

Campi deserti: Schrift-Landschaften in der Prosa der Gegenwart

(Nadolny, Handke, Ransmayr)

Zur Umwelt des Menschen gehört neben seiner sozialen Umgebung die Natur. Joachim Ritter hat gezeigt, daß in dem Maße, in dem die Natur zum Gegenstand der Wissenschaft und zum ökonomisch-technischen Faktor wird, die Kunst die Aufgabe ästhetischer Vergegenwärtigung der Natur übernimmt.¹ Es stellt sich die Frage, wie angesichts der modernen Beschädigung der Natur und des veränderten Stellenwerts, den der Begriff in der öffentlichen Diskussion erhalten hat, die Literatur ihre Vermittlungsaufgabe wahrnimmt und wie sie dabei ihre spezifische Modalität zum Einsatz bringt.

"Landschaft wird ... Natur erst für den, der in sie 'hinausgeht' ..."², stellt Ritter fest. Ein erstes Zeugnis ästhetischer Naturerfahrung sieht Ritter in Petrarcas Bericht über seine Besteigung des Mont Ventoux. Er markiert einen Übergang vom Paradigma der antik-christlichen zur modernen Naturwahrnehmung. Seit der Antike wird die Betrachtung der Natur als Zuwendung des menschlichen Geistes zum alles umgreifenden "Ganzen" und "Göttlichen" aufgefaßt.³ Naturbetrachtung, "theoria", ist damit als ein philosophischer Akt ausgezeichnet. Für Augustinus und die Neuplatoniker wiederholt der Mensch, der die Welt und die Natur betrachtet, das sich in den Dingen artikulierende Lob Gottes.⁴ Auch Petrarca vergleicht seinen Aufstieg mit der Erhebung zum seligen Leben.⁵ Allerdings, auf dem Gipfel angelangt, widerfährt ihm etwas Seltsames: Die Anschauung des Ganzen gelingt ihm nicht, betroffen und betäubt auf dem Bergesgipfel stehend, schlägt er die *Confessiones* des Augustinus auf und stößt auf die folgenden Worte: "Die Menschen gehen hin und sehen staunend die Gipfel der Berge

und die Fluten des Meeres ohne Grenzen, die weit dahin fließenden Ströme, den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, aber sie haben so nicht acht ihrer selbst."⁶ Petrarca vermag nicht, die Besteigung des Mont Ventoux in die Tradition der Theorie einzuordnen. Während in der philosophischen Theorie keine Notwendigkeit besteht, eine von der begrifflichen Erkenntnis unterschiedene Wahrnehmung der schönen Landschaft auszubilden, da diese in der Theorie des Ganzen immer schon inbegriffen ist, bezeichnet Petrarcas Bergbesteigung den Beginn eigenständiger ästhetischer Landschaftswahrnehmung.⁷ Gleichzeitig modelliert Petrarcas Aufstieg - und hier wäre Ritter zu ergänzen - die individuelle Position des wahrnehmenden Subjekts.⁸ In der ästhetischen Wahrnehmung des schauenden Subjekts wird die Natur zur Landschaft, ist der Ort ihrer künstlerischen Vergegenwärtigung benannt.

Wenn nun die Texte, über die ich sprechen möchte - Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), Peter Handkes *Die Wiederholung* (1986) und *Die Abwesenheit* (1987), Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) und *Die letzte Welt* (1988) - alle das Motiv der Fahrt, als Suche oder als Entdeckungsreise, aufgreifen, so knüpfen sie, meine ich, an die skizzierte Tradition der philosophischen Naturwahrnehmung, der "theoria", an. Dieser Impuls öffnet sich in der neuzeitlichen Perspektive auf das Verhältnis zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt. Nicht zufällig gehören die großen Entdeckungsreisen historisch der gleichen Epoche an wie die Entdeckung des Individuums. Das Motiv der Entdeckungsreise verbindet den wissenschaftlichen Blick des Entdeckers mit der genuin literarischen Perspektive der Beschreibung von Entdeckungs- und Abenteuerfahrten. Explizit verweisen die Texte in ihrer Relationierung von Subjekt und Landschaft auf ihr ureigenstes Medium: Bücher, Schrift, Buchstaben. Ich möchte als methodischen Vorsatz Derridas Begriff der "Schrift" einführen. In der *Grammatologie* (1967) wendet sich Derrida gegen den mit Platons *Phaidros* bekräftigten Phonozentrismus der abendländischen Metaphysik, die der

sinnerfüllten Wahrheit des gesprochenen Wortes die tote Schrift gegenüberstellt. Dagegen versucht Derrida, den Signifikanten aus seiner "Derivation gegenüber dem Logos"⁹ zu befreien, indem er die Transparenz des sprachlichen Zeichens auf eine ihm vorgängige Bedeutung leugnet. Die Bedeutung eines Zeichens bildet sich im Vorgang der Artikulation als Effekt seines Unterschiedenseins von anderen Zeichen. D.h. das Zeichen ist nie mit sich selbst und einer festgeschriebenen Bedeutung identisch. Diesen Sachverhalt bezeichnet - gleichsam metaphorisch - der Terminus "Schrift".

Nadolnys *Entdeckung der Langsamkeit* ist ein historisch-biographischer Roman über das Leben des englischen Polarforschers John Franklin (1764-1847). Franklin ist bei Nadolny von Kind auf langsamer als andere und gilt deshalb als - im wahrsten Sinne des Wortes - zurückgeblieben. Er aber beschließt, dieses Manko zu seiner Stärke zu machen, und bringt es tatsächlich zum Schiffskommandanten und später sogar zum *Gouverneur*, weil er, wie ein Kritiker formulierte, "seiner Welt und Zeit so sehr hinterher [ist], daß er ihr auf eine merkwürdige Weise schon wieder voraus ist."¹⁰

Der Gestus der verlangsamten Wahrnehmung richtet die Perspektive, im Gegensatz zur vertrauten deduktiven Wahrnehmung, die das Einzelne vom Ganzen her sieht, auf das konkrete Einzelne. Auf diese induktive Weise können Situationen jenseits von Totaleinstellungen neu beurteilt werden. Es entstehen Landschaftsbilder, die das Einzelne in seiner fremden Ästhetik belassen und zudem, weil sie sich der subjektiven Bewegung des Betrachters anpassen, instabil, veränderlich, sind.

Ein Beispiel:

"Jetzt stand die Sonne im Zenit. In der Ferne bevölkerte eine Schafherde die Nordseite eines Hügels. Die Wassergräben wurden häufiger, die Wälder dünner. Er sah weit ins flache Land hinein und erkannte Windmühlen, Alleen und Herrensitze. Der Wind frischte auf, die Möwenschwärme wurden größer. Bedächtig überwand er

Zaun um Zaun. Kühe kamen nickend und schaukelnd, um ihn zu besichtigen".¹¹

Der Text selbst versteht die Schiffsreisen Franklins als Allegorien des Lesens und des Schreibens.¹² Schon am Anfang des Romans wird Johns gespannte Aufmerksamkeit "buchstabieren" genannt.¹³ Schließlich schreibt er ein Buch über seine zweite Arktisexpedition und stellt dabei fest, daß Schreiben mühselig sei, "aber wie eine Schiffsreise."¹⁴ In zwei Sätzen ist der Sinn dieser Parallelisierung von Schifffahrt und Schreiben angedeutet. "Wenn ich etwas Wichtiges habe, schreibe ich es auf", reflektiert Franklin. "Also geht es vielleicht auch umgekehrt: wenn ich etwas zum Schreiben habe, fällt mir das Wichtige ein."¹⁵ Der Unhintergebarkeit des Meeres scheint die Unhintergebarkeit der Schrift gleichgesetzt, Schifffahrt und Schreiben sind Abenteuer, die Entdeckungen ermöglichen, Pläne vereiteln und das Subjekt nicht als vorgängiges, vielmehr als ein sich unterwegs wandelbar konstituierendes entwerfen. Insofern ist es nur konsequent, wenn John Franklin nach seinem Tod dem arktischen Eismeer überantwortet wird, das Subjekt in sein eigenes Landschaftsbild hineingeht.¹⁶

Handke treibt das Modell literalisierter Landschaftswahrnehmung in radikaler Weise weiter. Dem wandernden Subjekt präsentiert sich die Landschaft als Schrift.¹⁷ So heißt es etwa in der *Wiederholung*:

In mich aufgenommen hatte ich die Einzelheiten des Tals auch zuvor, nun aber erschienen sie mir in ihrer Buchstäblichkeit, eine im nachhinein, mit dem grasrupfenden Pferd als dem Anfangsbuchstaben, sich aneinanderfügende Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift."¹⁸

Handkes Held geht mit Büchern und Schreibwerkzeug versehen hinaus in die Landschaft. "Das Weitergehen in der Vormorgenstunde wurde so ein Entziffern, ein Weiterlesen, ein Merken, ein stilles Mitschreiben..."¹⁹ Lesen, Wahrnehmung und Schreiben werden in eins gesetzt, und es bleibt offen, ob die Lektüre der Bücher die Wahrnehmung der Landschaft leitet oder ob die entziffernde

Wahrnehmung der Landschaft zum geschriebenen Text, dem tatsächlich real vorliegenden Buch, führt. Unverkennbar steht die alte Vorstellung von der Welt als Buch Gottes Modell, das ja ebenfalls die doppelte Perspektive enthält, die Entäußerung Gottes in die Welt und umgekehrt den Aufstieg zu Gott über die Wahrnehmung der göttlichen Weltordnung. Nur daß Gott bei Handke nicht gemeint ist, seine Systemstelle bleibt unbesetzt, und eben dadurch gerät das Landschaftsschriftmodell in eine die Position des Subjekts einschließende Ambivalenz zwischen Bedeutungsfülle und Bedeutungsleere.²⁰

Die Abwesenheit beschreibt eine weitere Dissoziation des Subjekts, das in vier Figuren auseinandergelegt ist. Diese vier, eine junge Frau, ein alter Mann, ein Soldat und ein Spieler, machen sich auf eine gemeinsame Reise. Ihre Wahrnehmungen sind subjektlos: "Ein Blick geht hinauf ins Astwerk ein Platane, so als stünde da jemand an ihrem Fuß... Ein anderer Blick geht hinab in einen schnellfließenden Fluß..."²¹ Die wahrgenommenen Bilder fügen sich zu keinem Ganzen.²² Die vier ziehen durch eine immer karger werdende Landschaft, von der gesagt worden ist, trotz der Fülle der Naturerscheinungen gebe es in ihr "kein Maß, Gesetz oder Zentrum".²³ Handkes Landschaften sind so dezentriert wie seine Subjekte.²⁴

Die Elemente der Landschaft bieten sich dem wahrnehmenden Blick - wie in der *Wiederholung* - als zu entziffernde Zeichen dar. Sie müssen Zeichen sein, nicht weil sie etwas anderes bedeuten, auf etwas Größeres hinweisen sollen, sondern um ganz sie selbst sein zu können, um alle Aufmerksamkeit der Lektüre auf sich zu ziehen. Die Dinge werden bei Handke gleichsam zu Zeichen ihrer selbst, daher darf keine Perspektive, sei es die eines Subjekts, sei es die einer Wahrnehmungs-tradition, dominieren.

Am Schluß ist der alte Mann, der die Gruppe bislang angeführt hat, plötzlich verschwunden, hineingegangen in die Landschaft. Wo die Zeichen selbst evident geworden sind, Gegenwärtigkeit und

Abwesenheit zusammenfallen, ziehen sie das wahrnehmende Subjekt in einer idealen unio mystica in sich ein.

Ransmayrs Landschaftsinszenierungen sind wieder von anderer Art. Man ist versucht, von intertextuellen Landschaften zu sprechen, weil sie sich in sehr konkreter Weise über andere, bereits vorhandene Texte konstituieren. Der Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* erzählt von der österreichisch-ungarischen Nordpol-Expedition der Jahre 1872-1874, von der er Dokumente und Aufzeichnungen zusammenstellt. Da es sich um Zeugnisse verschiedener Expeditionsteilnehmer handelt, entstehen multiperspektivische Bilder, denn: "Die Wirklichkeit ist teilbar. ... Jeder berichtete aus einem anderen Eis."²⁵ Dazwischengeschaltet, und d.h. auch im materialen Sinn der Buchgestaltung dazwischengeschaltet, ist eine fiktive Handlungsebene, die Geschichte des Josef Mazzini, der, fasziniert von den Expeditionsberichten, sich selbst auf eine Reise in die Arktis begibt. Unverkennbar verdoppelt die Figur Mazzini diejenige des Erzählers, der ja ebenfalls anhand von Textzeugnissen die Expedition wiederholt. Kritisch wendet sich der Erzähler gegen die allzu gängigen Reiseschilderungen auf Ansichtskarten, in Briefen und Reportagen, die die Illusion befördern, daß selbst das Entlegenste und Entfernteste zugänglich sei wie ein Vergnügungsgelände, ein blinkender Luna-Park...²⁶ Dagegen stellt er die Schilderung der fremden, tödlichen Erhabenheit der arktischen Eiswüste:

"Da draußen, irgendwo da draußen und gewiß immer noch fest im Eis, das sich jenseits des offenen Wassers auftürmt wie je, muß die Tegetthoff liegen. Aber auch dieser Horizont ist nur von Splittern gesackt wie eine mit Glasstücken bewehrte Mauer und leer."²⁷

Die Unvereinnahmbarkeit der Landschaft begründet ihren Schriftcharakter, indem sie jede dauerhafte Bedeutungsstiftung hintertreibt. In diesem Sinne partizipiert die arktische Landschaft am Paradigma des Erhabenen.²⁸ Ransmayrs Textverfahren inszeniert die Andersheit der Landschaftsschrift, indem es die eigene Perspektive beständig durch den Einschluß fremder Texte aufbricht. Am Schluß

verschwindet auch Josef Mazzini in der unendlichen Eiswüste.²⁹ Sein Verschwinden ist das Verschwinden des autonomen Erzählers.

Bekannt geworden ist Ransmayr mit dem Roman *Die letzte Welt*. Erzählt wird, wie der Römer Cotta nach Tomi am Schwarzen Meer kommt, um den von Kaiser Augustus verbannten Dichter Ovid zu treffen. Cotta möchte Ovids Hauptwerk, die *Metamorphosen*, die wegen ihres subversiven Potentials von den Mächtigen in Rom vernichtet worden sind, für die Nachwelt rekonstruieren.³⁰ Ovid aber ist von einem Spaziergang in die Berge nicht zurückgekehrt - also auch hier ein in der Landschaft Verschwundener!³¹ Auf seiner Suche nach Ovid bewegt sich Cotta allerdings bereits in der literarischen Landschaft der *Metamorphosen*, die ihrerseits Metamorphosen durchgemacht haben. Alle Personen nämlich, die Cotta trifft, sind veränderte mythologische Gestalten aus dem Ovidischen Werk. Gerade die spannungsreiche Differenz zum Prätext kennzeichnet Ransmayrs eigentümliche Perspektive, läßt Antike und Moderne zu einer melancholischen, aber gleichwohl (Schrift-)Zeichen der Hoffnung aufweisenden³² Landschaft *zusammenschießen*.³³ So ist es der metamorphotische Blick der Literatur, der neue Einstellungen auf eine sich verändernde Umwelt erlaubt.

Ich möchte die Ergebnisse meiner Lektüren zusammenfassen:

Im Gegensatz zu der von Ritter skizzierten klassischen Landschaftswahrnehmung stehen sich in der gegenwärtigen Literatur Subjekt und Landschaft als aus einem verbindlichen Weltanschauungsmodell entlassene, nicht konzeptualisierte Positionen gegenüber. Sie können sich nur mehr wechselseitig reflektieren. Da sich die Horizonte und Grenzen der Wahrnehmung geöffnet haben, kommen keine Gesamtbilder mehr zustande. Vielmehr ist es das Einzelne, das aus seinem Kontext heraustritt und in seiner Fremdheit Objekt und Medium der Erfahrung wird.

Während Ruth und Dieter Groh für Rousseau konstatieren: "...das Bild der Landschaft verschwindet im Medium des Subjekts, wenn die

Landschaft ihre Funktion als 'remède' erfüllt hat"³⁴, ereignet sich in den präsentierten zeitgenössischen Texten umgekehrt ein Verschwinden des Subjekts in der Landschaft. Dies scheint einmal anzuzeigen, daß die Landschaft ihre Funktion als 'remède' noch nicht erfüllt hat, zum anderen ist das Motiv des in der Landschaft verschwindenden Subjekts als Indiz eines - mit Derrida gesprochen - grammatologischen Perspektivenwechsels lesbar. Wenn der Sinn- und Bedeutungshintergrund der Natur nicht mehr vorausgesetzt ist, gerät ihre materiale Signatur zum Zeichen einer zwischen Abwesenheit und Gegenwart oszillierenden Wahrnehmung. Die Text-Landschaften sind wüst und leer, "campi deserti", wie eine Kapitelüberschrift bei Ransmayr lautet³⁵, weil nur in der erhabenen Abwesenheit vertrauter Bedeutungsmuster das versprengte Einzelne neue Bedeutung gewinnen oder besser: den Schwebezustand des Bedeutens anzeigen kann.

Die Seefahrten und Landreisen in den Texten, über die ich gesprochen habe, waren allesamt als Allegorien des Lesens und des Schreibens zu verstehen. Was bedeutet das für die Rolle der Literatur in einer von Umweltverlust gekennzeichneten Zeit? Das Selbstverständnis der Literatur wäre zu gering veranschlagt, wollte man ihr nur eine indikatorische oder gar kompensatorische Funktion zusprechen. Ich denke, es geht um die Einübung von Wahrnehmungsweisen, die versuchen, die Trennung von '(natur)wissenschaftlich' und 'schöngeistig' zu überwinden, indem sie deutlich machen, daß die literarische Perspektive immer schon die kritische einschließt.

Anmerkungen:

1 Vgl. Joachim Ritter, "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft", Frankfurt a. M., 1974, LS. 141-190, S. 158ff. Kritisch zu Ritter vgl. Ruth und Dieter Groh, "Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung", in: Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs, hrsg. von Heinz-Dieter Weber, Konstanzer Bibliothek, Bd. 13, Konstanz 1989, bes. 56ff.

2 Ritter, "Landschaft", 147.

3 Vgl. Ritter, "Landschaft", 144.

4 Vgl. Ritter, "Landschaft", 145.

5 Vgl. Ritter, "Landschaft", 142.

6 Ritter, "Landschaft", 143. Vgl. Aurelius Augustinus, Bekenntnisse, eingel. und übertr. von Wilhelm Timme, München 1958, 256 (Conf. X, 8, 15).

7 Vgl. Ritter, "Landschaft", 148ff.

8 Ähnlich auch Groh/Groh, "Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen", 66.

9 Jaques Derrida, Grammatologie, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1974, 36; vgl. ebd. insbes. 16ff.

10 Gerhard Stadelmaier, "Die verschenkte Langsamkeit. Sten Nadolnys Roman über einen Merkwürdigen", Stuttgarter Zeitung, 11. 10. 1983, zit. n. Deutsche Literatur 1983. Ein Jahresüberblick, hrsg. von Volker Hage in Zusammenarbeit mit Adolf Fink, Stuttgart 1984, 201-203, 201.

11 Sten Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit, Roman, München, Zürich, 1987, 22.

12 Vgl. auch Thomas Überhoff, "Sten Nadolny" (1986), Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik, 5.

13 Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit, 18. Ein Buch über Navigation ist für John das Meer (ebd., 35). Außerdem tritt John Franklin einer Lesegesellschaft bei (ebd., 169). Auch wird beschrieben, wie er versucht, Landschaft aufzuzeichnen, sie zu beschreiben:

"Das war ein ewiger Abendhimmel, die Schatten so riesenhaft lang, und wenn die Nebelschwaden aufstiegen, wurden sie sogleich zu rötlichen Wolken und änderten alle Farben bis an den nördlichen Horizont.

John blickte ins Eis, studierte die Formen und versuchte zu verstehen, was sie bedeuteten. Das Meer konnte eben doch aus eigener Kraft über sich selbst hinauswachsen, hier war der Beweis. Hier fand er, was seine Träume gemeint hatten.

Stunde für Stunde zeichnete er die Formen der Eisberge ins Strafenbuch. Er schrieb die Farben dazu: "Grün auf der Linken, rot auf der Rechten, und nach zehn Minuten umgekehrt." Er versuchte zu benennen, was er sah, aber das gelang schlecht. Es war eher eine Musik, die man in Notenschrift hätte schreiben müssen. Das feingerippte Meer umspielte und trug die Eisfiguren wie ein Takt, und sie selbst hatten, wie Klänge, eine Harmonie, obwohl sie doch etwas Gesplittertes und Geborstenes waren. Aber sie wirkten ruhig und zeitlos, so etwas konnte nicht häßlich sein. Hier war es friedlich. Weit hinten, irgendwo im Süden, sorgte die Menschheit für das Elend der Menschheit. In London war die Zeit etwas Gebieterisches, jeder mußte mit ihr mithalten (ebd., 195)."

14 Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit, 269.

15 Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit, 268.

16 Vgl. Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit, 351.

17 Vgl. dazu insbes. den Abschnitt "Landschaft als Text", in: Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, 181-187.

18 Peter Handke, *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1986, 114; vgl. etwa ebd., 174, 254.

19 Handke, *Die Wiederholung*, 114f.

20 Vgl. Peter Strasser, *Der Freudenstoff. Zu Handke eine Philosophie*, Salzburg und Wien 1990, 33. Vgl. ebd.: "Handkes große Landschaftsschilderungen sind großartig, weil sie diese unauflösbare Spannung in sich tragen (weil sie nicht 'in sich ruhend' sind, oder gar 'klassisch, oder sonst eine schlechte Imitation der Beisichselbstheit von Welt'. "Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst", schreibt Handke selbst in den Phantasien der *Wiederholung*, Frankfurt a.M. 1983, 41.

21 Peter Handke, *Die Abwesenheit. Ein Märchen*, Frankfurt a. M. 1987, vgl. Strasser, *Der Freudenstoff*, 38.

22 Vgl. Strasser, *Der Freudenstoff*, 38.

23 Peter von Becker, "Die Legende eines Lügenmärchens - 'Die Abwesenheit'. Führt Peter Handkes Prosa heraus aus Geschichte und Gegenwart?", *Die Zeit*, Nr. 42, 9. 10. 1987, Literatur, 6.

24 Ich gebe nur ein Beispiel:

"Danach geht es aufwärts in einem Hohlweg, steil und kurvenlos, der Eingang gebildet durch einen Gebüschbogen, der Lehmgrund in einem Dämmerlicht. So kurz der Weg ist, so viele Veränderungen ereignen sich. Das Gerinne in seiner Furche, zunächst noch ein hörbares Sprudeln, verdünnt sich nach ein paar Schritten, und der schlammige Boden geht jäh über in nackten Fels; der Trennstrich verstärkt durch eine schlangenförmige Baumwurzel. Der Grenzbaum zwischen ziegelig-brauner Erde und glatthellem Stein ist eine einzeln stehende, weitästige, den Weg beschattende mächtige Platane, und

mit der Wurzel holt sie sich das letztmögliche Wasser aus der Erde; in dem anschließenden Fels gibt es keines mehr. Danach läuft der Hohlweg aus in eine Naturfreitreppe, und am Ende des bergwärtigen Platanenastes - wie die Wurzel schlangenförmig, dick, lang und mit dem knolligen Kopf einer waagrecht in die Luft ragenden, buntscheckigen Python - stehen die vier, nebeneinander die letzten Stufen emporgestiegen, und jetzt gemeinsam wie aus dem Schutz eines Märchenbaums tretend, auf der Schwelle zu einem kaum ermeßlichen Hochland, auf den ersten Blick so öde, daß die Platanenkugel zu Häupten der Gruppe mit ihrem Schaukeln das letzte Zeichen einer belebten Welt darstellt (Handke, *Abwesenheit*, 125f.)."

An dieser Passage läßt sich eine Dissoziation der Erzählperspektive ablesen: Scheint die Perspektive zu Beginn des Abschnitts noch diejenige der wandernden Gruppe zu sein, so sind die vier Wanderer am Ende Gegenstand unter Gegenständen eines wahrgenommenen Bildes, eines Bildes freilich, das aus den Einzelheiten kein abgrenzbares Ganzes synthetisiert.

25 Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, mit 11 Abbildungen, Frankfurt a. M. 1987, 41.

26 Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 9.

27 Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 222.

28 Vgl. Eckhard Lobsien, "Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken", in: *Landschaft*, hrsg. von Manfred Smuda, Frankfurt a. M. 1986, 159-177, der zur folgenden semiotischen Typologie der Landschaft kommt " 'Schöne' Landschaften ordnen "die Zeichen nach dem Prinzip der Einheit in der Vielfalt", "unter der Dominanz des Similaritätsprinzips [verketten] sich die konstitutiven Elemente derart..., daß sich bei ihrer Realisierung das Bewußtsein in seinem Bemühen um Herstellung Stabilisierung einstimmiger Kontexte ikonisiert findet" (162). 'Erhaben' ist eine

Landschaft, wenn sie sich "in einem Verhältnis bloßer Kontiguität (Dissimilarität) zum Rezeptionsbewußtsein befindet, weil [sie] durch Überraschung oder Überforderung dieses Bewußtsein aus dem Nachvollzug des semiotisch Präsentierten herausreißt und es über metaphorische Assoziationen zu Interpretationsakten veranlaßt. Auf diese Weise wird es zum Index für etwas anderes (göttliche Allmacht, menschliche Bedingtheit)" (162f.). 'Pittoresk' schließlich meint "ein Verhältnis unmittelbarer Similarität zum Rezeptionsbewußtsein". "Anders als das Schöne ist das Pittoreske eine unideale Vielheit ohne Einheit, anders als das Erhabene eine durchaus beherrschbare Vielfalt" (163). Für die Bestimmung des Erhabenen in der Gegenwart versteht es sich von selbst, daß die göttliche Allmacht nicht ohne weiteres mehr in den Interpretationsnotstand einspringen kann. Das Andere als solches bleibt inhaltlich unbesetzt, wird zum Strukturprinzip epistemologischer bzw. diskursiver Unverfügbarkeit, wie denn auch die Konjunktur des Erhabenen im nachhermeneutischen Diskurs zeigt.

29 Vgl. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 11: "Im Gehen wurde ihm die Welt nicht kleiner, sondern immer größer, so groß, daß er schließlich in ihr verschwand." Vgl. ebd., 234f. Mazzinis Verschwinden spiegelt sich in der Szene, die berichtet, daß der Oberstleutnant Payer, der sich später der Malerei zuwendet, in seinen Bildern zurückbleibt; vgl. ebd., 257.

30 Eske Bockelmann wirft Ransmayr historische Ungenauigkeit vor, da Ovids Metamorphosen in Wirklichkeit zu den bestüberlieferten Werken der Antike gehören. Vgl. Eske Bockelmann, "Christoph Ransmayr" (1990), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik, 3. Dieser Einwand ist fehl am Platze, da es sich bei der "Letzten Welt" nicht um einen historischen Roman handelt.

31 Auch Echo, die einiges über Ovid und sein Werk weiß, verschwindet in der Landschaft, nachdem Cotta sich mit ihre befreundet hat. Die Suche nach Echo bleibt ebenfalls ohne Erfolg. Vgl. Christoph

Ransmayr, *Die letzte Welt*. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire, Nördlingen 1988, 176. Vermerkt sei ferner auch das Verschwinden Lycaons; vgl. ebd., 256.

32 Das Buch endet denn auch folgendermaßen:

"Die einzige Inschrift, die noch zu entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge: Er würde sie auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fähnchen finden oder im Schutt der Flanken des neuen Berges; gewiß aber würde es ein schmales Fähnchen sein - hatte es doch nur zwei Silben zu tragen. Wenn er innehielt und Atem schöpfte und dann winzig vor den Felsüberhängen stand, schleuderte Cotta diese Silben manchmal gegen den Stein und antwortete *hier!*, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte; denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name (Ransmayr, *Die letzte Welt*, 287f.)."

33 "Ein Ovidisches Repertoire" am Ende des Buches stellt in alphabetischer Reihenfolge die "Gestalten der Letzten Welt" den "Gestalten der Alten Welt", gleichsam zum Nachschlagen, gegenüber.

Als Beispiel einer typischen Landschaftsschilderung sei die folgende Passage angeführt:

"Das Jahr wurde trocken und heiß wie keines zuvor in den Breiten der eisernen Stadt. Wochenlang blieb der Himmel über Tomi wolkenlos. Die Luft wurde glasig. Der Horizont begann zu flimmern, zerfloß. In der Windstille verebte die Brandung; das Tosen blieb - es war der Lärm blaßgrüner Wildbäche, die, vom Schmelzwasser aus den Gletscherregionen des Küstengebirges im Überfluß genährt, durch Hohlwege und Klammern herabstürzten und manchmal als Wasserschleier verwehten, bevor sie die Buchten und Talsohlen erreichten (Ransmayr, *Die letzte Welt*, 119f.)."

34 Groh/Groh, "Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen", 86.

35 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 116.