

**24/2016**

---

Ursprünge  
Origines  
Origins

V A R I A  
**T I O N S**

Literaturzeitschrift der Universität Zürich

PETER LANG

---

Die Frage nach dem Ursprung ist die Frage nach ultimativen Ursachen, nach einem determinierenden Anfangspunkt. Zugleich aber liegt dieser Punkt jenseits einer greifbaren Gegenwart. Ursprünge sind Leerstellen, welche gefüllt und rekonstruiert werden müssen. Entsprechend ist Fiktion ein integraler Bestandteil von allen Texten, die Ursprünge reflektieren, ungeachtet ihrer Gattung und Funktion. Indem sie imaginativ zu ergründen suchen, woher Dinge kommen, haben Geschichten von Ursprüngen das Potential, sowohl die ‚Dinge, wie sie sind‘ zu bestätigen als auch sie radikal zu hinterfragen. In seinem komparatistischen Interesse widmet sich der vorliegende Band von *Variations* dem Begriff des Ursprungs in der literarischen Vorstellung. In den enthaltenen Beiträgen werden Ursprünge sowohl konkretisiert als auch hinterfragt, sie werden bestimmt, dynamisiert und neu positioniert. So zeitlos beziehungsweise fixiert, so umfassend und allgemeingültig der Ursprung auch gedacht werden mag, die in *Variations 24* enthaltenen Untersuchungen und Lektüren zeigen ihn in all seiner Wandelbarkeit.

**Variations**

# Variations

Literaturzeitschrift der Universität Zürich

24/2016

Redaktion:

Roxane Barras, Marie Drath, Philippe Haensler,  
Stefanie Heine, Tatjana Hofmann, Simone Höhn, Mark Ittensohn,  
Clemens Özelt, Reto Zöllner

Beiträge und Rezensionen bitte an die Redaktion senden:

*Variations*

Deutsches Seminar der Universität Zürich

Schönberggasse 9

CH-8001 Zürich

[variations@rom.uzh.ch](mailto:variations@rom.uzh.ch), [www.variations.uzh.ch](http://www.variations.uzh.ch)

Erscheint demnächst / À paraître / Upcoming:

25/2017

Humor / Humour / Humour

Abonnement/Einzelnummern:

*Variations* erscheint jährlich.

Jahresabonnement (Fr. 45.–) und Einzelhefte (Fr. 50.–)

können bestellt werden bei:

Verlag Peter Lang

Moosstrasse 1

Postfach 350

CH-2542 Pieterlen

Tel.: +41 (0)32 376 17 17, Fax: +41 (0)32 376 17 27

[order@peterlang.com](mailto:order@peterlang.com)

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

PETER LANG

Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien

Herausgegeben von

Roxane Barras / Simone Höhn / Mark Ittensohn

# **Ursprünge / Origines / Origins**

**24 / 2016**

PETER LANG

Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien

*Variations* ist eine Literaturzeitschrift der Universität Zürich und fördert den Austausch im Bereich der literaturwissenschaftlichen Fächer.

*Variations* dankt folgenden Institutionen der Universität Zürich für die finanzielle Unterstützung:

Rektoratsdienste

Deutsches Seminar

Englisches Seminar

Romanisches Seminar

Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Slavisches Seminar

Layout: Anna Büsching

Endlektorat: Samuel Rusch

ISSN 1424-7631

e-ISSN 2235-6118

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2016

Wabernstrasse 40, CH-3007 Bern, Schweiz

[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

# Inhalt

## Ursprünge / Origines / Origins

### 9 Editorial

## Beiträge

### 19 L'origine préhistorique : une mémoire trouée

Chloé Morille

### 33 Die Dialektik des Ursprungs: Narrationen des Ich in der ästhetischen Moderne

Steffen Groscurth

### 45 Die Poetik des An-archismus. Zum Problem des Ursprungs bei Gustav Landauer und Franz Kafka

Demian Berger

### 61 The Birth of Moscow Conceptualism from the Musical Spirit of the Russian Avant-Garde. The Soundscapes of Moscow Conceptualism and its Sonoric Theatre of the Absurd

Dennis Ioffe

### 79 Friedrich Schillers und Walter Scotts Einfluss auf die Form historischen Erzählens im späten 19. Jahrhundert. Zu Wilhelm Raabes *Die schwarze Galeere* und C. F. Meyers *Jürg Jenatsch*

Heiko Ullrich

### 91 Le carnet d'écrivain au XX<sup>e</sup> siècle : forme originelle, forme terminale

Sophie Hébert

### 105 *Ab urbe condita*: Überlegungen zur Systematik städtischer Ursprungsnarrationen der Vormoderne

Edith Feistner und Jakob Nied

**117** Et avant ? Mise en récit des origines et commencement narratif

Anne Isabelle François

**129** Inaugurating Ambivalence. Toni Morrison's *God Help the Child*

Michelle Dreiding

**141** „Du riechst nach deiner Geburt.“ Erzählen vom Ursprung in Catalin Dorian Florescus *Jacob beschließt zu lieben*

Falk Quenstedt und Sarina Tschachtli

**153** Am Anfang waren die Musen. Zur Poetologie der Jacques-Erzählung in Gottfried Kellers *Züricher Novellen*

Annalisa Fischer

**165** Erste Sätze. Christoph Ransmayrs zyklisch-serielle Ursprünglichkeit

Claus Telge

## Forum

**177** Die Kunst, Raoul Schrott (nicht) zu glauben

Oriana Schällibaum

**191** Der Ursprung des Vorurteils. Nachrede zum *Zauberberg*

Andreas Dorschel

## Literarische und künstlerische Beiträge

**204** Sonnensturzsonatinen (Auswahl)

Sabine Bergk

**208** Due to an A Priori Sensation

Styliani Kokkali and Nikolas Vlahakis

## 210 Adieux

Ivan de Monbrison

## 212 Poems

Anne Lovering Rounds

## 216 Die Windharfe | The Eolian Harp

Betrachtungen nach Verlassen eines Rückzugsorts | Reflections on Having Left a Place of Retirement

S. T. Coleridge, aus dem Englischen von Florian Bissig

## 225 Adams Laufbahn oder Caspars Theater

Sebastian Lübcke

## 229 Der Schlaf des Hermaphroditos (Romanausschnitt)

Ekaterina Vassilieva, aus dem Russischen von der Autorin

## Rezensionen

## 240

Georges NIVAT, *Les trois âges russes*, Paris: Fayard, 2015

David Hallbeck

Charis CHARALAMPOUS, *Rethinking the Mind-Body Relationship in Early Modern Literature, Philosophy and Medicine. The Renaissance of the Body*, New York: Routledge 2016

Simone Höhn

Wsewolod NEKRASSOW / Всеволод Некрасов, *Ich lebe ich sehe / Жизнь и вижу*, ausgewählt, aus dem Russischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Günter Hirt und Sascha Wonders, Vorwort von Eugen Gomringer, Münster: Helmut Lang, 2016

Tatjana Hofmann

Almut SEILER-DIETRICH, *„Hinter dem Seidenhimmel spannt sich die flockige Nacht wie Zunder“*. Erica de Bary. *Eine Biographie*, Angermünde: Horlemann, 2015

Seynabou Ndiaye

Jana SCHUSTER, *„Umkehr der Räume“*. Rainer Maria Rilkes *Poetik der Bewegung*, Freiburg: Rombach, 2011

Lucia Ruprecht



# Erste Sätze. Christoph Ransmayrs zyklisch-serielle Ursprünglichkeit

Claus Telge

Am Anfang des *Atlas eines ängstlichen Mannes* steht einer von jenen für Christoph Ransmayr durchaus typischen Paratexten, die ganz schlicht mit „Vor allem“<sup>1</sup> oder „Notiz am Rande“<sup>2</sup> betitelt sind oder, wie in diesem Fall, ganz ohne Titel auskommen und beim geeigneten Leser sowohl Klarheit schaffen als auch Verwirrung stiften können. Dort heisst es: „Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt.“<sup>3</sup> Dieser Satz benennt eine Urform des Erzählens, die besagt, dass eine Geschichte nur dadurch entsteht, dass man sich ein als vergangen gedachtes Geschehen ins Bewusstsein ruft. Ob mündlich oder schriftlich überliefert, gleichermassen gilt dabei, dass Erleben und Erzählen nie gleichzeitig stattfinden können, wonach das Erzählen von sich aus nach einer Vergangenheitsform verlangt. Diese Urkonstante immer wieder aufs Neue bezeugend, beginnt jede der über den Erdball verstreuten siebzig Episoden der autobiographischen Reiseerzählung mit den Anfangsworten „Ich sah“. In ihnen artikuliert sich, dass im Akt des autobiographischen Schreibens ein unvermittelter Zugang zum Vergangenen unmöglich ist, da das „Ich“ sich immer nur als ein Anderes in der Sprache perzipieren kann.<sup>4</sup> Der Ursprung des Erzählens bzw. die Urscene des erzählenden Subjekts ereignet sich in der Zeichenhaftigkeit des ersten Satzes, von dem aus eine Geschichte nicht nur ihren Anfang nimmt, sondern auch die Wahrhaftigkeit, Originalität, Einmaligkeit und Echtheit dessen, wovon sie erzählt, als eine Frage der Darstellung erscheint. Nicht

---

1 Christoph RANSMAYR, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), Frankfurt am Main: Fischer, 1996, 9.

2 Christoph RANSMAYR, *Der fliegende Berg*, Frankfurt am Main: Fischer, 2006 [= FB], o. S.

3 Christoph RANSMAYR, *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012), Frankfurt am Main: Fischer, 2014 [= A], o. S.

4 Dieser Umstand hat in der Literaturwissenschaft unter dem von Serge Doubrovsky eingeführten Begriff der „Autofiktion“ zu einer äusserst lebhaften und produktiven Debatte geführt, die hier zwar an der einen oder anderen Stelle anklingen mag, aber nicht im Zentrum meiner Ausführungen steht. Für einen Überblick vgl. u. a.: Alfonso DE TORO und Claudia GRONEMANN (Hgg.), *Autobiographie revisited: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim: Olms Verlag, 2004, oder Frank ZIPFEL, „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität“, in: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hgg.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin: de Gruyter, 2009, 285–315.

umsonst markiert für Ransmayr der erste Satz die „Erfindung der Welt“<sup>5</sup> im literarischen Text. Man mag das als Gemeinplatz der Literatur oder des kreativen Schreibens abtun. Aber dadurch, dass der *Atlas* die Anfangsworte des allerersten Satzes des Haupttextes als anaphorische Struktur jedem weiteren ersten Satz einer neuen Episode miteinschreibt, insistiert er geradezu auf der konstitutiven Besonderheit der anfänglichen Syntax. Schon allein der Tatsache, dass der Ich-Erzähler seine Zerrissenheit im Wiederholungsakt wieder und wieder vor Augen führt, wohnt eine zwanghafte Getriebenheit inne, an die nach der Freud'schen Wiederholungszwangstheorie eine lustgewinnende Eigentlichkeit bzw. die analytische Freisetzung des Schreibimpulses als Schöpfungsmythos des eigenen Textes gekoppelt ist. Mythostheoretisch betrachtet verfolgt eine solche zyklische Zeitkonzeption auch immer eine „Weise der Suspendierung der Zeit“<sup>6</sup>. Ausgehend von diesen Grundüberlegungen soll im Folgenden gezeigt werden, wie die anaphorische Struktur der ersten Sätze im oszillierenden Perspektivwechsel (nah, fern, innen, aussen, offen, geschlossen usw.) eine zyklisch-serielle Ursprünglichkeit verräumlicht, in der nichts zusammengehört und doch kartographisch alles zur gleichen Zeit aneinanderhängt. Die Vorgehensweise hat dabei eine doppelte zu sein: sie muss sich sowohl auf die Einmaligkeit des subjektiven Erlebens der globalen Reiseerzählung einlassen als diese auch in ihrer repetierenden Gemachtheit zu erkennen versuchen.

Vorab ist anzumerken, dass Christoph Ransmayr sich wie kaum ein anderer Autor der Gegenwartsliteratur mit Vorstellungen von Ursprüngen und Ursprünglichkeit auseinandersetzt, zumal darin zwei thematische Grundzüge seines Schreibens – die Differenz von Realität und Fiktion sowie die gegenseitige Durchdringung von Natur und Kunst – besonders prägnant hervortreten. Ob etwa die frühe dokumentarliterarische Explorationsmontage *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, die gleichsam dekonstruierende und konstruierende Rekonstruktion von Ovids *Metamorphosen* (als Ur-Textfiktion) in *Die letzte Welt* oder die alternative Nachkriegsgeschichte *Morbus Kitahara* um den „Hundekönig“ Ambras: immer wieder hinterfragen und umspielen die Romane des Österreicherers zivilisationsmythologische Ur-Zusammenhänge. Und das – im Gegensatz zum *Atlas!* – *ex negativo*, d. h. von der Perspektive ihres Endes her, was ihm bisweilen den Ruf eingebracht hat, ein augenzwinkernder Apokalyptiker zu sein, der dort, wo sich ein sinnstiftender Wesensgrund des Menschen auftut, Einsamkeit

---

5 So der Titel von Ransmayrs Dankesrede anlässlich der Verleihung des Franz-Kafka-Preises, in der die Rolle der ersten (und der letzten) Sätze einer Erzählung im Allgemeinen und im Besonderen am Beispiel Kafkas im Mittelpunkt steht. Vgl. Christoph RANSMAYR, „Die Erfindung der Welt. Fragen, Antworten“, in: Christoph Ransmayr, *Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen* (2003), Frankfurt am Main: Fischer, 2013, 15–23.

6 Grundlegend dazu, auch für alle folgenden Überlegungen: Emil ANGEHRN, *Die Frage nach dem Ursprung. Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik*. München: Fink, 2007, 51.

und Dunkelheit herrschen lässt. Man kann sich das Weltuntergangsszenario von Ransmayrs Erstling *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen* (1982) quasi als Schablone zurechtlegen, anhand deren dann alle seine Romane als „Einschreibungen in Endzeiten“<sup>7</sup> erscheinen, wobei es vor allem dem ironisch reflektierten Habitus dieser Texte geschuldet ist, dass sie die Grenze zum Endzeit-Mainstream nie überschreiten.

Seit *Der fliegende Berg* (2006) werden in der kaum noch zu überblickenden Debatte um Ransmayrs Werk allerdings erste Rufe laut, die ein Schwinden der Distanz zwischen Erzählstimme und dargestelltem Geschehen feststellen. Inge Stephan vertritt die Ansicht, dass die Brudergeschichte von Pádraic und Liam, der bei der Besteigung des „Phur-Ri“ – einer von jenen imaginierten unentdeckten „weißen Flecken“<sup>8</sup>, wie sie mit regelmässiger Beständigkeit in den Texten des Österreicherers auftauchen – ums Leben kommt, die heterogenen Darstellungsprinzipien und ausbalancierten Anachronismen der vorangegangenen Schaffensperiode zu Lasten einer monotonen Männerstimme aufgibt.<sup>9</sup> Die virtuose Setzung des Textes in Langverse erscheint in dieser Auffassung nicht nur als hoffnungslos pathetisch, sondern als geradezu reaktionär. Dirk Werle widerspricht dieser Lesart entschieden. Er schlägt eine andere Sichtweise vor: Allein mit den Parametern eines postmodernen Erzählens ist Ransmayrs Werk nicht beizukommen.

---

7 Vgl. Bernhard FETZ, „Der Herr der Welt tritt ab“, in: Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main: Fischer, 1997, 27–42, 39.

8 „Mit Sprache kann man zwar kartographieren, was objektiv existiert, aber bisher noch nicht entdeckt wurde, aber die Literatur geht weit über diese Objektivität hinaus: Ich kann als Schriftsteller auch weiße Flecken erschaffen“. Christoph Ransmayr im Gespräch mit Insa WILKE, „Das Menschenmögliche zur Sprache bringen“, in: Insa Wilke (Hg.), *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main: Fischer, 2014, 13–99, 38.

9 Stephan sieht in dem Buch eine befremdliche Darbietung „heroischer Männlichkeit“. Befremdlich vor allem deshalb, da damit eine geschlechtermythologische Konzeption wieder auflebe, die in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* durch zahlreiche „ironische Brechungen“ auf den unterschiedlichen Erzählebenen des Romans verabschiedet wurde. Vgl. Inge STEPHAN, „‘Weiße Flecken’ und ‚schwarze Löcher‘. Untergangs- und Auferstehungsszenarien heroischer Männlichkeit in Christoph Ransmayrs ‚Kältetexten‘ *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) und *Der fliegende Berg* (2006)“, in: Hans Richard Brittmacher und Thomas Koebner (Hgg.), *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, 115–127, 127. In der bisher einzigen längeren Auseinandersetzung mit dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* vertritt Linda Karlson Hammarfelt eine ähnlich ideologiekritische Grundthese zu Ransmayrs *male gaze*. Unter Bezugnahme auf zeitgenössische kultur- und literaturgeographische Ansätze des *spatial turn* kommt sie dann aber doch zu dem Schluss, dass in den Reiseerzählungen ein „transkulturelles, dezentriertes und mobiles Selbst“ zum Ausdruck kommt, womit sie das Verfahren des Textes in die Tradition eines postmodernen Erzählens stellt, vergleichbar mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt*. Vgl. Linda KARLSON HAMMARFELT, „Literatur an der Grenze zur Kartierbarkeit. Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*“, *Studia Neophilologica* 86 (2014), 66–78, 77.

Denn sowohl der neue, ‚ironiefreie‘ Authentizitätsgestus des Ich-Erzählers als auch die freirhythmischen Strophen des *Fliegenden Bergs* sind als eine klassizistische Form mythisch-zeitlosen Erzählens zu deuten, das sich eben ganz bewusst abseits der üblichen Gepflogenheiten der Gegenwartsliteratur verortet.<sup>10</sup>

Durch beide Interpretationen ergibt sich interessanterweise eine werkchronologische Einteilung, die besagt, dass sich die Erzählkonzeptionen von Ransmayrs Romanen seit seinem Debüt von der Mehr- zur Eindeutigkeit verschieben. Mit dem *Atlas eines ängstlichen Mannes* ist demnach ein vorläufiger Endpunkt erreicht: eine homodiegetische Mischung aus Journalisten-<sup>11</sup> und Seher-Ich berichtet wahrhaft von seinen Welterkundungen.<sup>12</sup> Beweiskräftige Indizien dafür liefert auch der oben zitierte Paratext: „In den siebzig Episoden dieses *Atlas* ist ausschließlich von Orten die Rede, an denen ich gelebt, die ich bereist oder durchwandert habe“ (A, o. S.). Dieser Hinweis auf tatsächlich Zugetragenes, von dem das Buch Zeugnis ablegen soll, eröffnet ein Spannungsverhältnis zur eingangs diskutierten Programmatik („Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt“), zumal die Einzigartigkeit des Erlebten und des autobiographischen Ichs im letzten Absatz noch mit einer Widmung an Ransmayrs Frau Judith unzweideutig versichert wird. Allein die dazwischengeschobene Bemerkung, dass sich unter den Episoden eine einzige (welche, wird nicht preisgegeben) befindet, die von einem Ort handelt, den das Ich nicht bereist hat, was „daran erinnern [soll], [...] daß (fast) jede Episode auch von einem anderen Menschen [...] erzählt worden sein könnte“ (A, o. S.), spielt den Ball wieder zurück zum Anfang und verweist auf die ambivalente Relation zwischen Erzähler und Erzähltem.

Nun geht es hier nicht darum, die durchaus plausiblen, aber eben zum Teil auch widersprüchlichen bzw. vereinfachenden Positionen zu Ransmayrs Schaffensperiode ab Anfang der 2000er Jahre zu revidieren oder gar für die eine oder andere Seite Partei zu ergreifen. Gleichwohl scheint es angebracht, die Betrachtungsweise des Gegenstands von einem Entweder-postmoderne-Ästhetik-oder-zeitloses-Traditionsverhalten zu einem Weder-noch bzw. Sowohl-als-auch zu verschieben. Um diesen Deutungsvorschlag zu erläutern, ist zunächst dem ersten Satz der ersten Episode – „Fernstes Land“ –, der gleichzeitig der erste Satz des *Atlas* ist, besondere Aufmerksamkeit zu schenken:

---

**10** Vgl. dazu Dirk WERLE, „Christoph Ransmayrs Poetik der Zeitlosigkeit im *Fliegenden Berg*“, in: Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann (Hgg.), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin: de Gruyter, 2013, 155–171. Werle spricht sogar von einer „Selbstdarstellungsstrategie des Autors als Klassiker“ (156).

**11** In Anspielung auf Ransmayrs Arbeiten als Kulturredakteur und Reporter. Vgl. Christoph RANSMAYR, *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

**12** Vgl. Werle, „Poetik der Zeitlosigkeit“, 169.

Ich sah die Heimat eines Gottes auf 26° 28' südlicher Breite und 105° 21' westlicher Länge: eine menschenleere, von Seevögeln umschwärmte Felseninsel, weit draußen im Pazifik. Mehr als dreitausendzweihundert Kilometer waren es von diesen umbrannten, baum- und strauchlosen Klippen ohne Süßwasser, ohne Gras, ohne Blütenpflanzen und Moos bis zur chilenischen Küste, von wo mein Schiff vor einer Woche mit Kurs auf Rapa Nui, die Osterinsel, ausgelaufen war. (A, 11)

Der Text beginnt in einem georeferentiellen Terminologie-Ton, indem er die genaue Koordinatenbeschreibung eines Ortes auf der Erdoberfläche vornimmt – allerdings nicht irgendeines Ortes, sondern der „Heimat eines Gottes“. Zwei (widerläufige) kartographische Verfahren überlagern sich hierin auf eigentümliche Weise: das der naturwissenschaftlich-technischen Bestimmung der Lage eines Objekts und das seiner symbolischen Zuschreibung. Beide haben gemeinsam, dass der real existierende Ort der Insel sowohl auf der geographischen Karte als auch auf der Karte des kulturellen Bewusstseinsraums abwesend ist bzw. semiotisch verdichtet wird. Das gilt natürlich ebenso für den Erzähler als teilnehmenden Beobachter der Welt, die er literarisch kartographiert, denn, wie bei Gilles Deleuze und Félix Guattari nachzulesen ist, eine Karte „reproduziert kein in sich geschlossenes Unbewusstes, sie konstruiert es.“<sup>13</sup> Das Ich entfaltet ein historisch-geographisches Panorama der Pazifikhegemonie, indem es über die unterschiedlichen Namensgebungen der Insel reflektiert. Auf der Seekarte ist diese unter dem Namen zweier spanischer Kapitäne mit *Isla Sala y Gómez* verzeichnet. In der Sprache ihrer eigentlichen Entdecker, der Rapa Nui, aber heisst sie „*Manu Motu Motiro Hiva*“, was sich mit „Vogelinsel auf dem Weg in fernstes Land“ – oder mit „Vogelinsel auf dem Weg in die Unendlichkeit“ (A, 13) – übersetzen lässt. Das sagt zumindest ein „erschreckend dünner Mann“ (A, 12), der sich an Bord des Schiffes befindet, mit dem das Ich zur Osterinsel aufbricht und der als allegorisches Vehikel Vergangenheit und Gegenwart der Rapa Nui verkörpert, die „in ihren Überlieferungen [...] jede Erinnerung an den Ort ihres Ursprungs und an alles Festland“ (A, 13) verloren haben.

Doch ist „Fernstes Land“ nicht nur eine kritische Auseinandersetzung mit realen und imaginären Ursprungsorten kollektiver Geschichtsschreibungen. Darüber hinaus weist der erste Satz die erste Episode auf metatextueller Ebene selbst als Ursprungserzählung aus, und zwar des eigenen Erzählens. Denn ohne diese gesetzte Singularität gibt es keine Wiederholung, d. h. keine weitere Episode.<sup>14</sup> In diesem stillstehenden, menschenleeren Ort findet die kartographische Imagination ihren Möglichkeitsraum. Das ist geradezu eine Urszene von Ransmayrs Schreiben, die sich im *Fliegenden Berg*,

---

**13** Gilles DELEUZE und Félix GUATTARI, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, Berlin: Merve, 1992, 23.

**14** „Als Verhaltensweise und als Gesichtspunkt betrifft die Wiederholung eine untauschbare, unersetzbare Singularität“ (Gilles DELEUZE, *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogel, München: Fink, 1992, 15).

dessen erster Satz eine strophenförmige Drei-Zeilen-Kaskade ist, auf ganz ähnliche Weise abspielt: „Ich starb / 6480 Meter über dem Meeresspiegel / am vierten Mai im Jahr des Pferdes.“ (FB, 9) In seiner Hölderlinpreisrede „Am See von Phoksundo“<sup>15</sup> schildert Ransmayr, wie er mit einem Freund – gemeint ist Reinhold Messner<sup>16</sup>, dessen Bruder bei der Besteigung des Nanga Parnat tödlich verunglückte, was dem Text unweigerlich einen biographischen Subtext verleiht – im Grenzland zwischen Tibet und Nepal wandert. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Begehung des späteren Setting des *Fliegenden Bergs*. In der letzten Episode („Ankunft“) des *Atlas* werden die Ereignisse der Wanderung noch einmal anders wiedererzählt, um „viertausend Meter über dem Meeresspiegel“ (A, 450) inmitten tibetischer Mönche dessen Endkoordinate – „Nun war ich angekommen.“ (A, 456) – als intertextuelle Anfangskoordinate des *Fliegenden Bergs* zu verzeichnen. Der erste Satz von Ransmayrs Rede handelt davon, wie das Ich in der Nähe des Sees „aus der Zeit“ (23) fällt. Ein solches Aus-der-Zeit-Fallen signalisiert das jähe Auftreten eines Ursprungsphänomens als Anfangszeichen einer Geschichte, wie es sich in der gleichen Art sowohl in *Der fliegende Berg* als auch im *Atlas* ereignet. Sich im Mythos aus der Zeit, aus der Historie bewegen, bedeutet jedoch gerade nicht, über diese emphatisch hinauszugehen, zeitlos oder überzeitlich zu sein, sondern dass die Ordnung der Zeit ihren Vorrang an die Ordnung des Raums abtritt. Damit ist freilich nicht die Einrichtung gesellschaftlicher, kultureller und politischer Grenzen oder institutioneller Orientierungsstätten gemeint, sondern das Aufhalten und Ausgeliefertsein im Unendlichkeitsraum der Natur, wo selbst basal-menschliche Schemata wie von-bis oder davor-danach von einer gleichförmigen, indifferenten Leere ab- bzw. aufgelöst werden.<sup>17</sup>

Der Raum, der sich dabei auftut, ist, mögen die Ortskoordinaten des Ichs auch noch so abseits der westlichen Zivilisationsräume liegen, ein Raum der Gegenwart. Daraus bezieht ja gerade der erste Satz des *Fliegenden Bergs* seine aussergewöhnliche Spannung, denn im Titel des ersten Kapitels, der diesem ersten Satz vorangeht, heisst es: „Auferstehung in Kham. Östliches Tibet, 21. Jahrhundert“ (FB, 9). Hinzu kommt Liams Besessenheit von den

---

**15** Christoph RANSMAYR, „Am See von Phoksundo. Bildnis eines glücklichen Menschen“, in: Ransmayr, *Die Verbeugung des Riesen*, 23–33.

**16** Im Paratext des Bandes, in dem die Rede abgedruckt ist, steht, dass Ransmayr „Gefährten und Freunde in Gestalten seiner Erzählungen [verwandelt]“, darunter „als Weggefährte im Tiefschnee des westlichen Himalaya – auch der Nomade Reinhold Messner“ (Ransmayr, *Die Verbeugung des Riesen*, o.S.).

**17** Hierin ist durchaus eine Grundstruktur in Ransmayrs Werk zu sehen, die Thorsten Hoffmann am Beispiel von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in seiner Studie zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen herausarbeitet, vor allem im Hinblick auf Lyotards Vorstellung von einem wesentlichen Vertrauensverlust in ein fortwährendes Voranschreiten der Zeit. Vgl. Thorsten HOFFMANN, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Berlin: de Gruyter, 2006, 132f.

Möglichkeiten der „digitalen Kartographie“ (FB, 76), „seinen digitalen Atlanten“ (FB, 128). Es scheint fast so, als ob die Flüssigkristalle in den „Flüssigkristallschirmen“ seiner „Rechner“ (FB, 24) einen neuen Urstoff bilden, der die konstruierte Weltwirklichkeit der virtuellen Karten mit der auf ihnen abwesenden realweltlichen Wirklichkeit verschwimmen lässt.<sup>18</sup> Neben den Berührungspunkten zeigen die ersten Sätze von *Der Fliegende Berg* und dem *Atlas* aber auch gleich einen grundlegenden Unterschied der beiden Texte an, und der liegt ebenfalls im Akzentwechsel von der Zeit-Raum- zur Raum-Zeit-Struktur. Obwohl beide schöpfungsmithischer Natur sind, ist der Anfangswert im *Fliegenden Berg* (Auferstehung) invertiert (Ende als Anfang)<sup>19</sup>, wohingegen der *Atlas* auf eine Erst-Entstehung des Lebens (Anfang als Anfang) rekurriert. Darum führt die Annahme, es handle sich hierbei um ein Referenzsignal auf die Apokalypse des Johannes („Und ich sah“)<sup>20</sup>, in die Irre, da eben gerade nicht vom Ende, sondern vom Anfang her erzählt wird.

Selbstverständlich zementiert der *Atlas* damit kein singular-kulturmythisches Ureignis, dem es immer wieder aufs Neue zu gedenken gilt. Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Kritik des Mythos als essentialistische Determinante der menschlichen Unfreiheit wird nicht aufgehoben, zumal die Katastrophen des 20. und des 21. Jahrhunderts nahezu in allen Episoden des *Atlas* allgegenwärtig sind. Angesichts dessen ist der Ursprung des Ichs immer schon ein unbestimmter: „Heimat ist das Entronnensein.“<sup>21</sup> Gleichwohl ist es Ransmayrs eigene metaliterarische Wiederbelebung des mythischen Erzählens unter den Vorzeichen der Postmoderne, die es ihm erlaubt, den Bedingungen eines globalen Erzählens gerecht zu werden. Mit einem Zitat von Susan Sontag bringt Christine Abbt den Imperativ des *Atlas* folgendermassen auf den Punkt: „Ein Reisender zu sein – und Schriftsteller sind oft Reisende – heißt, ständig an die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erinnert zu werden, in der eigenen Welt und der anderen Welt, die man besucht hat.“<sup>22</sup> Es ist dieser Nexus, den der Initiations-Wort-Cluster „Ich

---

**18** Auch eröffnet die digitale Kartographie Praktiken der Um- bzw. Rückbenennung. Der Mount Everest – „Ein beschissener Name“ (FB, 128) – firmiert auf Liams Karten unter dem Namen „*Sagarmatha*“, was in der Übersetzung aus dem Sanskrit „Mutter des Ozeans, Mutter der Meere“ (FB, 129) bedeutet.

**19** Ganz ähnlich im Übrigen auch in *Morbus Kitahara*, wenn auch unter den Vorzeichen der Finalität: „Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens“ (Christoph RANSMAYR, *Morbus Kitahara*, Frankfurt am Main: Fischer, 1995, 7). Vgl. Konrad Paul LIESMANN, „Der Anfang ist das Ende“, in: Wittstock, *Zum Werk von Christoph Ransmayr*, 148–158.

**20** So Ulrich WEINZIERL, „Die Kunst, von der Welt Notiz zu nehmen“, in: *Die Welt*, 29. Oktober 2012: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article110339960/Die-Kunst-von-der-Welt-Notiz-zu-nehmen.html> (03.05.2016).

**21** Max HORKHEIMER und Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 86.

**22** Susan Sontag, „Die Erweiterung der Welt: Warum Literatur lebensnotwendig ist“, 2004. Zit. nach Christine ABBT, „Angstwandeln“, in: Wilke, *Bericht am Feuer*, 229–271, 261.

sah“ in den ersten Sätzen jeder Episode herstellt, indem es aus der Zeit heraustritt, sie zum Stillstand bringt, sodass das zeitlich voneinander Geschiedenes unmittelbar nebeneinander steht, in der Art vergleichbar mit Walter Benjamins Vorstellung vom Ursprung in der „Erkenntniskritischen Vorrede“ zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: „Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seiner Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.“<sup>23</sup> In diesem messianischen Hinein-gerissen-Werden ‚springt‘ die profane Zeit aus ihrer linearen Spur. Im „Strudel“ des sich auf sich selbst beziehenden ersten Satzes bilden sich die Raummetaphern von Karte und Netz.

Demgegenüber ist die Serie „kein Bild [...], sondern eine Form, und als solche die Grundstruktur“, die die „anderen Ordnungsmuster [z. B. Karte, Netz] ausmacht“<sup>24</sup>, und im *Atlas* ordnet sie die individualästhetische Einmaligkeit der Geschichten, die sich nicht ereignen, sondern erzählt werden, und setzt sie miteinander in eine gerichtet (Anfang–Ende) verlaufende Beziehung. Denn – und das darf nicht vergessen werden – trotz der anaphorischen Struktur setzt der erste Satz hier immer das Setting für etwas, das nur einmal erzählt wird.<sup>25</sup> Die diesbezüglich bisher mitunter etwas leichtsinnig verwendeten Begriffe „Zyklus“ und „Serie“ sind dabei schwer voneinander zu trennen. Ein literarischer Zyklus ist „eine Gruppe von selbständigen, in narrativer Sukzession oder thematischer Variation aufeinander bezogenen Gedichten, Dramen oder Erzähltexten“, die in doppelter Funktion „selbständige Texte und gleichzeitig untergeordnete Teilkomponenten des zyklischen Ganzen“<sup>26</sup> bilden. Das gilt auch für die Serie. Für eine genaue Klassifikation der Einzeltexte wäre zudem von ‚Kyklos‘ zu sprechen, d. h. „eine Wiederholungsfigur, bei der die wiederholten Worte oder Wortgruppen rah-

---

Als weitere, vielleicht noch einschlägigere Referenz ist Alejandro González Iñárritu Episodenfilm *Babel* zu nennen, der ebenfalls versucht, dieser Gleichzeitigkeit formal zu entsprechen. In Gegenwart des Verfassers hat Ransmayr seine ausserordentliche Wertschätzung für diesen Film bekundet.

**23** Walter BENJAMIN, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften* I/1, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 203–430, 226.

**24** Christine BLÄTTER, „Einleitung“, in: Christine Blätter (Hg.), *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München: Fink, 7–17, 12.

**25** Es handelt sich nach Genette also weder um repetitives Erzählen (etwas wird mehrmals erzählt), noch um iteratives Erzählen (einmal wird erzählt, was sich mehrmals ereignet hat). Vgl. dazu aktuell Michael NIEHAUS, „Anaphorisches Erzählen. Beispiel und Problemskizze einer Struktur doppelter Wiederholung“, in: Rolf Parr et al. (Hgg.), *Wiederholen / Wiederholung*, Heidelberg: Synchron, 2015, 43–57.

**26** Claus-Michael ORT: „Zyklus“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3, Berlin, 2003, 899–901, 899. Ähnlich verfährt auch die Serienmalerei, die allerdings von der *Ars multiplicata*, der Serienkunst, abzugrenzen ist. Vgl. Katharina SYORKA, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1983, 4–24.

mend am Anfang und am Ende einer syntaktischen [...] Einheit stehen.“<sup>27</sup> Keineswegs soll hier der Anspruch erhoben werden, allgemeindefinitorische Eindeutigkeit zu schaffen oder gar die Makro- und Mikrostruktur des *Atlas* in ihrer Gesamtheit auszudeuten. Das, was hier als zyklisch-serielle Ursprünglichkeit verstanden wird, verweist darauf, dass zwei entgegengesetzte Zeitlichkeitsformationen, die mythische und die profane, sich im Ursprungsphänomen des ersten Satzes miteinander verweben. Ganz im Sinne von Benjamins „Doppeleinsicht“ des Ursprungs, wonach „in allem Wesenhaften Einmaligkeit und Wiederholung durcheinander sich bedingt.“<sup>28</sup> Man kann es durchaus als Novum im Werk Ransmayrs ansehen, dass im *Atlas* auf diese Weise versucht wird, zwei begriffliche Wirkungszusammenhänge in eins zu bringen, die auf den ersten Blick unvereinbar scheinen, nämlich den von der Postmoderne so ungeliebten Begriff der Authentizität (als Norm hohler Echtheit, die gerade im Zeitalter der Digitalisierung wieder an Bedeutung gewinnt) und ihren Schlüsselbegriff, den der Wiederholung.<sup>29</sup> Zwar eröffnet gerade die zyklisch-serielle Komposition des Textes ein hohes Mass an Selbstreflexivität, indem dieser von Beginn an signalisiert, dass es nie darum geht, Gesehenes wiederzugeben, sondern Gesehenes sichtbar zu machen, aber ohne dabei die Aura eines ursprünglich Ersten als Gestaltungs- und Denknotwendigkeit aufzugeben.

Dem ersten Satz wohnt daher auch immer ein gewisses Ursprungspathos inne, zuweilen an der Grenze zum Kitsch, wenngleich niemals darüber hinaus, zumal der Text seinem Gleichzeitigkeits-Imperativ nach ein solches Risiko eingehen und aushalten muss.<sup>30</sup> Die daran gebundene Rhythmik des Ursprungs setzt sich in der Syntax der Einzeltexte durch eine weitere Wiederholungsfigur fort, die bereits im ersten Satz als ein Element ihrer Urszene auftaucht: „eine menschenleere, von Seevögeln umschwärmte Felseninsel“.

---

**27** Klaus SCHÖPSDAU, „Kyklos“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4, Tübingen 1998, Sp. 1550–1552, 1550. Für eine ausführliche Diskussion dieser Zyklus-Problematik vgl. Daniel GRAF, *Wiederkehr und Antithese: zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Heidelberg: Winter, 2011, 15–23.

**28** Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 226.

**29** Im Kontext der InterArt Studies wurden Beiträge versammelt, die versuchen, sich diesem Paradoxon anzunähern (zum Beispiel anhand von Reenactments von Darbietungen in der Performance Art). Vgl. Uta DAUR (Hg.), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld: Transcript, 2013.

**30** Die Ernsthaftigkeit, die sich dadurch einstellt, ist nicht zuletzt einer unabdingbaren Empathie gegenüber der Welt geschuldet. Ohne hierauf noch näher eingehen zu wollen: Dies im Sinne eines endgültigen Bruchs mit jedweder ironischen Spielform des Frühwerks des Autors auszulegen, erschiene als überaus kühne These. Wohl eher spricht daraus vielleicht eine gewisse Skepsis gegenüber einer populär-medialen Ironie der westlichen Massenkultur, wie David Foster Wallace sie bereits Anfang der 1990er Jahre kritisiert, die ein So-Meinen gegenüber dem Anderen und sich selbst unmöglich macht. Vgl. David Foster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction“, in: David Foster Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, New York: Back Bay Books, 1997, 21–83.

Es gibt kaum eine Episode, die nicht eine oder mehrere hypotaktisch kunstvoll geflochtene Vogelbeobachtungen enthält. Wenn wie in „Flugversuche“ von der Körperbau-Lehre eines Königsalbatros, seinem künftigen Jagd- und Brutverhalten, ja dem in seiner Ganzheit erwogenen Ablauf seines „Vogel-lebens“ (A, 67) die Rede ist, gibt sich die Stimme des Ich-Erzählers als die eines passionierten Bird-Watchers zu erkennen. In „Reviergesang“ tritt mit „Mr. Fox“, der auf der Chinesischen Mauer unterwegs ist, „um Singvögel zu beobachten, zu fotografieren und ihre Gesänge, Warnrufe oder Haßlaute mit einem winzigen Digitalrekorder aufzuzeichnen“, ein solcher „Vogelfreund“ (A, 22) auch als Protagonist in Erscheinung. Gemeinsam mit seiner Frau rekonstruiert er die Architektur der Mauer mittels einer Klanginstallation, einer alternativen Kartographie von „aneinandergereihten Reviergesängen“ (A, 25). Den „engelgleich gefiederten, engelgleich singenden Wesen“ (A, 25) steht allerdings das Bild von der Ausmerzung der Singvögel unter Mao gegenüber: „Vogelfrei! Was für eine Freiheit.“ (A, 26) Abschliessend liegt nun nichts ferner, als einer symbolischen Hermeneutik des Vogels das Wort zu reden. Vielmehr ist das enzyklopädische Vogelwissen ein weiterer, poetologischer Ausdruck eines weltumspannenden Erzählens, einer ikarischen Schaulust, die sowohl dem Unheil und dem Zauber der Ränder der Welt zugetan ist, zu denen sich das Ich aufmacht, als auch – ja vielleicht noch mehr – dem Zauber der Form, der das kartographische Schreiben antreibt. Denn wenn es so etwas wie eine ontologische Grunderfahrung im *Atlas eines ängstlichen Mannes* gibt, dann kann es nur die des Erzählens selbst sein – der Seinsgrund, den jeder erste Satz angstnehmend verifiziert.

**Claus Telge**, Associate Professor am Institut für Germanistik der Universität Osaka, arbeitet an einem Forschungsprojekt zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 2000 (gefördert durch die Japan Society for the Promotion of Science).

## Abstract

Wie kaum ein anderer Autor der Gegenwartsliteratur setzt sich Christoph Ransmayr in seinem Werk mit Vorstellungen von Ursprüngen und Ursprünglichkeit auseinander. Sein in siebzug Episoden erzählter *Atlas eines ängstlichen Mannes* entfaltet eine zyklisch-serielle Ursprünglichkeit durch eine anaphorische Struktur der ersten Sätze. Jede Episode beginnt mit den Worten „Ich sah“, wodurch sich einzelne Erlebnisse zu einer globalen Gleichzeitigkeit verbinden, in der das Erzählen selbst zu einer ontologischen Grunderfahrung wird.

