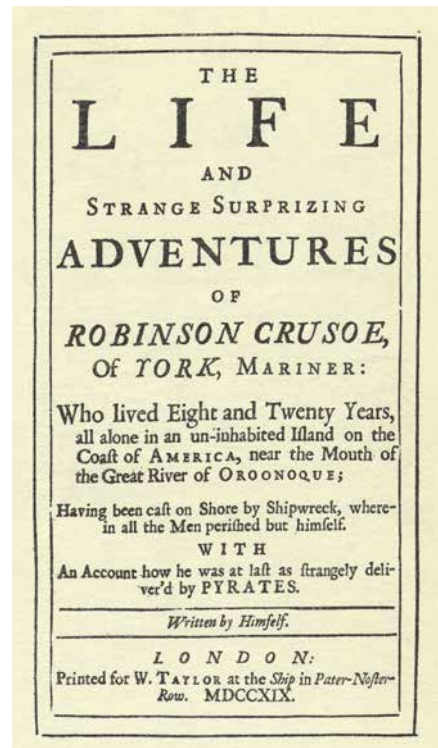


Fig. 20 und 21: Clark, John / Pine, John (Stich): Frontispiz und Titelblatt der Erstausgabe von *Robinson Crusoe* (aus Defoe 1719: o. S.; Bildquelle: akg-images, akg-images / Fototeca Gilardi)

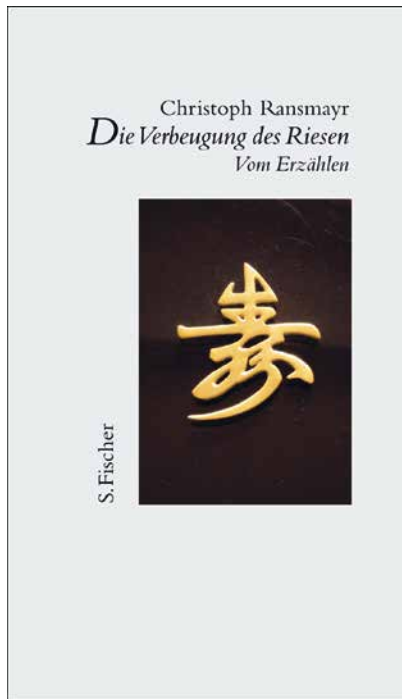


Fig. 22: Vorderer Buchdeckel von *Die Verbeugung des Riesen*
(Ransmayr 2003: o. S.; © S. Fischer, mit freundlicher Genehmigung)

Zitierte Werke

Das folgende Verzeichnis bietet eine kumulative Aufstellung der in den beiden Büchern *Theorie des Nomadischen* und *Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart* zitierten Werke. In diesem Verzeichnis werden die Quellen beider Bücher zusammengeführt. Ziel der kumulativen Aufstellung ist es, die für den mentalen Hintergrund des Gesamtprojekts maßgeblichen Referenzen anzugeben. Würden nur die im jeweiligen Zusammenhang benutzten genannt, blieben sowohl in der *Theorie* als auch in den *Signaturen* zahlreiche Titel unerwähnt, die für die gedankliche Konzeption des Ganzen eine wichtige Rolle spielen. Gleichwohl beschränkt sich die Auflistung ausschließlich auf das Nötigste. Angeführt werden allein die in den beiden Büchern unmittelbar zitierten Werke.

- Abbey, Edward (1971 [1968]): *Desert Solitaire. A Season in the Wilderness*. New York: Ballantine.
- Ackermann, Irmgard / Weinrich, Harald (1986): Vorwort. In: Ackermann, Irmgard / Weinrich, Harald (Hg.): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*. München / Zürich: Piper, S. 9 f.
- Adorno, Theodor W. (1974 [1967]): *Ist die Kunst heiter?* In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2: *Noten zur Literatur*. Hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 599–606.
- Agamben, Giorgio (2016 [1995]): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übers. von Thüring, Hubert. 11. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Alewyn, Richard (1989 [1959]): *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. Nachdruck der 2., erweiterten Aufl. München: Beck.
- Alexander, Caroline (2004 [2003]): *Die Bounty. Die wahre Geschichte der Meuterei auf der Bounty*. Übers. von Griese, Friedrich. Berlin: Berlin Verlag.
- Allolio-Näcke, Lars / Kalscheuer, Britta / Manzeschke, Arne (2005) (Hg.): *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt a. M. / New York: Campus.
- Amin, Samir / Arrighi, Giovanni / Frank, Andre Gunder / Wallerstein, Immanuel (1982): *Dynamics of Global Crisis*. New York: Monthly Review Press.
- Amodeo, Immacolata (1996): „Die Heimat heißt Babylon.“ *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Anderson, Judith H. (1996): *Words That Matter. Linguistic Perception in Renaissance English*. Stanford: Stanford University Press.
- Anderson, Susan C. (2017): *Travel and Return: Christoph Ransmayr's Die Schrecken des Eises und der Finsternis and Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: *Gegenwartsliteratur* 16, S. 121–143.
- Andronikos, Manolis (1968): *Totenkult*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Anzieu, Didier (1995 [1985]): *Le Moi-peau. Préface de Évelyne Séchaud. Nouvelle édition revue et augmentée*. Paris: Dunod.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

- Arany, Mihály (2015): Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* im Kontext des historischen Reiseromans. In: Bombitz, Attila (Hg.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*. Wien: Praesens, S. 84–97.
- Ariès, Philippe (2015 [1978]): *Geschichte des Todes*. Übers. von Henschen, Hans-Horst / Pfau, Una. 13. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Aristoteles (2006): *Nikomachische Ethik*. Übers. und hg. von Wolf, Ursula. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Aristoteles (2011): *Über die Seele*. Griechisch / Deutsch. Übers. und hg. von Krapinger, Gernot. Stuttgart: Reclam.
- Arndt, Susan / Naguschewski, Dirk / Stockhammer, Robert (2007) (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos.
- Assmann, Aleida (2010 [1999]): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5. Aufl. München: Beck.
- Assmann, Aleida / Assmann, Jan (2003): *Schrift*. In: Müller, Jan-Dirk et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3: P–Z. Berlin / New York: De Gruyter, S. 393–399.
- Assmann, Jan (1983): *Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten*. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan / Hardmeier, Christof (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink, S. 64–93.
- Assmann, Jan (2013 [1992]): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Aufl. München: Beck.
- Attali, Jacques (2003): *L'homme nomade*. Paris: Fayard.
- Auden, Wystan H. (1950): *The Sea and the Desert*. In: *The Enchafèd Flood or The Romantic Iconography of the Sea*. New York: Random House, S. 1–39.
- Augé, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Augustin, Claudia (2004): „Die Übersetzung schmiegt sich an das Original wie das Lamm an den Wolf“. Elfriede Jelinek im Gespräch. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 29.2, S. 94–106.
- Bach, Ulrich (2016): *On Re-describing History in Christoph Ransmayr's Die Schrecken des Eises und der Finsternis and Lilian Faschinger's Stadt der Verlierer*. In: Götttsche, Dirk (Hg.): *Critical Time in Modern German Literature and Culture*. Oxford u. a.: Lang, S. 233–245.
- Bachelard, Gaston (1964 [1942]): *Leau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. 6. Aufl. Paris: Corti.
- Bachfischer, Margit (1998): *Musikanten, Gaukler und Vaganten. Spielmannskunst im Mittelalter*. Augsburg: Battenberg.
- Bachmann-Medick, Doris (2010 [2006]): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bachtin, Michail M. (1971 [1963]): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Schramm, Adelheid. München: Hanser.
- Bachtin, Michail M. (1979 [1975]): *Das Wort im Roman*. In: Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Übers. von Grübel, Rainer / Reese, Sabine. Hg. und eingeleitet von Grübel, Rainer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 154–300.
- Bachtin, Michail M. (1990 [1969]): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. und mit einem Nachwort versehen von Kaempfe, Alexander. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bachtin, Michail M. (1995 [1965]): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. von Leupold, Gabriele. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Lachmann, Renate. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail M. (2008 [1975]): *Chronotopos*. Übers. von Dewey, Michael. Mit einem Nachwort von Frank, Michael C. / Mahlke, Kirsten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Bacon, Francis (2010 [1620]): Große Erneuerung der Wissenschaften (Instauratio Magna. Novum Organum, sive Indicia vera de interpretatione naturae). Übers. von Kirchmann, Julius Heinrich von. Berlin: Contumax.
- Badiou, Alain (2015): Bedingungen und Unendlichkeit. Ein Gespräch mit Gernot Kamecke. Übers. von Kamecke, Gernot. Berlin: Merve.
- Baeck, Leo (1995 [1905]): Das Wesen des Judentums. 6. Aufl. Wiesbaden: Fourier.
- Baines, John/Pinch, Geraldine (2006 [1993]): Ägypten. In: Willis, Roy (Hg.): Mythologie. Übers. von Gockel, Gabriele/Seuß, Rita. Köln: Taschen, S. 36–55.
- Balis, Arnout et al. (2002): Sinn und Sinnlichkeit. Das flämische Stilleben, 1550–1680. Eine Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr Essen und des Kunsthistorischen Museums Wien. Kulturstiftung Ruhr Essen – Villa Hügel. 1. September–8. Dezember 2002. Lingen: Luca.
- Barck, Karlheinz (1997) (Hg.): Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte. Übers. von Schwerin-High, Friederike von. Wien/New York: Springer.
- Barthel, Gustav (1972): Konnte Adam schreiben? Weltgeschichte der Schrift. Bearbeitet und hg. von Gutbrod, Karl. Köln: DuMont Schauberg.
- Barthes, Roland (2007 [1970]): L'Empire des signes. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2014 [1973]): Le plaisir du texte. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2015 [1968]): La mort de l'auteur. In: Barthes, Roland: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Seuil, S. 63–69.
- Barthes, Roland (2016 [1980]): La chambre claire. Note sur la photographie. Paris: éditions de l'étoile/Gallimard/Seuil.
- Baudrillard, Jean (1980): Desert for ever. In: Traverses 19, S. 54–58.
- Baudrillard, Jean (1981): Simulacres et simulations. Paris: Galilée.
- Bauer, Matthias (1994): Der Schelmenroman. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Bauer, Matthias (2017): Zeitinseln im Film. In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): Inseln. München: Edition Text + Kritik, S. 32–52.
- Bauer-Wabnegg, Walter (1986): Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. Erlangen: Palm & Enke.
- Bauman, Zygmunt (1995): Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality. Oxford/Cambridge (MA): Blackwell.
- Bauman, Zygmunt (2000): Liquid Modernity. Cambridge/Malden: Polity.
- Bauman, Zygmunt (2003): Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds. Cambridge/Malden: Polity.
- Bauman, Zygmunt (2005): Liquid Life. Cambridge/Malden: Polity.
- Bauman, Zygmunt (2006): Liquid Fear. Cambridge/Malden: Polity.
- Bauman, Zygmunt (2007): Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty. Cambridge/Malden: Polity.
- Bauman, Zygmunt (2011): Culture in a Liquid Modern World. Übers. von Bauman, Lydia. Cambridge/Malden: Polity.
- Bauman, Zygmunt/Lyon, David (2013): Liquid Surveillance. A Conversation. Cambridge/Malden: Polity.
- Bay, Hansjörg (2012): Literarische Landnahme? Um-Schreibung, Partizipation und Wiederholung in aktuellen Relektüren historischer ‚Entdeckungsreisen‘. In: Bay, Hansjörg/Struck, Wolfgang (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 107–131.
- BDSL (2023): Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Auf: <http://www.bdsl-online.de> (zuletzt abgerufen am 25. 10. 2023).
- Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich (1998) (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich (2007): Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Beck, Ulrich (2015 [1997]): Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Belting, Hans (2004): Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont, S. 350–364.
- Benjamin, Walter (2015 [1936]): Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann unter Mitwirkung von Adorno, Theodor W./Scholem, Gershom. Bd. 2.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 438–465.
- Benjamin, Walter (2018 [1928]): Einbahnstraße. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann unter Mitwirkung von Adorno, Theodor W./Scholem, Gershom. Bd. 4.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Rexroth, Tillman. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 83–148.
- Benthien, Claudia (1999): Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Benton, Tim/Spencer, Tom (1995) (Hg.): The Pitcairn Islands. Biogeography, Ecology and Prehistory. London: Academic Press.
- Berger, Frank (2015): Julius Payer. Die unerforschte Welt der Berge und des Eises. Bergpionier – Polarfahrer – Historienmaler. Innsbruck/Wien: Tyrolia.
- Bergson, Henri (2016 [1907]): L'évolution créatrice. Édition critique dirigée par Worms, Frédéric. Paris: Presses Universitaires de France.
- Best, Günter (1984): Nomaden und Bewässerungsprojekte. Eine Studie zum rezenten Wandlungsprozeß der Eheform und Familienstruktur bei den Turkana am oberen Turkwell, NW-Kenia. Berlin: Reimer.
- Bhabha, Homi K. (1988): The Commitment to Theory. In: New Formations 5, S. 5–23.
- Bhabha, Homi K. (1994): The Location of Culture. London/New York: Routledge.
- Bibel (2011): Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder.
- Biedinger, Nadja (2000): Die Welt der Tropenpflanzen. Mit einem Vorwort von Barthlott, Wilhelm. Köln: DuMont.
- Bieringer, Andreas (2013): Pilgern ohne Gott? Christoph Ransmayrs erzählter Atlas der Welt. In: Stimmen der Zeit 231, S. 769–780.
- Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (2014): Einleitung. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Fink, S. 7–12.
- Bischoff, Cäcilia (2023): Kunstgeschichten. 1892: In Gold und Rot. Auf: <https://www.khm.at> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Blanchot, Maurice (1982 [1955]): L'espace littéraire. Paris: Gallimard.
- Blewett, David (1995): The Illustration of *Robinson Crusoe* 1719–1920. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Bligh, William (1792): A Voyage to the South Sea. London: Nicol [Nachdruck (o. J.). Leipzig: Amazon Distribution].
- Bligh, William/Christian, Edward (2001): The *Bounty* Mutiny. With an Introduction by Madison, Robert D. London u. a.: Penguin.
- Blumenberg, Hans (1979): Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1988 [1966]): Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von „Die Legitimität der Neuzeit“, dritter Teil. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (2014 [1979]): Arbeit am Mythos. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (2018 [1981]): Die Lesbarkeit der Welt. 10. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Boccaccio, Giovanni (1999 [1958]): Das Dekameron. Mit Holzstichen von Werner Klemke. Übers. von Macchi, Ruth/Schlegel, August Wilhelm/Witte, Karl. 2 Bände. Berlin: Aufbau.
- Boehncke, Heiner (1987): Die Austreibung der Fahrenden. Geschichten eines Gaunerbuchs. In: Boehncke, Heiner/Johannsmeier, Rolf (Hg.): Das Buch der Vaganten. Spieler, Huren, Leutbetrüger. Köln: Prometh, S. 43–74.
- Böhme, Hartmut (2011): Einladung zur Transformation. In: Böhme, Hartmut/Bergemann, Lutz/Dönike, Martin/Schirrmeister, Albert/Toepfer, Georg/Walter, Marco/Weitbrecht, Julia (Hg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. Paderborn: Fink, S. 7–37.
- Bohnenkamp, Björn/Schneider, Irmela (2005): Medienkulturwissenschaft. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela/Bohnenkamp, Björn/Frahm, Laura (Hg.): Einführung in die Medienkulturwissenschaft. Münster: Lit, S. 35–48.
- Bohrer, Karl Heinz (1994 [1992]): Zeit und Imagination. Das absolute Präsens der Literatur. In: Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 143–183.
- Bolter, Jay David (1991): Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing. Hillsdale (NJ)/Hove/London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bolz, Norbert (1993): Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München: Fink.
- Bombitz, Attila (2011): Spielformen des Erzählens oder vom *Strahlenden Untergang* bis zum *Fliegenden Berg*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. In: Bombitz, Attila: Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Praesens, S. 76–88.
- Booth, Mark (1983): Camp. London/Melbourne/New York: Quartet.
- Borgards, Roland (2016): Selkirks Tiere. Insel-Theriotopien bei Woodes Rogers (1712), Edward Cooke (1712) und Richard Steele (1713). In: Borgards, Roland/Klesse, Marc/Kling, Alexander (Hg.): Robinsons Tiere. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach, S. 25–59.
- Bosse, Heinrich (2014 [1981]): Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Neue, mit einem Nachwort von Wulf D. von Lucius versehene Aufl. Paderborn: Fink.
- Bourdieu, Pierre (2014 [1994]): Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2018 [1979]): La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.
- Bouzar, Wadi (2001): Saisons nomades. Essai. Paris: L'Harmattan.
- Braidotti, Rosi (2011): Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (2013): The Posthuman. Cambridge/Malden: Polity.
- Brandes, Peter (2013): Gewagte Ästhetik. Christoph Ransmayrs Darstellungsexperimente und die Risiken der Form. In: Schmitz-Emans, Monika in Zusammenarbeit mit Braungart, Georg/Geisenhanslüke, Achim/Lubkoll, Christine (Hg.): Literatur als Wagnis/Literature as a Risk. DFG-Symposium 2011. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 724–746.
- Breinig, Helmbrecht/Lösch, Klaus (2002): Introduction. Difference and Transdifference. In: Breinig, Helmbrecht/Gebhardt, Jürgen/Lösch, Klaus (Hg.): Multiculturalism in Contemporary Societies. Perspectives on Difference and Transdifference. Erlangen: Universitätsbund, S. 11–36.
- Bremer, Jan Maarten/De Jong, Irene J. F./Kalff, Jurriaan (1987) (Hg.): Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation. Amsterdam: Grüner.
- Brendecke, Arndt (1999): Die Jahrhundertwenden. Eine Geschichte ihrer Wahrnehmung und Wirkung. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Brenner, Peter J. (1989) (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brittnacher, Hans Richard (2012): Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst. Göttingen: Wallstein.

- Brittnacher, Hans Richard / Klaue, Magnus (2008) (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred unter Mitarbeit von Schulte-Middleich, Bernd (1985) (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Brockhoff, Jürgen (2001): *Die Apokalypse in der Weimarer Republik*. München: Fink.
- Bronfen, Elisabeth (2009 [1991]): *Gravity's Rainbow*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*. Bd. 13: Pin-Roo. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 337–339.
- Bronfen, Elisabeth / Frey, Christiane / Martyn, David (2016): Vorwort. In: Bronfen, Elisabeth / Frey, Christiane / Martyn, David (Hg.): *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Zürich / Berlin: Diaphanes, S. 7–15.
- Brosch, Renate (2008): *Weltweite Bilder, lokale Lesarten: Visualisierungen der Literatur*. In: Schmitz-Emans, Monika / Lehnert, Gertrud (Hg.): *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Potsdam, 18.–21. Mai 2005. Heidelberg: Synchron, S. 61–82.
- Bude, Heinz (2010 [2008]): *Die Ausgeschlossenen. Das Ende vom Traum einer gerechten Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Bude, Heinz / Willisch, Andreas (2008) (Hg.): *Exklusion. Die Debatte über die „Überflüssigen“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Burke, Peter (2009): *Cultural Hybridity*. Cambridge / Malden: Polity.
- Butor, Michel (1972): *Le voyage et l'écriture*. In: *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle* 3–4, S. 4–19.
- Caillois, Roger (1977 [1967]): *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige. Édition revue et augmentée*. Paris: Gallimard.
- Caldwell, David H. / Takahashi, Daisuke (2008): *Finding Robinson Crusoe*. In: *History Scotland* 8 (6. 11. 2008), S. 26–29.
- Calero Valera, Ana R. / Jirku, Brigitte E. (2013) (Hg.): *Literatur als Performance. Literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Performance*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Calkins, Sandra / Gertel, Jörg (2012): *Einleitung*. In: Gertel, Jörg / Calkins, Sandra (Hg.): *Nomaden in unserer Welt. Die Vorreiter der Globalisierung: Von Mobilität und Handel, Herrschaft und Widerstand*. Bielefeld: Transcript, S. 8–18.
- Camus, Albert (2017 [1942]): *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
- Canetti, Elias (2011 [1960]): *Masse und Macht*. 32. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Car, Milka (2006): *Österreich-Ungarn in Christoph Ransmayrs Roman Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Lacko Vidulic, Svetlan / Moser, Doris / Turkovic, Sladan (Hg.): *Germanistik im Kontakt. Tagung österreichischer und kroatischer Germanist/inn/en, Opatija, 29.9.–1.10.2005* [= *Zagreber Germanistische Beiträge. Beiheft 9*]. Zagreb: Philosophische Fakultät, S. 265–274.
- Cato, Marcus Porcius (2009): *De agri cultura / Über die Landwirtschaft*. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hg. von Froesch, Hartmut. Stuttgart: Reclam.
- Celan, Paul (2000 [1961]): *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Celan, Paul: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 3: *Der Sand aus den Urnen, Zeitgehöft, Verstreute Gedichte, Prosa, Reden*. Hg. von Allemann, Beda / Reichert, Stefan unter Mitwirkung von Bücher, Rolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 187–202.
- Chambers, Robert (1969): *Settlement Schemes in Tropical Africa. A Study of Organizations and Development*. London: Routledge / Kegan Paul.
- Christian, Michele (2011): *Pitcairn*. In: Pelembe, Tara / Cooper, Gillian (Hg.): *UK Overseas Territories and Crown Dependencies: 2011 Biodiversity Snapshot*. Peterborough: Joint Nature Conservation Committee, S. 87–92.
- Cicero, M. Tullius (1994): *De legibus. Paradoxa Stoicorum / Über die Gesetze. Stoische Paradoxien*. Lateinisch und deutsch. Hg., übers. und erläutert von Nickel, Rainer. München / Zürich: Artemis & Winkler.

- Cieślak, Renata (2007): *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang.
- Clifford, James (1997 [1992]): *Traveling Cultures*. In: Clifford, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press, S. 17–46.
- Cohen, Hermann (2008 [1919]): *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums. Eine jüdische Religionsphilosophie. Mit einer Einführung von Oelschläger, Ulrich. Neu gesetzte und überarbeitete Ausgabe*. Wiesbaden: Marix.
- Coleridge, Samuel Taylor (2004 [1798]): *The Rime of the Ancient Mariner*. In: Coleridge, Samuel Taylor: *The Complete Poems*. Hg. von Keach, William. London u. a.: Penguin, S. 147–167.
- Conrad, Sebastian (2012 [2008]): *Deutsche Kolonialgeschichte*. 2., durchgesehene Aufl. Beck: München.
- Cook, Lynne (1997): *Variations of the Lost Hero: Blood on the Ice in Christoph Ransmayr's Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Obermayer, August (Hg.): *1000 Jahre Österreich im Spiegel seiner Literatur*. Dunedin: University of Otago, S. 214–233.
- Cook, Lynne (1998a): *The Novels of Christoph Ransmayr: Towards a Final Myth*. In: *Modern Austrian Literature* 31.3–4, S. 225–239.
- Cook, Lynne (1998b): *Unaufhaltsamer Rutsch ins ‚Schwarze Loch‘. Bilder alternativer Welten in den Romanen von Christoph Ransmayr*. In: *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur* 47, S. 77–90.
- Corbin, Alain (2016): *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*. Paris: Albin Michel.
- Cordie, Ansgar M. (2001): *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Cudworth, Erika/Hobden, Stephen (2011): *Posthuman International Relations. Complexity, Ecologism and Global Politics*. London/New York: Zed.
- Currie, Mark (1995) (Hg.): *Metafiction*. London/New York: Longman.
- Dahms, Christiane (2019): *Spuren ins Eis. Aufzeichnungsverfahren bei Ransmayr und Köhlmeier*. In: Schmitz-Emans, Monika/Simonis, Linda/Sauer-Kretschmer, Simone (Hg.): *Schrift und Graphisches im Vergleich*. Bielefeld: Aisthesis, S. 457–468.
- Dalsgaard, Inger H./Herman, Luc/McHale, Brian (2012): *Introduction*. In: Dalsgaard, Inger H./Herman, Luc/McHale, Brian (Hg.): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–8.
- Damm, Sigrid (2007): *Goethes letzte Reise*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.
- Daniel, Noel (2016) (Hg.): *The Circus. 1870s–1950s*. Köln: Taschen.
- Danneberg, Lutz/Gilbert, Annette/Spoerhase, Carlos (2019): *Zur Gegenwart des Werks*. In: Danneberg, Lutz/Gilbert, Annette/Spoerhase, Carlos (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 3–26.
- Dauven, Carla/den Hengst, Daan/Koopmans, Jelle/Kuitert, Lisa (2004) (Hg.): *Paratext. The Fuzzy Edges of Literature*. Amsterdam: University of Amsterdam.
- de Certeau, Michel (1977): *Écrire la mer*. In: Verne, Jules: *Les grands navigateurs du XVIII^e siècle*. Hg. von de Certeau, Michel. Paris: Ramsay, S. I–XIX.
- de Certeau, Michel (2012 [1980]): *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Nouvelle édition, établie et présentée par Giard, Luce. Paris: Gallimard.
- de Cesco, Federica/Krebs, Markus (1971): *Tuareg. Nomaden der Sahara*. Übers. von Ostertag, Hansjörg. Berlin: Safari.
- Debord, Guy (2013 [1967]): *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Defoe, Daniel (1719): *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe [...]*. Written by Himself. London: Taylor.
- Defoe, Daniel (1720): *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe. With his Vision of the Angelick World*. Written by Himself. London: Taylor.

- Defoe, Daniel (2001 [1719]): Robinson Crusoe. Edited with an Introduction and Notes by Richetti, John. London: Penguin.
- Deleuze, Gilles (1997 [1968]): Différence et répétition. 9. Aufl. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (2002): Causes et raisons des îles désertes. In: Deleuze, Gilles: L'Île déserte. Textes et entretiens 1953–1974. Hg. von Lapoujade, David. Paris: Minuit, S. 11–17.
- Deleuze, Gilles (2015 [1969]): Logique du sens. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1975): Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980): Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2015 [1972 / 1973]): L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1. Paris: Minuit.
- Delumeau, Jean (1978): La Peur en Occident (XIV^e–XVIII^e siècles). Une cité assiégée. Paris: Fayard.
- Dembeck, Till (2007): Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin / New York: De Gruyter.
- Derrida, Jacques (1967a [1964]): Edmond Jabès et la question du livre. In: Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris: Seuil, S. 99–116.
- Derrida, Jacques (1967b): La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In: Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris: Seuil, S. 409–428.
- Derrida, Jacques (1972 [1964]): Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch. In: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Gasché, Rodolphe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 102–120.
- Derrida, Jacques (1997 [1993]): Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2005 [1983]): D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2006): L'animal que donc je suis. Hg. von Mallet, Marie-Louise. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (2013 [1967]): Grammatologie. Übers. von Rheinberger, Hans-Jörg / Zischler, Hanns. 12. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2015 [1967]): De la grammatologie. Paris: Minuit.
- Dick, Bernard F. (1983): Joseph L. Mankiewicz. Boston: Twayne.
- Doane, Mary Ann (2006): Movement and Scale. Vom Daumenkino zur Filmprojektion. In: Gethmann, Daniel / Schulz, Christoph B. (Hg.): Apparaturen bewegter Bilder. Münster: Lit, S. 123–137.
- Donaldson, Roger (Regie) (1984): The Bounty. UK / USA / New Zealand: Dino De Laurentiis Company / Bounty Productions.
- Dorowin, Hermann (2020): Christoph Ransmayrs Poetik des Tagtraums. In: Schiffermüller, Isolde unter Mitarbeit von Destro, Elisa (Hg.): Traumtexte. Zur Literatur und Kultur nach 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 209–221.
- Doucey, Bruno (2006) (Hg.): Le livre des déserts. Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels. Paris: Lafont.
- Dreier, Hardy (2006): Multimedia. In: Hans-Bredow-Institut (Hg.): Medien von A bis Z. Wiesbaden: VS, S. 248–251.
- Drosdowski, Günther / Scholze-Stubenrecht, Werner / Wermke, Matthias (1997) (Hg.): Der Duden in 12 Bänden. Bd. 5: Fremdwörterbuch. 6., auf der Grundlage der amtlichen Neuregelung der deutschen Rechtschreibung überarbeitete und erweiterte Aufl. Mannheim u. a.: Dudenverlag.
- Duden (2023): Wörterbuch. Auf: <https://www.duden.de> (zuletzt abgerufen am 25. 10. 2023).
- Ebel, Ursula (2012): Die vermeintlich spurenlose Eislandschaft als Ort des Mythos und der Reproduktion von ‚männlichem‘ Heldentum. Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und Alfred Anderschs *Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze*. In: Haller, Andreas J. / Huppertz, Bettina / Lenz, Sonja (Hg.): Spannungsfelder: Literatur und Mythos. Beiträge zum 2. Studierendenkongress der Komparatistik, 6. bis 8. Mai 2011, Universität Bonn. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 173–179.

- Eco, Umberto (1987 [1979]): *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Übers. von Held, Heinz-Georg. München/Wien: Hanser.
- Eco, Umberto (1993 [1983]): Die Innovation im Seriellen. In: Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Übers. von Kroeber, Burkhard. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 155–180.
- Eco, Umberto (1999 [1987]): Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. Übers. von Eichler, Rolf. In: Eco, Umberto: *Im Labyrinth der Vernunft*. Texte über Kunst und Zeichen. Hg. von Franz, Michael/Richter, Stefan. 4. Aufl. Leipzig: Reclam, S. 301–324.
- Eggebrecht, Harald (1997): Wider das häßliche Haupt der Wahrscheinlichkeit. Erfahrungen mit Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 74–81.
- Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (1994): *Intermedialität*. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis.
- Ėjchenbaum, Boris (1971a [1918]): Wie Gogol's „Mantel“ gemacht ist. Übers. von Eimermacher, Karl. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink, S. 123–159.
- Ėjchenbaum, Boris (1971b [1918]): Die Illusion des *skaz*. Übers. von Imendörffer, Helene. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink, S. 161–167.
- Eliade, Mircea (2013 [1957]): *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (2014 [1969]): *Le mythe de l'éternel retour*. Archétypes et répétition. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (2015 [1975]): *Le yoga*. Immortalité et liberté. Paris: Payot.
- Emerson, Ralph Waldo (1911): *Journals*. 1841–1844. With Annotations. Hg. von Emerson, Edward Waldo/Forbes, Waldo Emerson. Boston/New York: The Riverside Press Cambridge.
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (2000 [1999]): Vorwort. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 2. Aufl. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 8–11.
- Enzensberger, Hans Magnus (1981 [1978]): *Der Untergang der Titanic*. Eine Komödie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Epple, Thomas (1992): *Christoph Ransmayr: Die letzte Welt*. Interpretation. München: Oldenbourg.
- Ette, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung*. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben*. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II). Berlin: Kadmos.
- Evers, Marco (2009): *Gestrandet im Paradies*. In: *Der Spiegel* 6 (2. 2. 2009), S. 130 f. Auf: <http://www.spiegel.de> (zuletzt abgerufen am 25. 10. 2023).
- Faßler, Manfred (1996): *Mediale Interaktion*. Speicher, Individualität, Öffentlichkeit. München: Fink.
- Faulstich, Werner (1982): Was ist Medienkultur? Antworten auf eine alte Frage. In: *Medium* 12.5, S. 3–6.
- Faulstich, Werner (2000): *Einleitung: Zur Faszination von Medienkultur*. In: Faulstich, Werner: *Medienkulturen*. München: Fink, S. 7–11.
- Federmair, Leopold (2016): Die Stimme der Zikaden. In: *Manuskripte*. Zeitschrift für Literatur 212, S. 153–158.
- Feichtinger, Johannes/Pruitsch, Ursula/Csáky, Moritz (2003) (Hg.): *Habsburg postcolonial*. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck: StudienVerlag.
- Fetz, Bernhard (1997): Der „Herr der Welt“ tritt ab. Zu *Strahlender Untergang*. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 27–42.
- Fetz, Bernhard (2009): Das lange Gedächtnis der Erzählung oder: Christoph Ransmayrs poetische Landnahmen. In: Mittermayer, Manfred/Langer, Renate (Hg.): *Porträt Christoph Ransmayr* [= Die Rampe 3/2009]. Linz: StifterHaus, S. 32–38.

- Fetz, Bernhard (2015): Schauen und Starren. Zu einer Poetik des Sehens im Werk von Christoph Ransmayr. In: Bombitz, Attila (Hg.): Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Wien: Praesens, S. 19–27.
- Fetz, Bernhard (2018): Stichwörter zu einer Poetik der Erzählung bei Christoph Ransmayr. In: Wohlleben, Doren (Hg.): Christoph Ransmayr [= Text + Kritik 220]. München: Edition Text + Kritik, S. 62–71.
- Filipowicz, Małgorzata (2009): Touristen, Wanderer, Nomaden ... Visionen der Gegenwartszivilisation in den postmodernen Romanen *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* von Christoph Ransmayr und *Prawiek i inne czasy* von Olga Tokarczuk. In: Kolago, Lech / Grzywka, Katarzyna (Hg.): Deutsch-polnische Beziehungen in Kultur und Literatur. Bd. 1: Materialien der Konferenz 17.–19. April 2009, Reymontówka-Schriftstellerheim in Chlewiska. Warschau: Instytut Germanistyki Uniwersytet Warszawski 2009, S. 91–101.
- Flocken, Jan von (2010): Alles nur Legende. Die Wahrheit über die Meuterei auf der Bounty. In: Welt (7.11.2010). Auf: <https://www.welt.de> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Flusser, Vilém (1993): Die Informationsgesellschaft als Regenwurm. In: Kaiser, Gert / Matejovski, Dirk / Fedrowitz, Jutta (Hg.): Kultur und Technik im 21. Jahrhundert. Frankfurt a. M. / New York: Campus, S. 69–78.
- Flusser, Vilém (1995a [1991]): Bilderstatus. In: Flusser, Vilém: Schriften. Hg. von Bollmann, Stefan / Flusser, Edith unter Mitarbeit von Sander, Klaus. Bd. 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. 2., durchgesehene Aufl. Mannheim: Bollmann, S. 133–146.
- Flusser, Vilém (1995b [1993]): Die Flächen. In: Flusser, Vilém: Schriften. Hg. von Bollmann, Stefan / Flusser, Edith unter Mitarbeit von Sander, Klaus. Bd. 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. 2., durchgesehene Aufl. Mannheim: Bollmann, S. 47–59.
- Flusser, Vilém (1995c [1993]): Bilder in den Neuen Medien. In: Flusser, Vilém: Schriften. Hg. von Bollmann, Stefan / Flusser, Edith unter Mitarbeit von Sander, Klaus. Bd. 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. 2., durchgesehene Aufl. Mannheim: Bollmann, S. 147–152.
- Flusser, Vilém (1995d): Nomaden. In: Haberl, Horst Gerhard / Strasser, Peter (Hg.): Nomadologie der Neunziger. Steirischer Herbst. Graz 1990 bis 1995. Ostfildern: Cantz, S. 31–57.
- Flusser, Vilém (1997a [1989]): Häuser bauen. In: Flusser, Vilém: Medienkultur. Hg. von Bollmann, Stefan. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 160–163.
- Flusser, Vilém (1997b [1990]): Nomadische Überlegungen. In: Flusser, Vilém: Medienkultur. Hg. von Bollmann, Stefan. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 150–159.
- Flusser, Vilém (1997c [1990]): Die Stadt als Wellental in der Bilderflut. In: Flusser, Vilém: Medienkultur. Hg. von Bollmann, Stefan. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 175–182.
- Flusser, Vilém (2021a [1994]): Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Flusser, Vilém (2021b [1984 / 1985]): Exil und Kreativität. In: Flusser, Vilém: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, S. 103–109.
- Foucault, Michel (1986 [1966]): Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2017a [1963]): Préface à la transgression. In: Foucault, Michel: Dits et écrits 1954–1988. Bd. 1: 1954–1975. Hg. von Defert, Daniel / Ewald, François unter Mitwirkung von Lagrange, Jacques. Paris: Quarto Gallimard, S. 261–278.
- Foucault, Michel (2017b [1969]): Qu'est-ce qu'un auteur ? In: Foucault, Michel: Dits et écrits 1954–1988. Bd. 1: 1954–1975. Hg. von Defert, Daniel / Ewald, François unter Mitwirkung von Lagrange, Jacques. Paris: Quarto Gallimard, S. 817–849.
- Foucault, Michel (2017c [1977]): Préface [zu Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Anti-Œdipus: Capitalism and Schizophrenia. New York: Viking Press]. Übers. von Durand-Bogaert, Fabienne. In: Foucault, Michel:

- Dits et écrits 1954–1988. Bd. 2: 1976–1988. Hg. von Defert, Daniel / Ewald, François unter Mitwirkung von Lagrange, Jacques. Paris: Quarto Gallimard, S. 133–136.
- Foucault, Michel (2017 [1984]): Des espaces autres. In: Foucault, Michel: Dits et écrits 1954–1988. Bd. 2: 1976–1988. Hg. von Defert, Daniel / Ewald, François unter Mitwirkung von Lagrange, Jacques. Paris: Quarto Gallimard, S. 1571–1581.
- Frank, Manfred (1979): Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frankenstein, Karen / Huml, Ariane (2012): Pitcairn Island. Erben des Aufstands. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (aktualisiert am 26. 3. 2012). Auf: <https://www.faz.net> (zuletzt abgerufen am 25. 10. 2023).
- Frenzel, Elisabeth (1966 [1963]): Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 2., durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Freud, Sigmund (1982a [1900]): Studienausgabe. Hg. von Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James. Bd. 2: Die Traumdeutung. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1982b [1916]): Die Fehlleistungen. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Hg. von Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James. Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 39–98.
- Freud, Sigmund (1982c [1916]): Die Symbolik im Traum. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Hg. von Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James. Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 159–177.
- Freud, Sigmund (1982d [1919]): Das Unheimliche. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Hg. von Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James. Bd. 4: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 241–274.
- Frisch, Max (2014 [1979]): Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung. 20. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fröhlich, Monica (2001): Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg: Ergon.
- Fröhling, Anja (2005): Literarische Reisen ins Eis. Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Frost, Alan (2018): Mutiny, Mayhem, Mythology. *Bounty's* Enigmatic Voyage. Sydney: Sydney University Press.
- Frost, Sabine (2011): Whiteout. Schneefälle und Weißerbrüche in der Literatur ab 1800. Bielefeld: Transcript.
- Fründt, Bodo (1992 [1986]): Alfred Hitchcock und seine Filme. 4. Aufl. München: Heyne.
- Fukuyama, Francis (2002): Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnology Revolution. New York: Picador.
- Furtwängler, Frank (2008): Die durchlässige Grenze ziehen. Intermedialität und *game studies*. In: Paech, Joachim / Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Fink, S. 547–556.
- Gass, William H. (1980 [1970]): Philosophy and the Form of Fiction. In: Gass, William H.: Fiction and the Figures of Life. Boston: Nonpareil, S. 3–26.
- Gebhardt, Winfried / Hitzler, Ronald / Schnettler, Bernt (2006): Unterwegs-Sein – zur Einleitung. In: Gebhardt, Winfried / Hitzler, Ronald / Schnettler, Bernt (Hg.): Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9–20.
- Gehlhoff, Esther Felicitas (1999): Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr. Paderborn u. a.: Schöningh.
- Geier, Manfred (1999): Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos – Literatur – Wissenschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Geist, Kenneth L. (1978): Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz. New York: Charles Scribner's Sons.

- Gellhaus, Axel (1990): Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr. In: *Poetica* 22, S. 106–142.
- Gély-Ghedira, Véronique (1998): Neige incertaine, neiges d'antan: petite anthologie poétique. In: Deshoulières, Valérie-Angélique (Hg.): *Effets de neige. Lépopée à l'épreuve du froid*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, S. 15–22.
- Genette, Gérard (1992 [1982]): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (2002 [1987]): *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gerhard, Ute (1998): *Nomadische Bewegungen und die Symbolik der Krise. Flucht und Wanderung in der Weimarer Republik*. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Gerhardt, Andrea (2007): „Ex-klusiv“ Orte und normale Räume. Versuch einer soziotopologischen Studie am Beispiel des öffentlichen Friedhofs. Norderstedt: Books on Demand.
- Gethmann, Daniel et al. (2005) (Red.) / Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Daumenkino. The Flip Book Show*. Köln: Snoeck.
- Gide, André (1948): *Journal 1889–1939*. Paris: Gallimard.
- Gide, André (2003 [1893]): *Le voyage d'Urien*. Paris: Gallimard.
- Goethe, Johann Wolfgang (1992 [1795]): *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände. Abt. I: *Sämtliche Werke*. Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Hg. von Voßkamp, Wilhelm / Jaumann, Herbert unter Mitwirkung von Voßkamp, Almut. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 993–1119.
- Goethe, Johann Wolfgang (2010a [1819]): *West-östlicher Divan*. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband 1. Hg. von Birus, Hendrik. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (2010b [1987]): *Gedichte 1756–1799*. Hg. von Eibl, Karl. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (2010c [1988]): *Gedichte 1800–1832*. Hg. von Eibl, Karl. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Görner, Rüdiger (2001): *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gottschling, Markus (2018): *Verloren Gehen in den Polargebieten der Literatur. Subjekt und Raum bei Edgar Allan Poe und Christoph Ransmayr*. Bielefeld: Transcript.
- Gould, Stephen Jay (1987): *Time's Arrow – Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Government (2023): *Official Site of Pitcairn Island Immigration*. Auf: <http://www.immigration.gov.pn> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Graml, Gundolf (2021): 'The Invention of Reality Required No More Records': Christoph Ransmayr's Role as Cultural Ecological Archivist. In: *Colloquia Germanica* 53.2–3, S. 141–160.
- Greve, Jens / Schnabel, Annette (2011) (Hg.): *Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*. Berlin: Suhrkamp.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1854): *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1: A–Biermolke. Leipzig: Hirzel.
- Grimm, Reinhold (1981): *Eiszeit und Untergang. Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: *Monatshefte* 73, S. 155–186.
- Gropp, Petra (2012): *Christoph Ransmayr spricht über das Reisen. Ein Gespräch mit Christoph Ransmayr zu seinem neuen Buch ‚Atlas eines ängstlichen Mannes‘*. Auf: <https://www.fischerverlage.de> (zuletzt abgerufen am 15.12.2018 [nicht mehr auffindbar]).
- Groys, Boris (1996): *Der Autor im Netz*. In: Bollmann, Stefan / Heibach, Christiane (Hg.): *Kursbuch Internet. Anschlüsse an Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur*. Mannheim: Bollmann, S. 381–388.
- Groys, Boris (1997): *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München: Hanser.

- Guha, Ranajit (2012 [1982]): On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. In: Chaturvedi, Vinayak (Hg.): Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial. London / New York: Verso, S. 1–7.
- Gundert, Wilhelm (1999a [1960]) (Übers., Komm.): Bi-yän-lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdnen Felswand. Verfaßt auf dem Djia-schan bei Li in Hunan zwischen 1111 und 1115. Im Druck erschienen in Sitschuan um 1300. Bd. 1. Augsburg: Weltbild.
- Gundert, Wilhelm (1999b [1967]) (Übers., Komm.): Bi-yän-lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdnen Felswand. Verfaßt auf dem Djia-schan bei Li in Hunan zwischen 1111 und 1115. Im Druck erschienen in Sitschuan um 1300. Bd. 2. Augsburg: Weltbild.
- Gundert, Wilhelm (1999c [1973]) (Übers., Komm.): Bi-yän-lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdnen Felswand. Bd. 3. Aus dem Nachlaß hg. und durch weitere Beiträge ergänzt. Augsburg: Weltbild.
- Haberl, Horst Gerhard / Strasser, Peter (1995) (Hg.): Nomadologie der Neunziger. Steirischer Herbst. Graz 1990 bis 1995. Ostfildern: Cantz.
- Hahn, Eduard (1891): Waren die Menschen der Urzeit zwischen der Jägerstufe und der Stufe des Ackerbaus Nomaden? In: Das Ausland. Wochenschrift für Erd- und Völkerkunde 64.25, S. 481–487.
- Hall, Stuart (1988): New Ethnicities. In: ICA Documents 7 [Black Film, British Cinema], S. 27–31.
- Hall, Stuart (1989): Cultural Identity and Cinematic Representation. In: Framework 36 [Third Scenario: Cultural Identity], S. 68–82.
- Hall, Stuart (1990): Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart, S. 222–237.
- Haller, Johann (1959): Erinnerungen eines Tiroler Teilnehmers an Julius v. Payer's Nordpol-Expedition 1872/1874. Aus dem Nachlasse bereitgestellt von seinem Sohn Ferdinand Haller. Innsbruck: Wagner.
- Han, Byung-Chul (2002): Philosophie des Zen-Buddhismus. Stuttgart: Reclam.
- Haraway, Donna J. (2008): When Species Meet. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Harms, Ingeborg (2001): Die Geschichten der singenden Dünen. Raoul Schrott und Christoph Ransmayr machen die Wüste literarisch fruchtbar. In: Literaturen 2.1, S. 26–29.
- Hartmann, Frank (2008): Multimedia. Wien: Facultas.
- Harvey, Claire (2004): The Pitcairn Paradise, or an Island of Depravity? In: The New York Times (20. 10. 2004). Auf: <https://www.nytimes.com> (zuletzt abgerufen am 25. 10. 2023).
- Harvey, David (1989): The Urban Experience. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Harvey, David (1990): The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge (MA) / Oxford: Blackwell.
- Harvey, David (2017): Marx, Capital and the Madness of Economic Reason. London: Profile.
- Hasenpflug, Kristina / Pfeifer, Günter (2003) (Hg.): Moderne Nomaden – Freizeitwohnen. Ludwigsburg: Wüstenrot.
- Hastedt, Heiner (2009): Moderne Nomaden. Erkundungen. Wien: Passagen.
- Hauenstein, Robin (2014): „Aus jeder Bibliothek kommt wieder ein Abenteurer“ – Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Hauenstein, Robin: Historiographische Metafiktion. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 53–80.
- Hayles, N. Katherine (1991) (Hg.): Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (1999): How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1978): Gesammelte Werke. Hg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Bd. 11: Wissenschaft der Logik. Erster Band: Die objektive Logik (1812/1813). Hg. von Hogemann, Friedrich / Jaeschke, Walter. Hamburg: Meiner.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1985): Gesammelte Werke. Hg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Bd. 21: Wissenschaft

- der Logik. Erster Teil: Die objektive Logik. Erster Band: Die Lehre vom Sein (1832). Hg. von Hogemann, Friedrich / Jaeschke, Walter. Hamburg: Meiner.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1994): Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ediert. Red. von Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus. Bd. 1: Frühe Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998): Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ediert. Red. von Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus. Bd. 19: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (2000 [1951]): Das Ding. In: Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. Hg. von Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. Abt. I: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Bd. 7: Vorträge und Aufsätze. Frankfurt a. M.: Klostermann, S. 165–187.
- Heidegger, Martin (2006 [1927]): Sein und Zeit. 19. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Heidegger, Martin (2015 [1950]): Holzwege. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Heim, Michael (1987): Electric Language. A Philosophical Study of Word Processing. New Haven / London: Yale University Press.
- Heimböckel, Dieter (2014): Einsprachigkeit – Sprachkritik – Mehrsprachigkeit. In: Dembeck, Till / Mein, Georg (Hg.): Philologie und Mehrsprachigkeit. Heidelberg: Winter, S. 135–156.
- Heimrath, Ulrich (1985): Einleitung. In: Heimrath, Ulrich (Hg.): Deutsche Reiseliteratur. Texte von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. / Berlin / München: Diesterweg, S. 1–3.
- Heine, Florian (2007): Das erste Mal. Wie Neues in die Kunst kam. München: Bucher.
- Heinritz, Reinhard (1991): „Fremde Wildnis“. Über den neuen deutschsprachigen Reiseroman. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 17, S. 72–93.
- Heizmann, Jürgen (2016): Metahistoriographische Fiktion in Christoph Ransmayrs „Die Schrecken des Eises und der Finsternis“. In: Weimarer Beiträge 62, S. 397–416.
- Hell, Cornelius (2013): Kampf ums Mysterium. In: Literatur und Kritik 471–472, S. 107–110.
- Henke, Daniela (2016): Postmoderne Historiographie: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Henke, Daniela: Geschichte neu denken. Postmoderne Geschichtsphilosophie und Historiographie im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Marburg: Tectum, S. 68–87.
- Hepp, Andreas (2013 [2011]): Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten. 2., erweiterte Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Herzog, Reinhart / Koselleck, Reinhart (1987) (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München: Fink.
- Hirschman, Albert O. (1970): Exit, Voice and Loyalty. Responses to Decline in Firms, Organizations and States. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Hitchcock, Alfred (Regie) (1963): The Birds. USA: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hocke, Gustav René (1987 [1957/1959]): Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchgesehene und erweiterte Neuausgabe der Bände ‚Die Welt als Labyrinth‘ und ‚Manierismus in der Literatur‘. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hoesterey, Ingeborg (1988): Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne / Postmoderne. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Hoffmann, E. T. A. (2006 [1814]): Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814. Hg. von Steinecke, Hartmut unter Mitarbeit von Allroggen, Gerhard / Segebrecht, Wulf. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, Torsten (2006): Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Berlin / New York: De Gruyter.
- Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (2017) (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin: Erich Schmidt.

- Höllmann, Thomas O. (2013a) (Übers.): Windgeflüster. Chinesische Gedichte über die Vergänglichkeit. München: Beck.
- Höllmann, Thomas O. (2013b): Nachwort. In: Höllmann, Thomas O. (Übers.): Windgeflüster. Chinesische Gedichte über die Vergänglichkeit. München: Beck, S. 71–90.
- Homer (2002): Ilias. Odyssee. Übers. von Voß, Johann Heinrich. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Honold, Alexander (1998): Neues aus dem Herz der Finsternis. Ethnographisches Schreiben bei Christoph Ransmayr, Gerhard Roth und Joseph Winkler. In: *Modern Austrian Literature* 31.3–4, S. 103–117.
- Honold, Alexander (2009): Das weiße Land. Arktische Leere im postmodernen Abenteuerroman. In: Hammann, Christof / Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, S. 69–86.
- Honomichl, Klaus (2003): Insekten. Die heimlichen Herrscher der Welt. München: Beck.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus] (2009): Oden und Epoden. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hg. von Kytzler, Bernhard. Stuttgart: Reclam.
- Hörisch, Jochen (1998 [1996]): Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2013 [1944]): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 21. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hough, Richard (2000 [1972]): Captain Bligh and Mr Christian. The Men and the Mutiny. London: Chatham.
- Humboldt, Wilhelm von (1973 [1836]): Einleitung zum Kawi-Werk. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. In: Humboldt, Wilhelm von: *Schriften zur Sprache*. Hg. von Böhler, Michael. Stuttgart: Reclam, S. 30–207.
- Hutcheon, Linda (1980): Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo (CAN): Wilfrid Laurier University Press.
- Ingarden, Roman (1965 [1931]): Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. 3., durchgesehene Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, Roman (1968 [1937]): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Sonderausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Innerhofer, Roland (2009a): Vom Frost zur Schmelze. Christoph Ransmayrs polare Spurensuche. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): *Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3 / 2009]*. Linz: StifterHaus, S. 42–47.
- Innerhofer, Roland (2009b): Wege ins Eis. Elementare Kälte bei Bayer, Nadolny und Ransmayr. In: *Jahrbuch Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich* 16 [StifterStoffe. Materialien in der Literatur. Symposium, Linz, 27./28. November 2008], S. 139–150.
- Innis, Harold A. (1923): *A History of the Canadian Pacific Railway*. London / Toronto: King & Son / McClelland and Stewart [Nachdruck (2012). London: Forgotten Books].
- Innis, Harold A. (2007 [1950]): *Empire and Communications*. General Introduction by Watson, Alexander John. Lanham u. a.: Rowman & Littlefield.
- Innis, Harold A. (2008 [1951]): *The Bias of Communication*. Second Edition with a New Introduction by Watson, Alexander John. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Isekenmeier, Guido / Böhn, Andreas / Schrey, Dominik (2021): *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Berlin: Metzler.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Becket*. München: Fink.
- Iser, Wolfgang (1984 [1976]): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2., durchgesehene und verbesserte Aufl. München: Fink.
- Iser, Wolfgang (1993 [1991]): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jabès, Edmond (1980): *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*. Paris: Belfond.

- Jacobs, Angelika (2014): Fächer und Wind. Poetologische Tropen bei Mallarmé und Hofmannsthal. In: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 40.2, S. 5–29.
- Jahraus, Oliver (2003): Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation. Weilerswist: Velbrück.
- Jakubowski-Tiessen, Manfred / Lehmann, Hartmut / Schilling, Johannes / Staats, Reinhart (1999) (Hg.): Jahrhundertwenden. Endzeit- und Zukunftsvorstellungen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Janz, Rolf-Peter (2012): Transkulturalität – in literaturwissenschaftlicher Perspektive. In: Maeda, Ryoza (Hg.): Transkulturalität – Identitäten in neuem Licht. Asiatische Germanistentagung in Kanazawa 2008. München: Iudicium, S. 19–28.
- Janz, Rolf-Peter (2021): Utopische Gegenwelten: Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Raposo, Berta / Prado-Wohlwend, Christian (Hg.): Reisen in der deutschen Literatur: Realität und Phantasie. Berlin u. a.: Lang, S. 265–274.
- Jean Paul (1962 [1797]): Appendix des Appendix oder meine Christnacht [zu Jean Paul: Der Jubelseniör]. In: Jean Paul: Werke. Bd. 4: Kleinere erzählende Schriften 1796–1801. Hg. von Miller, Norbert. Nachwort von Höllerer, Walter. München: Hanser, S. 545–559.
- Jean Paul (1963 [1820]): Traum über das All [zu Jean Paul: Der Komet]. In: Jean Paul: Werke. Bd. 6: Schmelzles Reise nach Flätz, Dr. Katzenbergers Badereise, Leben Fibels, Der Komet, Selberlebensbeschreibung, Selina. Hg. von Miller, Norbert. Nachwort von Höllerer, Walter. München/Wien: Hanser, S. 682–686.
- Jelinek, Elfriede (1976): Nachwort. In: Pynchon, Thomas: V. Roman. Nachwort von Jelinek, Elfriede. Übers. von Stössel, Dietrich / Teichmann, Wulf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 530–549.
- Jelinek, Elfriede / Piltz, Thomas (2015 [1981]) (Übers.): Pynchon, Thomas: Die Enden der Parabel. Roman. 14. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jerochin, Alexander (1996): Der Künstler zwischen Isolation und Tod: Paradoxe des Ästhetizismus in den Romanen Patrick Süskinds und Christoph Ransmayrs. In: Orbis Litterarum 51, S. 282–299.
- Jettmar, Karl (1981): Die Bedeutung politischer Zentren für die Entstehung der Reiternomaden Zentralasiens. In: Krusche, Rolf (Red.) / Museum für Völkerkunde Leipzig (Hg.): Die Nomaden in Geschichte und Gegenwart. Beiträge zu einem internationalen Nomadismus-Symposium am 11. und 12. Dezember 1975 im Museum für Völkerkunde Leipzig. Berlin: Akademie-Verlag, S. 49–70.
- Joyce, James (1964): Daniel Defoe. Edited from Italian Manuscripts and Translated by Prescott, Joseph. In: Buffalo Studies 1, S. 3–27.
- Joyce, James (2008 [1922]): Ulysses. Edited with an Introduction and Notes by Johnson, Jeri. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Judex, Bernhard (2009): *Auf und davon* und *Hiergeblieben* – Der Wanderer in der Schrift. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Poetologie. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3 / 2009]. Linz: StifterHaus, S. 118–124.
- Jütten, Elisabeth (2018): „Die Wirklichkeit ist teilbar“. Das Spiel mit Natur / Kultur-Hybriden in Ransmayrs episodischem Reiseatlas. In: Zemanek, Evi (Hg.): Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 317–336.
- Kafka, Franz (1982 [1926]): Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen / Neumann, Gerhard / Pasley, Malcolm / Schillemeit, Jost. Das Schloß. Hg. von Pasley, Malcolm. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1992): Der Bau. In: Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen / Neumann, Gerhard / Pasley, Malcolm / Schillemeit, Jost. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. von Schillemeit, Jost. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 576–632.
- Kafka, Franz (1993): Beim Bau der chinesischen Mauer. In: Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen / Neumann, Gerhard / Pasley, Malcolm / Schillemeit, Jost. Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hg. von Pasley, Malcolm. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 337–357.

- Kafka, Franz (1994a [1913]): Das Urteil. In: Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen/Neumann, Gerhard/Pasley, Malcolm/Schillemeit, Jost. Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Kittler, Wolf/Koch, Hans-Gerd/Neumann, Gerhard. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 41–61.
- Kafka, Franz (1994b [1917]): Ein Traum. In: Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen/Neumann, Gerhard/Pasley, Malcolm/Schillemeit, Jost. Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Kittler, Wolf/Koch, Hans-Gerd/Neumann, Gerhard. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 295–298.
- Kafka, Franz (1994c [1917]): Ein Bericht für eine Akademie. In: Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen/Neumann, Gerhard/Pasley, Malcolm/Schillemeit, Jost. Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Kittler, Wolf/Koch, Hans-Gerd/Neumann, Gerhard. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 299–313.
- Kafka, Franz (1994d [1922]): Ein Hungerkünstler. In: Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Born, Jürgen/Neumann, Gerhard/Pasley, Malcolm/Schillemeit, Jost. Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Kittler, Wolf/Koch, Hans-Gerd/Neumann, Gerhard. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 333–349.
- Kaiser, Gerhard R. (1991) (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kalscheuer, Britta/Allolio-Näcke, Lars (2008) (Hg.): Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Karlsson Hammarfelt, Linda (2014a): Fluide Kartographien des Selbst und der Welt in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Karlsson Hammarfelt, Linda/Platen, Edgar (Hg.): Der reisende Europäer. München: Iudicium, S. 60–74.
- Karlsson Hammarfelt, Linda (2014b): Literatur an der Grenze der Kartierbarkeit. Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: *Studia Neophilologica* 86, S. 66–78.
- Kaufhold, Tobias (2006): Daumenkino und Mutoskop – Die Menschen drehen am Rad. In: Kaufhold, Tobias et al. (Red.)/Mülheimer Stadtmarketing und Tourismus (Hg.): *Camera Obscura*. Museum zur Vorgeschichte des Films. Essen: Klartext, S. 78–83.
- Kayser, Wolfgang (1956 [1948]): Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 4. Aufl. Bern: Francke.
- Kegel, Bernhard (2013 [1999]): Die Ameise als Tramp. Von biologischen Invasionen. Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. 2. Aufl. Köln: DuMont.
- Kelleter, Frank (2015 [2012]): Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion*. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript, S. 11–46.
- Kerner, Ina (2013 [2012]): *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. 2., unveränderte Aufl. Junius: Hamburg.
- Ketzler, Julius (1872): Ein deutsches Heiligthum und sein Untergang. In: *Die Gartenlaube* 40/1872, S. 656–658.
- Khadhraoui, Karim (2013): Schreiben ohne festen Wohnsitz – Literaturwissenschaftliche und soziologische Untersuchungen zur ‚Migrationsliteratur‘. Diss. Berlin: Freie Universität.
- Kiefer, Sebastian (2011): Über allen Gipfeln. Magie, Material und Gefühl in Goethes Gedicht „Ein gleiches“. Mainz: Thiele.
- Kiel, Martin (1996): *Strahlender Untergang*. In: Kiel, Martin: *Nexus*. Postmoderne Mythenbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis. Mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 198–204.
- Kierkegaard, Sören (2017 [1844]): Der Begriff der Angst. Übers. von Lögstrup, Rosemarie. In: Kierkegaard, Sören: *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung, Der Begriff der Angst*. Übers. von Rest, Walter/Jungbluth, Günther/Lögstrup, Rosemarie. Hg. von Diem, Hermann/Rest, Walter unter Mitwirkung von Thulstrup, Niels und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 441–640.
- Kircher, Athanasius (1646): *Ars magna lucis et umbrae*. Rom: Grignani/Scheus.
- Kirchner, Walter (2014 [2001]): *Die Ameisen*. Biologie und Verhalten. 3., aktualisierte Aufl. München: Beck.

- Kirk, Geoffrey Stephen (1976): *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kittler, Friedrich A. (2003 [1985]): *Aufschreibesysteme 1800–1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuaufl. München: Fink.
- Kleist, Heinrich von (1997 [1810]): *Der Griffel Gottes*. In: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. 2.7: *Berliner Abendblätter I*. Hg. von Reuß, Roland / Staengle, Peter. Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld, S. 28.
- Klöpsch, Volker (1991) (Hg., Übers.): *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Klöpsch, Volker (2009a) (Hg., Übers.): *Der seidene Fächer. Klassische Gedichte aus China*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Klöpsch, Volker (2009b): *Nachwort*. In: Klöpsch, Volker (Hg., Übers.): *Der seidene Fächer. Klassische Gedichte aus China*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 245–253.
- Knaut, Matthias / Quast, Dieter (2005): *Vorwort*. In: Knaut, Matthias / Quast, Dieter (Hg.): *Die Völkerwanderung. Europa zwischen Antike und Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 7.
- Knellessen, Olaf / Schiesser, Giaco / Strassberg, Daniel (2015): *Vorwort*. In: Knellessen, Olaf / Schiesser, Giaco / Strassberg, Daniel (Hg.): *Serialität. Wissenschaften, Künste, Medien*. Wien / Berlin: Turia + Kant, S. 7–9.
- Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (2001) (Hg.): *Fin de siècle – Fin du millénaire. Endzeitstimmungen in der deutschsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Koch, Peter (1997): *Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste*. In: Koch, Peter / Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen: Stauffenburg, S. 43–81.
- Koebner, Thomas (2009): *Verwehte Spuren. Über die Entdeckung polarer Eiswelten*. In: Escher, Anton / Koebner, Thomas (Hg.): *Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film [= Projektionen 2]*. München: Edition Text + Kritik, S. 22–35.
- Koeping, Klaus-Peter (1984): *Trickster, Schelm, Pikaro. Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 29, S. 195–215.
- Kogelmann, Franz (2006 [2001]): *Berber*. In: Elger, Ralf / Stolleis, Friederike (Hg.): *Kleines Islam-Lexikon. Geschichte – Alltag – Kultur*. 4., aktualisierte und erweiterte Aufl. München: Beck, S. 64f.
- Kohpeiß, Ralph (1999 [1995]): *Sten Nadolny. Die Entdeckung der Langsamkeit. Interpretation*. 2., überarbeitete Aufl. München: Oldenbourg.
- Kondratieff, Nikolai D. (1926): *Die langen Wellen der Konjunktur. (Mit 6 Kurven.)* In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 56, S. 573–609.
- Kormann, Julia (1997): *Auswahlbibliographie*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 223–225.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*. In: Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander (Hg.): *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: Transcript, S. 27–39.
- Koselleck, Reinhart (2015a [1985]): *Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte? In: Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Gadamer, Hans-Georg*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 150–176.
- Koselleck, Reinhart (2015b [1995]): *Zeitschichten*. In: Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Gadamer, Hans-Georg*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 19–26.
- Krafft, John M. (2012): *Biographical Note*. In: Dalsgaard, Inger H. / Herman, Luc / McHale, Brian (Hg.): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 9–16.

- Krämer, Sybille (1997): Vom Mythos „Künstliche Intelligenz“ zum Mythos „Künstliche Kommunikation“ oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktion möglich? In: Münker, Stefan / Roesler, Alexander (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–107.
- Krämer, Sybille (2000): Subjektivität und neue Medien. Ein Kommentar zur Interaktivität. In: Sandbothe, Mike / Marotzki, Winfried (Hg.): *Subjektivität und Öffentlichkeit. Kulturwissenschaftliche Grundlagentheorie virtueller Welten*. Köln: Halem, S. 102–116.
- Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus / Stanitzek, Georg unter Mitarbeit von Binczek, Natalie (2004) (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie.
- Kreutzer, Alida (2020): *Spurensuchen und Orientierungsstrategien in der deutschsprachigen Literatur an der Jahrtausendschwelle*. Diss. München: Ludwig-Maximilians-Universität.
- Krisch, Otto (1875): *Tagebuch des Nordpolfahrers Otto Krisch[,] Maschinisten und Offiziers der zweiten österr.-ungar. Nordpol-Expedition. Aus dem Nachlasse des Verstorbenen hg. von seinem Bruder Anton Krisch, k. k. Marine=Commissariats=Adjunkt*. Wien: Wallishausser'sche Buchhandlung [Nachdruck (2011). Bremen: Unikum].
- Krisch, Otto (1973 [1875]): *Das Tagebuch des Maschinisten Otto Krisch. Österreichisch-ungarische Nordpol-expedition 1872–1874*. Hg. von Reichhardt, Egon. Graz / Wien: Leykam.
- Kristeva, Julia (1978 [1966]): *Le mot, le dialogue et le roman*. In: Kristeva, Julia: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, S. 82–112.
- Kristeva, Julia (2018 [1974]): *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Krüger, Tobias (2018): *Meerfahrten. Poetik und Ethik eines Narrativs zwischen Wissenskultur und Weltverhalten*. Paderborn: Fink.
- Kubler, George (2008 [1962]): *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven / London: Yale University Press.
- Kuckenburg, Martin (2015): *Eine Welt aus Zeichen. Die Geschichte der Schrift*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kühn, Sebastian (2016): *Das Handbuch für digitale Nomaden. Selbstbestimmt leben – ortsunabhängig arbeiten*. München: Redline.
- Kulischer, Alexander / Kulischer, Eugen (1932): *Kriegs= und Wanderzüge. Weltgeschichte als Völkerbewegung. Mit 3 Karten*. Berlin / Leipzig: De Gruyter.
- Küpper, Achim (2006): *Christoph Ransmayr: Der fliegende Berg* [Rezension]. Auf: <http://www.arte-tv.com> (offline), <https://orbi.uliege.be> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Küpper, Achim (2012): Vorwort. Zum Thema Kulturvermittlung und Medien oder zur Konstellation von Kultur, Vermittlung und Medien. In: Küpper, Achim (Hg.): *Kulturvermittlung und Medien [= Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 38.2]*. Heidelberg: Winter, S. 3–8.
- Küpper, Achim (2014): *Areas of Marginality in the Last World: Dystopian Elements in Christoph Ransmayr's Fiction*. In: *Germanistik in Ireland 9*, S. 89–104.
- Küpper, Achim (2016a): *Ecocriticism: Ein Forschungsbericht*. In: *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 42.1*, S. 73–83.
- Küpper, Achim (2016b): *Figurationen zwischen Eis und Wüste – Textgebiete bei Franz Kafka. Von Vampiren und anderen Kreaturen aus der Zwischenzone*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60*, S. 453–478.
- Küpper, Achim (2016c): *Edgar Allan Poe: vers une poétique du maelström. De la traduction de la Lettre à l'espace clos littéraire*. In: *Orbis Litterarum 71.2*, S. 101–119.

- Küpper, Achim (2017a): Ein Atlas und zwei Gräber im Ozean. Transgressive Schreibweisen des Pazifiks bei Christoph Ransmayr. In: Görbert, Johannes / Kumekawa, Mario / Schwarz, Thomas (Hg.): Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 503–527.
- Küpper, Achim (2017b): Franz Kafka, die Schrift und das Nomadische. In: Földes, Csaba / Haberland, Detlef (Hg.): Nahe Ferne – ferne Nähe. Zentrum und Peripherie in deutschsprachiger Literatur, Kunst und Philosophie. Tübingen: Francke / Narr / Attempto, S. 85–102.
- Küpper, Achim (2018a): Schrift und Bild im Horizont des Liquiden. Christoph Ransmayrs und Willy Puchners strahlende Untergänge in Wasser und Wüste. In: Brittnacher, Hans Richard / Küpper, Achim (Hg.): Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs. Göttingen: Wallstein, S. 481–504.
- Küpper, Achim (2018b): Interkulturelle Reisen durch Raum und Zeit: Weltraumfiktionen von Antoine de Saint-Exupéry bis Christopher Nolan. Medienkulturwissenschaftliche und didaktische Streifzüge durch ein expansives Genre. In: Wiegmann, Eva (Hg.): Diachrone Interkulturalität. Heidelberg: Winter, S. 351–378.
- Küpper, Achim (2019): Der Zirkus als interkulturelles und poetologisches Modell bei Kafka. Von akrobatischen Schreibungen, einer Artistik in der Schweben und sechs Variationen über die „Erziehung“. In: Höhne, Steffen / Weinberg, Manfred (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, S. 211–228.
- Küpper, Achim (2021a): Inseln der Apokalypse. Insulare Ökosysteme zwischen Zukunftsvision und Zeitenklave. In: Borgards, Roland / Shah, Mira / Kugler, Lena (Hg.): Die Zukunft der Inseln. Passagen zwischen Literatur und Wissenschaft. Hannover: Wehrhahn, S. 145–159.
- Küpper, Achim (2021b): Fenster in eine andere Zeit: temporale Alteritätserfahrungen und audiovisuelle Medien. Ein medienkulturtheoretischer Versuch mit Fallanalysen aus Film, Fernsehserie und Videospiele. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 12.2, S. 145–162.
- Küpper, Achim (2022): Vom Schreiben in die Tiefe. Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe im Werk Franz Kafkas. In: Heimböckel, Dieter / Höhne, Steffen / Weinberg, Manfred (Hg.): Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, S. 19–45.
- Küpper, Achim (2023a): Die Ankunft. Verortungsversuche im Kontext des literarischen und medienkulturellen Kanons. Mit Eingangselekturen von Thomas Mann bis V.S. Naipaul und einem Vorstoß zu den Grenzen der Kanonkonstruktion. In: Küpper, Achim / Mariacher, Barbara (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kultur und Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann [= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65], S. 11–29.
- Küpper, Achim (2023b): Kulturbegegnungen und Medienkultur: Definitionen, Dimensionen, Deutungen. Eine Einführung mit ausgewählten Filmanalysen. In: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 49, S. 133–159.
- Lacan, Jacques (2004): Le séminaire. Texte établi par Miller, Jacques-Alain. Livre X: L'angoisse. 1962–1963. Paris: Seuil.
- Lachmann, Renate (1982a) (Hg.): Dialogizität. München: Fink.
- Lachmann, Renate (1982b): Dialogizität und poetische Sprache. In: Lachmann, Renate (Hg.): Dialogizität. München: Fink, S. 51–62.
- Lamb-Faffelberger, Margarete (2001): Christoph Ransmayr's *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*: Interweaving Fact and Fiction into a Postmodern Narrative. In: Dvorak, Paul F. (Hg.): Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights. Riverside: Ariadne, S. 269–285.
- Landfester, Ulrike (1996): Spiegel Geschichte. Experimente mit der Optik des historischen Romans in „Die Entdeckung der Langsamkeit“. In: Bunzel, Wolfgang (Hg.): Sten Nadolny. Eggingen: Isele, S. 79–117.
- Langer, Daniela (2007): *Die letzte Welt* zu Ende erzählt: vom Status mündlichen Erzählens bei Christoph Ransmayr im Kontext der Postmoderne-Diskussion. In: Sagmo, Ivar unter Mitwirkung von Nordgreen,

- Otto Erlend (Hg.): *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Akten der Tagung in Oslo, 25.–26. 11. 2004. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 159–173.
- Laronde, Michel (1996): *L'Écriture décentrée*. In: Laronde, Michel (Hg.): *L'Écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris / Montréal: L'Harmattan, S. 7–14.
- Laufmann, Sabine (1992): *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*. München: Tuduv.
- Lavergne, Gérard (1998) (Hg.): *Le paratexte [= Narratologie 1]*. Nizza: Université de Nice-Sophia Antipolis.
- Le Goff, Jacques (2008 [1964]): *La civilisation de l'occident médiéval*. Paris: Flammarion.
- Lebrat, Christian: *Vom Daumenkino zum Flickerfilm. Ein kleines Inventar vom Blättern oder des kinematographischen Schlags*. In: Gethmann, Daniel / Schulz, Christoph B. (Hg.): *Apparaturen bewegter Bilder*. Münster: Lit, S. 221–229.
- Lefebvre, Henri (2000 [1974]): *La production de l'espace*. 4. Aufl. Paris: Anthropos.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (2012 [1714]): *Monadologie*. Französisch / Deutsch. Übers. und hg. von Hecht, Hartmut. Stuttgart: Reclam.
- Lenssen, Claudia (1999): *The Birds (1962)*. In: Beier, Lars-Olav / Seeßlen, Georg (Hg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin: Bertz, S. 408–413.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990 [1766]): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5.2: *Werke 1766–1769*. Hg. von Barner, Wilfried. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 11–322.
- Lethen, Helmut (1987): *Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden*. In: Kamper, Dietmar / van Reijen, Willem (Hg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 282–324.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Leucht, Robert (2012): *Die schwierigen Enden der Parabel. Elfriede Jelinek kommentiert, übersetzt und integriert Thomas Pynchons Poetik*. In: Gerber, Georg / Leucht, Robert / Wagner, Karl (Hg.): *Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989*. Göttingen: Wallstein, S. 216–234.
- Leucht, Robert (2013): *Übersetzungen: Lyrik, Prosa*. In: Janke, Pia unter Mitarbeit von Schenkermayr, Christian / Zenker, Agnes (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 248–251.
- Lévi-Strauss, Claude (1984 [1955]): *Tristes tropiques*. Paris: Pocket.
- Lévi-Strauss, Claude (1990 [1962]): *La pensée sauvage*. Paris: Pocket.
- Lévy, Pierre (1994): *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Paris: La Découverte.
- Liessmann, Konrad Paul (2009): *Seine Themen suchen sich ihn*. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): *Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3 / 2009]*. Linz: StifterHaus, S. 125.
- Linde, Charlotte / Labov, William (1975): *Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought*. In: *Language* 51, S. 924–939.
- Littmann, Enno (2004 [1953]) (Übers.): *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann*. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel.
- Lloyd, Frank (Regie) (1935): *Mutiny on the Bounty*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Löffler, Sigrid (1993): *Weltwanderer*. In: *Profil* 6 (8. 2. 1993), S. 74 f.
- Löffler, Sigrid (2014): *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: Beck.
- Loidl, Simon (2017): *„Europa ist zu enge geworden“*. *Kolonialpropaganda in Österreich-Ungarn 1885 bis 1918*. Wien: Promedia.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1584): *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*. Milano: Pontio. Volltext auf: [https://archive.org/zuiletzt/abgerufen am 25. 10. 2023](https://archive.org/zuiletzt/abgerufen+am+25.10.2023)).

- Lösch, Klaus (2005a): Transdifferenz. Ein Komplement von Differenz. In: Scrubar, Ilija / Renn, Joachim / Wenzel, Ulrich (Hg.): Kulturen vergleichen. Sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen und Kontroversen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 252–270.
- Lösch, Klaus (2005b): Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: Allolio-Näcke, Lars / Kalscheuer, Britta / Manzeschke, Arne (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt a. M. / New York: Campus, S. 26–49.
- Lotman, Jurij M. (2010a [2000]): Kultur und Explosion. Übers. von Trottenberg, Dorothea. Hg. und mit einem Nachwort von Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander. Berlin: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (2010b [2000]): Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Übers. von Leupold, Gabriele / Radetzka, Olga. Hg. und mit einem Nachwort von Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander. Berlin: Suhrkamp.
- Lotz, Gabriele (2009): Historische Reiseromane: Erzählprosa von Christoph Ransmayr und Ilija Trojanow. In: Parry, Christoph / Voßschmidt, Liisa (Hg.): „Kennst Du das Land ...?“ Fernweh in der Literatur. Beiträge auf der 14. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische Forschungen zum Literarischen Text*, Vaasa, 15.–16. 5. 2008. München: Iudicium, S. 75–84.
- Lower, Cheryl Bray / Palmer, R. Barton (2001): Joseph L. Mankiewicz. Critical Essays with an Annotated Bibliography and a Filmography. Jefferson / London: McFarland.
- Luhmann, Niklas (1998 [1997]): Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Teilbände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2017 [1995]): Die Kunst der Gesellschaft. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (2009 [1916]): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld: Aisthesis.
- Lukian (2007 [1967]): Gespräche der Götter und Meergötter, der Toten und der Hetären. In Anlehnung an Wieland, Christoph Martin übers. und hg. von Seel, Otto. Stuttgart: Reclam.
- Lukrez [Titus Lucretius Carus] (2012): De rerum natura / Welt aus Atomen. Lateinisch / Deutsch. Übers. und mit einem Nachwort hg. von Büchner, Karl. Stuttgart: Reclam.
- Liotard, Jean-François (2013 [1983]): Le Différend. Paris: Minuit.
- Maczyńska, Magdalena (1993): Die Völkerwanderung. Geschichte einer ruhelosen Epoche im 4. und 5. Jahrhundert. Zürich: Artemis & Winkler.
- Madison, Robert D. (2001): Introduction. In: Bligh, William / Christian, Edward: *The Bounty Mutiny*. With an Introduction by Madison, Robert D. London u. a.: Penguin, S. ix–xxii.
- Magris, Claudio (1991): Verteidigung der Gegenwart. Sten Nadolny's *Die Entdeckung der Langsamkeit*. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 82–90.
- Mahan, William M. (2017): *Blick* as the Border of Authenticity in Christoph Ransmayr's *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: *Journal of Austrian Studies* 50.1–2, S. 55–87.
- Mainzer, Klaus (2008): Komplexität. München: Fink.
- Maldonado-Alemán, Manuel (2017): Semantisierte Raumkonstellationen. Zur Sedimentierung der Geschichte bei Christoph Ransmayr und Erich Loest. In: Díaz Pérez, Olivia C. / Gutjahr, Ortrud / Renner, Rolf G. / Siguan, Marisa (Hg.): *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film. Tendenzen nach 1989 in exemplarischen Analysen*. Tübingen: Stauffenburg, S. 161–177.
- Mandelbrot, Benoît (2010 [1975]): *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion.
- Manderscheid, Angela (1999): Lebens- und Wirtschaftsformen von Nomaden im Osten des tibetischen Hochlandes. Berlin: Reimer.
- Mankiewicz, Joseph L. (Regie) (1954): *The Barefoot Contessa*. USA: Transoceanic Film / Figaro.
- Mann, Thomas (2017 [1924]): *Der Zauberberg*. Roman. 21. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Maraz, Laszlo (2014): *Artocarpus altilis*. In: Schütt, Peter / Weisgerber, Horst / Schuck, Hans J. / Lang, Ulla M. / Stimm, Bernd / Roloff, Andreas (Hg.): *Bäume der Tropen*. Hamburg: Nikol, S. 69–74.

- Marks, Kathy (2002): The Paradise that's under a Cloud. In: The Independent (23.1.2002). Auf: <https://www.independent.co.uk> (zuletzt abgerufen am 15.12.2018 [nicht mehr auffindbar]).
- Marks, Kathy (2008): Trouble in Paradise. Uncovering the Dark Secrets of Britain's Most Remote Island. London u. a.: Harper Perennial.
- Martin, James (2010): *Campi deserti*: Polar Landscapes and the Limits of Knowledge in Sebald and Ransmayr. In: Zisselsberger, Markus (Hg.): The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel. Rochester (NY): Camden House, S. 142–160.
- Martin, Jochen (1987): Spätantike und Völkerwanderung. München: Oldenbourg.
- Marx, Friedhelm unter Mitarbeit von Breer, Dirk / Mohr, Ariane (1995): Wege ins Eis. Nord- und Südpolfahrten. Literarische Entdeckungen. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel.
- Marx, Karl (2016a [1867]): Das Kapital. Bd. 1: Der Produktionsprozess des Kapitals. Hamburg: Nikol.
- Marx, Karl (2016b [1885]): Das Kapital. Bd. 2: Der Zirkulationsprozess des Kapitals. Hamburg: Nikol.
- Marx, Karl (2016c [1885]): Das Kapital. Bd. 3: Der Gesamtprozess der kapitalistischen Produktion. Hamburg: Nikol.
- May, Markus (2008): Die (Wieder-)Geburt der Geschichte aus dem Geiste der Posthistoire: Zur Problematik von Historiographie und Narration am Beispiel von Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Valentin, Jean-Marie unter Mitarbeit von Perwitz, Ronald (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. „Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Bd. 7. Bern u. a.: Lang, S. 399–408.
- May, Markus (2018): „Im Tretboot in Seenot“: Schifffahrt als Allegorie postmodernen Schreibens. In: Brittnacher, Hans Richard / Küpper, Achim (Hg.): Seenöte, Schiffrübrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs. Göttingen: Wallstein, S. 179–199.
- Mazzini, Giuseppe (1906–1943): Scritti editi ed inediti. 100 Bände. Imola: Galeati.
- McChesney, Anita (2009): Intermedialität und die Verwandlung des literarischen Erzählens bei Christoph Ransmayr. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3 / 2009]. Linz: StifterHaus, S. 54–59.
- McLuhan, Marshall (2001 [1964]): Understanding Media. The Extensions of Man. London / New York: Routledge.
- McLuhan, Marshall (2014 [1962]): The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. With New Essays by Gordon, W. Terrence / Lamberti, Elena / Scheffel-Dunand, Dominique. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- McLuhan, Marshall / Powers, Bruce R. (1992 [1989]): The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century. New York / Oxford: Oxford University Press.
- Meid, Volker (2014 [1980]) (Hg.): Gedichte des Barock. 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Meid, Volker (2015): Barock-Themen. Eine Einführung in die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam.
- Menke, Bettine (2000): Die Polargebiete der Bibliothek. Über eine metapoetische Metapher. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73, S. 545–599.
- Merleau-Ponty, Maurice (2013 [1945]): Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard.
- Merton, Robert K. (1995 [1949]): Soziologische Theorie und soziale Struktur. Übers. von Beister, Hella. Hg. und eingeleitet von Meja, Volker / Stehr, Nico. Berlin / New York: De Gruyter.
- Messner, Reinhold (1997): Langsame Verdüsterung. Der genaue Beobachter einer Welt hinter dieser Welt. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 82–84.
- Metzner, Joachim (1976): Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen: Niemeyer.

- Meyer, Urs / Simanowski, Roberto / Zeller, Christoph (2006): Vorwort. In: Meyer, Urs / Simanowski, Roberto / Zeller, Christoph (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein, S. 7–17.
- Miguoué, Jean Bertrand (2014): Reise, imaginative Geographie, Selbst- und Weltentwurf. Untersuchung zu Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt*. In: Knafl, Arnulf (Hg.): Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien. Wien: Praesens, S. 103–122.
- Mikuláš, Roman (2014): Fünf Typen des österreichischen Geschichtsromans der Gegenwart. In: Vajičková, Mária / Mikuláš, Roman / Mikulášová, Andrea (Hg.): Auf dem Weg zu Texten und Kontexten. Festschrift für Ivan Cvrkal. Nümbrecht: Kirsch, S. 81–106.
- Milestone, Lewis (Regie) (1962): *Mutiny on the Bounty*. USA: Arcola Pictures.
- Mitchell, W. J. Thomas (1983–1984): What Is an Image? In: *New Literary History* 15, S. 503–537.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994 [1992]): The Pictorial Turn. In: Mitchell, W. J. Thomas: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago / London: The University of Chicago Press, S. 11–34.
- Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (2009): Lebensdaten. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): *Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3 / 2009]*. Linz: StifterHaus, S. 170.
- Mittermayer, Manfred / Schönbaß, Doris / Mandrella, Peter (2014): Bibliographie. In: Wilke, Insa (Hg.): *Be-richt am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 271–318.
- Moennighoff, Burkhard (2005 [1996]): Paratexte. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 349–356.
- Monod, Théodore (1973): *Les déserts*. Paris: Horizons de France.
- Monz, Bianca (2014): Das Buch der Steine. Steine und Versteinerung in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Steine – Versteinertes*. Essen: Die blaue Eule, S. 137–143.
- Morton, Julia F. (2013 [1987]): *Fruits of Warm Climates*. Brattleboro (VT): Echo Point.
- Mosebach, Holger (2003): Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München: Meidenbauer.
- Moser, Gerda Elisabeth (1998): Reisen mit Christoph Ransmayr. In: Wintersteiner, Werner (Hg.): *Literatur und Reisen [= Informationen zur Deutschdidaktik 22.2]*. Innsbruck / Wien: Studien Verlag, S. 42–49.
- Mottel, Helmut (1996): „Die Entdeckung der Langsamkeit“ – ein postmoderner Erfolgsroman. In: Bunzel, Wolfgang (Hg.): *Sten Nadolny*. Eggingen: Isele, S. 62–78.
- Muensterberger, Werner (1999 [1994]): *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*. Übers. von Bußmann, H. Jochen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Müller, Beate (2000): Sea Voyages into Time and Space: Postmodern Topographies in Umberto Eco's *Lisola del giorno prima* and Christoph Ransmayr's *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: *The Modern Language Review* 95, S. 1–17.
- Müller, Dorit (2012): Fahrten zum Pol. Über die Konstitution literarischer Wissensräume. In: Huber, Martin / Lubkoll, Christine / Martus, Steffen / Wübber, Yvonne (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin: Akademie, S. 111–126.
- Müller, Jürgen E. (2008): Intermedialität und Medienhistoriographie. In: Paech, Joachim / Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, S. 31–46.
- Müller, Klaus (2002): *Globalisierung*. Frankfurt a. M. / New York: Campus.
- Müller, Martin (1956): *Julius von Payer. Ein Bahnbrecher der Alpen- und Polarforschung und Maler der Polarwelt*. Mit 14 Abbildungen und drei Karten. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.
- Müller-Funk, Wolfgang (2002) (Hg.): *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen: Francke.

- Müller-Funk, Wolfgang (2015): Ästhetische Hybridität. Fakt und Fiktion in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Bombitz, Attila (Hg.): Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Wien: Praesens, S. 69–83.
- Munz-Krines, Marion (2009): Expeditionen ins Eis. Historische Polarreisen in der Literatur. Frankfurt a. M. u. a.: Lang.
- Musil, Robert (2014 [1930]): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Bd. 1: Erstes und Zweites Buch. Hg. von Frisé, Adolf. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Nadolny, Sten (2005 [1983]): Die Entdeckung der Langsamkeit. Roman. Sonderausgabe. 3. Aufl. München / Zürich: Piper.
- Naganowska, Maria (2017): Zwischen Nähe und Distanz. Bekenntnisse eines ängstlichen Flaneurs oder Christoph Ransmayr im Kontext österreichischer Literaturtradition. In: Drynda, Joanna / Krauze-Olejniczak, Alicja / Piontek, Slawomir (Hg.): Zwischen Einflussangst und Einflusslust. Zur Auseinandersetzung mit der Tradition in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Praesens, S. 141–148.
- Nagler, Michael N. (1974): Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Nagy, Gregory (1996): Poetry as Performance. Homer and Beyond. Cambridge / New York / Oakleigh: Cambridge University Press.
- Naqvi, Fatima (2004): The Abandoned Victim: Cosmology and History in Christoph Ransmayr and Anselm Kiefer. In: German Life and Letters 57.2, S. 219–235.
- Nederveen Pieterse, Jan (1995): Globalization as Hybridization. In: Featherstone, Mike / Lash, Scott / Robertson, Roland (Hg.): Global Modernities. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage, S. 45–68.
- Nethersole, Reingard (1990): Marginal Topologies: Space in Christoph Ransmayr's *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Modern Austrian Literature 23.3–4, S. 135–153.
- Neuhaus, Stefan (2017): Literatur als / im Diskurs. Zur Interpretation literarischer Erzählungen am Beispiel von Wilhelm Hauffs Novellenzyklus *Die Karawane*. In: Der Deutschunterricht 69.6, S. 86–89.
- Nietzsche, Friedrich (1999a [1883–1885]): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Colli, Giorgio / Montinari,azzino. Bd. 4: Also sprach Zarathustra I–IV. Neuausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1999b [1886]): Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Colli, Giorgio / Montinari,azzino. Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral. Neuausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 9–243.
- Nimsch, Hubertus (2011): Araucaria. Alle Arten der Gattung in Bild und Text. Remagen: Kessel.
- Nöller, Jens (1998): Das noch nicht beschriebene nächste Blatt. Der Mythos der Initiation zur modernen Dichtkunst in Christoph Ransmayrs ‚Die Schrecken des Eises und der Finsternis‘. In: Sprachkunst 29, S. 291–305.
- Nordhoff, Charles / Hall, James Norman (1985a [1932]): Mutiny on the Bounty. In: Nordhoff, Charles / Hall, James Norman: The Bounty Trilogy. Comprising the Three Volumes Mutiny on the Bounty, Men Against the Sea & Pitcairn's Island. Boston / Toronto / London: Little, Brown and Company, S. 1–295.
- Nordhoff, Charles / Hall, James Norman (1985b [1934]): Pitcairn's Island. In: Nordhoff, Charles / Hall, James Norman: The Bounty Trilogy. Comprising the Three Volumes Mutiny on the Bounty, Men Against the Sea & Pitcairn's Island. Boston / Toronto / London: Little, Brown and Company, S. 441–691.
- Oesterhelt, Anja (2008): Literarische Durchquerungen der Leere. Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Hermann, Iris / Jäger-Gogoll, Anne Maximiliane (Hg.): Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag. Heidelberg: Winter, S. 199–213.
- Ong, Walter J. (2002 [1982]): Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London / New York: Routledge.

- Oppenheimer, Franz (1996 [1903]): Skizze der sozial-ökonomischen Geschichtsauffassung. In: Oppenheimer, Franz: Gesammelte Schriften. Bd. 2: Politische Schriften. Erster Teil: Die Utopie des „Liberalen Sozialismus“. Zweiter Teil: Staat, Nationalismus und Demokratie. Hg. von Schoeps, Julius H./Silbermann, Alphons/Süssmuth, Hans in Verbindung mit Vogt, Bernhard. Bearbeitet von Kotowski, Elke-Vera. Berlin: Akademie, S. 267–308.
- Osborne, Dora (2013): *The Terrors of Ice and Darkness: The Case of the Ice-Man*. In: Osborne, Dora: *Traces of Trauma* in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr. London: Modern Humanities Research Association/Maney, S. 46–74.
- Osborne, Dora (2016): Ransmayr's *Atlas eines ängstlichen Mannes: The Burden of History*. In: *Gegenwartsliteratur* 15 [Schwerpunkt/Focus: Christoph Ransmayr], S. 125–146.
- Osterhammel, Jürgen/Jansen, Jan C. (2012 [1995]): *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*. 7., vollständig überarbeitete und aktualisierte Aufl. Beck: München.
- Osterhammel, Jürgen/Petersson, Niels P. (2012 [2003]): *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. 5., durchgesehene Aufl. München: Beck.
- Osthues, Julian (2017): *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- Ovid [P. Ovidius Naso] (1993): *Briefe aus der Verbannung. Tristia – Epistulae ex ponto*. Übers. von Willige, Wilhelm. Eingeleitet und erläutert von Holzberg, Niklas. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ovid [P. Ovidius Naso] (2010): *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Übers. und hg. von Albrecht, Michael von. Stuttgart: Reclam.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (2008) (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink.
- Paglia, Camille (1998): *The Birds*. London: The British Film Institute.
- Paintner, Ursula (2014): *Der fliegende Satz. Zum Verhältnis von Satz und Inhalt in Christoph Ransmayrs Roman *Der fliegende Berg**. In: Polzer, Markus/Vanscheidt, Philipp (Hg.): *Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 337–358.
- Palla, Rudi (2009): *Ein detailbewusster Geschichtenerzähler*. In: Mittermayer, Manfred/Langer, Renate (Hg.): *Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3/2009]*. Linz: StifterHaus, S. 41.
- Panter, Rebecca (2017): *Die sich auf- und entrollende Zeit. Temporal Metaphors and the Emergence of Myth in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis**. In: *Journal of Austrian Studies* 50.3–4, S. 1–27.
- Papastergiadis, Nikos (2007 [2000]): *The Turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge/Malden: Polity.
- Partensky, Vérane (1998): *Climatéries symbolistes: la littérature givrée*. In: Deshoulières, Valérie-Angélique (Hg.): *Effets de neige. Lépopée à l'épreuve du froid*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, S. 47–61.
- Payer, Julius (1876): *Die österreichisch=ungarische Nordpol=Expedition in den Jahren 1872–1874, nebst einer Skizze der zweiten deutschen Nordpol=Expedition 1869–1870 und der Polar=Expedition von 1871*. Mit 146 Illustrationen und 3 Karten. Wien: Alfred Hölder.
- Peachey, Paul (2010): *How 12-Year-Old Girl Saved her Chilean Island from Catastrophe*. In: *Independent* (4. 3. 2010). Auf: <http://www.independent.co.uk> (zuletzt abgerufen am 25. 10. 2023).
- Perec, Georges (2010 [1978]): *La Vie mode d'emploi*. Romans. Paris: Fayard.
- Peter, Nina (2013): „Möglichkeiten einer Geschichte“. *Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayrs „Die Schrecken des Eises und der Finsternis“ (1984)*. In: *Studia austriaca* 21, S. 95–116.
- Peters, John Durham (1999): *Exile, Nomadism, and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon*. In: Naficy, Hamid (Hg.): *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York/London: Routledge, S. 17–41.
- Petrarca, Francesco (2004): *Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer. Gedichte*. Zweisprachige Ausgabe. Ausgewählt und übers. von Stierle, Karlheinz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- Petras, Ole (2013): Eine „unumgängliche Gegenwart“. Zu Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): Der historische Roman. Erkundung einer populären Gattung. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 83–97.
- Pfeiferová, Dana (2007): Christoph Ransmayr. In: Pfeiferová, Dana: Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens, S. 199–209.
- Pichois, Claude (1973): Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde. Essai. Neuchâtel: La Baconnière.
- Platen, Edgar (2011): Erhabenheit und Transitorik. Postmoderne Romane historischer Arktisexpeditionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Nadolny, Ransmayr, Köhlmeier, Schrott, Mosebach). In: Unzeitig, Monika (Hg.): Grenzen überschreiten – transitorische Identitäten. Beiträge zu Phänomenen räumlicher, kultureller und ästhetischer Grenzüberschreitung in Texten vom Mittelalter bis zur Moderne. Internationale Tagung des MOVENS-Netzwerkes, Greifswald, 13.–16. Mai 2010. Bremen: Lumière, S. 31–44.
- Platen, Edgar (2013): Tromsö – Eine periphere Metropole in der deutschsprachigen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. In: Hille, Almut / Langer, Benjamin (Hg.): Erzählte Städte. Beiträge zu Forschung und Lehre in der europäischen Germanistik. München: Iudicium, S. 139–148.
- Platon (2013): Sämtliche Werke. Bd. 2: Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros. Übers. von Schleiermacher, Friedrich. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Otto, Walter F./Grassi, Ernesto / Plamböck, Gert neu hg. von Wolf, Ursula. 34. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Politzer, Heinz (1962): Franz Kafka. Parable and Paradox. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Pomian, Krzysztof (2013 [1987]): Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Sammlung. In: Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Übers. von Roßler, Gustav. 4. Aufl. Berlin: Wagenbach, S. 13–72.
- Porombka, Wiebke (2013): Medialität urbaner Infrastrukturen. Der öffentliche Nahverkehr, 1870–1933. Bielefeld: Transcript.
- Powell, Michael (Regie) (1960): Peeping Tom. UK: Michael Powell.
- Pressman, Jessica (2020): Bookishness. Loving Books in a Digital Age. New York: Columbia University Press.
- Pries, Ludger (1998): Transnationale Soziale Räume. Theoretisch-empirische Skizze am Beispiel der Arbeitswanderungen Mexiko-USA. In: Beck, Ulrich (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 55–86.
- Prochnau, William / Parker, Laura (2007): Trouble in Paradise. In: Vanity Fair (17.12.2007). Auf: <https://www.vanityfair.com> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Procter, Deborah / Fleming, Vincent (1999) (Hg.): Biodiversity: The UK Overseas Territories. Compiled by Oldfield, Sara. Peterborough: Joint Nature Conservation Committee.
- Pynchon, Thomas (2013 [1973]): Gravity's Rainbow. London: Vintage.
- Rabelais, François (2003 [1532–1564]): Gargantua und Pantagruel. Mit Illustrationen von Gustave Doré. Hg. und übers. von Heintze, Horst / Heintze, Edith auf der Grundlage der deutschen Fassung von Gelbcke, Ferdinand Adolf. Erläutert von Heintze, Horst / Müller, Rolf. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel.
- Radisoglou, Alexis (2019): „Cet objet de plus en plus réduit qu'est le monde?“ – Vom Globus und Planeten bei Christoph Ransmayr und Laurent Mauvignier. In: Frenzel, Marlene / Geist, Kathrin / Oberrauch, Claudia (Hg.): Ein Ort, viel Raum(theorie)? Imaginationen gleicher Räume und Orte in Literatur und Film. Bamberg: University of Bamberg Press, S. 93–111.
- Radvan, Florian (2021): Eine Fülle von Nichts. Reise zu den Schrecken des Eises und der Finsternis. In: Glasner, Peter / Karin, Anna / Müller, Jens / Winkelsträter, Sebastian / Zacke, Birgit unter Mitarbeit von Böker, Fabian et al. (Hg.): Ästhetiken der Fülle. Berlin: Schwabe, S. 305–317.
- Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke.
- Ransmayr, Christoph (1981): Versuch über die Entstehung von Geschichten. Landschaftsansichten mit blauer Mauer und Truthühnern. Mit Fotos von Willy Puchner. In: Extrablatt 9 / 1981, S. 56–61.

- Ransmayr, Christoph (1982a): Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition (I). Mit Fotos von Rudi Palla. In: Extrablatt 3/1982, S. 16–25.
- Ransmayr, Christoph (1982b): Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition (II). Mit Fotos von Rudi Palla. In: Extrablatt 4/1982, S. 60–63.
- Ransmayr, Christoph (1984): Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 8 Farbphotographien von Rudi Palla und 11 Abbildungen. Wien/München: Brandstätter.
- Ransmayr, Christoph (1987): Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 11 Abbildungen. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (1988): Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Nördlingen: Greno.
- Ransmayr, Christoph (1991): Die letzte Welt. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (1995): Morbus Kitahara. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (1996): Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 23 Abbildungen. Vorzugsausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (1997a): Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (1997b): Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2000a): Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2000b): Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen. Autorenlesung [Hörbuch]. Hamburg: Deutsche Grammophon/Universal Music.
- Ransmayr, Christoph (2001): Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2002): Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2003): Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2004): Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2006): Der fliegende Berg. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2007a): Damen & Herren unter Wasser. Eine Bildergeschichte nach 7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2007b): Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Mit 23 Abbildungen. Limitierte Sonderausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2009): Damen & Herren unter Wasser. Eine Bildergeschichte nach 7 Farbtafeln von Manfred Wakolbinger. Christoph Ransmayr, Stimme. Franz Hautzinger, Trompete. Wien: Mandelbaum/Extraplatte.
- Ransmayr, Christoph (2010): Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2012): Atlas eines ängstlichen Mannes. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2013): Unterwegs nach Babylon – Notizen zu einer Poetik in eigener Sache. Vorlesung. In: Ransmayr, Christoph/Schrott, Raoul: Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens. Tübinger Poetik-Dozentur 2012. Hg. von Kimmich, Dorothee/Ostrowicz, Philipp Alexander unter Mitarbeit von Michalski, Anja-Simone. Künzelsau: Swiridoff, S. 7–22.
- Ransmayr, Christoph (2014): Gerede. Elf Ansprachen. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2016): Cox oder Der Lauf der Zeit. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2021): Der Fallmeister. Eine kurze Geschichte vom Töten. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph (2022): Unter einem Zuckerhimmel. Balladen und Gedichte. Illustriert von Anselm Kiefer. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ransmayr, Christoph/Palla, Rudi (1983): Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite. In: TransAtlantik 6/1983, S. 65–74.
- Ransmayr, Christoph/Pollack, Martin (2011): Der Wolfsjäger. Drei polnische Duette. Frankfurt a. M.: Fischer.

- Ransmayr, Christoph / Puchner, Willy (1982): Strahlender Untergang. Text von Christoph Ransmayr. Mit 28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner. Wien: Brandstätter.
- Rauchenbacher, Marina (2009): „Jenseits des Bildrahmens“. Christoph Ransmayrs Bild- und Farbarbeit. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): *Porträt Christoph Ransmayr* [= *Die Rampe* 3 / 2009]. Linz: StifterHaus, S. 135–142.
- Rauchensteiner, Manfred (2001): Die Payerschlange. Die geheimnisvollen Aufzeichnungen eines alternden Genies. In: *Viribus Unitis. Jahresbericht 2000 des Heeresgeschichtlichen Museums*. Wien: Heeresgeschichtliches Museum, S. 41–60.
- Rautenberg, Ursula (2007): Einführung in die Tagung „Das Hörbuch – Ein Medium und sein Markt“. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 7–11.
- Rautenberg, Ursula (2015 [2003]): *Wasserzeichen*. In: Rautenberg, Ursula: *Reclams Sachlexikon des Buches. Von der Handschrift zum E-Book*. 3., vollständig überarbeitete und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 419 f.
- Rehbein, Boike / Schwengel, Hermann (2012 [2008]): *Theorien der Globalisierung*. 2., überarbeitete Aufl. Konstanz / München: UVK Verlagsgesellschaft.
- Reuter, Vibeke (2005): *Alfred Hitchcocks Handschrift. Vom literarischen zum filmischen Text*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Rexhepi, Arsim (2014): *Raumdarstellung im Werk von Christoph Ransmayr. Zur Funktion der Topographie in Die Schrecken des Eises und der Finsternis, Die letzte Welt, Morbus Kitahara und Atlas eines ängstlichen Mannes*. Diss. Bochum: Ruhr-Universität.
- Ricardou, Jean (1966): *L'histoire dans l'histoire*. In: *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères* 230, S. 711–729.
- Ricardou, Jean (1967): *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean (1971): *Esquisse d'une théorie des générateurs*. In: Mansuy, Michel (Hg.): *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (Avril 1970)*. Paris: Klincksieck, S. 143–150.
- Ricardou, Jean (1973): *Le nouveau roman*. Paris: Seuil.
- Rieger, Eva (1996): *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine.
- Riemann, Fritz (2017 [1961]): *Grundformen der Angst*. 42. Aufl. München / Basel: Reinhardt.
- Rienecker, Fritz / Maier, Gerhard (2006 [1994]) (Hg.): *Lexikon zur Bibel*. Neu bearbeitete Ausgabe. 6. Aufl. Wuppertal: Brockhaus.
- Riepl, Wolfgang (1913): *Das Nachrichtenwesen des Altertums. Mit besonderer Rücksicht auf die Römer*. Leipzig / Berlin: Teubner [Nachdruck (1972). Hildesheim / New York: Olms].
- Ritz, Szilvia (2017 [2009]): *Radikale Erfahrungen des Fremden und des Eigenen in Christoph Ransmayrs Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Ritz, Szilvia: *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur*. Wien: Praesens, S. 109–122.
- Robert, Jörg (2014): *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Robertson, Roland (1995): *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. In: Featherstone, Mike / Lash, Scott / Robertson, Roland (Hg.): *Global Modernities*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage, S. 25–44.
- Rolshoven, Johanna / Maierhofer, Maria (2012) (Hg.): *Das Figurativ der Vagabondage. Kulturanalysen mobiler Lebensweisen*. Bielefeld: Transcript.
- Rosa, Hartmut (2005): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2013 [2012]): *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

- Rösch, Heidi (1992): Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext: eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami. Frankfurt a. M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Rossini, Manuela (2013): Submarine Spielformen menschlicher Existenz von Christoph Ransmayr – ein Wassermann erzählt. In: Tierstudien 4 [Metamorphosen], S. 39–49.
- Rötzer, Florian (1996 [1995]): Interaktion – das Ende herkömmlicher Massenmedien. In: Bollmann, Stefan (Hg.): Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur. 2., durchgesehene Aufl. Mannheim: Bollmann, S. 57–78.
- Rovagnati, Gabriella (2016 [2001]): Die Eschatologie der düsteren Welten Christoph Ransmayrs: von *Glänzender Untergang* [sic] bis *Morbus Kitahara*. In: Rovagnati, Gabriella: Studien zur österreichischen Literatur: Von Nestroy bis Ransmayr. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 327–340.
- Rühr, Sandra (2012): Eine (kleine) Mediengeschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten. In: Binczek, Natalie / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch [= Text + Kritik 196]. München: Edition Text + Kritik, S. 14–25.
- Rushdie, Salman (1997 [1990]): Der Künstler, zermalmt von den Mythen eines Tyrannen. Übers. von Looser, Max. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 14–17.
- Rutherford, Jonathan / Bhabha, Homi K. (1990). The Third Space. Interview. In: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart, S. 207–221.
- Ryan, Judith (2016): The Ransmayr-Sebald Connection: History, Intertextuality, and Critical Theory. In: Gegenwartsliteratur 15 [Schwerpunkt / Focus: Christoph Ransmayr], S. 41–64.
- Sà Sà, Abdulrahman M. (1973): Die sozialkulturellen Probleme der Seßhaftmachung von Kamel-Nomaden in Süd-Jordanien (El Jafr-Region). Diss. Gießen: Justus Liebig-Universität.
- Said, Edward W. (1994 [1993]): Culture and Imperialism. 9. Aufl. New York: Knopf.
- Salje, Gunther (1996): Hitchcock. Regieanalyse – Regiepraxis. Röllinghausen: Media-Institut.
- Sándorfi, Edina (2015): Das Vertönen der schrillen, schillernden Präsenz. Diametrische Zugänge zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* von Christoph Ransmayr. In: Bombitz, Attila (Hg.): Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Wien: Praesens, S. 136–149.
- Sarris, Andrew (1970 [1963]): The Birds. In: Sarris, Andrew: Confessions of a Cultist: On the Cinema, 1955–1969. New York: Simon and Schuster, S. 84–86.
- Sartre, Jean-Paul (1948 [1943]): L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1975 [1948]): Situations, II: Qu'est-ce que la littérature ? Paris: Gallimard.
- Sauer, Jonathan D. (1988): Plant Migration. The Dynamics of Geographic Patterning in Seed Plant Species. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Schaub, Christoph (2018): Re-Imagining the World in an Era of Globalization: Christoph Ransmayr's *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 110.1, S. 93–109.
- Schaub, Christoph (2021): Ransmayrs Medien. Kartografie, teleskopische Beobachtung und Weltbeziehungen in „Der fliegende Berg“ und „Atlas eines ängstlichen Mannes“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 140, S. 573–593.
- Schaub, Christoph (2022): Kein anthropozäner Text. Über Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Dürbeck, Gabriele / Probst, Simon / Schaub, Christoph (Hg.): Anthropozäne Literatur. Poetiken – Genres – Lektüren. Berlin: Metzler, S. 261–274.
- Scheck, Ulrich (1992): Die Entdeckung der Peripherie. Zum körperbewußten Erzählen in der Gegenwartsliteratur. In: Krause, Burkhardt (Hg.): Fremdkörper – Fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema. Stuttgart: Helfant, S. 55–72.
- Scheck, Ulrich (1994): Katastrophen und Texte: Zu Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt*. In: Gaede, Friedrich / O'Neill, Patrick / Scheck, Ulrich (Hg.): Hinter dem

- schwarzen Vorhang. Die Katastrophe und die epische Tradition. Festschrift für Anthony W. Riley. Tübingen / Basel: Francke, S. 283–290.
- Schellenberger-Diederich, Erika (2016): „Zwischen den träumenden Blaubasaltfelsen“: Geopoesien bei Peter Kurzeck, Thomas Hettche, Peter Handke und Christoph Ransmayr. In: *Literatur für Leser* 39.1, S. 25–41.
- Schenk, Klaus / Todorow, Almut / Tvrdík, Milan (2004): Vorwort. In: Schenk, Klaus / Todorow, Almut / Tvrdík, Milan unter Mitarbeit von Erzmänn, Nikoletta (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen / Basel: Francke, S. VII–XI.
- Schiffers, Heinrich unter Mitwirkung von Klaus, Dieter / Redmer, Hartmut (1980): *Die Sahara. Entwicklungen in einem Wüstenkontinent*. Kiel: Hirt.
- Schiller, Friedrich (1782): *Anthologie auf das Jahr 1782*. Stuttgart: Metzler.
- Schlaffer, Heinz (2014): Abschied von den Toten. Zur Situation der Literatur. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 8.4, S. 81–92.
- Schlegel, Friedrich (1963): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Behler, Ernst unter Mitwirkung von Anstett, Jean-Jacques / Eichner, Hans. Abt. II. Bd. 18: *Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828*. Erster Teil. Hg. von Behler, Ernst. München u. a. / Zürich: Schöningh / Thomas.
- Schlögel, Karl (2006 [2000]): *Planet der Nomaden*. Berlin: WJS.
- Schmid, Wolf / Stempel, Wolf-Dieter (1983) (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität [= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11]*. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien.
- Schmidt, Aurel (1998): *Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen*. Berlin: Merve.
- Schmidt, Siegfried J. (1991): *Medien, Kultur: Medienkultur*. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 30–50.
- Schmidt, Siegfried J. (1994): *Medien = Kultur?* Bern: Benteli.
- Schmidt, Siegfried J. (2000): *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1995): *Christoph Ransmayr (*1954): Die letzte Welt (1988)*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg / Wien: Residenz, S. 520–532.
- Schmitz-Emans, Monika (1995): *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München: Fink.
- Schmitz-Emans, Monika (2000): *Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke*. In: Lindemann, Uwe / Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann., S. 127–151.
- Schmitz-Emans, Monika (2008): *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort „Visual Culture“*. In: Schmitz-Emans, Monika / Lehnert, Gertrud (Hg.): *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Potsdam, 18.–21. Mai 2005. Heidelberg: Synchron, S. 9–27.
- Schmitz-Emans, Monika (2012): *Stillgestelltes Wasser. Photographierte Gewässer als Metaphern der Photographie, der Zeit und der Erinnerung*. In: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Wasser – Gewässer*. Essen: Die blaue Eule, S. 207–221.
- Schmitz-Emans, Monika (2014): *Einige einführende Überlegungen und Zitate zum Themenfeld „Steine“*. In: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Steine – Versteinertes*. Essen: Die blaue Eule, S. 7–18.
- Schmitz-Emans, Monika (2017a): *Erzählte Atlanten*. In: Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (Hg.): *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Schmidt, S. 203–223.
- Schmitz-Emans, Monika (2017b): *Atlanten der Imagination, Atlanten der Zeit. Fernweh und literarische Räume bei Judith Schalansky und Christoph Ransmayr*. In: Hnilica, Irmtraud / Kleinwort, Malte / Ramponi,

- Patrick (Hg.): Fernweh nach der Romantik. Begriff – Diskurs – Phänomen. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach, S. 215–231.
- Schmitz-Emans, Monika (2017c): Apokalyptik und Ökokritik. In: Caduff, Corina / Vedder, Ulrike (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn: Fink, S. 85–94.
- Schnickmann, Tilla (2007): Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn? In: Rautenberg, Ursula (Hg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 21–53.
- Scholes, Robert (1970): Metafiction. In: *The Iowa Review* 1.4, S. 100–115.
- Schöll, Norbert (1971): Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945. In: Koebner, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Stuttgart: Kröner, S. 302–321.
- Scholtz, Gerhard (2017): Editorial. Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft. In: Scholtz, Gerhard (Hg.): Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft. Berlin: Reimer, S. 7–9.
- Scholz, Fred (1995): Nomadismus. Theorie und Wandel einer sozio-ökologischen Kulturweise. Stuttgart: Steiner.
- Schöner, Jörg (1996): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft – Medienkulturwissenschaft: Probleme der Wissenschaftsentwicklung. In: Glaser, Renate / Luserke, Matthias (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 192–208.
- Schopenhauer, Arthur (1986 [1851]): Über Sprache und Worte. In: Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und hg. von Löhneysen, Wolfgang Frhr. von. Bd. 5.2: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 663–680.
- Schrott, Raoul (2007): Die Fünfte Welt. Ein Logbuch. Fotos von Hans Jakobi. Innsbruck / Wien: Haymon.
- Schuchmann, Kathrin (2022): Entleerte Räume. Zur literarischen Ästhetik der Absenz bei Thomas Bernhard und Christoph Ransmayr. Berlin: Metzler.
- Schütt, Peter / Lang, Ulla M. (2014): Carica papaya. In: Schütt, Peter / Weisgerber, Horst / Schuck, Hans J. / Lang, Ulla M. / Stimm, Bernd / Roloff, Andreas (Hg.): Bäume der Tropen. Hamburg: Nikol, S. 189–196.
- Schütterle, Annette (2002): Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozess als „System des Teilbaues“. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Schüttpelz, Erhard (2010): Der Trickster. In: Eßlinger, Eva / Schlechtriemen, Tobias / Schweitzer, Doris / Zons, Alexander (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin: Suhrkamp, S. 208–224.
- Schwens-Harrant, Brigitte (1997): Christoph Ransmayr: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. In: Schwens-Harrant, Brigitte: Erlebte Welt – Erschriebene Welten. Theologie im Gespräch mit österreichischer erzählender Literatur der Gegenwart. Innsbruck / Wien: Tyrolia, S. 62–74.
- Sedlmayr, Hans (1998 [1948]): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 11. Aufl. Salzburg / Wien: Müller.
- Seed, David (2012): Pynchon's Intertexts. In: Dalsgaard, Inger H. / Herman, Luc / McHale, Brian (Hg.): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 112–120.
- Segebrecht, Wulf (1978): Johann Wolfgang Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Text, Materialien, Kommentar. München / Wien: Hanser.
- Seneca, L. Annaeus (2003): Medea. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hg. von Häuptli, Bruno W. Revidierte und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.
- Sennett, Richard (1999 [1998]): *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York / London: Norton.
- Serres, Michel (1998 [1977]): *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: Minuit.

- Serres, Michel (2007 [1980]): *The Parasite*. Übers. von Schehr, Lawrence R. With a New Introduction by Wolfe, Cary. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Serres, Michel (2014 [1980]): *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*. Paris: Minuit.
- Shafi, Monika (2019): *Around the World in Seventy Stories: Christoph Ransmayr's Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Baumgartner, Karin / Shafi, Monika (Hg.): *Anxious Journeys. Twenty-First-Century Travel Writing in German*. Rochester (NY): Camden House, S. 59–74.
- Simanowski, Roberto (2002): *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simanowski, Roberto (2013): *Das Internet als Ort der Literatur*. In: *Sprache im technischen Zeitalter 208*, S. 429–438.
- Simmel, Georg (1987 [1900]): *Philosophie des Geldes*. 8. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot.
- Smits, Kathryn (1997): *Die Nibelungen und anderes Volk – Fahrten in eine fremde, unheimliche Welt*. In: Obermayer, August (Hg.): *1000 Jahre Österreich im Spiegel seiner Literatur*. Dunedin: University of Otago, S. 1–24.
- Soja, Edward W. (1996): *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell.
- Sommer, Manfred (2002 [1999]): *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sommerfeld, Beate (2016): *Literarische Figurationen des ‚homo viator‘ in Christoph Ransmayr's Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Pacyniak, Jolanta / Pastuszka, Anna (Hg.): *Zwischen Orten, Zeiten und Kulturen. Zum Transitorischen in der Literatur*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, S. 65–74.
- Sontag, Susan (2008 [1977]): *On Photography*. London u. a.: Penguin.
- Sörries, Reiner (2011 [2009]): *Ruhe sanft. Kulturgeschichte des Friedhofs*. 2. Aufl. Kevelaer: Butzon & Bercker.
- Speitkamp, Winfried (2014 [2005]): *Deutsche Kolonialgeschichte*. 3., bibliographisch ergänzte Aufl. Reclam: Stuttgart.
- Spenser, Edmund (1999 [1595]): *Amoretti and Epithalamion*. In: Spenser, Edmund: *The Shorter Poems*. Hg. von McCabe, Richard A. London u. a.: Penguin, S. 385–449.
- Spitz, Markus Oliver (2003): *Travelling Borderline Territories: Die Schrecken des Eises und der Finsternis by Christoph Ransmayr*. In: Conroy, Jane (Hg.): *Cross-Cultural Travel. Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel*. National University of Ireland, Galway, November 2002. New York u. a.: Lang, S. 449–458.
- Spitz, Markus Oliver (2004): *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the Subaltern Speak?* In: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke / London: Macmillan, S. 271–313.
- Spufford, Francis (1997 [1991]): *Die weißen Flecken ausfüllen*. Übers. von Looser, Max. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 70–73.
- Srinivasan, Ramesh (2017): *Whose Global Village? Rethinking How Technology Shapes Our World*. New York: New York University Press.
- Staubli, Thomas (1991): *Das Image der Nomaden im Alten Israel und in der Ikonographie seiner sesshaften Nachbarn*. Freiburg (CH): Universitätsverlag/Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Volltext auf: <https://www.academia.edu> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Steiner, Uwe C. (1998): *Gipfelpoesie. Wandrers Leiden, Höhen und Tiefen in Goethes beiden Nachtliedern*. In: Witte, Bernd (Hg.): *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*. Stuttgart: Reclam, S. 78–95.
- Stemmler, Theo (1988): *Vom Jeu de paume zum Tennis. Eine Kurzgeschichte des Tennisspiels. Mit zahlreichen Abbildungen*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Stephan, Inge (2010): *„Weiße Flecken“ und „schwarze Löcher“: Untergangs- und Auferstehungsszenarien heroischer Männlichkeit in Christoph Ransmayr's ‚Kältetexten‘ Die Schrecken des Eises und der Finsternis (1984) und Der fliegende Berg (2006)*. In: Brittnacher, Hans Richard / Koebner, Thomas (Hg.): *Vom Er-*

- haben und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Für Rolf-Peter Janz. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 115–127.
- Stephan, Inge (2019): *Eisige Helden. Kälte, Emotionen und Geschlecht in Literatur und Kunst vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- Steyerl, Hito (2008): Die Gegenwart der Subalternen. In: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. von Joskowicz, Alexander/Nowotny, Stefan. Mit einer Einleitung von Steyerl, Hito. Wien/Berlin: Turia + Kant, S. 7–16.
- Stierle, Karlheinz (1984 [1983]): Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): *Das Gespräch*. München: Fink, S. 139–150.
- Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (1984) (Hg.): *Das Gespräch*. München: Fink.
- Stockhammer, Robert (2009): Zur Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur. In: Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, S. 87–101.
- Strasser, Peter (1995): Systemsurfer und Horizontalsucher. Gedanken zum Avantgardismus nach dem Ende der Avantgarde. In: Haberl, Horst Gerhard/Strasser, Peter (Hg.): *Nomadologie der Neunziger*. Steirischer Herbst. Graz 1990 bis 1995. Ostfildern: Cantz, S. 19–29.
- Streim, Gregor (2017): Poetik des Ausnahmezustands. Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012). In: Fossaluzza, Cristina/Kraume, Anne (Hg.): *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur: nach 9/11*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 35–55.
- Strigl, Daniela (2013): Das Schwere mit leichten Schritten tragen. In: *Literatur und Kritik* 471–472, S. 105–107.
- Struck, Wolfgang (2013): Der Blick des Touristen. In: *Literatur für Leser* 36.4, S. 181–192.
- Struck, Wolfgang (2018): Ein Untergang auf fremden Meeren. Bertolt Brechts *Flaschenpost*. In: Brittnacher, Hans Richard/Küpper, Achim (Hg.): *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen: Wallstein, S. 443–460.
- Stumpfhaus, Jürgen (Regie) (2012): Die Schatzinsel des Robinson Crusoe. BRD: ZDF. Auf: <http://www.zdf.de> (zuletzt abgerufen am 15. 12. 2018 [Video nicht mehr verfügbar]).
- Sturm-Trigonakis, Elke (2013): *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Übers. von Margoni, Athanasia/Kaisar, Maria. West Lafayette: Purdue University Press.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2017): Sandra Vlasta: *Contemporary Migration Literature in German and English: A Comparative Study* [Rezension]. In: *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur* 43.2, S. 195–197.
- Szyrocki, Marian (1997 [1979]): *Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung*. Bibliographisch erneuerte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.
- Takahashi, Daisuke/Caldwell, David H./Caceres, Ivan/Calderon, Mauricio/Morrison-Low, Alison D./Saavedra, Miguel A./Tate, Jim (2007): Excavation at Aguas Buenas, Robinson Crusoe Island, Chile, of a Gunpowder Magazine and the Supposed Campsite of Alexander Selkirk, together with an Account of Early Navigational Dividers. In: *Post-Medieval Archaeology* 41.2, S. 270–304.
- Telge, Claus (2016): Erste Sätze. Christoph Ransmayrs zyklisch-serielle Ursprünglichkeit. In: *Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 24 [Ursprünge/Origines/Origins], S. 165–174.
- Thalmayr, Andreas (1985) (Hg.): *Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. In *hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von Andreas Thalmayr*. Nördlingen: Greno.
- Thesiger, Wilfred (1995 [1979]): *Desert, Marsh and Mountain*. London: Flamingo.
- Thesiger, Wilfred (2007 [1959]): *Arabian Sands*. With an Introduction by Stewart, Rory. London u. a.: Penguin.
- Todorov, Tzvetan (1973): Le discours de la magie. In: *L'Homme* 13.4, S. 38–65.
- Toffler, Alvin (1964): *The Culture Consumers. A Study of Art and Affluence in America*. New York: St Martin's Press.

- Tokunaga, Kyoko (2022): „Ver-rückte“ Zeit der Peripherien – Ort und Zeit im Werk von Christoph Ransmayr. In: Oh, Seong-Kyun (Hg.): Tagungsband der „Asiatischen Germanistentagung 2016 in Seoul“. Germanistik in Zeiten des großen Wandels – Tradition, Identität, Orientierung. Bd. 1. Bern u. a.: Lang, S. 163–174.
- Tophinke, Doris (2012): Schreiben 2.0. Schriftlinguistische Beobachtungen und schriftdidaktische Perspektiven. In: Küpper, Achim (Hg.): Kulturvermittlung und Medien [= Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 38.2]. Heidelberg: Winter, S. 67–90.
- Tripp, Edward (1999 [1970]): Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Mit 72 Abbildungen und 5 Karten. Übers. von Rauthe, Rainer. 6. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Trojanow, Ilija (2008): Voran ins Gondwanaland. Eine poetische Zeile in drei Doppelhälften und einem doppelten Dach. In: Zaimoglu, Feridun / Trojanow, Ilija: Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007. Hg. von Kimmich, Dorothee / Ostrowicz, Philipp Alexander unter Mitarbeit von Bozza, Maik. Künzelsau: Swiridoff, S. 67–94.
- Tschudin, Peter F. (2012 [2002]): Grundzüge der Papiergeschichte. 2., ergänzte Aufl. Stuttgart: Hiersemann.
- Türcke, Christoph (2013 [2005]): Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift. 2. Aufl. München: Beck.
- Turner, Victor (1969): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine.
- Urry, John (2000): *Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*. London / New York: Routledge.
- Urry, John (2003): *Global Complexity*. Cambridge / Oxford / Malden: Polity / Blackwell.
- Urry, John (2007): *Mobilities*. Cambridge / Malden: Polity.
- Uysal, Saniye (2008): Das Wasser und seine Erscheinungsformen als Peripherie der Moderne. In: Goodbody, Axel / Wanning, Berbeli (Hg.): *Wasser – Kultur – Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit dem Wasser und zu seiner literarischen Imagination*. Göttingen: V & R unipress, S. 149–169.
- van der Veer, Peter (1997): 'The Enigma of Arrival': Hybridity and Authenticity in the Global Space. In: Werbner, Pnina / Modood, Tariq (Hg.): *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London / New Jersey: Zed, S. 90–105.
- van Gennep, Arnold (1981 [1909]): *Les rites de passage*. Paris: Picard.
- Vardiman, Ernst E. (1977): *Nomaden. Schöpfer einer neuen Kultur im Vorderen Orient*. Wien / Düsseldorf: Econ.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London / New York: Routledge.
- Vergil [P. Vergilius Maro] (2010): *Georgica / Vom Landbau*. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hg. von Schönberger, Otto. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.
- Verne, Jules (1869): *Vingt mille lieues sous les mers*. Illustré de 111 dessins par de Neuville [et Riou] [gravés par Hildibrand]. Bd. 1. Paris: Hetzel.
- Verne, Jules (1875): *L'Île mystérieuse*. Illustré de 154 dessins par Férat gravés par Barbant. Bd. 1. Paris: Hetzel.
- Verne, Jules (1897): *Le Sphinx des glaces*. 68 illustrations par George Roux dont 20 grandes gravures en chromotypographie, une carte. Paris: Hetzel.
- Vico, Giambattista (2009 [1725]): *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Übers. von Höhle, Vittorio / Jermann, Christoph und mit Textverweisen von Jermann, Christoph. Hamburg: Meiner.
- Virilio, Paul (1976): *L'insécurité du territoire*. Paris: Galilée.
- Virilio, Paul (1977): *Vitesse et politique*. Paris: Galilée.
- Virilio, Paul (2010): *Le grand accélérateur*. Paris: Galilée.
- Vlasta, Sandra (2015): *Contemporary Migration Literature in German and English: A Comparative Study*. Amsterdam: Brill.

- Vogel, Juliane (1994): 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, S. 309–321.
- Vogel, Juliane (2013): Intertextualität. In: Janke, Pia unter Mitarbeit von Schenkermayr, Christian / Zenker, Agnes (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 47–55.
- Völker, Gerrit (2010): Literarische Landnahme. Raumkonzeption in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Simonis, Linda (Hg.): *Geopolitische Fiktionen. Beobachtungen in Moderne und Gegenwart*. Bochum: Bachmann, S. 137–151.
- Vorsokratiker (2012): Die Vorsokratiker. Griechisch / Deutsch. Ausgewählt, übers. und erläutert von Mansfeld, Jaap / Primavesi, Oliver. Durchgesehener Nachdruck der erweiterten Neuauflage. Stuttgart: Reclam.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (1993): Campi deserti: Schrift-Landschaften in der Prosa der Gegenwart (Nadolny, Handke, Ransmayr). In: *Studien zur Germanistik* 1, S. 54–67.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2013): Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, S. 7–21.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2016): Kartographische Projektionen: Zur autofiktionalen Medialität der Gegenwartsliteratur. In: *Gegenwartsliteratur* 15 [Schwerpunkt / Focus: Christoph Ransmayr], S. 15–39.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1998): *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1999a): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1999b): *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2018 [2006]): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wallerstein, Immanuel (1982): Crisis as Transition. In: Amin, Samir / Arrighi, Giovanni / Frank, Andre Gunder / Wallerstein, Immanuel: *Dynamics of Global Crisis*. New York: Monthly Review Press, S. 11–54.
- Wallerstein, Immanuel (1986 [1982]): Krise als Übergang. Übers. von Hengstenberg, Johannes D. In: Amin, Samir / Arrighi, Giovanni / Frank, Andre Gunder / Wallerstein, Immanuel: *Dynamik der globalen Krise*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 4–35.
- Wallerstein, Immanuel (2007 [2004]): *World-Systems Analysis. An Introduction*. 5. Aufl. Durham / London: Duke University Press.
- Waugh, Patricia (1984): What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it? In: Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, S. 1–19.
- Web Index (2014): Web Index 2014 Data. Auf: <https://thewebindex.org> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Weber, Max (1989 [1922]): Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie. In: Weber, Max: *Rationalisierung und entzauberte Welt. Schriften zu Geschichte und Soziologie*. Hg. von Hauer, Friedrich / Küttler, Wolfgang. Leipzig: Reclam, S. 224–237.
- Wegmann, Thomas (2010): Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste. In: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 20, S. 563–582.
- Whehdeking, Volker (2007): *Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Schmidt.
- Weidenmann, Bernd (2002 [1995]): Multicodierung und Multimodalität im Lernprozess. In: Issing, Ludwig J. / Klimsa, Paul (Hg.): *Information und Lernen mit Multimedia und Internet. Lehrbuch für Studium und Praxis*. 3., vollständig überarbeitete Aufl. Weinheim: Beltz, S. 45–62.

- Weidenmann, Bernd (2006 [1986]): Lernen mit Medien. In: Krapp, Andreas/Weidenmann, Bernd (Hg.): Pädagogische Psychologie. Ein Lehrbuch. 5., vollständig überarbeitete Aufl. Weinheim / Basel: Beltz, S. 423–476.
- Weisenburger, Steven C. (2006 [1988]): *A Gravity's Rainbow Companion*. Sources and Contexts for Pynchon's Novel. Second Edition, Revised and Expanded. Athens/London: The University of Georgia Press.
- Weisenburger, Steven C. (2012): *Gravity's Rainbow*. In: Dalsgaard, Inger H./Herman, Luc/McHale, Brian (Hg.): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 44–58.
- Weiss, Jasmin / Wintersteiner, Werner (2012): „Versöhnt oder gegenseitig befruchtet“? Kulturvermittlung, Dezentrierung und literarische Mehrsprachigkeit. In: Küpper, Achim (Hg.): *Kulturvermittlung und Medien* [= Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 38.2]. Heidelberg: Winter, S. 29–44.
- Weller, Christiane (2015): Im Blick die Angst – Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* mit W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Georg-Forster-Studien 20, S. 223–237.
- Weller, Christiane (2018): Weltgespräche – Felicitas Hoppes *Pigafetta* und Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. In: Bandhauer, Andrea/Lay, Tristan/Lü, Yixu/Morgan, Peter (Hg.): *The World Within: Self-Perception and Images of the Other in German Literatures and Cultures/Die Welt auf Deutsch: Fremdenbilder und Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Melbourne: Australian Scholarly Publishing, S. 153–168.
- Wellmer, Albrecht (1985): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1992): Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: *Information Philosophie* 2, S. 5–20.
- Wemhöner, Karin (2004): Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In: Wemhöner, Karin: *Paradiese und Sehnsuchtsorte. Studien zur Reiseliteratur des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectum, S. 126–150.
- Wenzel, Horst (1997): Die ‚fließende‘ Rede und der ‚gefrorene‘ Text. Metaphern der Medialität. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 481–503.
- Werner, Christoph (2006 [2001]): Nomadismus. In: Elger, Ralf/Stolleis, Friederike (Hg.): *Kleines Islam-Lexikon. Geschichte – Alltag – Kultur*. 4., aktualisierte und erweiterte Aufl. München: Beck, S. 238 f.
- Wernitzer, Julianna (2015): Lauernde Welten. Christoph Ransmayr und die ungarische Gegenwartsprosa. *Atlas einer ängstlichen Wissenschaftlerin*. In: Bombitz, Attila (Hg.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*. Wien: Praesens, S. 300–313.
- Westphal, Bertrand (1998): *La glace, le temps et le démon de Laplace. Chronologie et cryologie dans trois romans arctiques*. (P. O. Sundman. C. Ransmayr. P. Høeg.) In: Deshoulières, Valérie-Angélique (Hg.): *Effets de neige. Lépopée à l'épreuve du froid*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, S. 149–158.
- Weyprecht, Karl (1876): *Die Nordpol-Expeditionen der Zukunft und deren sicheres Ergebnis, verglichen mit den bisherigen Forschungen auf dem arktischen Gebiete*. Wien/Pest/Leipzig: Hartleben's [Nachdruck (2010). Bremen: Salzwasser].
- White, Hayden (1990 [1987]): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- White, Kenneth (1987): *L'Esprit nomade*. Paris: Grasset.
- White, Kenneth (1994): *Le plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset.
- Widmer, Peter (2004): *Angst. Erläuterungen zu Lacans Seminar X*. Bielefeld: Transcript.
- Widmer, Peter (2012 [1997]): *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Orthographisch aktualisierter Nachdruck. Wien/Berlin: Turia + Kant.

- Wikipedia (2023): Wikipedia. The Free Encyclopedia. Auf: <https://www.wikipedia.org> (zuletzt abgerufen am 25.10.2023).
- Wilke, Insa (2014): Das Menschenmögliche zur Sprache bringen. Ein Gespräch mit Christoph Ransmayr über die Durchmusterung des Himmels und die äußersten Gegenden der Phantasie. In: Wilke, Insa (Hg.): Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 13–98.
- Wilke, Sabine (1992): Aufklärung und Mythos in der letzten Welt: Christoph Ransmayrs Texte zwischen Moderne und Postmoderne. In: Wilke, Sabine: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart: Metzler, S. 223–261.
- Wilkens, Anna E. / Ramponi, Patrick / Wendt, Helge (2011) (Hg.): Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung. Bielefeld: Transcript.
- Winnicott, Donald W. (1953): Transitional Objects and Transitional Phenomena. A Study of the First Not-Me Possession. In: International Journal of Psycho-Analysis 34, S. 89–97.
- Winterhalter, Christian (2006): Désert et quête identitaire. Déconstructions et reconstructions d'une image poétique dans la littérature contemporaine (Ransmayr, Dib, Schrott). In: Rinner, Fridrun (Hg.): Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, S. 87–95.
- Wintersteiner, Werner (2006): Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung. Klagenfurt: Drava.
- Wirth, Uwe (2009): Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript, S. 167–177.
- Wirth, Uwe (2014): Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität. In: Binczek, Natalie / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Fink, S. 215–229.
- Wittfogel, Karl A. (1977 [1957]): Die Orientalische Despotie. Eine vergleichende Untersuchung totaler Macht. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein.
- Wittstock, Uwe (1998a): Übers Lesen, die Natur und das Tennis. Statt eines Nachworts. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Tennis oder Die Ordnung des Lebens. Geschichten von Spiel, Satz und Sieg. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel, S. 175–183.
- Wittstock, Uwe (1998b): Nachbemerkung. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Tennis oder Die Ordnung des Lebens. Geschichten von Spiel, Satz und Sieg. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel, S. 184–186.
- Wittstock, Uwe (2009): Das makelloseste Manuskript, das mir als Lektor untergekommen ist. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): Porträt Christoph Ransmayr [= Die Rampe 3 / 2009]. Linz: Stifter-Haus, S. 153f.
- Wohlleben, Doren (2016): Trost der Literatur? Transformationen des (guten) Endes bei Christoph Ransmayr. In: Gegenwartsliteratur 15 [Schwerpunkt / Focus: Christoph Ransmayr], S. 65–82.
- Wohlleben, Doren (2018): Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph. In: Wohlleben, Doren (Hg.): Christoph Ransmayr [= Text + Kritik 220]. München: Edition Text + Kritik, S. 9–15.
- Wohlleben, Doren (2019): Komik und Katastrophe in Christoph Ransmayrs „Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden“ (2001) sowie „Damen & Herren unter Wasser“ (2007). In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 29.3, S. 573–586.
- Wolf, Norbert Christian (2014a): Anklänge und Ansichten, ‚High‘ gegen ‚Low‘. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück ‚Auf der Galerie‘. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58, S. 246–280.
- Wolf, Ursula (2006): Anmerkungen. In: Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übers. und hg. von Wolf, Ursula. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 343–381.

- Wolf, Werner (2014b): Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen. In: Dörr, Volker C./Kurwinkel, Tobias (Hg.): Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–45.
- Wolfe, Cary (2010): What is Posthumanism? Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Wolfenstein, Alfred (1922): Jüdisches Wesen und neue Dichtung. Berlin: Reiß.
- Xie, Jianwen (2009): Erinnerungen und Rekonstruktion. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* von Christoph Ransmayr. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 10, S. 173–187.
- Young, Robert J. C. (1995): Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race. London / New York: Routledge.
- Z., E. (1875): Eine Geschichte der letzten österreichisch-ungarischen Nordpol-Expedition in Bildern [mit Abb.]. In: Die Gartenlaube 35 / 1875, S. 592–596.
- Zesen, [Ph]ilip[p] (1649): Durch-aus vermehrter und zum dritt- und letzten mahl in dreien teilen aus gefar-tigter Hoch-deutscher Helikon / oder Grund-richtige anleitung zur hoch-deutschen Dicht- und Reim-kunst. Wittenberg: Seelfisch.
- Zeyringer, Klaus (2001): Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon.
- Zweig, Stefan (1941): Brasilien. Ein Land der Zukunft. Stockholm: Bermann-Fischer.

Ausführliches Inhaltsverzeichnis

Inhaltsübersicht	5
Vorwort	7
Vorbemerkungen: Zu den „Signaturen“, dem „Werk“ und dem „medialen Zusammenhang“	13
1 Einleitung	19
1.1 Notizen zu Leben und Werk Ransmayrs	19
1.2 Zu einer kleinen Stoffgeschichte des Nomadischen bei Ransmayr	21
1.3 Zum Vergleich: „Die Nomadisierung der Moderne“ (Trojanow)	26
1.4 Stofflichkeit und „Form“ (Goethe)	27
1.5 Randgebiete	28
1.6 „Feuerzeichen“ – Zwischen Schrift und Bild: „Unterwegs nach Babylon“	29
1.7 <i>Spielformen des Erzählens</i>	31
1.7.1 Zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit	31
1.7.2 Zwischen Visuellem, Auditivem und Taktilem (zum Beispiel: <i>Damen & Herren unter Wasser</i> als Bildergeschichte und als Hörspiel)	33
1.8 Zur Werkauswahl	41
1.9 Zeitvariablen	42
2 Der Keim des Nomadischen: <i>Strahlender Untergang (1982 / 2000)</i>	45
2.1 Voraussetzungen	45
2.1.1 Grundlagen	45
2.1.2 Forschungsansätze	48
2.2 Das <i>Entwässerungsprojekt</i>	51
2.2.1 Die Entwässerung	51
2.2.2 Das Projekt	53
2.2.2.1 Bewegungsfiguren als Massenfiguren: Die Bildpositionen Arbeitschaft-Lemminge-Zuhörer und ihre Transitionen im „Werk“	53

2.2.2.2 Sprachliche Variationen zwischen Erst- und Neuausgabe: Am Beispiel einer Konjunktivverschiebung	57
2.2.2.3 Das <i>Entwässerungsprojekt</i> als generische Bestimmung	58
2.2.2.4 Geteilte Gemeinschaft: Die Aufspaltung der auktorialen Position – Zur nomadischen Logik des Teilens zwischen Eucharistie (Kommunion) und Ökonomie (Division) . . .	58
2.2.2.5 Das Projektive und die „Geworfenheit“ (Heidegger)	59
2.3 Die „Empfehlung der Beduinen“	61
2.3.1 Räume des Nomadischen und des Antinomadischen: Wüste – Oase – Terrarium	61
2.3.2 Das Lager: Verdichtungszone souveräner Macht und „ <i>nómos</i> der Moderne“ (Agamben)	62
2.3.3 Das Nomadische als poetologische Keimzelle des Werks	63
2.3.4 Grundkonflikte: Typen legitimer Herrschaft (Weber) – Kultur als Vegetation – Literatur und Landbau (Cato, Vergil) – Werk und „Widerspruch“	67
2.3.5 Das Bewegungsmodell der Werkorganik	69
2.3.6 Das Durchbrechen des anthropozentrischen Horizonts und der Menschenzeit	71
2.3.7 Der „Druck der steten Verdichtung“ und das Bewegungsmodell der Werkmechanik	72
2.3.8 Die Struktur der Vanitas	74
2.3.9 Das Verspieltsein der Empfehlung: Verlust und Spiel (Derrida, Iser, Baudrillard)	76
2.3.10 Kapitalismus und Nomadismus: Produktions- und Zirkulationsprozesse des Kapitals, ökonomische Zyklen und die Struktur des Geldes (Marx, Kondratieff, Simmel)	79
2.3.11 Das Nomadische und die Strukturen globalisierter neokolonialer Herrschaft – Weltökonomie und kapitalistische Akkumulation als Selbstzweck (Wallerstein)	81
2.3.12 Elitäre Kunst: Das Werk der „Schwachpigmentierer“	83
2.3.13 Die „Herren“ und das Sprechen der Subalternen (Spivak): Die Machtergreifung des literarischen Worts als kulturhegemonialer Akt	85
2.4 Zerstreung der Narration	90
2.4.1 Spielformen und Experimente des Erzählens	90
2.4.2 Polyfokalität	91

2.4.3	Anonymität	91
2.4.4	Zum Begriff der Zerstreung	92
2.5	Zeithorizonte: Die zerstreute Zeit und die Zeit des Hörbuchs (2000)	92
2.5.1	Temporale Zerstreung	92
2.5.2	Die Potenzialität des „Während“	94
2.5.3	Tiefenzeit	95
2.5.4	Die Sonnenuhr des Erzählens	96
2.5.5	Die Zeitlichkeit des geschriebenen und des gesprochenen Worts	97
2.5.6	Die Zeit des Fests als mythische Zeit (Eliade) – Vom Zeitkreis zur Zeitspirale	98
2.6	Intertextuelle Streuungen	100
2.6.1	<i>Die Enden der Parabel</i> (Pynchon und Jelinek / Piltz): Kolonie und Karawane – Expansion und Kompression – Literaturgeschichte und Literaturbetrieb	100
2.6.2	<i>Ein Bericht für eine Akademie</i> (Kafka): Sprache und Herrschaft – Paradoxien des Parabolischen – Gattung und Gerichtetheit – Imitation und Urteil	107
2.6.3	„Palm-baum der höchst-löblichen Frucht-bringenden Gesellschaft zu ehren aufgerichtet“ (Zesen): Kultivierung – Verzierung – Sprach- und National- als Kolonialgeschichte	115
2.6.4	Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftskritik (Bacon, Vico, Horkheimer / Adorno): Die neuen Wissenschaften und die aufklärerische Dialektik	120
2.6.5	Offene Bezugfelder (zum Beispiel: Mann und Heidegger)	127
2.7	Paratextuelle Transitionen	128
2.7.1	Buchbeschreibung: Übergänge zwischen Erst- und Neuauflage – Editoriale Position – Peritextuelle Häute	129
2.7.2	Auflösungen der Textfläche: Paginierung und Inhaltsverzeichnis – Das Terrarium als Mise en abyme (Ricardou) – Optische Versifikation – Das Buch als Kineograph – Das mantische Schriftbild und die Wolke (Serres)	134
2.7.3	Übergangszonen: Die „ <i>Notiz zur Neuauflage</i> “ und ihr Vorsatz	139
2.8	Intermediale Zirkulationsprozesse: Text-Bild-Bewegungen	143
2.9	„Denkstopp“: Das Ende der Zirkulationen? Die ‚fernöstliche‘ Philosophie als antidialektische Bewegung	150

3	Der Roman von der weißen Wüste: <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i> (1984 / 1996)	155
3.1	Voraussetzungen	155
3.1.1	Grundlagen	155
3.1.2	Forschungsansätze	158
3.1.3	Kolonialgeschichtliche Koordinatenfelder	162
3.2	Transitionen: Vom Debütwerk zum Debütroman	163
3.2.1	Peritextuelle Außenzonen I: „ <i>Vor allem</i> “	163
3.2.2	Übergänge	167
3.2.3	Von der Wüste zur Eiswüste: Das Polargebiet als Transitzone, Klanglandschaft, Ort der Geburt und des Todes, lädierte Membrane	168
3.3	Narration und Vielstimmigkeit: Zur polyphonen Erzählstruktur des Romans	180
3.3.1	Erzählungen der „Scherbenwelt“	180
3.3.2	Montage als Bauprinzip: Heteroauktoriale Faktionen und Fiktionen – Interpolationen und Exkurse	182
3.3.3	Archiv und Geschichte oder „ <i>Ich marod</i> “: Artikulationen des Subalternen (Guha, Spivak, Steyerl) – Schichten und Geschehen – Grenzgänge und Grenzübergänge	186
3.4	Zu einer Struktur der Wiederholung im Wandel	194
3.4.1	Das Absurde (Camus) und die Prozesse sisyphaler Arbeit: Von den goldenen Paradiesen „ <i>des Handels und der Schifffahrt</i> “ zum „sinnlosen Opferspiel“	194
3.4.2	Wanderung und „ewige Wiederkunft“ (Nietzsche) – Zyklische Zeit, gedehnte Zeit und rituelle Zeit (van Gennep, Turner, Eliade): Metamorphische Zeitvorstellungen zwischen „Zeitschichten“ (Koselleck) und serieller Zeitspirale	196
3.4.3	Präsentisches und präteritales Erzählen: „Das absolute Präsens“ (Bohrer) und die nekrologische Narration	200
3.5	Intertextualität und Metatextualität	202
3.5.1	Der zweite Problemkreis	203
3.5.2	Nautik und Skripturalität – „Federkiele“ und „ <i>die producirenden Kräfte</i> “	204
3.5.3	„ <i>Fragmente</i> “ – Zu einigen markierten literarischen Rekursen (Petarca, Seneca u. a.)	206
3.5.4	Räume der Kommunikation und der Superposition von Büchern: Die „Bordbibliothek“ der Tegetthoff, der Cradle und der Nautilus (Verne)	207


3.5.5	Taufe als kolonialer Akt und das „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“ (Blumenberg)	208
3.5.6	Benennung und Bannung	210
3.5.7	<i>L'Île mystérieuse</i> (Verne)	212
3.5.8	Filmreurse	215
3.5.8.1	<i>Die Vögel</i> (Hitchcock) und die Bewegungsfiguren aus dem Vogelreich	215
3.5.8.2	<i>The Barefoot Contessa</i> (Mankiewicz) und die verzögerten Kommunikationskanäle medialer Übertragungen	219
3.6	Vom Paratext zum Intertext und wieder zurück: Der nachgeschaltete „Hinweis“ und <i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i> (Nadolny)	222
3.6.1	Peritextuelle Außenzonen II: Der „Hinweis“	222
3.6.2	„C. R.“ – Autofiktionale Figur und Alter Ego	223
3.6.3	„Ich“	224
3.6.4	Teilbarkeit der auktorialen Position: Stratifikatorische Division und Subdivision, figurale und asynchrone Kourheberschaft	225
3.6.5	<i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i> (Nadolny)	228
3.6.6	Der Paratext als Raum der Mutationen zwischen Erst- und Neuauflage	232
3.6.7	Buchmaterielle Umgebungen des Eismeers: Das verschwundene Vorsatz der Erstausgabe als Ort multisensorischer Immersion und als liminale Zone multipler Transitionen in den Außenbezirken des Werks	235
3.7	Grafeologische Lektüren	236
3.7.1	„Interpunktionen der Trauer oder des Entsetzens“	237
3.7.2	Das ausgestrichene Subjekt „Wir“ oder die Geburt des „Ich“ aus dem Geist der aufgehobenen Gemeinschaft: Zwischen spektralem Schriftzeichen (Derrida) und schräggestrichenem Subjekt S (Lacan)	238
3.7.3	Die „(kursiv gesetzten) Passagen“: Kursivierung und Regierung	240
3.8	Intermedialität	243
3.8.1	Evokatorische Bezüge	244
3.8.1.1	Miniaturenmalereien	244
3.8.1.2	Kunst der Kälte und Ästhetik der Negativität: Payers polare Zeichnungen als Modell der Narrationen unter Null	245
3.8.1.3	Ekphrasis, Taufe als Vereinnahmung, die Ökonomie der Unüberschaubarkeit und die Sicht der großen Zahlen: Payers arktisches Riesengemälde <i>Nie zurück</i> (1892)	246

3.8.1.4	Erstarrte Bilder, eingefrorene Bewegungen, gespenstische Ver- kehrungen: Die Fotografie und die Phantome (Sontag, Barthes)	250
3.8.2	Expositorische Bezüge	253
3.8.2.1	Die Bildmaterialien und ihre Wandlungen zwischen Erst- und Neuausgabe	254
3.8.2.2	Pallas Fotografien	263
3.8.2.3	Payers Zeichnungen	266
3.8.2.4	Text-Bild-Zeit	269
3.9	Symbolische, diabolische und metabolische Paradiese: Die „Papierschlängen“ Julius Payers als Urbild unentwegter Textfortschreibung bei Ransmayr	272
4	Das Episodenwerk und die kurze Prosa im Zusammenhang des Globalen: <i>Atlas eines ängstlichen Mannes</i> (2012)	275
4.1	Voraussetzungen	275
4.1.1	Grundlagen: Die Globalisierung und das „Weltbuch“	275
4.1.2	Isolation und Kommunikation im maritimen <i>Atlas</i> : Inseln und Archipele (Deleuze, Lyotard) – Titeldeutungen zwischen Kartografischem, Titanischem und Textilem	277
4.1.3	Forschungsansätze	279
4.1.4	Repetition und Variation als serielle Grundstrukturen: Die Episodensammlung im Kontext von Serialitätstheorie und Serienanalyse (Kubler, Eco u. a.)	285
4.2	Transitzonen: Das Vorwort als peritextueller Vorhof zum „Weltbuch“ – „CR“ als autofiktionale Persona – Serialität und Spiel (Deleuze, Perec)	287
4.3	Werkwanderungen und metastatisches Schreiben	293
4.3.1	Intraepisodische Rekurrenzen	293
4.3.2	Interepisodische Rekurrenzen: Vernetzung und Verkettung	294
4.3.3	Intertextuelle Rekurrenzen	298
4.3.3.1	Eigenreferenzielle intertextuelle Rekurrenzen (zum Beispiel: „Die Verbeugung des Riesen“ / <i>Der fliegende Berg</i> / „Ein Weltuntergang“)	298
4.3.3.2	Fremdreferenzielle intertextuelle Rekurrenzen (zum Beispiel: Goethe und Kafka)	302
4.4	Apokalyptisches Erzählen: Optik und Akustik – Zwischen Offenbarung, theoretischer Neugierde (Blumenberg) und Kommunikationssystemen	303
4.4.1	Bildsequenzen mit Grundrauschen: „Wilder Strand“, „Mann am Fluß“	305

4.4.2	Zwischen Stillleben und Tierstück: „Jagdszenen“	306
4.4.2.1	Erzählte Bilder ohne Menschen: Zu einer Poetik des narrativen Gemäldes	306
4.4.2.2	Ameisen: Migrationen zwischen Invasionsbiologie und globaler Nomadologie	309
4.4.2.3	Intertextuelles Labyrinth und leeres Zentrum: Der verborgene „Bau“ (Kafka)	311
4.4.3	Das „heillose Universum der Television“ („Der letzte Mensch“): Der Fernseher und „Das Erlöschen einer Stadt“	312
4.4.3.1	Televisuelle Parataxen	312
4.4.3.2	„Versionen und Nacherzählungen“ (<i>Die letzte Welt</i>)	315
4.5	Genetisches Geschehen: Girlanden, Schlangen und verlorene Paradiese . . .	317
4.5.1	„Bauwerk“ und „Girlande“ – Die „Chinesische Mauer“ als referenzielles „System des Teilbaues“ (Kafka): „Reviergesang“	319
4.5.2	Mantrisches Erzählen und die Schrift der Serpentinaen: „Die Ankunft“	320
4.5.2.1	Die „Litanei der Wiederholungen“: Zu einer Poetologie respiratorischer Rhythmik und askripturaler Klangsymbolik im yogischen Mantra (Eliade)	321
4.5.2.2	Die „Serpentinaen unserer verwehenden Spur“: Die Schlangelinie zwischen Schriftideal und Transitorik – Permutationen einer „Ankunft“ (Kafka)	322
4.5.2.3	Der letzte Absatz: Die Höhle der drei Brüder (Lacan) – Das apokalyptische Ich und seine Rückkehr zum Ort ohne Blicke . . .	324
4.5.2.4	Angst- und Wasserträume (Freud)	326
4.5.2.5	Signifikanten der „Angst“ (Kierkegaard, Riemann, Lacan)	327
4.6	Grabkomplexe und literarische Wiedergänger	331
4.6.1	Schwellenwesen: Vom Heim zur Heimsuchung – Geisterkunde und Spektrografie (Lévi-Strauss, Delumeau, Derrida)	331
4.6.2	Übergänge – Zwischen Tod und Leben: „Herzfeld“	332
4.6.2.1	Werden und Vergehen – Baum- und Nazireich – Organik und Pneumatik	332
4.6.2.2	Dynamik, Wanderung, Verweisung: „Ein Gleiches“ (Goethe) in „Herzfeld“ und „Die Schönheit der Finsternis“	335
4.6.3	Geister, Fährmänner und das präteritale Ich zwischen Ober- und Unterwelt: Der Charon-Komplex (Bachelard), die <i>Totengespräche</i> (Lukian) und „Der Untote“	340

4.7	Transgressionen des Tsunamis: „Umbettung“	342
4.7.1	Das Grabmal: Umordnung von Tod und Leben im Reich der Zeichen (Barthes) – Der Friedhof als Heterotopie (Foucault) – Tausch und Verschiebung	343
4.7.2	Entdeckung und Eroberung	346
4.7.2.1	Umlegung und Umtaufe: Alexander Selkirk und <i>Robinson Crusoe</i> (Defoe) – Von der Dominanz der Karte über das Territorium (Baudrillard)	346
4.7.2.2	Die Höhle: „Wanderung“ – „Archäologen“ – Historische Funde – Auf unwegsamem Gelände – Das Höhlengleichnis (Platon) – Vom Trug der Phänomene – Wasser zwischen Letalität (Bachelard) und Natalität (Freud) – Inseltopografien und Traumsymbolik	349
4.7.3	Die Erinnerung und die Schrift: Gedächtnis und Tod (Assmann, Böhme, Hegel) – Vom Import europäischer Bestattungsformen (Ariès) – Textspiegelungen – <i>Robinson Crusoe</i> und Ransmayr Christoph – Die „Erfindung der Wirklichkeit“	353
4.8	Paradiesgeschichte und Kolonialgeschichte: „Die Regeln des Paradieses“ . . .	357
4.8.1	Ein zweites Grab im Ozean	357
4.8.2	Insulare „Wanderer“ (Nietzsche) – Heterogenität und Kreolisierung – Geronnene und gedehnte Zeit im Korridor des Wartens – Die Insel als Chronotopos (Bachtin) – Auswanderung und Rückkehr	358
4.8.3	Die Meuterei auf der <i>Bounty</i>	360
4.8.3.1	Verortungen einer Nichtidentität: Der historische ‚Fehler‘	361
4.8.3.2	Varianten einer Fehleinzeichnung: Drei <i>Bounty</i> -Filme (Lloyd, Milestone, Donaldson)	362
4.8.4	Transplantationen: Kulturimport, Tier- und Pflanzenmigrationen – Natur und „Weltbuch“ (Blumenberg)	366
4.8.4.1	Kulturimport: Das Tennisspiel als Kolonialprodukt und der Rückfall der Systeme an die Natur	367
4.8.4.2	Tiermigration, zoologisch und intertextuell: Die „schwarze Ziege“	368
4.8.4.3	Die Riegel des Paradieses: Kultivierung und Kolonisierung im Garten Eden	370
4.8.4.4	Textlandschaft und Hortikulturgegeschichte: Koloniale Pflanzungen – Botanische Lektüren	372

4.8.5 „Peeping Toms“: Translationen – Vom Film (Powell) zur Faktualitätsfiktion	374
4.8.6 Intratextuelle Resonanzen	375
4.8.7 Gespensterspiele und Geisterinsel – Die Phantomatik des Getilgten und seine mythische Wiederkehr im Ritual (Eliade) – Schrift als Superzeichen der Absenz	377
4.9 Windlektüren, Wasserschrift und Wasserzeichen: „Kalligraphen“	380
4.9.1 Windlektüren: Vom aleatorischen Spiel „des Windes“ im „Fächer der Seiten“	380
4.9.2 Wasserschrift	382
4.9.2.1 Flüchtigkeit und Fixierung: Schreiben im Dialog – Fotografie und Schrift – „Frühlingsdämmerung“ (Meng Haoran) – Unschärfe in der Übertragung – Motivspiegelungen	382
4.9.2.2 Schrift und Macht: Imperien der Schrift (Innis) – Das steinerne Reich der Herrschaft – Transitorik und Transitivierung	386
4.9.2.3 Verse der Vergänglichkeit: Zur klassischen chinesischen Dichtung. Dialogizität – Elitismus – Vanitas – „In Gesellschaft den Xian-Berg bestiegen“ (Meng Haoran)	389
4.9.2.4 Monumente der Macht: Übersetzung als Deutungsmonopol – Logografische und phonografische Schriftsysteme – Blocksatz und „Flattersatz“ („Der Sänger“) – Ein „steiniges Feld“ („Auf und davon“) – Schriftblöcke und Fächer – Buchgewerbe	390
4.9.2.5 Buchdruck und Ökonomie der Unsterblichkeit: ... „and in the heuens wryte your glorious name“ (Spenser)	392
4.9.3 Wasserzeichen	394
4.9.3.1 Schrift und Ökonomie: Geldlektüren – Literaturbetrieb und Markwirtschaft („Auf und davon“, „Hiergeblieben“)	394
4.9.3.2 „Wasserzeichen“, „Feuerzeichen“ und der Minimaltext „X“: „Strömung“	395
4.9.3.3 Statt einer Rekapitulation. Das „im Umschlagfenster abgebildete Zeichen“: <i>Die Verbeugung des Riesen</i>	397
Bildanhang	401
Zitierte Werke	413



Das Buch liefert die erste groß angelegte Untersuchung zum Nomadischen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Es komplementiert die *Theorie des Nomadischen* durch eine Analyse zum Werk von Christoph Ransmayr. „Signaturen“ sind epochale „Kennzeichen“ ebenso wie mediale „Zeichenzusammenhänge“, die auch multiple Bild- und Klangereignisse einschließen. In der Konzentration auf kanonische Schlüsselwerke des Autors bietet das Buch zugleich die bislang umfassendste Studie zu Ransmayrs Œuvre überhaupt.

Achim Küpper, geb. 1980, Promotion 2008, Habilitation 2020, forscht und lehrt an der Freien Universität Berlin. Seine Tätigkeitsschwerpunkte liegen auf den Gebieten Literatur, Kultur und Medien.

ISBN 978-3-534-64038-6



9 783534 640386

www.herder.de