

X. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*

Literaturgeschichtlich meint ›Postmoderne‹ eine Stilepoche (1980er Jahre). Sie beruht auf der Zeichen-Theorie des Poststrukturalismus (vgl. Jacques Derridas Kritik am ›klassischen‹ Strukturalismus Ferdinand de Saussures) und bedient sich ›dekonstruktivistischer‹ Verfahren.

Postmoderne Literatur ist im Wesentlichen auf Popularität/Trivialität, Intertextualität und Pluralismus/Mehrdeutigkeit ausgerichtet. Im Interesse der ›Lust am Text‹ bzw. am Lesen (Roland Barthes: ›plaisir du texte‹) werden Texte als ›freies Spiel der Zeichen‹ begriffen, welches sich einer individuellen Lektüre öffnet und keinen unvermittelten Bezug zur empirischen Lebenswelt besitzt. Infolgedessen stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer Text-›Deutung‹ (bzw. Ermittlung seines ›Sinns‹) neu: Roland Barthes' Essay *La mort de l'auteur* (›Der Tod des Autors‹, 1968) behauptet, dass es kein ›Autor‹ (im Sinne von ›Autorität‹) ist, von dem der Sinn eines Textes ausgehen würde; Texte würden vielmehr (buchstäblich als ›Gewebe‹ ein Eigenleben führen, keine endgültig decodierbare Bedeutung besitzen und daher der Interpretation entziehen (in der literaturwissenschaftlichen Analyse lassen sie sich lediglich ›entwirren‹, nicht jedoch ›entziffern‹).

Postmoderne Literatur distanziert sich strikt von der ›modernen‹ Verpflichtung auf ständige Erneuerung (vgl. Rimbauds Postulat: »Il faut être absolument moderne«).¹ Das Prinzip der Innovation tritt demzufolge hinter das Prinzip der Variation zurück: Postmoderne Literatur kultiviert die ›Intertextualität‹ (Julia Kristeva), d. h. es wird bereits vorliegendes Kulturmaterial zitiert bzw. bearbeitet.

Die dominierende Gattung der Postmoderne ist der Roman. Als erstes genuin ›postmodernes‹ Werk ist Umberto Ecos *Il nome della rosa* (›Der Name der Rose‹) anzusehen (1980 in Italien erschienen, 1982 in deutscher Übersetzung). Dem Muster Ecos folgen weitere Romane wie beispielsweise Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985) oder Robert Schneiders *Schlafes Bruder* (1992).

Als weiteres Exempel postmodernen Erzählens gilt Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988). Das Werk besteht aus 15 mit römischen Ziffern (und Ziffernzeichnungen) versehenen Kapiteln, in denen sich eine Figur namens Cotta um das Jahr 17 n. Chr. an der Schwarzmeerküste auf die Suche nach dem römischen Dichter Publius Ovidius Naso begibt, dessen Hauptwerk *Metamorphosen* (›Verwandlungen‹, ca. 2-8 n. Chr. entstanden) in Wahrheit vollständig überliefert ist, bei Ransmayr aber als verloren behauptet wird.

Auffällig sind Schilderungen technischer Errungenschaften der Moderne (Bushaltestelle, Filmvorführungen etc.), welche der zeitlichen Situierung der *histoire* im frühen 1. Jahrhunderts n. Chr. kon-

¹ Rimbaud, Arthur: Une saison en enfer. In: Rimbaud, Arthur: Œuvres complètes. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. [Paris] 1972 (Bibliothèque de la Pléiade 68), S. 91-117, hier S. 116.

Die Literatur des 20. Jahrhunderts

trastieren und darauf verweisen, dass es sich nicht um einen ›historischen‹ Roman handelt (*Die letzte Welt* ›spielt‹ nicht in der römischen Antike, sondern ›in der Literatur‹).

Am Ende des Romans bleibt unklar, ob sich die Figur Cotta in Ovid verwandelt, was dem Leitmotiv aus den *Metamorphosen* (›nulli sua forma manebat / ›keinem bleibt seine Gestalt‹) entsprechen und den Roman zur erzählerischen Umsetzung der postmodernen ›Autor‹-Theorie machen würde.

Ransmayrs Werk weist jedoch auch Abweichungen vom Konzept der Postmoderne auf. Dies gilt insbesondere für die offensichtlichen Verweise auf die historische Realität des 20. Jahrhunderts (Nationalsozialismus / Terrorismus).

Zitate

Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt* (1988)

»Der Fremde, der dort unter den Arkaden stand und fror; der Fremde, der an der rostzerfressenen Bushaltestelle den Fahrplan abschrieb und auf kläffende Hunde mit einer unverständlichen Geduld einsprach, – dieser Fremde kam aus Rom.«²

»Dann war er wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt.«³

»Die einzige Inschrift, die noch zu entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge: Er würde sie auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fähnchen finden oder im Schutt der Flanken des neuen Berges; gewiß aber würde es ein schmales Fähnchen sein – hatte es doch nur zwei Silben zu tragen. Wenn er innehielt und Atem schöpfte und dann winzig vor den Felsüberhängen stand, schleuderte Cotta diese Silben manchmal gegen den Stein und antwortete hier!, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte, denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name.«⁴

»Mit den vielen insgeheimen Feinden dieses Staates teilte Cotta aber auch eine verschwiegene, ausdruckslose Genugtuung, wenn ein Geächteter aus den Katakomben einen Großen der Behörde, des Senats oder der Armee zum Krüppel schoß oder tötete und so in jedem Verbündeten oder Nutznie-

² Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Frankfurt am Main 1991, S. 9.

³ Ebd., S. 287.

⁴ Ebd., S. 287f.

Die Literatur des 20. Jahrhunderts

ber der augustäischen Diktatur die Angst vor einem Attentat und vor den Schrecken des Todes wachhielt.«⁵

»Thies war der letzte Veteran einer geschlagenen, versprengten Armee, die auf dem Höhepunkt ihrer Wut selbst das Meer in Brand gesetzt hatte.«⁶

»[...] und inmitten einer verwüsteten, eroberten Stadt mußte Thies in jedem dieser Träume vor das Tor einer Lagerhalle treten, mußte die schweren Torflügel öffnen und dann den schrecklichen Anblick der Menschheit ertragen: / In diesem steinernen, fensterlosen Raum waren die Bewohner eines ganzen Straßenzuges zusammengepfercht und mit Giftgas erstickt worden.«⁷

»Vielleicht hätte er dieses Gespinst aus Lumpen, Schnüren und Blüten niemals wieder entwirrt und die gebleichten Kritzeleien ebenso vergessen, wie er auch Famas Gerede und allmählich selbst Rom vergaß, wäre nicht an einem Jännermorgen diese verwilderte Frau durch die Gassen der eisernen Stadt geirrt, ein barfüßiges, von der Krätze und Geschwüren entstelltes Wesen, dessen Erscheinung schließlich nicht nur die Zerstörung des Himmels im Seilerhaus, sondern den Einsturz von Cottas Welt zur Folge haben sollte.«⁸

Umberto Eco: *Il nome della rosa* (1980)

»Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.«⁹

»Negli anni in cui scoprivo il testo dell' abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza è ora consolazione dell' uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amore di scrittura.«¹⁰

»Perché è storia di libri, non di miserie quotidiane, e la sua lettura può inclinarci a recitare, col grande imitatore da Kempis: *In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.*«¹¹

⁵ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 144.

⁶ Ebd., S. 260.

⁷ Ebd., S. 261.

⁸ Ebd., S. 271f.

⁹ Eco, Umberto: *Il nome della rosa*. Milano 1980, S. 503.

¹⁰ Ebd., S. 15.

¹¹ Ebd.

Die Literatur des 20. Jahrhunderts

Umberto Eco: *Der Name der Rose* (1980)

»Kalt ist's im Skriptorium, der Daumen schmerzt mich. Ich gehe und hinterlasse dies Schreiben, ich weiß nicht, für wen, ich weiß auch nicht mehr, worüber: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*«¹²

»In den Jahren, da ich den Text des Abbé Vallet entdeckte, herrschte die Überzeugung, dass man nur schreiben dürfe aus Engagement für die Gegenwart und im Bestreben, die Welt zu verändern. Heute, mehr als zehn Jahre danach, ist es der Trost des *homme de lettres* (der damit seine höchste Würde zurückerlangt), wieder schreiben zu dürfen aus reiner Liebe zum Schreiben.«¹³

»Denn es ist eine Geschichte von Büchern, nicht von den Kummernissen des Alltags, und ihre Lektüre mag uns dazu bewegen, mit dem großen Imitator a Kempis zu rezitieren: *In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.*«¹⁴

Roland Barthes: *La mort de l'auteur* (1968)

»Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le ›message‹ de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.«¹⁵

»Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien est à *déchiffrer*; la structure peut être suivie, ›filée‹ (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer: elle procède à une exemption systématique du sens.«¹⁶

Roland Barthes: *Der Tod des Autors* (1968)

»Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welche die ›Botschaft‹ des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen

¹² Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkart Kroeber. München – Wien 1982, S. 635.

¹³ Ebd., S. 13.

¹⁴ Eco: *Der Name der Rose*, S. 13.

¹⁵ Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Tome II: 1966-1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. [Paris] 1994, S. 491-495, hier S. 493f.

¹⁶ Ebd., S. 494.

Die Literatur des 20. Jahrhunderts

keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.«¹⁷

»Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden. Die Struktur kann zwar in allen ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden (so wie man eine Laufmasche ›verfolgen‹ kann), aber ohne Anfang und ohne Ende. Der Raum der Schrift kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn.«¹⁸

Patrick Süskind: *Das Parfum* (1985)

»Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.«¹⁹

»Da gebot der Große Grenouille Einhalt dem Regen. Und es geschah. Und er schickte die milde Sonne des Lächelns über sein Land, worauf sich mit einem Schlag die millionenfache Pracht der Blüten erschloss, von einem Ende des Reichs bis zum anderen, zu einem einzigen bunten Teppich, geknüpft aus Myriaden von köstlichen Duftbehältern. Und der Große Grenouille sah, dass es gut war, sehr, sehr gut.«²⁰

Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas* (1810)

»An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.«²¹

¹⁷ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 190.

¹⁸ Ebd., S. 91.

¹⁹ Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, S. 5.

²⁰ Ebd., S. 162.

²¹ Kleist, Heinrich von: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. Zweiter Band. 2. Auflage. München 2008, S. 9-103, hier S. 9.