

XI. Christoph Ransmayr

Die letzte Welt

1. Einleitung

Der Begriff ›Postmoderne‹ bezeichnet einen ›Kunststil‹ (d.h. eine spezifische Art und Weise des Kunstschaffens) vor allem während der 1980er Jahre, der besonders in Architektur und Literatur realisiert wurde. Als prototypisch gilt Umberto Ecos (*1932) Roman *Il nome della rosa* (1980; deutsche Übersetzung 1983).

Hauptcharakteristikum postmodernen Erzählens ist die dezidierte Abwendung vom Mimesis-Konzept, das Literatur/Kunst primär als Nachahmung der Lebenswelt versteht. Postmoderne Literatur basiert vielmehr auf der ›Autonomie‹ ästhetischer Zeichen und betont somit die Selbstreferenzialität des Schreibens. Insofern kann die Literatur der Postmoderne auch als eine Radikalisierung romantischen Dichtens gesehen werden, das unter dem Stichwort der ›Transzendentalpoesie¹ erstmals den Gedanken einer selbstreferenziellen Literatur explizit gemacht hat.

Postmoderne Kunst versteht sich als ein Kunststil ›nach‹ der Moderne. Die strikte Verpflichtung der ›modernen‹ = avantgardistischen Kunst auf Originalität und ständige Innovation wird relativiert; Neues kann auch durch Modifikation des Alten – also gleichsam im ständigen Spiel mit der Tradition – erreicht werden. Darüber hinaus entwickelt sich die postmoderne Kunst als ein Stil auf der Basis der Zeichentheorie und Philosophie des Poststrukturalismus sowie in dekonstruktivistischer Absicht. Es lassen sich folgende Merkmale ›postmoderner‹ Kunst zusammenfassen:

- Zitieren
- radikaler Verzicht auf die E/U-Differenz (Popularisierung!)
- Pluralisierung (Subjektivierung: unterschiedliche Realisierung eines Objekts durch seinen Betrachter)
- Eklektizismus (Zusammenfügen von heterogenem Material zu einem evident brüchigen Ganzen)

¹ Vgl. Friedrich Schlegels 238. Athenäumsfragment (1798): »Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. [...] so sollte wohl auch jene Poesie [...] in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein« (Friedrich Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 165-255, hier 204).

Literatur des 20. Jahrhunderts

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

Roland Barthes' (1915–1980) Konzept vom ›Tod des Autors‹ wendet sich gegen die konventionelle Vorstellung von Literatur, die dem Autor die volle ›Autorität‹ über seinen Text zuschreibt (der Autor als Schöpfergott bzw. ›Vater‹ seines Textes) und bei Interpretationen daher zuallererst nach der ›Autor-Intention‹ fragt. Demgegenüber betont Roland Barthes, dass ein Autor nie die vollständige Kontrolle über seinen Text und dessen Semantik haben kann. Der autonome Text (lat.: Gewebe), der aus heterogenem Material besteht, das lediglich künstlich vom Autor in einen Zusammenhang gebracht (›vernäht‹) worden ist, führt vielmehr ein Eigenleben:

Wir wissen jetzt, daß ein Text keine Reihe von Wörtern ist, die eine einzige ›theologische‹ Bedeutung freisetzen; ein Text ist vielmehr ein vieldimensionaler Raum, in dem eine Vielzahl von Schriften, keine davon original, sich vermischen und aneinander reiben. Der Text ist ein Gewebe aus Zitaten, die tausenderlei Brennpunkten der Kultur entstammen.²

Unabhängig davon, ob dies vom Autor bewusst eingearbeitet ist oder nicht, enthalten Texte immer auch Bezüge zu anderen Texten und sind somit stets ›intertextuell‹ (Julia Kristeva, *1940). Barthes plädiert daher für die Ablösung des ›Autor‹-Begriffs zugunsten der terminologischen Alternative ›scripteur‹ = (Auf-)Schreiber. Wenn aber die Autorität des Autors verschwindet, dann sind die Leser frei zu je individuellen Lektüren: »Wir wissen, daß es notwendig ist, den Mythos zu stürzen, um dem Schreiben seine Zukunft zu verschaffen: die Geburt des Lesers ist mit dem Tod des Autors zu bezahlen.«³

Für die literaturwissenschaftliche Arbeit resultiert daraus zunächst die Forderung einer sowohl begrifflichen als auch interpretatorischen Vorsicht, vor allem in Hinblick auf die Frage, ob ein konkreter Text etc. überhaupt ›interpretierbar‹ ist. Vor allem kommt es nicht mehr darauf an, einen bestimmten Text-›Sinn‹ zu rekonstruieren; vielmehr geht es bei der wissenschaftlichen Analyse darum, nach den konkreten Bedingungen für die Unverständlichkeit eines Textes zu fragen, indem er in seine Bestandteile zerlegt wird (Dekonstruktion): »In der Vielfältigkeit des Schreibens muß alles entwirrt werden, nichts entziffert.«⁴

3. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt* (1988)

Die letzte Welt wird in der Regel als Beispiel für ›postmodernes‹ Erzählen verstanden. Cotta, ein römischer Verehrer des Dichters Naso (nach Publius Ovidius Naso, der 8 n. Chr. nach Tomis am Schwarzen Meer verbannt worden ist), macht sich auf die Suche, als in Rom das Gerücht von Nasos

² Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Herausgegeben von Fotis Jannidis u.a. Stuttgart 2000, S. 190.

³ Ebd., S. 193.

⁴ Ebd., S. 191.

Literatur des 20. Jahrhunderts

Tod eintrifft. Ransmayr hält sich dabei nicht an die historischen Fakten (z. B. werden die Namen italianisiert = modernisiert = trivialisiert) und unterbricht die Erzählung von der Suche Cottas in und um Tomi durch Rückblicke auf Nasos Leben in Rom bis zu seiner Verbannung.

Die letzte Welt besteht aus 15 Kapiteln (analog zu den 15 Büchern von Ovids *Metamorphosen*), denen jeweils kommentierende ›Zifferzeichnungen‹ vorangestellt sind (vgl. Folie 40). Die meisten Namen der Protagonisten sind der klassischen Mythologie, d. h. den *Metamorphosen* Ovids entlehnt. So ist beispielsweise Proserpina, die Verlobte des Totengräbers Thies, in der klassischen Mythologie die Gattin des Unterwelt-Gottes Dis. Das Leitmotiv bei Ransmayr (›Keinem bleibt seine Gestalt‹) ist ein modifiziertes Zitat aus Ovids *Metamorphosen*: ›nulli sua forma manebat‹⁵ (Keinem *blieb* seine Gestalt). Während Ovid die ›Verwandlungen‹ auf den Anbeginn der Zeiten bezieht, wird das Verwandlungs-Motiv bei Ransmayr aktualisiert und generalisiert. Ransmayrs Erzählung ist außerdem ein ›Ovidisches Repertoire‹ beigegeben, das die Figuren der *Letzten Welt* ihren Pendants in den *Metamorphosen* gegenüberstellt. Ransmayrs Fiktion geht dahin, Ovids durchaus vollständig überlieferte *Metamorphosen* als verschwunden auszugeben. Sein Roman könnte insofern als ein Nachspielen der *Metamorphosen* verstanden werden, das mit der Suche Cottas nach dem verschwundenen Autor das ›poststrukturalistische Theorem vom ›Tod‹/›Verschwinden‹ des Autors illustriert. In den Gesprächen, die Cotta beispielsweise mit Echo oder Arachne über das Werk Ovids führt, wird zudem die Vielfalt der individuell möglichen Lektüren widergespiegelt und damit die prinzipielle Offenheit des Sinns thematisiert.

Gleichwohl bleibt als Zentralmotiv die Suche nach dem Autor. Werk und Autor sind verschwunden bzw. nur in Spuren erhalten. Gleichzeitig verschmilzt Cotta aber immer mehr mit der Welt der *Metamorphosen*, woraus man schließen könnte, dass für ihn die Differenz zwischen Lebenswirklichkeit und Fiktion nach und nach verloren geht. Der Schluss ist in diesem Sinn offen: Cotta scheint verrückt geworden zu sein, geht ›Nasos Weg‹ nach Trachila und hofft, dort eine letzte Spur zu finden. Auch Naso scheint mit seinem Werk verschmolzen zu sein:

»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.«⁶

Naso bleibt verschwunden und ist als Dichter auch nicht mehr notwendig: »Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr.«⁷ Die Autonomie der Fiktion kann auf das Buch als materiellen Datenträger verzichten:

⁵ Ovid: *Metamorphosen* I 17.

⁶ Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*. Nordlingen 1988, S. 287.

⁷ Ebd., S. 287.

Literatur des 20. Jahrhunderts

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.⁸

Die ›zwei Silben‹ werden ebenso wie der ›eigene Name‹ Cottas nicht genannt. Aufgrund der Zweisilbigkeit beider Namen – Cot-ta / Na-so – könnte jedoch die Verschmelzung zwischen Cotta und dem verlorenen Autor angenommen werden. Hier liegt ein intertextueller Bezug auf Umberto Ecos Roman *Il nome de la rosa* nahe. Der Schlusssatz⁹ dieses Romans betont im Sinne des Poststrukturalismus die Differenz zwischen Zeichen und Objekt. Dementsprechend steht auch die ›letzte Welt‹ – als Welt der Dichtung und Fantasie – in dezidierter Differenz zur Wirklichkeit.

Ransmayrs Roman lässt sich nicht eindeutig der postmodernen Literatur zuordnen. Intertextualität ist zwar ebenso wie eine gewisse Offenheit des Sinns gegeben. Gegen eine eindeutige Zuordnung spricht aber zum einen, es sich um einen nicht-populären Text handelt; zum anderen weist *Die letzte Welt* heteroreferenzielle Momente auf, die eindeutig dechiffrierbar sind, also kein freies Spiel ›leerer‹ Zeichen erlauben. So wird insbesondere Thies – in Analogie zu Dis, dem Gott der Unterwelt – ausdrücklich als der ›Deutsche‹ gezeichnet und durch ihn realer Bezug zum Nationalsozialismus hergestellt:

Thies war der letzte Veteran einer geschlagen, versprengten Armee, die auf dem Höhepunkt ihrer Wut selbst das Meer in Brand gesetzt hatte. [...] 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.¹⁰

⁸ Ebd., S. 287 f.

⁹ »stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus« / »Die einstige Rose besteht nur im Namen, bloße Namen behalten wir.« (Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München – Wien 1983, S. 635.

¹⁰ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 264.