

Welt ist Text und Text wird Welt Christoph Ransmayrs Roman »Die letzte Welt«

Christian Lehnerts Libretto zu Hans Werner Henzes Oper »Phaedra« endet im Bild eines Vogels, der sich am Widerstand des Todes wie an einem Aufwind emporschraubt, kreisend und singend »wilder als alles Vergängliche«. Er ist Symbol der Kunst, die ungebrochen und unbrechbar die Kraft hat, Versöhnungsbilder des Menschen mit sich und seiner Welt hervorzubringen. Etwa 20 Jahre zuvor läuft Christoph Ransmayrs 1988 erschienener Roman »Die letzte Welt« in die Vision einer aufblühenden Welt aus, und zwei entsetzlich erniedrigte junge Frauen sowie ihr blutdürstiger Verfolger schwingen sich – im Augenblick der zum Mord geschwungenen Axt verwandelt in Nachtigall, Schwalbe und Wiedehopf – als Vögel in einen »nachtblauen Himmel« (S. 284).¹ Ransmayr zitiert in diesem Aufschwung eine Episode aus den »Metamorphosen« des römischen Klassikers der Augusteischen Zeit, Ovid. Damit stellt er sich in eine große Tradition, denn diese Dichtung diente dem Mittelalter als Kompendium des mythologischen und historischen Wissens der Antike, und auch später bediente sich die europäische Weltliteratur immer wieder aus diesem Fundus, der die Masse und Vielfalt der griechischen und römischen Mythen und anderes Erzählgut verschiedener Herkunft und literarischer Ausprägung spätzeitlich zusammenfaßte und organisierte. Das ergab ein philosophisch grundiertes literarisches Bild der Welt, als dessen Verkündiger Ovid im 15. und letzten Buch der »Metamorphosen« den frühgriechischen Philosophen Pythagoras auftreten läßt. Aus einer Vielzahl von Figuren und Geschichten, in denen es jeweils um Verwandlungswunder – meist von Menschen in Tiere, Steine oder Pflanzen – geht, ist eine Verwandlungsgeschichte der Welt vom Chaos der Urzeit bis hin zum Augusteischen Imperium Romanum entstanden.

¹ Die Seitenziffern in Klammern verweisen auf die Ausgabe: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. In: Die Andere Bibliothek. Hg. von Hans Magnus Enzensberger. Nördlingen 1988.

Dabei sind Ovids »Metamorphosen« schon in sich selbst eine Verwandlungsgeschichte der Homerischen Gattung des Epos. Homer bringt in »Ilias« und »Odyssee« Götter- und Menschenwelt um thematische *Handlungskerne* zum Kreisen – den Zorn des Peliden Achill bei der Belagerung Trojas durch die Griechen und die Heimkehrgeschichte des griechischen Heros Odysseus nach dem Fall Trojas. Der römische Homeride Vergil, nur einige Jahrzehnte älter als Ovid, überträgt in seiner »Aeneis« dieses formale Modell auf den Königssohn Aeneas, der aus dem Untergang Trojas entkommt und zum Ahnherrn des römischen Weltreichs wird. Ovid hingegen entwickelt eine Großform aus epischen Kleinteilen und verschlingt in diesem Pseudo-Epos geistreich und artistisch eine Fülle von Geschichten zu immer neuen Variationen eines *gedanklichen* Konzepts, nach dem die Metamorphose das Grundmuster des Weltgeschehens ist. Der Hexameter, das klassische Versmaß des Epos, ist aufgenommen; die heroische Weltsicht des Homerischen und Vergilischen Epos ist verblieben in die skeptische Einsicht des gebildeten Weltmannes, daß es auf Erden nichts Beständiges gibt als den Wandel. Dieses Weltbild wird in der Weise des Epos demonstriert, denn das Epos führt an seinen Figuren den Weltlauf vor, der Roman den Erfahrungsweg individueller Figuren. Das Epos ist objektorientiert auf die Weltordnung, der Roman subjektzentriert im Helden.

Ransmayrs Roman – Metamorphose von Ovids »Metamorphosen«

Christoph Ransmayr nennt »Die letzte Welt« einen Roman und markiert damit unauffällig eine Gattungsgrenze gegenüber Ovid, auf die zuletzt zurückzukommen ist. Deutlich ist dagegen die stoffliche Anknüpfung an das Ovidische Hauptwerk, eben die »Metamorphosen«. Ransmayr tritt bereits im Untertitel seines Romans – »Mit einem Ovidischen Repertoire« – spielerisch als *Pbeta doctus* und Epigone auf, der in der Manier alexandrinischer Philologen den dichterischen Text – hier allerdings seinen eigenen – mit erklärenden Noten versieht. So bereitet er den Leser auf ein manieristisches Verfahren vor. Tatsächlich ist Ransmayrs Werk eine unerhörte, bei seinem Erscheinen 1988 sofort Sensation machende Verschmelzung von literarischem Beziehungs- und Sinnspiel mit einem von Spannung und sinnlicher Anschauung gesättigten Erzählen, das

Leidensbilder aus dem zeitgenössischen historischen Gedächtnis aufsteigen läßt und sie mit den Ovidischen Mustern verschlingt. Unser Wort »Text« kommt vom lateinischen »textus«, Gewebe, und schon der von Ovid bewunderte Lukrez hat in seinem Lehrgedicht »De rerum natura« das Wort als Metapher nicht nur für das Verhältnis der Atome des Weltbaus zueinander, sondern auch für die Faktur seines dichterischen Texts verwendet. Ovid kommt in die Nähe dieser Vorstellung, wenn er in den »Metamorphosen« die kunstvolle Weberin Arachne mit ihren bildhaft »sprechenden« Webereien schildert. In der neueren europäischen Literatur erscheint dann verbreitet die Metaphorik »textus« = Gewebe = Text; auch bei Ransmayr, der Ovids Arachne als Figur aufnimmt.²

Ein Gewebe ist Ransmayrs gesamter Text zunächst einmal durch die Art und Weise, wie er Episoden, Figuren, Motive und Symbole miteinander verknüpft und aufeinander verweisen läßt. Von fern erinnert sein Werk an einen historischen Roman, der um die Glückswende in der Biographie des römischen Klassikers Publius Ovidius Naso und das Schicksal seines Hauptwerks, eben der »Metamorphosen«, kreist. Vom gefeierten, wohlhabenden adligen Gesellschaftsdichter in der Metropole des Reichs und in der Gunst des Augustus stürzt Ovid im Jahr 8 nach Chr. unvermittelt ab zum Staatsverbannten an der Peripherie des Imperiums, dem armseligen Schwarzmeerhafen Tomi. In Verzweiflung hat er vor der Abschiebung das Manuskript seines epischen Großwerks, der »Metamorphosen«, verbrannt. Das tritt aus der Perspektive seines römischen Freundes Cotta in den Blick, der sich auf das Gerücht vom Tod des Dichters hin neun Jahre später (S. 18) zu Schiff in die ferne Provinz am Übergang in die Barbarei begibt, um dort nach Spuren Ovids und seines Manuskripts zu suchen.

Literatur aus Literatur, Wirklichkeit aus Kunst

Aus dieser Suchgeschichte entwickelt Ransmayr ein Bild des Römischen Imperiums von seiner östlichen Randzone her, wobei er die Geschichte Ovids und die Polarität der Handlungsorte Rom und Tomi aus einem

² Zur Geschichte des Bedeutungsspiels »textus«-Text von Ovid bis in die Moderne vgl. Hans Staub: Der Weber und sein Text. In: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Hg. von Gerhard Buhr, Friedrich Kittler, Horst Turk. Würzburg 1990. S. 533–554.

Spannungsverhältnis literarischer Reminiszenzen entstehen läßt. Erzeugt schon der Dichter der »Metamorphosen« Literatur aus Literatur, so baut Ransmayr dieses Verfahren der Intertextualität raffiniert aus,³ indem er sich bei seiner Textkonstitution auf zwei entgegengesetzte Ovidische Textcorpora bezieht. Den verzweiferten Abschied des verbannten Dichters, seine Vernichtung der Handschrift der »Metamorphosen«, die Gefahren der Seefahrt, das Grauen des Verbannungsorts taucht Ransmayr in die düstere Farbe und die depressive Grundstimmung, die Ovid im Exil selbst den Realien seines Lebens durch die Stilisierung seiner Leiden in elegischen Distichen gegeben hat. Sie gehören wie die »Metamorphosen« der Weltliteratur an und sind als »Tristia« und »Epistulae ex Ponto« aus der Verbannung schubweise zur Veröffentlichung in die Metropole geschickt worden, um die Anteilnahme des weltstädtischen gebildeten Publikums, vor allem aber die Gnade des Imperators zu erwirken. Vergeblich; der Dichter ist in der Verbannung gestorben und nicht einmal der Zeitpunkt und die Umstände seines Todes sind bis heute bekannt. Er ist verschollen im Exil.

Im Gegensatz zum ausdrücklichen »Metamorphosen«-Bezug des Romans erfolgt die Einfärbung des historischen Sachverhalts von der elegischen Dichtung Ovids her stillschweigend. Ransmayr erzeugt aus dem literarischen Material der Elegien eine beklemmende und bedrückende Pseudo-Realität, in der er die mythologischen Erzählerkerne und die literarische Phantasiewelt der »Metamorphosen« wie ein Myzel wuchern läßt. Die immanente literarische Aufladung von Ovids Elegien her wird damit nach außen gekehrt. Ransmayrs Tomi im Schlagschatten der Ovidischen Elegien ist ein vom geographisch-historischen Schwarzmeerhafen sehr abgehobener literarischer Topos, der, abgesehen von der Provinzialität, wenig mit dem Tomi(s) der augusteischen Zeit (dem heu-

³ In einem Interview mit Barbara Vollstedt am 17. Oktober 1996 spricht Ransmayr von seiner »Idee«, das Verfahren Ovids selber anzuwenden, »nämlich diese Tradition, die Gestalten der griechisch-römischen Mythologie zu nehmen, und zu einer Art Rohmaterial für meine eigene Geschichte zu machen«. Zitiert in: Barbara Vollstedt: Ovids »Metamorphosen«, »Tristia« und »Epistulae ex Ponto« in Christoph Ransmayrs Roman »Die letzte Welt«, Paderborn u. a. 1998, S. 27. Diese hervorragende Kölner Dissertation geht detailliert den Bezügen Ransmayrs auf die genannten Werke Ovids nach. Ich greife auf diese Ergebnisse (mit ihren Einzelnachweisen) zurück und verweise generell auf Vollstedts Interpretation. Während sie den Blick vor allem auf die sukzessive inhaltliche Entfaltung der Romanwelt richtet, nehme ich vorwiegend ihre symbolische Architektur in den Blick. Überschneidungen in Einzelergebnissen verstehen sich von selbst und können nicht im Einzelnen nachgewiesen werden.

tigen Constanta in Rumänien) zu tun hat. Hier findet Cotta nicht den verschollenen Dichter und sein Werk, wohl aber stößt er auf Personen und Ereignisse, die Metamorphosen aus Ovids »Metamorphosen« sind. Dergestalt läßt Ransmayrs Roman einen Text der Weltliteratur wieder-auferstehen – wenn auch zur ›Wirklichkeit‹ ›entstellt‹ –, von dessen vorheriger Vernichtung durch den Dichter im selben Roman erzählt wird. Die Entstellung allerdings wird nur faßlich durch Relationierung zu dem gemäß der Romanfiktion angeblich verlorenen klassischen Text, den das Ovidische Repertoire Ransmayrs dann wieder ausdrücklich zitiert. Man muß also den vorgeblich verschwundenen Text kennen, um den tatsächlich vorhandenen adäquat zu erfassen. Indem so die literarische Konstitution von Realität im Roman als Vexierspiel inszeniert wird, wird das Realitätsverhältnis von Literatur zum Subtext.

Nicht nur findet sich Cotta unterwegs nach dem verschwundenen Dichter in einer ›Wirklichkeit‹ vor, in der ihm Figurationen von dessen gleichfalls verschwundenem Hauptwerk als gelebtes Leben entgegentreten. Cotta trifft darüber hinaus auf Steine, Menhire und Tuchfetzen mit Textelementen des Epos, und er begegnet schließlich in der Schwarzmeerstadt Gestalten wie der Nymphe Echo, die, während sie Mythen des Epos transformiert leben, andere Mythen aus den Metamorphosen nach-erzählen. Sie treten neben die Text-Weberin Arachne und den reisenden zwergwüchsigen Filmvorführer Cyparis, der verfilmte Metamorphosegeschichten in Tomi darbietet. Virtuos treibt Ransmayr so Ovids Verschachtelungstechnik auf die Spitze, mit der dieser durch Handlungsfiguren der ersten Erzählebene Erzählungen zweiten Grades in das Geschehen einflechten läßt. Aus all diesen Verschichtungen gewinnt es einen prägnanten Sinn, daß bei Ransmayr die Fahrt nach Tomi auf einem Schiff erfolgt, dessen Name »Trivia« ein Epitheton der griechischen Zaubergöttin Hekate ist.⁴ Im Zeichen einer chthonischen Göttin, die nicht zu den klassischen olympischen Göttern gehört, geht die Reise in ein Land, in dem es nicht geheuer ist, ein Land der Uneindeutigkeiten und des schwankenden Bodens. ›Trivia« ist die Dreiweggabelung, ein alter Zauberort. Eine Dreiweggabelung konstituiert auch Ransmayrs Text: eine fiktionale Realitätsebene im Doppelbezug auf die düster-monotone literarische Folie der Elegien und die polychrome literarische Folie der »Metamorphosen«.

⁴ Vgl. ebd., S. 33.

Der erste Satz von Ransmayrs Roman läßt einen Vogelschwarm als Orkan oder einen Orkan als Vogelschwarm auf das Schiff niederstürzen, das Cotta übers tobende Meer zum Verbannungsort des Dichters Ovid tragen soll. Am Ende erheben sich vor Cottas Augen Schwalbe, Nachtigall und Wiedehopf in den Himmel, und ein »ungeheurer Möwenschwarm« rauscht auf: »befreit aus den Kettfäden verschimmelter Webbilder stürzten die Vögel in einen Himmel, dessen Blau wolkenlos war« (S. 286). In Schwalbe, Nachtigall und Wiedehopf werden bei Ovid der Thrakerkönig Tereus, seine Gemahlin Prokne, eine Königstochter, und deren Schwester Philomele am Ziel einer schrecklichen Kette des Verbrechens verwandelt: Tereus hat seine Schwägerin Philomele verführt und vergewaltigt und versucht sie mündtot zu machen, indem er ihr die Zunge abschneidet. Prokne, die von der Gewalttat ihres Ehemannes erfahren hat, tötet aus Rache ihren einzigen, gemeinsamen Sohn Itys und setzt ihn, zusammenwirkend mit ihrer mißbrauchten Schwester Philomele, dem treulosen Ehemann als gesottene Speise vor. Aufgeklärt über seine fürchterliche Mahlzeit, will Tereus die beiden Frauen erschlagen, aber alle drei werden – wie schon gesagt – am Ende der Verfolgungsjagd zu auffliegenden Vögeln – Tereus zum stinkenden Wiedehopf, Prokne zur Nachtigall und die geschändete und verstümmelte Philomele zur Schwalbe, dem Sinnbild des Frühlings, der Fruchtbarkeit und des Lichts.

In der Verbannungskleinstadt Ransmayrs ist die sozial definierte Stilhöhe der Geschehnisse und Figuren Ovids ins Dumpfe abschattiert: Tereus ist Schlachter geworden, Prokne seine im Kummer verfettete, betrogene Ehefrau, Philomele eine geistesgestörte barfüßige Fremde, deren Gesicht und Mund von der Gewalttat entstellt sind und in der Prokne ihre verschollene Schwester zu erkennen glaubt. Dabei präsentiert sich diese Konstellation als ästhetisch hervorgebracht durch die Hinüberspiegelung des textuellen Geschehens auf die Ebene der bildenden Kunst, die wiederum bei Ovid schon ihre ›Vorgeschichte‹ besitzt. Wird doch in den »Metamorphosen« vom Bildhauer Pygmalion erzählt, der sich in eine von ihm geschaffene Mädchenstatue verliebt, die unter seiner bildenden Hand Leben gewinnt: lebendige ›Wirklichkeit‹ entsteht aus Kunst. Ransmayr treibt das Motiv weiter, indem er die Tereus-Prokne-

Philomele-Handlung Ovids in Tomi zur Verlebendigung eines gewebten Bildes der kunstvollsten Weberin Arachne macht, einer Taubstummen, die Ovid seine Erzählungen von den Lippen abgelesen und in leuchtende Gewebe umgesetzt hat – nach dem Muster der verkehrten Welt: die Taube ›hört‹, die Stumme ›spricht‹. Dabei ist Arachne als Romanfigur Ransmayrs wiederum die Heldin einer Episode der »Metamorphosen«, eine junge Frau, die Athenes Webkünste zu überbieten behauptete und zur Strafe von ihr in eine Spinne verwandelt wurde. Eine Gestalt der »Metamorphosen« Ovids ist mithin als Romangestalt Ransmayrs die Weberin der Metamorphosen Ovids. Aber bereits Ovids Philomele, die mit dem Ausreißen der Zunge brutal der Sprache beraubt ist, gibt ihrer Schwester Prokne durch ein von ihr gefertigtes Gewebe zu ›lesen‹, was Tereus ihr angetan hat. Für die Weberin Arachne ist »der Webrahmen ein von Kettfäden vergittertes Fenster in eine grellbunte, lautlose Welt« (S. 155). Wenn also bei Ransmayr am Ende die Vögel »aus den Kettfäden verschimmelter Webbilder« in einen wolkenlos blauen Himmel stürzen, entfliegen sie »entkettet« der Kette und dem Schuß des Gewebes, dem ›textus‹ des Ovidischen und des Ransmayrschen Texts, ohne den es sie nicht gäbe, und verwirklichen ihn dabei doch auch.

Verwandtschaft und Divergenz der Geschichtsbilder: Das Verschwinden der Götter

Ransmayr spielt nicht nur mit Motiven und Figuren der Ovidischen »Metamorphosen«, er erspielt aus ihnen auch ein Geschichtsbild. Es steht zunächst im Kontrast zu dem Ovids, denn es ist götterlos, während bei Ovid wie bei Homer die Götter des antiken Götterhimmels und die Menschen einander begegnen und göttliches und menschliches Handeln vielfältig ineinander greifen. Die Göttergestalten der »Metamorphosen« treten bei Ransmayr nicht auf oder sind zu Menschen herabgestuft. Das gleiche geschieht einer Nymphe wie Echo oder einer allegorischen Gottheit wie Fama, die zur Kolonialwarenhändlerin geworden ist. In alledem führt Ransmayr mit der Entgötterung aber auch die Tendenz Ovids weiter, die antiken Götter, die bei Homer noch etwas von existentiellen Gewalten an sich haben, als Figuren des schon vielfältig dichterisch bearbeiteten Mythos überwiegend literarisch zu legitimieren: Jupiter wird

gleichsam zum Zitat Jupiters. Bei Ransmayr schließlich sind die antiken Götter in ihrer Göttlichkeit aus dem erzählerischen Text ausgewandert und im »Ovidischen Repertoire« zu Fußnoten geschrumpft, die seine Figuren und Handlungsepisoden mit den Ovidischen parallelisieren. Dementsprechend fehlt bei Ransmayr die Ovids Werk abschließende und vollendende Apotheose Julius Caesars und damit indirekt von dessen Adoptivsohn Augustus, die als literarische Geste der Vergötterung zugleich auf eine reale kultische Möglichkeit Roms verwies: Vier Wochen nach seinem Tod wurde der historische Augustus, der Ovid verbannt hat, offiziell zum Gott erklärt. Dadurch wurde er nicht zu einem geglaubten Gott, aber zur Gestalt eines vom Staat getragenen und staatstragenden kultischen Raums, den Ovid damit zuletzt für seinen mythischen Götterhimmel in Anspruch nimmt. Doch wo – wie bei Ransmayr – keine Götter sind, da gibt es auch keine Erhebung zum Gott.

Vor allem hat Ransmayr mit seiner Eliminierung des Kaiserkults aus dem Romangeschehen der Geschichtsdeutung Ovids die Spitze ausgebrochen, denn seine »Metamorphosen« führen den Verwandlungsreigen des Weltgeschehens nach der Einschaltung eines Aeskulapischen Heilwunders zu guter Letzt in den Heilszustand des Augusteischen Zeitalters über. Ransmayr hingegen erzählt eine Geschichte des ununterbrochen fortschreitenden Weltverfalls. Tomi am Schwarzen Meer ist zunächst einmal die titelgebende »letzte Welt« von Ransmayrs Roman nicht nur im geographischen, sondern auch im zeitlichen und geschichtssymbolischen Sinn: Welt am Ende, bevölkert von »früh alternde[n], stets dunkel gekleidete[n] Frauen« und »erschöpfte[n] Männern« (S. 10). Schritt für Schritt rückt bei Ransmayr das perfekt organisierte, verwaltete und regierte Augusteische Imperium ins fahle Licht moderner totalitärer Staatsgebilde, als dessen Repräsentant sich Cotta anfangs in Tomi am Ende der Welt fühlt, wenn er versucht, dem wüsten Gerede eines irren Alten, der einmal der Knecht Ovids und noch früher der Philosoph Pythagoras gewesen sein mag, in seinem eigenen Erzählen »die Ordnung und die Vernunft einer vertrauten Welt entgegenzusetzen: Rom« (S. 17f.). Tomi ist der Chaos-Ort, das »Kaff«, das »Irgendwo« (S. 9) mit ruinösem, kaum benutztem Hafen, die »eiserne [...] Stadt« (S. 11) armseliger »Erzkocher«, die ein »minderes Eisen« produzieren, und wo an allem der Rost frißt. »Der Rost war die Farbe der Stadt« (S. 10). Schritt für Schritt entfremdet

sich Cotta, der Erinnerungsträger und damit Platzhalter des verbannten Ovid, dem großen Rom, verliert es als geistigen Gegenpol Tomis aus dem Sinn (S. 189), wird aus dem mißtrauisch beäugten Fremden zum akzeptierten Einheimischen unter den letzten Menschen von Tomi.

Ransmayr: Metamorphosen als Weltverfall – Dauer des Dichterruhms?

In der Romanrede von der eisernen Stadt klingt die antike Lehre der Weltalter an. Ovid erzählt sie in den »Metamorphosen« als Verfallsge-
schichte des Menschen. Sie führt in vier Epochen vom Goldenen Zeitalter des Glücks und der Harmonie des Menschen mit den Göttern, der Welt und sich selbst bis zum Eisernen Zeitalter menschlicher Mühsal, Grausamkeit, Habgier und Weltausbeutung. Dem antwortet eine Sintflut als göttliches Strafgericht. Wie in der Bibel gehört aber auch bei Ovid die große menscheitsvertilgende Flut einer Frühzeit in relativer Nähe zur Weltausbeutung an, und die Historie im engeren Sinne folgt erst darauf und wird vom guten Ende der Sintflut ermöglicht: Durch Gnade des obersten der Götter überlebt ein Menschenpaar die Flut und darf ein neues Menschengeschlecht begründen, indem es Steine hinter sich wirft, die zu Menschen werden. All das steht schon im ersten der fünfzehn Bücher der »Metamorphosen«. Die Menschen- und Göttergeschichte geht also noch lange in zahlreiche Entfaltungen weiter, während bei Ransmayr die heruntergekommene Nymphe Echo dem Zuhörer Cotta die Sintflutsage Ovids gegen Ende der Romanhandlung mit trostlosem Ausgang als apokalyptisches Zukunftsereignis erzählt: Das neue, aus Steinen entstandene Menschengeschlecht ist ein steinernes Geschlecht und versinkt im Geröll von Tomi, der letzten verrosteten Stadt des eisernen Zeitalters. Kein Gott wirkt an diesem Weltende mit – es geht quasi selbstläufig als klimatisches und seismisches Ereignis aus den Metamorphosen des Weltgeschehens hervor, als fiele die Welt in Trümmer und verschüttete sich selbst in gewaltigen Muren, überwucherte sich selbst mit geiler Wildnis.

Damit gewinnt Ransmayrs gegenüber Ovid neuer Schluß seines Metamorphosen-Romans erst seine letzte Wucht. Zwar kann man auch bei Ovid nicht von einem durchgehaltenen teleologischen Weltbild sprechen. Zu wenig vermittelt dafür ist die Apotheose, in der die »Meta-

morphosen« zu Ende geführt werden. Wenn Ovid den vergöttlichten Imperator im Götterhimmel installiert, liegt darin so viel an Literarisierung wie in der Götterdarstellung seiner Metamorphosengeschichten. Der Friedenszustand, der sich als Aura der Apotheose des Caesars in den »Metamorphosen« andeutet, ist ein luftiges Weltdach aus Literatur, aber immerhin ein Dach. Bei Ransmayr jedenfalls gibt es keine Götter und kein Friedensreich von Göttern und Menschen. Das monumentale Selbstlob des Dichters, mit dem Ovid sein Epos zu Ende führt und das vielstimmigen Nachhall in der europäischen Literatur gefunden hat, findet sich, sogar noch einmal gesteigert, auch in Ransmayrs Roman, aber nicht als abschließende Selbstdeutung des Autors, sondern handlungsimmanent, als in Stein gemeißelte Inschrift ohne Verfasserangabe. Jedenfalls liest Cotta den Text schon bei seinem ersten Gang ins Gebirge auf Fels eingeschrieben in den Trümmern von Trachila (S. 50ff.). Das ist die verrottete Gruppe von Hütten im Gebirge, wo Ovid zuletzt gelebt haben dürfte, ehe er verschwand – der äußerste bewohnte Rand des randständigen Tomi. Der Text vom unsterblichen Ruhm des Dichters ist also zur schwer auffindbaren Inschrift geworden, die selbst der Verwitterung preisgegeben ist.

Abnutzung der geschichtlichen Welt durch Wiederholung, Schäbigkeit der Modernismen

Schon in der Verkündigungsrede, die Ovid den wiederaufgelebten frühgriechischen Philosophen Pythagoras halten läßt, enthält der Gedanke des Weltlaufs als eines ständigen Metamorphosenspiels und unaufhörlichen Wechsels den Umkehrgedanken, daß in allem diesem Wandel auch ein Stillstand steckt, ein stehender Sturm, und damit eine Gleichzeitigkeit von allem. Deshalb können bei Ovid die weitest auseinanderliegenden Zeiten ineinander greifen, kann am Ende der »Metamorphosen« des Epigonen Ovid der anfängliche Philosoph Pythagoras das Wort nehmen und dabei die im ersten Buch aufgerufene Lehre vom Wechsel der Weltzeitalter wieder aufnehmen: »Alles wandelt sich nur, nichts stirbt; herüber, hinüber / Irrt der lebendige Geist [...] / [...] Was nicht war, das wird, und jede Sekunde erneuert sich. / Stets

die verflossenen Nächte siehst neu du streben zum Lichte [...]».⁵ Bei Ransmayr nimmt das Ovidisch-antike Geschichtsmodell der Zyklik, das, vom Jahreszeitenreigen ausgehend, in jedem Ende auch einen Neuanfang, in jedem Wechsel auch eine Wiederholung sieht, eine tiefschwarze Färbung an. Wiederkehr sieht in seinem Roman so aus, daß das Imperium Romanum immer detailreicher die Fratze der modernen Diktaturen vorwegnimmt, daß im antiken Tomi verrostete Busse über Land fahren, daß das mythische Segelschiff der Argonauten eine qualmende Dampfmaschine als Hilfsmotor besitzt, daß ein schmieriger wandernder Filmvorführer mit ausgeleieter Technik Schwarz-Weiß-Filme an die Schlachthauswand wirft, die herrlichste Episoden aus den Ovidischen »Metamorphosen« vorbeiflimmern lassen. Das technisch-optische Gerät eines Projektors regrediert im Gebrauch der Leute von Tomi zum magischen Werkzeug eines Pseudo-Schamanismus. Der Salbenrührer und Totengräber von Tomi, Thies, ist ein vermenschlichter Widergänger des Ovidischen Totengottes Pluto und gleichzeitig ein versprengter friesischer Landser des Hitlerschen Weltkriegs, der alle Schrecken und Untaten des Kriegs hinter sich herschleift und per Schiffspost Invalidenrente aus der wohlverwalteten fernen Heimat bezieht. Proserpina, die Frühlings- und Fruchtbarkeitsgöttin, ist seine mannstolle Verlobte. Auch das Christentum kommt in Ransmayrs Tomi anachronistisch und kümmerlich vor. Am Karfreitag spricht ein »Missionar der Altgläubigen« (S. 105) von den »Leiden und Qualen des gekreuzigten Beherrschers der Welt« und poltert gegen die Filmvorführung heidnischer Geschichten (S. 106). Es wird die »von Flechten und Schimmelpilzen befallene [...] Kirche« von Tomi erwähnt (S. 105) und eine Prozession zu Ehren eines »Allmächtigen«, dessen Namen der Römer Cotta nicht kennt (S. 13). Mit unzähligen Einzelzügen von Ransmayrs Erzählen setzt sich so das bei Ovid in eine gebrechliche Andeutung von Zyklik eingebundene und damit partialisierte lineare Verfallsmodell der Geschichte durch, das in den Trümmerhaufen Tomi führt.

⁵ Ovid: Metamorphosen. Verdeutscht von Thassilo von Scheffer. Bremen o. J., S. 422f.

Warum wird Ransmayrs Ovid verbannt? Subversives Potential des Metamorphosenkonzepts

Weil der Gedanke einer Welt der Metamorphosen bei Ransmayr endgültig subversiv geworden ist, kann in seinem Roman der Vortrag einer Metamorphosengeschichte durch den Dichter zum Verbannungsgrund für Ovid werden, den die Jahrhunderte der altphilologisch-historischen Forschung nie mit Sicherheit haben ermitteln können. Ein gewaltiges, riesigen Fiebersümpfen abgetrozttes Stadion »Zu den Sieben Zufluchten« soll in Rom eingeweiht werden als »Krönung eines epochalen Entwässerungswerks, das [...] als das größte Geschenk des Imperators an Rom gepriesen wurde« (S. 59). Schon der Name hat kultischen Rettungssinn, denn Sieben ist interkulturell eine heilige Zahl, und in der Barockzeit finden sich besonders im Alpenraum, dem Ransmayr ja entstammt, häufig Kirchen und Kapellen »Zu den Sieben Zufluchten« vor Fegefeuer und Hölle. Die Gewinnung von Land aus Sumpf ist das propagandistische Gleichnis für das Weltordnungswerk, das der Imperator mit der Festigung des Imperiums bis an die Grenzen der Welt geleistet hat. Die Errichtung des Stadions, das als in sich geschlossene und schlecht hin vernünftige Form der Gestaltlosigkeit und dem Chaos entgegensteht, ist das Sinnbild des Sinnbilds. Augustus hat zur Eröffnung vor zweihunderttausend Menschen acht Redner bestimmt, von denen der letzte, Ovid, obwohl der berühmte Dichter Roms, nur eine Stellvertreterfigur ist. Seltsam in sich versunken tritt der Dichter vor den Strauß schimmernder Mikrophone, vergißt sich und sein Glück, überspringt das Ritual der Huldigungen der Großen des Staats bis zur Verehrung des Imperators und beschränkt sich auf die Anrede: »Bürger Roms«. Und nach dieser Ungeheuerlichkeit begeht er die zweite, indem er eine Schreckensgeschichte erzählt, fast eine Weltuntergangsgeschichte, von der großen Pest in Aegina und der Machtergreifung eines schauerlichen Ameisenheers auf der von Menschen entleerten Erde, das alles lebendig Gewesene neu entstehen läßt – restrukturiert aus Ameisen. Das ist wie eine dichterische Vorwegnahme dessen, was dem Personal und den mythischen Begebenheiten von Ovids »Metamorphosen« am Verbannungsort Tomi geschieht. Zuletzt deutet Ransmayrs Ovid das Stadion des Kaisers von dieser Geschichte her ironisch um: Die Sieben Zufluchten

bieten keine Zuflucht. Der geometrisch exakte ovale Monumentalbau, die Machtdemonstration einer in sich ruhenden vernünftigen Ordnung, erweist sich dem Blick des Dichters als Hexenkessel, »ein Ort der Verwandlung und Wiedergeburt, ein steinerner Kessel, in dem aus Hunderttausenden Ausgelieferten, Untertan und Hilflosen ein Volk gekocht werde, so wandelbar und zäh wie das neue Geschlecht von Aegina, so unbesiegbar« (S. 64).

Auch Ovids »Metamorphosen« erzählen diese Geschichte, aber als Beitrag zu einer Gesprächsrunde und Beispiel einer Ursprungssage, wie die Antike – und auch Ovid – sie liebte (S. 196): Wieder – wie bei der Sintflutgeschichte – erzielt Ransmayr einen gänzlich neuen Stellenwert einer Ovidischen Episode durch einfache Textumstellung. In der »Ilias« sind die Myrmidonen die heldenhaften Gefolgsleute des Achill – ein Ehrenname, der auf ihren Ursprung in diesem Ameisenheer verweist, denn »myrmex« heißt im Griechischen »Ameise«. Damit ist bei Ovid der Anschluß an den Trojanischen Krieg als *die* Ruhmesgeschichte der Griechen gewonnen, ein positiver Anschluß, der bei Ransmayr fehlt, so daß in der Erzählung eine isolierte Begebenheit von enormer Sprengkraft übrig bleibt. Sie ist nicht nur – im Kaiserstadion! – Appell an einen Bürgerstaat freilich fragwürdiger Bürger, die zu allem fähig sind: zu Kriegern und Bürgern, Herren und Sklaven und »beherrschbar wie kein anderes Geschlecht« (S. 64). Sie ist darüber hinaus noch getränkt mit Weltuntergangsstimmung und Schreckensvorstellungen von Insektenheeren nach der Atomkatastrophe. Und mit einem Bodensatz an Entsetzen, der korrespondiert mit nur allzu vielem im Inneren des Augustus und damit seines Reichs selbst. Nachdem die Bürokratie und ihre Zuträger das explosive Potential der Rede Ovids im Stadion herausgefiltert und dem Kaiser in Kürzestfassung präsentiert haben, verfügt Augustus, der während Ovids Rede im Stadion unterm Purpurbaldachin seelenruhig geschlafen hat, mit einer vagen und gelangweilten Handbewegung nicht weniger als die Lebenskatastrophe Ovids. Es geschieht während der genußvollen kaiserlichen Betrachtung eines Riesennashorns, das sich in einer täglich wiederholten Zeremonie zum Alleinergötzen des Herrschers im Schlamm wälzt; für das Nashorn allerdings ein vergeblicher Versuch, sich vor der Qual der Mückenstiche zu schützen. Ransmayrs Imperator, angeblich ein Mäzen der Künste und so auch Ovids, hat nie auch nur

eine Zeile gelesen, die der Dichter an ihn gerichtet hat. Der vergötterte Augustus spiegelt sich nicht in Kultur, Kunst, Wissenschaft, Liebe seiner Untertanen, er spiegelt sich nicht in den Werken seines großen Dichters Publius Ovidius Naso, des Mannes mit der großen Nase, sondern in der immer gleichen Vergeblichkeit der Schlammschlachten eines Nashorns.

Tomi – das Totenreich

Rost, schleichende seismische Katastrophe, Vermurung, Verfall und urwaldartige Überwucherung der Baulichkeiten, Klimawandel, soziale Unruhen durch Flüchtlinge, Bestialisierung (Lykaon) und Versteinierung von Menschen (Battus), das Verschwinden Echos und vorher des Filmvorführers Cyparis und damit die Ausdünnung eines auch noch so dürftigen kulturellen Gedächtnisses sind Stufen der Verfallsgeschichte Tomis. Immer deutlicher gewinnt der Verbannungsort bei Ransmayr Züge des Hades, der Unterwelt, des Totenreichs. Haben die Filmvorführungen des Cyparis in der Tristesse von Tomi Jahr für Jahr eine »unerreichbar[e] und zauberhaft[e]« Welt aufblühen lassen, von der die Menschen lange Zeit reden (S. 24), so gewinnt später eine von Felswänden gesäumte Meeresbucht, in die das Meer mit donnernden Brechern hineinrollt, symbolisches Gewicht: »Nur Schreie wurden dort verständlich; jedes andere Wort verschluckte das Tosen des Wassers oder der Wind« (S. 159). Mit einer eher bedrohlichen Klimaerwärmung kommen immer mehr Menschen aus Tomi hierher und lagern sich auf den Gesimsen, Balkonen und Balustraden aus Urgestein, die wie Ränge und Logen eines Theaters des Nichts auf das tobende leere Meer blicken. Hier spricht Echo ihrem Gefährten Cotta die Ovidische Sintflut- und Rettungsgeschichte der Menschheit zu – als Prophezeiung einer Endkatastrophe: »Der Untergang! schrie Echo, das Ende der wölfischen Menschheit – Naso habe die katastrophale Zukunft wie kein anderer erkannt, und vielleicht sei diese Prophetie auch der wahre Grund seiner Vertreibung aus Rom gewesen« (S. 162).

Wie ein Vorspiel der Katastrophe, ein brutales Bacchanal in Vorahnung des Untergangs der Welt, wirkt das grelle Fastnachtstreiben, in das Cotta bald nach seiner Ankunft verwickelt und damit in Tomi eingebürgert wird. Der fürchterliche Narrenzug der Leute von Tomi gerät

zum Zerrbild des imperialen Rom mit seinem augusteischen Anspruch auf Pflichtbewußtsein, Gehorsam, Verfassungstreue und Vernunft (S. 93), zugleich aber auch zur Aktivierung des chaotischen römischen Untergrunds, den Augustus gebändigt hatte und dabei doch selbst – wie die Nilpferdepisode zeigt – im Herzen trägt. Ein »urales Bild Roms« quillt dabei nach oben, »Bilder von Göttern und Helden, deren Taten und Wunder in der Residenz des Imperators schon für immer vergessen schienen« (S. 93). Ovid hatte ihre Entfesselung in den »Metamorphosen« eingeleitet und war dafür selbst vertrieben worden; jetzt toben sie sich in Tomi aus in einer aberwitzigen Maskerade. Der Schlachter Tereus etwa will Phoebus Apoll sein – dargestellt als Lenker eines Ochsenkarrens mit brennender Peitsche; ein anderer mit batteriegespeisten Glühlampen vor dem Bauch parodiert den blitzeschleudernden Jupiter, ein dritter mit Generalsepauletten aus Schweinsohren den Kriegsgott Mars (S. 91f.). Die depotenzierten Götter werden feierlich verhöhnt oder höhnisch gefeiert.

Später betritt Cotta im Gebirge das »Labyrinth« (S. 228), mythisch das Todesgefängnis des Minotaurus-Stiers, im Roman die längst verlassene Bergbaustadt Limyra mit ihren halb verschütteten Kupferminen, Industrieanlagen und Wohnungen, in denen die Leute von Tomi und hergelaufenes Gesindel archäologische Fundstücke aus Kupfer ausgraben und durch Einschmelzen zerstören: Formauflösung als Endstufe der Metamorphosen. Der zweite und vielleicht tiefere Sinn des Schiffsnamens »Trivia« tritt hervor – Trivia verweist als Beiname der Hekate nicht nur auf die Göttin des Zauberes, sondern auch auf Hekate in ihrer Eigenschaft als Herrin der Toten. Das Zauberschiff, das Cotta und lange vor ihm Ovid hinüber in die letzte Welt getragen hat, ist auch eine Variante des Totenschiffs, das die Verstorbenen über den Fluß des Vergessens befördert. So ist Rom dem Ovid in Tomi immer ferner gerückt, so geschieht es Cotta. Zunehmend Raum gewinnen die Todesfigurationen im Erzählfluß: Neben Hekate als Herrin der Trivia ist es Proserpina, die laut Mythologie vom Totengott Pluto geraubte Frühlingsgestalt, Tochter der Fruchtbarkeitsgöttin Ceres, in Ransmayrs Tomi wie die Nymphe Echo zum Flittchen verkommen. Sie erhält Gewicht in der Darstellung als Verlobte von Thies-Dis-Pluto, dessen Eigenschaft, Salbenmischer und Totenbestatter in Tomi zu sein, ein schauriges Relief aus seiner Bio-

graphie gewinnt. Er ist Zeuge der Schrecken, aber auch der Verbrechen des Menschen als Subjekt und Objekt der Geschichte, zusammengeballt in einer quälenden Endvision der Massen von Toten, die wie eine Woge aus toten Leibern aus den Gaskammern des Holocaust herausquellen (S. 261).

Thies' spontane und wilde Absatzbewegung aus der deutschen Armee, die auf ihren verderbenbringenden Feldzügen auch das Hinterland von Tomi berührt hat, ist Flucht aus den sinnlosen Wiederholungsschleifen der Geschichte. Später weigert er sich, mit Proserpina Rom zu besuchen oder in die sehnsüchtig vermißte Heimat Ostfriesland zurückzukehren, hier wohl stellvertretend für Ultima Thule, Land der Mitternachtssonne, bei den Griechen nördliche Grenze der Welt; denn er ist ein lebend Toter und tot Lebender, seit er die Desertion aus der marschierenden Armee fast mit dem Leben bezahlt hat. In der verkehrten Welt der Fastnacht von Tomi findet ihn Cotta in gleichzeitig lust- und qualvoller Kopulation mit der Frau des Schlachters, Prokne, verkrallt in die quellende Körperfülle, in die sie sich vor der Brutalität ihres Ehemannes zurückgezogen hat (S. 87). Noch im äußersten Akt des Lebens will er sich – im weiblichen Fleisch – begraben. Wie der mythische Heros Hippolyt von den Rennpferden seines Wagens ist Thies von einem durchgehenden Pferd seines Wehrmachtkarrens geschleift und zertrampelt worden und mit zertrümmerter Brust, aber atmend, liegen geblieben. Mit seinem ungeschützten Herzen unter einer dünnen Membran vernarbter Haut wird er Pfleger, nicht Richter der Toten. »Allein in den Gesichtern der Toten glaubte er manchmal einen Ausdruck der Unschuld zu entdecken« (S. 265). Nur in der Unterwelt von Tomi ist er wirklich zu Hause.

Das Rätsel des Maulbeerbaumes von Trachila

Was Ovid als Verbannter – und auf seinen Spuren Cotta – in Tomi an Schrecken, Einsamkeit und Traurigkeit erlebt, ist Emanation aus dem Herzen der Finsternis, das auch im Kaiser schlägt. Und doch ist, wie schon anklang, auch bei Ransmayr Verfall noch nicht die letzte Bedeutungsschicht seiner Geschichte. Da ist noch vorher die Schicht einer zur Trauer besänftigten Verzweiflung, die sich in den Bildern des Totenreichs darbietet. Darüber hinaus aber rührt Cottas Geist in den

trostlosen Trümmern von Trachila schon in seiner allerersten Zeit in der Fremde an eine Sphäre der Unversehrbarkeit, und mag er auch später verzweifeln und sogar glauben, dem Wahnsinn verfallen zu sein, dieser wie eine Fata Morgana auftauchende, einen großen freudigen Schrecken auslösende Bezugspunkt geht nicht wieder verloren. Zum ersten Mal stand Cotta am Eingang zur Behausung des verschwundenen Ovid in Trachila:

Das Tor zum Innenhof war nur angelehnt. Er stieß es auf und blieb einen Augenblick später, den Arm noch vorgestreckt, wie von einem großen Schrecken gerührt stehen: Dort, in einem hellen Winkel des Hofes, in der Kälte dieses Gebirges, zwischen Schneeersten und gefrorenen Pfützen, stand sanft und grün ein Maulbeerbaum; sein Stamm war gegen das Wild gekalkt, und der Schnee in seinem Schatten war blau gefleckt vom Saft abgefallener Beeren (S. 15).

Der Maulbeerbaum mit blauen Früchten, dem weißen Maulbeerbaum Chinas verwandt, ist eine uralte Kulturpflanze Mittel- und Westasiens. Ein andermal im Roman ist vom »Rätsel des Maulbeerbaumes von Trachila« (S. 121) die Rede.

Worin besteht das Rätsel dieses in seiner Umgebung so deplaziert wirkenden Baums? Mitten im Verfall gibt es Kultur, und dieser Baum ist gekalkt, also kultiviert. Es bedarf nur eines Perspektivwechsels, um sie wahrzunehmen. Ovid hat vor der Vertreibung aus Rom das Manuskript der »Metamorphosen« verbrannt. Später erzählt Echo dem Cotta, Ovid habe in Tomi so oft kleine Feuer entzündet, daß man ihn für einen Brandstifter hielt, bis deutlich wurde, daß ihm aus den Flammen unendliche Geschichten aufstiegen, die er beim Schnaps in der Runde zu erzählen liebte (S. 117). Es sind die Geschichten der in Rom verbrannten, im Feuer aufgegangenen »Metamorphosen«. Am Verbannungsort findet er in Arachne, Fama, Echo Zuhörerinnen, die sie wiederum an Cotta weitergeben. Der immerzu murmelnde Pythagoras – murmeln auch aus ihm die Geschichten Ovids? Der Singsang, in den Prokne verfällt, ehe sie sich als Nachtigall aufschwingt, ist er nicht die Erzählung ihrer Ovidischen Geschichte, ihrer bevorstehenden Verwandlung zur Nachtigall? Wenn Cotta allenthalben Texte im Verfall verschwinden sieht – auf Stein, auf Tuchbahnen, die an tibetanische Gebetsfähnchen erinnern, dazu bestimmt, unendliche Gebete mit dem Wind auszustreuen, sogar auf Fetzen – dann sind diese verschwindenden Texte zugleich

erscheinende Texte, die aus dem Verfall, aus der Verwitterung, aus der schleimigen Schneckenmasse auftauchen, die Pythagoras für Cotta vom beschriebenen Stein wegätzt. Und das ist noch nicht die tiefste Schicht der Textualität von Tomi – sie ist schon ansichtig geworden, wenn die Bewohner von Tomi leben, was Ovid gedichtet hat, etwa der Filmvorführer Cyparis, der einen Hirsch an seinen Wagen gebunden mit sich führt, weil er der Widergänger eines Jünglings der »Metamorphosen« ist, der seinen versehentlich von ihm getöteten Liebingshirsch betrauert. Nachleben des Gedichteten findet sich ebenso in Cottas Hauswirt, der ein Wolf wird wie sein Urbild Lykaon in den »Metamorphosen«; es findet sich in dem geistig und körperlich verkrüppelten Battus, Sohn der Fama, der am Ende versteinert und wie ein beopfertes Kultbild im zwecklos gewordenen »Kultraum« der Projektoreffekte herumsteht.

Barbarei und Kultur

Freilich bleibt bestehen, daß diese Metamorphosen der Kunstgestalten der Ovidischen »Metamorphosen« in Ransmayrs Tomi etwas Barbarisches an sich haben, daß sie noch, wo Schönheit an ihnen aufscheint, etwas Verstörendes, ja Ekelerregendes an sich tragen. So Echo mit ihrer auf dem verlockenden Körper und Gesicht herumwandernden Schuppenflechte. Aber ganz leise hat sich schon angedeutet, daß selbst in den Maskenentstellungen der römischen Götter in Tomi, im Aufstand gegen Schönheit, Form, Kultur Roms eine bei aller Chaotik produktive Grundschicht vibriert, aus der vor Zeiten Rom als imperiale Kapitale aufgestiegen ist, so wie umgekehrt noch in Formgefühl, Ordnung, Vernunft, Kultiviertheit Roms, sogar im großen Augustus, das Herz der Finsternis, des Terrors, der Diktatur, der Geheimdienste und des Schreckens schlägt. Und wenn denn gegen Romanende die Erzählung sagt, daß die Metamorphose von Tereus, Procne und Philomela in Tomi nur »die Erfüllung« dessen war, »was längst auf den Fetzen und Wimpeln von Trachila geschrieben stand« (S. 284), dann ist darin der Umkehrschluß angelegt, daß diese Schrift der Ovidischen »Metamorphosen« nicht nur als Schrift in Tomi und Trachila wiedergekehrt ist, sondern daß diese Schrift im weitesten Umfang Prätext für das ist, was dort Wirklichkeit gewonnen hat. Die Realität von Tomi ist in den Ovidischen »Metamor-

phosen« derart verheißen und präfiguriert, wie in der von Pygmalion gemeißelten Kunstgestalt vorweggenommen ist, was ihm als atmende Geliebte zuteil wird.

Ransmayrs Tomi ist also – darüber darf die Erniedrigung der Stilhöhe der Ovidischen »Metamorphosen« nicht hinwegtäuschen – eine Stufe der Erfüllung des in den »Metamorphosen« Präexistierenden. Es ist eine Erfüllung, wenn auch in der Erniedrigung; und Erfüllung ist mehr als Verheißung. Niemand hat die vom Dichter verbrannte Dichtung in Rom je zu Gesichte bekommen. Ovid hat publikumswirksam mit Anspielungen, Lesungen von Einzelpartien, gestreuten Gerüchten eine Erwartungshaltung des literarischen Publikums erzeugt, und es mag intelligent und assoziationsreich über stilistische Feinheit, inhaltlichen Reichtum, Glanz der Komposition parliert worden sein; aber Gewicht und Durchschlagskraft hat das Werk erst in dem Augenblick gewonnen, als Ovid im Stadion der Zweihunderttausend mit seiner schreckenerregenden Rede von der Pest in Aegina die Sphäre des literarischen Gesellschaftsspiels durchstößt und ans Herz der Finsternis rührt; selbst wenn die Finsternis es nicht recht begriffen hat. Etwas von der Radikalität und schöpferischen Unruhe des dichterischen Wortes ist in der imperialen Wirklichkeit angekommen, und diese Radikalität erzeugt ganz beiläufig die angemessene, die radikale Reaktion: die Verbannung des Unruhestifters. Erst verbrannt hat das Ovidische Großwerk in Rom auch gesellschaftlich-politische Auswirkungen gewonnen, für Parteiungen gesorgt, hat Parteiungen Schlagwörter geliefert. Das Verschwinden des Dichters, der als Verschwundener solches bewirkt, spricht unausgesprochen ein schärferes Urteil über das Augusteische Rom als alle direkten Negativcharakterisierungen. Und ist nicht sogar das Verbrennen des Werks durch den Autor ein Schritt zu seiner Vergegenwärtigung? Das Verschwinden des Autors ein Schritt hin zu seiner Allpräsenz? War sein Werk nicht als gesellschaftlich-beliebiger römischer Gesprächsstoff ein Moment der Inszenierung von Macht und Kultur, Ordnung und Phantasie, Diktatur und Wohlgefälligkeit der Macht? Und ist nicht Cottas leidenschaftliche, seine gesamte Existenz aufs Spiel setzende, bis zum Wahnsinn vorangetriebene Suche nach dem mit seinem Werk verschwundenen Dichter als Gegenbild des gesellschaftlichen Oberflächeninteresses in Rom das wahre Eintauchen des wahren Lesers in das wahre Werk?

Sind die leuchtenden Figuren der Ovidischen »Metamorphosen« in Tomi verwildert und verkommen, sind sie doch auch lebendig geworden in dieser Verwilderung. Unverwüstlich noch in Formverzerrung, Schutt und Elend, steigen sie vor Cottas in Krisen sehend werdenden Augen daraus auf. Die Barbarei von Tomi postfiguriert die Kultur von Rom, und darin ist die Kultur unausrottbar. Aber mehr noch: Mit der Verbrennung des Manuskripts in Rom ist das Werk ins Elementare übergetreten. Seine äußere Zerstörung hat die Partikel als zahllose Samen von Text und Bild, aber auch gestalthaftem Leben selbst verstreut. Das Werk spricht – aus Schrift, Zeichen im Stein, beschriebenen Tuchbahnen, Gespinsten Arachnes, Singsang Proknes und vor allem immer wieder aus den Reden Echos, schließlich sogar aus der Existenz der Leute von Tomi. Gewiß sind die Ovidischen »Metamorphosen« in ihrer Barbarisierung in Tomi eine Ausdrucksweise des geschichtlichen Niedergangs, der sich bei Ransmayr durchsetzt und das zyklische Konzept Ovids ins Negative umgewichtet. Doch indem sie als dichterisches Werk in den Verfall der geschichtlichen Formen eingeschlungen werden, sind sie auch hinabgestiegen ins Reich der Finsternis und haben ihm zur Artikulation verholfen. Sie haben – wie bereits gesagt – im Abgrund auch eine Lebendigkeits- und Produktivitätsschicht aktiviert, die Ovids Gestalten eines literarisch gezähmten Mythos eine enorme Präsenz verleihen. Die Erniedrigung und Verzerrung der mythisch-dichterischen Welt in Tomi ist der Ermöglichungsgrund eines Triumphs der Dichtung, wie er größer nicht gedacht werden kann: daß ihre Gestalten unmittelbar lebendig werden!

Stein und Vogel

Schon in den Ovidischen »Metamorphosen« gibt es den Kontrast von Versteinerungs- und Aufschwungs-Geschichten, und schließlich ist ja die Caesar-Apotheose und ihre Überbietung durch die Dichter-Apotheose bei Ovid nichts anderes als eine grandios entfaltete Aufschwungsgeschichte, Elevatio, Seelenerhebung des Verherrlichenden im Maße der Verherrlichung seines geweihten Gegenstandes. »Echo hatte [von Ovid] ein Buch der Steine bezeugt, Arachne ein Buch der Vögel« (S. 189). So wird bei Ransmayr erzählt; aber welches Schwergewicht bei Ransmayr

die Versteinerungstendenz besitzt, zeigt sich darin, daß Cotta zeitweise eine Wiederherstellung der Ovidischen Dichtung unter dem Titel »Buch der Steine« plant und manchmal in Tomi selbst »wie Stein zu werden glaubte« (S. 189). Andererseits gewinnt durch die Gewalt der Versteinerungs- und Absturzbewegung, die Menschen und Gebirge von Tomi ergreift, auch die Flugsehnsucht bei Ransmayr als Gegenbewegung eine ganz neue Intensität und Vitalität. In allen Webereien Arachnes fliegen Vögel über der Wildnis. »Wie abgründig die Erde auch war, stets zogen Vögel hoch oben über alle Hindernisse und Fallen hinweg; heiter, schwerelos überließen sie sich den Luftwirbeln [...]« (S. 196). In mehreren Episoden Ransmayrs schwingen sich Menschen aus Tomi als Vögel in eine Freiheit auf, die den Sog in die Tiefe konterkariert. »Selbst was auf dem festen Land oder im Meer lebte, was dort kroch, schwamm, hetzte oder floh, schien sich nach der Kunst des Fliegens zu sehnen« (S. 196). Eines der stärksten Symbole für das Ineinanderwirken von Versteinerung und Aufschwung ist die kompositionelle Fügung, daß Ransmayr die Selbsterhebung des Dichters zum Himmel der Unsterblichkeit vom triumphalen Schluß der Ovidischen »Metamorphosen« an den Romananfang nach Trachila verlagert – als Inschrift auf einem Stein, der verzweifelt an einen Grabstein erinnert. Der beschriebene Stein ist das Grabmal der Apotheose, aber zugleich *die* Verwirklichung der Apotheose, die sogar den Grabstein in sich hineinreißt.

Und nicht nur die Intensität und emotionale Aufladung der Flugbewegungen ist bei Ransmayr neu und korrespondiert mit der sich beschleunigenden Abwärts- und Verfallsbewegung der geschichtlichen Ereignis- und Formenmasse; auch ihr Sinn hat sich im Rahmen der Verfallsgeschichte geändert, wie sich gerade an der Apotheose zeigt. Wenn Ovid den Caesar vergöttert, dann erhebt er ihn nach antiker Auffassung damit doch nicht über Zeit und Schicksal, und seine göttlichen Werke bleiben im Kreislauf der Metamorphosen, des Gestaltwandels der geschichtlichen Erscheinungen. Von sich als Dichter kann Ovid dagegen jubeln: »So ist mein Werk vollbracht, das weder Juppers Ingrim, / Noch der Zahn der Zeit, noch Feuer und Eisen vernichtet.«⁶ Was ist der nicht zu besänftigende Zorn des Imperators gegen den Grimm Juppers, und nicht einmal der kann den Dichter im Glanz seines Werks

⁶ Ovid: Metamorphosen (wie Anm. 5), S. 446

erreichen. Seine Kunst weiß sich als das Jenseits der Metamorphosen der geschichtlichen Welt; der Dichter tritt als exterritorialer Autor auf den Sockel seiner Dichtung und transzendiert die Welt. Bei Ransmayr hingegen geht der Dichter zuletzt in die Welt ein, deren Schöpfer er ist, und erlöst so sich ins Endgültige, indem er sie ins Endgültige der Kunst erlöst. Die Apotheose der Welt als Kunst tritt bei Ransmayr an die Stelle der Apotheose des Dichters mit seiner Schöpfung.

Die Apotheose der Welt als Kunst

Der Vogelflug der Sehnsucht führt bei Ransmayr nicht über die Welt hinaus, er führt vielmehr die Welt über sich hinaus. Worauf das Zeichen des Vogelflugs und das Rätsel des Maulbeerbaums letztlich zeichenhaft vorweisen, das ereignet sich am Ende des Romans. Es geschieht in einer Weise, die jedem Unterscheidungsversuch zwischen Realität und Imagination spottet. Im 15. Romankapitel, das dem 15. und letzten Buch von Ovids »Metamorphosen« entspricht, heißt es:

An diesem Morgen stieg die Sonne aus einem gleißenden Meer und tauchte ein fremdes, verwandeltes Küstengebirge in klares Licht. Befreit von allen Nebeln und Wolkenfronten der Regenzeit und umringt von geborstenen Graten, den Schuttbarrieren der Steinlawinen und verworfenen Steilhängen, ragte ein neuer Berg in den Himmel; der Faltenwurf seiner Flanken war bis hoch über die Baumgrenze mit wucherndem Grün bedeckt und der Kranz seiner Gipfel mit Firn. Von einer großen Beharrlichkeit aus der Tiefe der Erde den Sternen entgegengestemmt, erhob sich dieses Massiv über die subtropische Wildnis der Küste bis in die toten, tiefblauen Regionen der Eiswolken. Aller Lärm der Verwerfungen, das Donnern der Geröllströme und noch das sanfte Rieseln des Sandes war nun verstummt. Eine erschöpfte Stille lag über den Schluchten und Halden. (S. 284f.)

Der Doppelsinn von »erschöpft« will hier gehört werden. Der Name des von Schnee gekrönten Massivs ist – Olymp (ebd.). Er ist erschöpft aus Dichtung, geschöpft als Gegenwirklichkeit zum vergehenden Tomi und doch ohne dieses nicht denkbar, denn erstmals dort ist Dichtung nicht mehr nur als Parallelwelt aus Zeichen wahrnehmbar geworden, sondern das dichterisch Erfundene hat sich als unmittelbar vorhandene Wirklichkeit präsentiert. War das Erfundene aber dort noch zur Realität erniedrigt und in ihren Ruin einbezogen, so setzt sich nun die Auf-

schwungstendenz durch und nimmt in einer mächtigen Bewegung alle Schwere mit hinauf, transformiert sie in eine neue Schöpfung. Die alte poetologische Metapher vom Dichter als anderem Schöpfer hat in dieser Welttransformation ihren metaphorischen Charakter verloren und ist der Sachverhalt selbst geworden: »Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr« (S. 287). Die Wirklichkeit ist nun das Zeichen, das Zeichen die Wirklichkeit. Signifikat und Signifikant, Sache und Schrift sind eins. Der Dichter ist nicht mehr ein *anderer* Schöpfer, denn die Dichtung ist die neue Schöpfung selbst und umgekehrt. Das ist am Romanende die Feier der Kunst als Weltschöpfung. In dieser Neuschöpfung der Welt aus Kunst ist die Kunst in der Welt verschwunden, weil die Welt in der Kunst verschwunden ist. Aus dem Untergang von Tomi taucht bei Ransmayr am Ende die wahrhaft letzte Welt auf – die absolut gewordene, endgültige Welt der Kunst. Aber sie hat sich nicht von der Welt der Steine und des Verfalls und der Geschichte gelöst, sondern nimmt sie in sich auf. Das Schwere selbst, der Stein als neues Gebirge steigt und steigt und steigt. Das ist nun endlich wirklich die letzte Welt, die letzte Welt als Frühe eines neuen Weltaufgangs, einer umfassenden Bewegung durch die Klimazonen hindurch, von der Tiefe bis zu den Sternen. Das sind starke Totalitätssymbole.

Die Welt des Dichters – menschenleer

Die neue Welt erscheint bei Ransmayr als neuer Olymp, aber er ist götterleer, und in letzter Konsequenz davon ist die neue Welt auch menschenleer. Dem Verschwinden der Götter folgt das Verschwinden des Menschen. Das meint hier aber nicht einen Zustand der Defizienz: einen Olymp, dem die Götter fehlen und eine Welt, der die Menschen fehlen und die deshalb Olymp und Welt gar nicht eigentlich sind. Die Menschen- und Götterleere der Welt der Kunst ist vielmehr bei Ransmayr in letzter Instanz kein Mangel, sondern eine Unbedürftigkeit, die Olymp und Welt erst eigentlich zu Olymp und Welt machen. Schon bei Arachnes Bildteppichen fragt sich, ob sie ein Paradies sind – menschenleer (S. 191). Cotta gegen Ende seiner Suche nach dem Dichter versteht: »Naso hatte schließlich die Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er *jede* Geschichte bis an ihr Ende erzählte« (S. 287).

Dieses Ende – das ist jeweils der Übergang aus dem Menschenwesen in Tier, Pflanze, Stein, und dieses Ende ist Befreiung (ebd.). Es wird auch dem Dichter selbst zuteil. Cotta kann Ovid und seine Dichtung nicht wiederfinden, denn indem Ovid durch Zu-Ende-Erzählen eine vom Menschen befreite Welt erzeugt, befreit er sie – und sich selbst – auch von sich. Über Ovid ist gesagt, er sei wohl 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« (ebd.). Das als Gebirge aus der Tiefe der Erde den Sternen entgegengestemmte Massiv ist ein Totalitäts- und Ganzheitssymbol, das die neue Welt verherrlicht. Ihm entspricht, daß der in seiner Schöpfung verschwundene Schöpfer in ihr aufgegangen ist als Kiesel und als Kormoran, als Stein und Vogel, als Schotter und Pflanze zugleich. Der biblische Schöpfer ist und bleibt das Gegenüber seiner Welt, und so auch der Dichter in der poetologischen Deutungstradition als alter deus. Bei Ransmayr verschwindet zuletzt ein »erschöpfter«, weil völlig an seine Schöpfung verausgabter und in ihr aus sich herausgetretener Schöpfer in der von ihm erschöpften Welt (S. 284f). Diese seine neue Welt ist gerade darin Welt, daß nichts außer ihr bleibt, nicht einmal ihr Schöpfer. Indem aber der Dichter in *seiner* Welt verschwindet, wird diese Welt in seinem Verschwinden auch mit ihm identisch, die Welt geht in ihm auf, die Menschen gehen in ihm auf; die neue Welt ist götter- und menschenleer, weil er ihr Gott und ihr Mensch ist. Indem die Dichotomien Signifikant – Signifikat, Zeichen – Bezeichnetes, Dichtung – Wirklichkeit entfallen, entfallen auch die Dichotomien Schöpfer – Schöpfung, Dichter – Werk, Dichter – Welt, Ich und die anderen, Ich und Welt. Nicht ist das Subjekt des Autors verrieselt zwischen Signifikanten. Die neue Welt zeigt nicht platterdings die Anonymisierung des Ich im Text, sondern darin zugleich die Verabsolutierung des Ich. Die allerletzte, definitive und darin neue Welt ist götter- und menschenleer, nicht nur, weil mit den Göttern zuletzt auch der Mensch verschwunden ist, sondern weil die neue Welt mit dem verabsolutierten Ich zusammenfällt, besser: in ihm aufgehoben ist. In Ransmayrs Roman baut sich handlungsimmanent ein poetologischer Panentheismus auf.

Und wo bleibt Cotta? Von vorn herein ist auffällig und aufschlußreich, daß Ransmayrs Romanheld Cotta zwar eine Abfolge seelischer Verfassungen und Motivationen mit großer Amplitude durchläuft – von der Verzweiflung bis zur Verzückung, von der Entrückung bis zur Verrückung, von der wilden Sehnsucht nach Rom bis zur Romverachtung, vom Ehrgeiz, der Finder des verlorenen Manuskripts zu sein, bis zum selbstlosen Rettungsbedürfnis, sogar von der Besessenheit der Suche bis zur Vergessenheit des Grundes, der ihn nach Tomi geführt hat. Aber in dieser Abfolge von Zuständen findet keine eigentliche Entwicklung statt, wie sie zum Idealtypus des klassischen Romanhelden gehört. Der Grund dafür ist, daß in Ransmayrs Roman Tomi als literarisierter Topos keine volle Realitätsdichte gewinnt. Dem entspricht die lange durchgehaltene Uneindeutigkeit dessen, was Cotta in Tomi eigentlich sucht und findet – ein verschwundenes Buch oder ein über sich hinausgewachsenes Buch, ein wiederhergestelltes Manuskript eines der Welt abhanden gekommenen Dichters oder aber ein als Manuskript vernichtetes Dichtwerk, das im Barbarenland in unheimlicher Weise lebendig geworden ist und in dieser Lebendigkeit aus Figuren und Geschehnissen zu Cotta spricht. Tomis Figuren sind für Cotta eher Spiegelungsgestalten als Partner oder gar Gegenspieler; man könnte sich an Stanislaw Lems antwortende Welt in dem Science-Fiction-Roman »Solaris« erinnern fühlen. Cotta ist *bei* Fama, nicht *mit* ihr; er nimmt Arachnes Bildteppiche viel intensiver wahr als die Person der Weberin. Lykaon, der Mensch als Wolf, fällt Cotta nicht an, sondern erscheint ihm, der Filmvorführer Cyparis zieht an ihm vorbei. Ovids Nympe Echo, mit der Cotta zum unvereinigten Paar wird, wiederholt zunächst nur echohaft gehörte Rede; später wird daraus Rede, die nur Cotta hört und versteht, nach ihrer Erzählung von der Geschichte der großen Flut verschwindet sie spurlos. Echos Antworten glichen »stets dem, was Cotta schon wußte, mehr noch, Echo erzählte ihm in seinen eigenen Worten von der eisernen Stadt« (S. 115). Ihre letzte Ovid-Geschichte erzählt sie Cotta in der donnernden Brandung der Meeresbucht, freilich schreiend zuweilen, aber doch in einem Getöse, in dem menschliche Rede als Rede nicht vernommen werden kann. Trotzdem hört sie Cotta – von innen. Ihre Rede ist seine geworden. Weil

sie seine Muse wird, ist es ein so grauenvoller Irrtum Cottas, daß er sich ihrer gewaltsam sexuell bemächtigt hat. Sie mußten sich nicht vereinigen. Sie war schon seine innere Stimme. Ähnlich Cottas Endverhältnis zu Tomi – eines Nachts erlebt er einen furchterlichen, zerstörerischen Sturm, aber am nächsten Tag hat niemand sonst in Tomi einen Sturm wahrgenommen. Er war Cottas inneres Erlebnis, die Außenweltresonanz seiner zunehmenden inneren Erschütterung, die Untergang und Aufbruch zugleich ist.

Auf der Suche nach Ovid und dessen Manuskript erfährt Cotta Welt als Echoraum und diesen Echoraum als Welt Ovids, in der dieser nur deshalb nicht als Person und ihr Werk zu finden ist, weil der Dichter in ihr und sie in ihm aufgegangen ist.⁷ Cotta geht so einen Weg, auf dem er zum Welt-Leser und Welt-Erleser wird. Sein Leben wird zum Prozeß, in dem er lernt, die Welt als Buch zu lesen und das Buch als Welt zu finden. Damit gerät er in den Sog der Identifikationen, die schon skizziert wurden: Er findet Ovid in dessen Welt, und wie Ovid in seine Welt übertritt und damit seine neue Welt zur Ich-Welt wird, so tritt Cotta in Ovid und seinen Übertritt in die neue Welt über. Cotta ist es, der zum Zeugen der Phänomenologie der neuen Welt wird, und nachdem er angesichts der Erscheinung des neuen Olymp »unsinnig heiter wie ein Kind« (S. 285) dagesessen ist, macht er sich auf die Suche nach der einzigen Inschrift in Tomi, die ihm danach noch zu entdecken bleibt. Auf dem letzten Fähnchen, dem er nachspürt, ist eine Inschrift von lediglich zwei Silben zu erwarten. Und hier eröffnet sich nun die letzte große Überraschung des Texts, die doch zugleich ganz folgerichtig seine Schlußfolgerung ist. Wenn Cotta immer noch Ovid in Tomi suchte, müßten diese Silben auf dem Fähnchen Na-so lauten, denn unter diesem Namen, der eigentlich ein Übername für einen Mann mit großer Nase ist, wird der Dichter Publius Ovidius Naso durchgehend im Roman geführt. Aber es sind die zwei Silben seines Namens Cot-ta, die diesem als

⁷ In seiner Polemik gegen Ransmayrs Roman stellt Joachim Kaiser fest, Ovid habe sich am Ende »in die Welt selbst verwandelt«. Bei einer so zutreffenden Charakterisierung verwundert, daß der prominente Kritiker trotzdem sehr konventionelle Erwartungen auf den Text richtet und es ihm übel nimmt, daß er sie nicht befriedigt findet: »Die Geschichte wird gleichwohl nicht individuell persönlich, bewegt nicht zu engagierter Teilnahme, gar zum Mitleid. Dafür stellen sich die Personen zu wenig als konkret redende und handelnde Menschen dar:« Verwandelt sich der Dichter in die Welt, kann er dabei nicht der Widerständigkeit konkret handelnder Personen begegnen. (Joachim Kaiser: Mit erlauchten Worten Wirkungen zweiter Klasse. In: Süddeutsche Zeitung vom 22. Oktober 1988)

Echo aus der letzten Welt der Dichtung entgegenschallen. Warum? Er ist verrückt geworden, aber nicht im Sinn einer Geisteskrankheit, deren Ausbruch er im Verlauf des Romans befürchtet.⁸ Er ist entrückt in Ovids letzte Welt, die nun auch seine letzte Welt ist. Zum Ende der Dichotomien zwischen Wirklichkeit und Dichtung gehört auch das Ende der Dichotomie Leser—Autor. Cotta, der Leser im Prozeß der Erfahrung der Welt als Buch und des Buchs als Welt, findet, indem er sich im Autor einfindet, sich im Autor, sich als Autor.

Das letzte Wort des Romans

»Iamque opus exegi [...]« Mit diesen Worten beginnt als Abschluß der »Metamorphosen« Ovids Selbstrühmung in seinem Werk, das weder Jupiters Ingrim, noch die Zeit, noch Feuer und Eisen vernichten könne. Die im Lateinischen übliche Hineinnahme des Subjekts in die Verbform des Prädikats findet sich auch hier bei Ovid, und in deutscher Übersetzung läßt sich das leicht nachbilden; etwa in der Versübersetzung Thasilo von Scheffers: »So ist mein Werk vollbracht [...]« Ransmayr hat, wie gezeigt, diese Dichterrühmung als Inschrift in die Romanhandlung hineingezogen, in der Übersetzung des Zitats aber eine Transformation der Ovidischen Worte vorgenommen, die das »Ich« der Autorschaft, die sich da ausspricht, in eine Spitzenstellung und damit in Korrespondenz mit dem Romanschluß im Zeichen des Dichter-Ichs bringt: »*Ich* habe ein Werk vollendet / das dem Feuer standhalten wird / und dem Eisen / selbst dem Zorn Gottes« (S. 50, Hervorh. d. Verf.). Nicht umsonst ist hier aus dem etwas theatralischen »Zorn« Jupiters, der auch als oberster der Götter einer unter anderen bleibt, der Zorn Gottes überhaupt geworden, eines, der absolut einer ist und darin dem absoluten Ich des Dichters als Vorstellung entspricht. Dem hypertrophen, sein Ich an den Anfang stellenden Ich des Roman-Ovid korrespondiert nun der letzte Satz des Romans: Das letzte Wort, das Cotta auf dem letzten der Schriftfähnchen sucht, sind, wie gesagt, die zwei Silben Cot-ta; »denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name«

⁸ Frank Schirrmacher stellt in seiner Rezension in der FAZ fest, Ransmayr habe einen boshaft verfälschten Bildungsroman geschrieben«, der »von der Vernunft zum Wahnsinn führt«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. September 1988.

(S. 288). Die verschwundene Gestalt Echo kehrt wieder als akustisches Echo im aufsteigenden Fels der neuen Welt. Cotta, der den verschwundenen Dichter Ovid gesucht hat, hat sich in ihm und ihn in sich, dem Weltdichter, gefunden, und die Muse dieses Ichwelt-Dichters ist – Echo. Das Echo von Ich ist Ich. Er ist seine Welt. Er ist auch sein Ovid, wie er Ransmayrs Cotta und Ovid zugleich ist; und zwar nicht im Sinne des Sprichworts, daß nachts alle Katzen grau sind, vielmehr gemäß dem Prinzip der Puppe in der Puppe in der Puppe. Cotta hat Ovid und seine Welt gesucht und sich als neue Welt etabliert. Kein episches Weltbild ist entstanden. Der Roman auf die Spitze getrieben ist: die Welt im Ich zentriert. Na-so, Cot-ta, Chri-stopf, Le-ser.

Der Skandal

Dieses Romanende ist der Skandal des Romans. Man hat seine Modernität darin gesucht, daß er aktuelle Sprach- und Texttheorien illustriert und verifiziert.⁹ Aber was sich im Prozess des Romans abspielt, ist nicht die dichterische Umsetzung der neostrukturalistischen Rede vom Ende des Autors und der Auflösung der Einheit und Ganzheit des Texts. Was als Prozess stattfindet, ist vielmehr, daß sich die Anonymisierung des Ich als vexatorisches Umkehrbild der Verabsolutierung des Ich erweist, bis zu der Konsequenz, daß der Leser im Text, der Text als Welt, diese Welt im Autor als absolutem Ich sich einfindet. Das klingt altmodisch – letzten Endes nach Überhöhung der Paradigmen: »das Erlebnis und die Dichtung« und »identifikatorische Lektüre«, aber es ist die am weitesten vorgeschobene poetologische (nicht sprachtheoretische) Position der Moderne noch einmal extremiert. Gegen den Verdacht des Altmodischen steht schon das Raffinement, mit dem sich aus dem formalen Prinzip, Literatur aus Literatur zu erzeugen, die frappierende Position der Kunst als neuer Welt herausspinnt. Ransmayrs Roman vertritt die Position des *l'art pour l'art*, indem er sie überbietet. Denn *l'art pour l'art* verkündet nur die Selbstzweckhaftigkeit und Selbstgenügsamkeit der Kunst. Rans-

⁹ Als repräsentativ für diese Tendenz nenne ich: Thomas Anz: Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs »Die letzte Welt«. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. von Uwe Wittstock. Frankfurt a. M. 1997, S. 120–132. Vgl. auch Holger Mosebach: Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München 2003.

mayr widerruft alle literarischen Utopien des richtigen Lebens, sogar im Vorhinein, auch die zwanzig Jahre jüngere Utopie Christian Lehnerts im Libretto der »Phaedra«. Kein Tanz des Menschen mit seiner Welt wird verkündet; eher gilt Gottfried Benns Fazit: formstill sieht dich die Vollendung an. Kein Miteinander von Mensch und Natur. Kein Ich und Du. Keine Vision des richtigen Lebens in der Kunst. Stattdessen: Welt ist Text und Text wird Welt.

Noch eine zweite, nun grundsätzliche poetologische Überlegung sollte vor dem Unternehmen warnen, einen direkten Anschluß zwischen autoreferenziellem literarischem Werk einerseits, Literatur- und Sprachtheorien andererseits herstellen zu wollen. Ein literarisches Werk ist keine Verlautbarung von Meinungen und Thesen, geschweige denn des Autors. Ein literarisches Werk hat seine Bedeutung nicht darin, daß es sich auf der Höhe der theoretischen Diskurse der Zeit befindet, die morgen schon wieder aus der Mode sein können, sondern daß es kategorial quer zu ihnen steht. Wenn das literarische Werk eine immanente Poetologie bei sich führt, und sogar, wenn es sie expliziert, bleibt diese Poetologie eine gedichtete Poetologie. Wenn eine gedichtete Poetologie das Kunst-Realitätsverhältnis thematisiert, ist auch die Realität, auf die sich diese gedichtete Poetologie bezieht, eine gedichtete Realität. Wenn eine gedichtete Poetologie die Kunst als letzte absolute Welt verkündet, ist das eine gedichtete Verkündigung, die der Welt draußen natürlich keineswegs den Boden unter den Füßen wegziehen kann. Immer wo in Literatur ein gedichteter Dichter erscheint, steht außerhalb ihrer ein realer Autor mit seiner gelebten Biographie. Immer, wenn in Literatur ein gedichteter Leser erscheint, ist er Lektüregegenstand eines realen Lesers. Wenn eine gedichtete Poetologie den gedichteten Leser in die gedichtete Welt und den gedichteten Dichter überführt, macht das dem realen Leser keine Vorschrift für seine Lektüre. Im Gegenteil: Ransmayrs Roman, der mit so viel Kraft den Sog entfaltet, der den Leser in Cotta, Cotta in Ovid und Ovid in seine Weltschöpfung hineinzieht, gibt dem realen Leser zugleich den Hinweis an die Hand, daß er – zumindest mit Hilfe des »Ovidischen Repertoires« – Ovids »Metamorphosen« besser kennen kann als Cotta, der doch mit aller Intensität seines Lebens nach ihnen sucht, aber den Ausgangstext nicht kennt. Er ist selbst Text. Die Entfaltung der immanenten Poetik des Romans vollzieht sich

weitgehend hinter Cottas Rücken, denn er erlebt und reflektiert sich ja nicht als Leser der Welt als Text. Nicht der gedichtete, sondern der reale Leser hat die Chance, indem er sich der Suggestion des Texts hingibt, diesen zu überblicken, gleichzeitig im Text und ihm gegenüber zu sein. Die kompositionelle Aufhebung der Außenperspektive in der absoluten letzten und ersten Welt Tomis bedarf zu ihrer vollen Wahrnehmung der Außenperspektive. Aber einer Außenperspektive, die alle Möglichkeiten der Innenperspektive genutzt und sich dadurch tief bereichert hat

Die Realität draußen und der Leser draußen verhalten sich ungerührt und unangefochten als übergreifende Außeninstanzen zu dem gelesenen fiktiven Werk, und sie sollen es. Es kann und will dem Leser Anstöße für sein Leben geben; leben und verantworten muß er sein Leben – und seine Lektüre – selber. Eine Theorie erhebt Anspruch auf Richtigkeit. Eine Dichtung ist ein individueller Weltentwurf in einen Raum des Als-ob hinein; sie erklärt nichts, sie macht etwas vor nach dem Schema: wenn – dann. Ransmayrs Roman »Die letzte Welt« macht vor, daß das komplexe Weltspiel der Kunst bis zum Verschwinden des Dichters in seiner fiktionalen Welt und bis zum Verschwinden des Lesers in dieser fiktionalen Welt vorangetrieben werden kann. Und auch sollte, weil die fiktionale Welt, an die der Dichter – und der Leser – sich hingibt, im Maße dieser Hingabe Welt erst eigentlich wird und ist. Aber eben eine *gedichtete* Welt. Sie mit der eigenen gesellschaftlichen und biographischen Wirklichkeit zu verwechseln, entspräche kategorial ungefähr der Albernheit des alten Theaterwitzes, nach dem das kulturferne dörfliche Publikum der Wanderbühne den Darsteller Franz Moors für die Schurkereien der Bühnenfigur Franz Moor verprügelt. Das Lesen von Literatur kann gewiß einen hohen Welterklärungswert haben, doch nur dann, wenn der Leser das ästhetische Gebilde als ästhetisches rezipiert und in eigener Regie und Verantwortung zu sich in seiner Realität relationiert. Genau das tut idealiter der Interpret. Er ist nicht der Theoretiker, der im medialen Weltdorf unserer Zeit Literatur als Medium hoffähig und anschlussfähig zu machen beflissen ist, sondern der radikal sich einlassende und radikal diese Einlassung ausschöpfende und reflektierende Leser. Er macht Lektüre vor.