
Jürgen Heizmann
**Metahistoriographische Fiktion
in Christoph Ransmayrs
»Die Schrecken des Eises und der Finsternis«**

Eine doppelte Quest

Die historischen Ereignisse, die in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* nach und nach aufgerollt werden, muten zunächst so an, als hätten sie sich Karl Kraus, Robert Musil und Fritz von Hermanovsky-Orlando gemeinsam an einem von vielen Flaschen Gumpoltskirchner befeuertem Abend ausgedacht. Sie sind, wie der als Chronist auftretende Ich-Erzähler selbst anmerkt, »so dramatisch, so bizarr und am Ende so unwahrscheinlich [...] wie sonst nur eine Phantasie«¹. Es handelt sich um die 1872 unter dem Kommando von Carl Weyprecht und Julius Payer gestartete österreichisch-ungarische Expedition im Nordpolgebiet, die den letzten weißen Fleck auf dem Globus erforschen wollte. Wie so viele habsburgische Unternehmungen endete auch dieses in einem grandiosen Fiasko: Das K.-u.-k.-Expeditionsschiff, die *Admiral Tegetthoff*, saß nach bereits vier Wochen im Packeis fest. Mehr als zwei Jahre hielt die Besatzung in der Arktis aus, dann trat sie, unter unvorstellbaren Strapazen, den Heimweg nach Europa zu Fuß übers Eis an und wurde schließlich von russischen Transchiffen aufgelesen. Das einzig vorzeigbare Ergebnis der Expedition war die Entdeckung eines Archipels im Polarmeer, gelegen auf 79 Grad 43 Minuten nördlicher Breite und 59 Grad 33 Minuten östlicher Länge, etwa 60 von gewaltigen Gletschern überzogene Inseln aus rauem Urgestein, welche die österreichischen Kommandanten zu Ehren ihres Kaisers *Franz-Joseph-Land* nannten. Auch wenn das völlig unwirtliche Konglomerat aus Fels und Eis heute zu Russland gehört, der Name ist ihm geblieben (*Semlja Frantsa Josifa* lautet er auf Russisch), ebenso die anderen österreichischen Benennungen: Insel Klagenfurt, Insel Wiener Neustadt, Kap Tyrol und Kap Klagenfurt.

Die Geschichte dieser österreichisch-ungarischen Nordpolarexpedition, die dem lang gehegten Menschheitstraum vom eisfreien Polarmeer und einer Passage vom Atlantik in den Stillen Ozean ein Ende bereitete, wird nicht wie im traditionellen realistischen historischen Roman in fiktionalem Gewand und linear-chronologischer Verlaufsform dargeboten, vielmehr nimmt der Leser teil

an der Rekonstruktion der Expedition von 1872–1874, und diese Arbeit der Rekonstruktion aus Berichten, Aufzeichnungen, Fotos und Zeitungsartikeln macht einen großen Teil des Romans aus. Die Erzählform ist die einer doppelten Quest. Zunächst ist da Josef Mazzini, eine fiktive Figur österreichisch-italienischer Herkunft. Mazzini weiß von der Expedition durch Erzählungen aus seiner Kindheit, sein Urgroßonkel, der aus Triest stammende Antonio Scarpa (eine authentische Figur), gehörte sogar zur hauptsächlich sich aus Italienern zusammensetzenden Mannschaft der *Admiral Tegetthoff*. Angeregt durch diese Geschichten von Helden und Entdeckern phantasiert Mazzini zunächst von wilden Abenteuern in der Arktis, doch als er in einem Wiener Antiquariat den 1876 erschienenen Bericht des Expeditionscommandanten zu Lande, Julius Payer, über die österreichisch-ungarische Nordpolexpedition entdeckt, beginnt er »mit einem geradezu fanatischen Eifer [...], den wirren Verlauf dieser Entdeckungsreise zu rekonstruieren. Er durchwanderte die Archive. (In der Marineabteilung des Österreichischen Kriegsarchivs lag das zerschlissene Logbuch der *Admiral Tegetthoff* verwahrt, lagen unveröffentlichte Briefe und Journale Weyprechts und Payers, in der Kartensammlung der Nationalbibliothek das Tagebuch des Expeditionsmaschinisten Otto Krisch und die [...] Aufzeichnungen des Jägers Johann Haller aus dem Passeieretal...) [...] Mazzini rannte einer verjährteten Wirklichkeit nach.« (S, 23 f.) Auf der Ebene der Diegese sammelt Mazzini Fragmente, Zitate, Dokumente, um sich die Geschichte der Expedition zu erarbeiten. Später wird der Chronist seinem Beispiel folgen. Mazzini und der Ich-Erzähler vollführen, was Ransmayr als Autor getan hat. So ist dem Roman sein poetologisches Verfahren eingeschrieben. Die in der oben zitierten Passage aufgelisteten historischen Dokumente, die Mazzini studiert, entsprechen denjenigen, die Ransmayr im Paratext als seine Quellen angibt. Wenn Ransmayr dazu anmerkt: »Die Figuren des Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben« (S, 277) stellt er zwischen diegetischer und extradiegetischer Welt eine enge Verbindung her, die insofern die Illusion des Dargestellten durchbricht als auf die Konstruktion des Romans aufmerksam gemacht wird.

Der Romanfigur Mazzini genügt schließlich die Arbeit in den Archiven nicht mehr, die geschichtlichen Ereignisse werden für sie zur Obsession, und so fährt der aus Triest stammende Fernfahrer und Autor exotischer, zwischen Tatsache und Erfindung angesiedelter Abenteuer Geschichten 1981 selbst in den hohen Norden; der Route der Payer-Weyprecht-Expedition folgend, versucht er diese nachzustellen, nachzuempfinden und auf Tuchfühlung mit der Geschichte zu kommen, bis er schließlich im Eismeer verloren geht.

Die zweite Quest besteht in den Nachforschungen des Ich-Erzählers nach dem verschwundenen Mazzini, den er in der Wohnung einer Wiener Antiqua-

rin kennen gelernt hat. »Mazzini wurde für mich zum *Fall*. Ich führte schließlich sogar jene polargeschichtlichen Nachforschungen weiter, die er so unbeherrschbar betrieben hatte, vertiefte mich immer mehr in seine Arbeit« (S, 25). Die spitzbergischen Journale und Aufzeichnungen Mazzinis vor sich, versucht der Erzähler, dessen Reise zu rekonstruieren, zugleich schreibt er aber auch jenes Buch über die Expedition von 1872, das der Italiener geplant hat. An einem solchen Buchprojekt zu arbeiten, gibt Mazzini jedenfalls vor, um an Bord des norwegischen Forschungsschiffes *Cradle* die Reise zum Franz-Joseph-Land antreten zu können. Ransmayrs Roman weist also eine komplexe Erzählstruktur auf, der Leser liest den Bericht eines Chronisten, den dieser erstellt hat nach der Lektüre offizieller Dokumente und der Aufzeichnungen Mazzinis, die wiederum auf dessen Studium der Dokumente und eigenen Forschungen beruhen.² Dadurch ergibt sich eine mehrfache perspektivische Distanzierung von den Vorkommnissen und eine Polyphonie in der Darstellung. Nina Peter spricht gar von einer »generisch schwer zu kategorisierenden Mischform, die die Frage nach den Formaten, Bedingungen und Zielsetzungen literarischen und historiographischen Schreibens aufwirft.«³ Ransmayrs Erzählverfahren inszeniert, wie seine Darstellung der Geschichte entstand. Geschichte erscheint so nicht als etwas Naturgegebenes, sondern als Produkt, als Hervorbringung handelnder Subjekte.

Literatur und Historiographie

Ransmayrs erster Roman, der 1984 zunächst nur in einer Auflage von 4000 Exemplaren im Wiener Verlag Brandstätter erschienen und erst durch den erstaunlichen Erfolg seines 1998 erschienenen Romans *Die letzte Welt* eine größere Leserschaft fand, ist mit seinen komplexen Erzählverfahren beispielhaft für die innovativen Erscheinungsformen des historischen Romans seit den 1980er Jahren. Das postmoderne Paradigma erlebte zu jenem Zeitpunkt seine Hochphase, und so ist es nicht verwunderlich, dass *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in seinem Zeichen gelesen wurde. Die Zuordnung zur Postmoderne erfolgte jedoch in der Regel nicht unter formal-ästhetischen Kriterien, sondern leitete sich vom Sujet und damit verbundenen Endzeitvisionen und Diskursen der Erhabenheit ab.⁴

Erhellender scheint mir, Ransmayrs Roman im Rahmen jener Entwicklung des historischen Romans zu betrachten, die Ansgar Nünning als einen »Wandel von fiktionalisierter Historie zur metahistoriographischen Fiktion«⁵ beschrieben hat. Kennzeichen dieses Typs postmoderner historischer Romane ist für Nünning, dass es in ihnen im Gegensatz zum klassischen Modell nicht

allein um die Veranschaulichung eines geschichtlichen Geschehens geht, sondern dass sie auf einer Metaebene Probleme der Geschichtstheorie und der Historiographie thematisieren und inszenieren. Sie zeigen, dass die Fakten eben nicht für sich selbst sprechen. Fakten repräsentieren die Bedeutung, die Historiker ihnen zuschreiben. Standortgebundenheit und Subjektivität, Konstruktivität und Pluralität gehören zu den Verfahren und Prinzipien der Darstellung. Eine bedeutende Rolle spielt in diesen historischen Romanen der Vorgang des Entdeckens, Erkennens, der Aneignung, Bewältigung, Revision, Vermittlung von Geschichte, das heißt gleichberechtigt neben die Darstellung historischer Akteure und Ereignisse tritt eine Selbstreflexion über den Zugriff auf Geschichte.⁶

Mit der Bezeichnung »metahistoriographische Fiktion« bietet Nünning eine sinnvolle Alternative zu dem durch Linda Hutcheon populär gewordenen Begriff »historiographische Metafiktion«⁷, mit dem die kanadische Literaturwissenschaftlerin die im Vergleich zum traditionellen Modell subversiven, selbstreflexiven historischen Romane bezeichnet, mit dem sie aber auch eine generelle Haltung der Postmoderne zu Geschichte, Theorie und Fiktion verbindet, eine Haltung, die alle Präntionen simpler Mimesis zurückweist und Geschichte wie Fiktion als Diskurse auffasst, mit denen wir Versionen der Wirklichkeit konstruieren. Nünnings Begriff ist insofern präziser als es in den postmodernen historischen Romanen nicht wie sonst in der Metafiktion darum geht, die erzählte Geschichte als Fiktion zu entlarven, sondern innerhalb der Fiktion über Geschichte und Geschichtsschreibung zu reflektieren. Ob historiographische Metafiktion oder metahistoriographische Fiktion: das Phänomen kann nur verstanden werden, wenn man es einerseits als Resultat der von Jean-François Lyotard und Frederic Jameson diagnostizierten postmodernen Krise der Repräsentation und andererseits als Antwort auf die Frage nach dem epistemologischen Status historischen Wissens und der Rolle des Narrativen im Verstehensprozess betrachtet.⁸ Auch wenn Hayden Whites Thesen von der Poetik und der Topologie des historischen Diskurses bis heute in der Geschichts- und Literaturwissenschaft kontrovers diskutiert werden, haben sie kanonischen Status, wenn es um die Interferenzen zwischen Geschichte und Literatur geht. Darüber ist schon viel geschrieben worden und es wäre müßig, diese Debatte hier noch einmal aufzugreifen. Wichtig für uns sind die Konvergenzen zwischen Literatur und Geschichte wie auch zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft, die in der Postmoderne zutage treten. Sie bestehen zum einen in der Einsicht, dass Erkenntnisgegenstände nicht naturgegeben, sondern vom Menschen konstruiert sind, und dass auch Historiker sich narrativer Verfahren bedienen, welche im chaotischen Ablauf der Ereig-

nisse erst jene Ordnung und jene Zusammenhänge schaffen, welche wir als Geschichte zu bezeichnen gewohnt sind. Zum anderen hat die Verabschiedung von Meta-Erzählungen, die ja ein Ende aller teleologischen Weltbilder und von jedem umfassenden Sinn bedeutet, den man in der Vergangenheit entdecken könnte, sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in der Literatur zur Verabschiedung von Konzepten der Kontinuität und der Totalität geführt. Postmoderne Romane sind nicht nach dem Modell Georg Lukács' konzipiert, bei dem typische Figuren einen neuen Sinnhorizont aufscheinen lassen und so Geschlossenheit vermitteln, vielmehr betonen diese Romane Offenheit, Unabgeschlossenheit, Diversität und Pluralität.⁹ Auch wenn sich die institutionellen Rahmenbedingungen von Literatur und Geschichtsschreibung unterscheiden und es beim historiographischen Erzählen einen »Wahrhaftigkeitsaspekt zwischen Autor und Leser«¹⁰ gibt, stellt die Geschichtsschreibung eine Erzählvariante der Literatur dar, und zwar eine Variante, die in narratologischer Hinsicht keineswegs weniger komplex sein muss. In der postmodernen Historiographie lassen sich ganz ähnliche Textverfahren beobachten wie in literarischen Werken der Postmoderne. Die Absenz einer »großen Erzählung«, also eines klar umrissenen Ziels der Geschichte, stellt den Historiker ja vor das Problem, wie er zwischen Wesentlichem und Kontingentem unterscheiden soll. Dies ist auch der Ausgangspunkt des Neohistorismus, der die Vergangenheit als eine Ansammlung gleichberechtigter Ereignisse ohne verborgene Struktur begreift und sich vornimmt, einzelne Diskursfäden im dichten Gewebe von Kultur und Geschichte zu verfolgen, »um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren«¹¹.

Der Historiker kann die große Erzählung ganz zurückweisen, kann sie lediglich heuristisch als Regulativ benutzen oder sie als ironisches Prinzip verwenden, indem er sie in Frage stellt. Für welche rhetorische Strategie auch immer er sich entscheidet, sie wird, im Rahmen postmoderner Theorie, immer dazu dienen, den Vorgang des Interpretierens und die Unsicherheit über den »wahren« Verlauf der Ereignisse sichtbar zu machen.¹² So missachtet beispielsweise James Livingstone in seiner Untersuchung *Pragmatism and Political Economy of Cultural Revolution, 1850-1940* die Grenzen seiner Disziplin, indem er Wirtschafts- und Geistesgeschichte mit literarischen Fiktionen verbindet. Darüberhinaus zeigt er die Unsicherheit interpretativer Konstrukte zum historischen Wandel. Zwar hält Livingstone an einer großen Erzählung fest – er schreibt von einem linken Standpunkt aus –, doch er stellt diese Erzählung durch rhetorische Verfahren immer wieder in Frage, so dass sein Buch letztlich einer autoreflexiven Re-examination größerer Konzepte gleicht. Judith R. Walkowitz hingegen verharrt in ihrer feministisch orientierten Geschichtsstudie

City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian-London in der Unsicherheit, sie lässt offen, ob ihre Geschichte progressiv, zirkulär oder regressiv verläuft. So nimmt ihre Darstellung keine eindeutige Form im Sinn von Hayden Whites archetypischen Plotstrukturen historischen Erzählens an. Komödie, Tragödie oder ein Epos der zyklischen Wiederkehr werden zwar vorgeschlagen, doch zu Gunsten historischer Ungewissheit fallen gelassen. Für den Ethnologen Henry Glassie schließlich ist Geschichte immer transitorisch, eine endlose Konstruktion und Rekonstruktion autorisierter Geschichten. Die Form der Geschichte ist ihre Formlosigkeit, sie bleibt amorph, instabil und unabschließbar, denn jeder historische Wandel, sei er progressiv oder regressiv, bleibt in Glassies Sicht nur provisorisch angesichts der größeren Wellenbewegungen in der Geschichte. Sogar die partikularen Geschichten erscheinen bei Glassie instabil, denn alles hängt immer vom Standpunkt des Beobachters ab.

Zuletzt sei auf den britischen Kulturhistoriker Simon Schama hingewiesen, der mit seinem 1992 erschienen Buch *Dead Certainties* in der Historikerzunft einen Sturm der Entrüstung auslöste. In dieser Darstellung der Entscheidungsschlacht zwischen Franzosen und Engländern, die 1753 auf den Abrahamsfeldern bei Quebec stattfand, wird der Tod des englischen Generals James Wolfe multiperspektivisch beleuchtet, wobei sich Schama auch der dichterischen Einbildungskraft bedient. In seiner Quellenangabe weist Schama darauf hin, dass er die historischen Ereignisse zum Teil mit Hilfe der Phantasie dargestellt und Dialoge sowie die Gedankenrede einer Figur aus verschiedenen Dokumenten konstruiert habe.¹³ Schama wendete also Erzählverfahren an, die nach traditionellem Verständnis als Fiktionalitätskriterien angesehen werden. Der Untertitel von Schamas Studie, *Unwarranted Speculations*, kann dabei als auto-reflexiver Kommentar zur eigenen experimentellen Methode und zum Wahrheitsanspruch des Dargestellten aufgefasst werden. Schamas Text, so Stephan Jaeger, »reflektiert stärker die eigene Gemachtheit sowie seine historiographischen Darstellungs- und Erkenntnismöglichkeiten, als dass er geschichtliche Wirklichkeit erzählen würde. Die in den meisten Fällen intuitiv funktionierende pragmatische Unterscheidung von historiographischem und fiktionalem Erzählen wird unterlaufen.«¹⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Geschichte auch in postmodernen historiographischen Darstellungen oft als Konstrukt präsentiert wird, als Reinszenierung und als *eine* Weise der Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse, neben die andere Wahrnehmungen treten können. Heutige Geschichtswissenschaftler reflektieren ihre Darstellungs- und Erkenntnismöglichkeiten und betonen das Moment der *poiesis*, das schaffende und erschaffende Element der Geschichtsschreibung.

Auch in Romanen, die zum Typus der metahistoriographischen Fiktion gehören, geht es neben der Darstellung eines geschichtlichen Geschehens um Bewusstseins- und Erinnerungsprozesse und die Arbeit am Erschreiben der Vergangenheit. Da die griechische Vorsilbe *meta* soviel wie »nachher« oder »später« bedeutet, ist mit dem neuen Genrebegriff das Phänomen der nachträglichen historiographischen Konstruktion und der Reflexion über diese Konstruktionstätigkeit treffend beschrieben. Metahistoriographische Fiktion spielt grundsätzlich auf mindestens zwei Zeit- und Handlungsebenen, denn es gibt immer eine Figur der Gegenwart, die einem Ereignis der Vergangenheit nachspürt. Es verwundert nicht, dass die Protagonisten in der Regel Historiker, Archäologen, Biographen, Archivare oder Hobbyforscher sind, die in detektivischer Arbeit, mit Hilfe von Dokumenten, Journalen und Briefen Geschichte zu rekonstruieren versuchen. Nicht selten werden dabei die Probleme, die mit jeder historischen Forschung verbunden sind, explizit aufgezeigt. Fast immer sind diese Romane darum als Quest-Erzählung angelegt. Während im traditionellen historischen Roman die Vergangenheitsdimension bestimmend ist, werden in der metahistoriographischen Fiktion durch die Thematisierung der Rekonstruktion die Dominanzverhältnisse der Zeitebenen zu Gunsten der Gegenwart verschoben. So gibt es in diesen Romanen oft ein Oszillieren zwischen verschiedenen Zeit- und Handlungssträngen, die sich wechselseitig aufeinander beziehen.

Konstitutives Merkmal dieser innovativen Gattungsausprägung des historischen Romans ist somit die Reflexion über unterschiedliche Geschichtsauffassungen, über Fragen des Verhältnisses zwischen Fiktion und Historiographie sowie über Probleme der Rekonstruktion, Deutung und Darstellung von Geschichte. [...] Während im traditionellen bzw. realistischen Roman die Differenz zwischen Geschehen und Geschichte, den *res gestae* und der *historia rerum gestarum*, weitgehend nivelliert wird, hebt historiographische Metafiktion [bzw. metahistoriographische Fiktion] deren Diskontinuität und Inkongruenz explizit hervor.¹⁵

Da Geschichte in diesem Romantyp als Objekt von Erinnerung, Nachprüfung und Rekonstruktion präsentiert wird, findet man neben narrativ-fiktionalisierten auch diskursiv-reflexive Darstellungsformen, wobei die Gewichtung sehr unterschiedlich ausfallen kann. Die Probleme der Historiographie und der Historik können vom Erzähler oder einer Figur direkt erörtert, sie können aber auch durch die Darstellungsformen eines Romans deutlich gemacht werden. In der Regel weist metahistoriographische Fiktion ein dichtes intertextuelles Bezugsfeld auf, das fiktionale und nicht-fiktionale Texte einschließt.

Zuletzt muss auf die Bedeutung des Raums bei diesem Romantypus hin-

gewiesen werden. Er ist, ebenso wie manche Gegenstände, immer semantisch aufgeladen, denn Orte und Gegenstände tragen dazu bei, die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart zu veranschaulichen. Räume können Geschichte physisch konkretisieren und sind im Bewusstsein der Figuren mit Geschichten, Erleben und Assoziationen verbunden.¹⁶ Die räumliche Konkretisierung von Geschichte signalisiert zudem, dass die Tradierung des kulturellen Gedächtnisses nicht allein im Medium der Historiographie stattfindet.

Die hier in aller gebotenen Kürze vorgestellte Matrix der metahistoriographischen Fiktion soll uns im Folgenden als Landkarte dienen, um Ransmayrs Erzählverfahren in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* genauer zu erfassen.

Arbeit an der Geschichte

Am 15. Mai 2014 sprach Christoph Ransmayr im Literaturarchiv Marbach anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Reisen. Fotos von unterwegs* über die Entstehungsgeschichte seines Romans. Das Verlagshaus Brandstätter hatte ihm angeboten, zu einem geplanten Bildband mit historischen Fotos der Expedition Begleittexte zu schreiben. Bei den historischen Forschungen, die Ransmayr daraufhin begann, wurde ihm jedoch rasch bewusst, dass er mit bloßen Ergänzungstexten zu den Fotos nichts würde produzieren können, dass diesen Fotos oder den Erlebnissen der Expeditionsteilnehmer gerecht werden konnte, er musste den Stoff zu seiner eigenen Geschichte machen. Die Arbeit daran sollte ihn dann fünf Jahre kosten.¹⁷

Bei der Ausstellung in Marbach wurden auch Fotos von Christoph Ransmayr gezeigt, darunter eines vom Franz-Joseph-Land. Dieses Foto war jedoch erst 2003 entstanden, als der Autor auf Einladung Reinhold Messners an Bord eines russischen Eisbrechers seine erste Fahrt in die Nordpolregion antrat. Diese Reise ist Gegenstand des Reiseberichts »Zweiter Geburtstag« in dem Band *Atlas eines ängstlichen Mannes*, und es findet sich darin die autobiographische Bemerkung:

Ich war zur Polarfahrt an Bord der Kapitan Dranitsyn eingeladen worden, weil ich fast zwanzig Jahre zuvor einen Roman über die Entdeckung des Franz-Joseph-Landes geschrieben hatte – allerdings ohne je in der Arktis gewesen zu sein. Ich hatte damals weder die vielen Farben des Packeises noch das Wehen und Flackern des Nordlichts oder auch nur den kreisenden Schein der Mitternachtssonne gesehen, sondern mich meiner Erzählung genähert, indem ich Polarreisende und heimgekehrte Bewohner arktischer Stationen befragt, ihre Tagebücher und Berichte gele-

sen, Gemälde und Fotos betrachtet oder Tiefenlotungen mit den Blauschattierungen auf meinen Eismeerarten verglichen hatte.¹⁸

Die Quellen sind, wie oben erwähnt, am Ende seines Romans aufgelistet (S. 277). Ransmayr dankt bei diesem Hinweis auch einigen Freunden »für die langen Gespräche über das Eis«, darunter »Rudi«, womit zweifellos der österreichische Autor und Filmemacher Rudi Palla gemeint ist, mit dem Ransmayr vor *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* einen Artikel über das Franz-Joseph-Land und einen über Spitzbergen veröffentlichte¹⁹ und der ihn mit Polarreisenden in Kontakt brachte. Die 1984 bei Brandstätter erschienene Erstausgabe von Ransmayrs Roman enthielt acht Farbfotografien Rudi Pallas, welche in der späteren Ausgabe bei Fischer wegfielen.

Mehrere Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit historischen Ereignissen werden in Ransmayrs Roman in Szene gesetzt. Josef Mazzini will die Archive verlassen, Geschichte erleben und die Erfahrungen der Expeditionsteilnehmer wiederholen. Damit erinnert er in gewisser Hinsicht an die Protagonistin Gabi Teichert in Alexander Kluges Film *Die Patriotin*. Kluges Film spielt in der Gegenwart, doch er befasst sich mit der Erforschung der Vergangenheit und geht der Frage nach, wie Geschichte geschrieben und verbreitet wird. Unzufrieden mit dem Material, das ihr in den Büchern zur Verfügung steht und mit dem sie ihren Schülern Geschichte lehren soll, macht sich die Geschichtslehrerin Gabi Teichert auf die Suche nach besseren Quellen. Sie zieht mit einer Schaufel in den Wald, um wie eine Archäologin zu Tage zu fördern, was vergraben, verloren oder vergessen wurde. Gabi Teichert wird von dem Wunsch getrieben, Geschichte auf eine neue Weise zu erfassen und zugänglich zu machen. Eine ähnliche Motivation treibt Mazzini wobei er seine Identifikation mit den vergangenen Geschehnissen so weit treibt, dass er sich Weyprecht nennt. Mazzini ist ein Geschichtensucher, dessen Faszination zum Gegenstand seiner Recherchen ihn jede Distanz verlieren lässt. Sein Streben nach der Wahrheit treibt ihn an, er widmet sein Leben der Suche nach dieser Wahrheit – und kommt bezeichnender Weise dabei um. Mazzini schreibt sich gewissermaßen selbst in die Romanwelt ein und verschwindet im Imaginationsraum. Der Chronist hingegen bleibt bei aller Faszination für die Arktis rational, ein Quellenforscher, der die Fragmente zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen will – um damit am Ende ebenso zu scheitern. Davon wird noch die Rede sein.

Mazzinis Aufsuchen der historischen Schauplätze verdeutlicht das Diskontinuierliche der Geschichte, die man darum auch nicht zu fassen bekommt. Die Parallelmontage seiner Reise im späten 20. Jahrhundert und der Expedition von 1872 lässt immer deutlicher werden, dass sich die Vergangenheit nicht

wiederholen lässt. Je mehr sich Mazzini geographisch seinem Ziel nähert, desto mehr schieben sich seine eigenen Erfahrungen vor das historische Ereignis, das er zu begreifen versucht.

Ich lder Erzähler! stelle mir Josef Mazzini während der ersten Stunden auf dem Schiff vor, in der Behaglichkeit seiner Kabine, und fragte mich, ob er nicht schon im Verlauf dieser Tage in Longyearbyen begonnen hatte, seine Reise von den Erinnerungen an die Fahrt der *Tegetthoff* allmählich abzulösen; schließlich lag ja auch über der Arktis nichts als die Gegenwart, eine unumgängliche Gegenwart, die nicht zuließ, daß dieses kahle Land zur bloßen Kulisse einer Erinnerung verkam. (S. 136 f.)

Als Mazzini sich schließlich im Zeitalter der Motorscooter und Helikopter beibringen lässt, wie man einen Hundeschlitten lenkt, um so vergangenes Leben nachzustellen, versucht er tatsächlich ein *re-enactment* der Geschichte – und prompt verschwindet er für immer aus der Geschichte. Die Figur Mazzini mag im Roman etwas unscharf bleiben, was jedoch der Tatsache geschuldet ist, dass Mazzini nicht als Individuum, sondern als Typ geschildert wird, nämlich als zu spät gekommener Vertreter all jener Nordpolabenteurer, von denen im Buch immer wieder die Rede ist. Das Touristische seines Versuchs, auf der Route einer früheren Expedition zu reisen, ist den Einwohnern Spitzbergens beinahe zuwider:

Jetzt, wo der rachitische Urlauber diesen Scheißpol in einer Boeing einfach überfliegen konnte, na klar, in Anzug und Krawatte, ein Steak aus der Plastiktüte auf den Knien und die Kodak am Bullauge – gerade jetzt wurden sie alle wieder scharf auf ein paar Irre, die anno Schnee mit wurmstichigen Kähnen oder mit'm Schlitten und Ballon und blaugefrorenen Köpfen dahingewollt hatten, verrückt. (S. 132)

Mazzinis Vorgehen verdeutlicht die Kluft, die zwischen vergangenen Ereignissen und ihrer nachträglichen Aneignung liegt; seine Erfahrungen zeigen die Unmöglichkeit, die Vergangenheit, wie sie unsere Vorfahren lebten, sinnlich zu erfahren. Bei der am 15. Oktober 1982 ausgestrahlten ORF-Fernsehreportage über die Peyer-Weyprecht-Expedition verzichteten der Kameramann und der Tonmeister denn auch auf die ihnen anachronistisch erscheinende Hundeschlittenfahrt: Die Arbeit des Filmteams im Eis machte den Unterschied zwischen heute und gestern zu deutlich, um durch solches Nachstellen Authentizität für einen Zwanzigminutenbeitrag vorzutäuschen.²⁰

Mit den Erlebnissen Mazzinis, die in Teilen aus der Reportage »Der letzte Mensch« übernommen wurden, wird den zahlreichen Geschichten, die im kollektiven Gedächtnis mit dem Nordpol verbunden sind, eine weitere Episode

hinzugefügt. Eine Episode freilich, die der Komik nicht entbehrt. Der in seinem hellblauen Anorak umherreisende und mit der Bürokratie des heutigen Spitzbergen kämpfende Mazzini scheint jenes Wort von Karl Marx aus dem 18. Brumaire zu bestätigen, wonach weltgeschichtliche Tatsachen sich zweimal ereignen: einmal als Tragödie, das zweite Mal als Farce. Dabei bleibt rätselhaft, was diesen an sich chimärischen Ort so begehrenswert macht, dass Männer deswegen ihr Leben riskieren. Der Erzähler wird selbst vom Sog der Arktis erfasst,²¹ die Faszination Mazzinis für Seefahrer und Polarforscher überträgt sich auf ihn, so dass er in die Rolle dessen schlüpft, der ihm zunächst so fremd schien, dessen Arbeit fortführt und dessen Phantasien erlebt. »so zwangsläufig wie eine Brettspielfigur.« (S, 25) Hier wird das subjektive Interesse des Geschichtssuchenden deutlich, das gerade im Fall Mazzinis auch mit persönlichen Motiven zu tun hat. Die zahlreichen Einschübe und Exkurse über Polarreisende, Entdecker und Mythen des Eismeers, die sich dem Faszinosum der Arktis auf immer neuen Wegen nähern, dienen jedoch auch als Gegenstimmen, denn sie werden vom Erzähler als Dokumente der Vergeblichkeit präsentiert. »Passagensucher – Ein Formblatt aus der Chronik des Scheiterns« heißt das achte Kapitel des Romans, das fast nur aus einer tabellarischen Auflistung der Expeditionen in die Arktis besteht. Auch das romantische Pathos Julius Payers, aus dessen Briefen und Aufzeichnungen der Erzähler am häufigsten zitiert wird gebrochen, wenn Payer selbst in seinem Bericht schreibt, der Nordpol sei »kein Land [...], kein zu eroberndes Reich, nichts als Linien, die sich in einem Punkt schneiden, und wovon nichts in der Wirklichkeit zu sehen sei!« (S, 43)

Ein bedeutendes historisches Objekt stellt im Roman der 37 Meter hohe Ankermast von Ny Ålesund, der nördlichsten Stadt Spitzbergens, dar. Josef Mazzini steht andächtig vor diesem Obelisk aus Metallverstreibungen, an dem schon die Polarfahrer Roald Amundsen und Umberto Nobile ihre Luftschiffe vertäut haben »und der in den arktischen Himmel ragte wie je.« (S, 167) Der draufgängerische Miner Malcom Flaherty zeigt wenig Respekt vor diesem Relikt, hat er an dem Mast doch einen gewaltigen Schwebesitz befestigt, auf dem Mazzini ihn pendeln sieht – ein Akt, der Flaherty später eine Rüge des Gouverneurs von Spitzbergen eintragen wird. Mazzini erlebt beim Anblick des Ankermastes Gegenwart und Vergangenheit zugleich, denn an »diesem Ankermast hatte am 23. Mai des Jahres 1928 um vier Uhr morgens, bei minus zwanzig Grad Celsius, das Unglück Nobiles [...] begonnen.« (S, 167) Mazzinis Mutter, eine Triestiner Miniaturmalerin, hat ihm so viel vom Schicksal des italienischen Luftschiffers erzählt, dass sich die Erinnerung an dessen Geschichte vor das Bild Flahertys schiebt. Für seine Mutter Lucia war Nobile ein strahlender Held, und all die umgehenden Gerüchte über sein wenig heldenhaftes Verhal-

ten nach dem Absturz der *Italia* und Kannibalismus unter den Mannschaftsmitgliedern müssen sich ihrer Ansicht nach Feinde Italiens ausgedacht haben. Die Wahrheit, so die Gedankenrede Mazzinis, liegt für immer im Eis. Und das sei gut so, weil die Vorstellung von »Helden, die sich gegenseitig auffraßen« (S, 170) zu unangenehm ist, sie würde eine lieb gewonnene, heroische Vorstellung von der Vergangenheit zerstören.

Doch wie auch immer man die Ereignisse nach dem Aufschlagen der *Italia* auf einer Eisscholle bewerten mag, auch diese Episode ist eine Unglücksgeschichte. All die im Buch aufgeführten Tragödien sind Parallelgeschichten zu der österreichisch-ungarischen Expedition und ergeben in der Gesamtsicht eine alternative Betrachtung zu der tradierten Erzählung vom Triumph der Entdeckung und dem Heroismus des Entdeckers, wie sie etwa von der »Neuen Freien Presse« am 26. September 1874 beim grandiosen Empfang der »Bezwinger des Eises und Eroberer Neuösterreichs« (S, 265) in Wien verbreitet wird: »Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man annimmt, daß eine Viertelmillion Menschen an dem Empfang teilnahm. [...] Die alten Mauern der Patricierhäuser schienen lebendig werden zu wollen; aus allen Fenstern rief es Hoch und Hurrah, wehten weiße Tücher und flogen laute Willkommgrüße und die Balcone bogen sich unter der Last schöner Frauen.« (S, 266) Noch die oben erwähnte Reportage des ORF präsentierte dem Fernsehpublikum die Expedition als Abenteuer und als »eine patriotische Großtat«²²; Ransmayr begreift sie hingegen als »die tragikomische Organisation schmerzhaftester Strapazen – insofern österreichisch, aber keineswegs patriotisch.«²³

Wie der Zeitungsausschnitt aus der »Neuen Freien Presse« sind viele Dokumente in den Roman integriert. Das dritte Kapitel ist die Mannschftsliste der *Admiral Teggethoff* inklusive der Schlittenhunde, wobei Fakt und Fiktion ineinander übergehen, da am Ende Josef Mazzini als Nachfahre aufgeführt wird. Es finden sich ferner lexikonartige Einträge über die Kommandanten Payer und Weyprecht, ein Exkurs über die Suche nach der Nordostpassage, ein Hinweisblatt für Touristen in Spitzbergen sowie eine Sammlung von Zitaten über den Mythos des Nordens. Der Chronist gibt zu verstehen, dass er dieses Material, das Mazzini gesammelt hat, nach eigenem Gutdünken geordnet und mit Überschriften versehen hat. Man kann darum von einer Herausgeberfiktion sprechen,²⁴ ein Kunstgriff, der es Ransmayr erlaubt, frei über die Textvorlagen zu verfügen und sie in verschiedene Kontexte zu stellen. Nicht immer ist dabei deutlich, wo die Aufzeichnungen Mazzinis enden und die Kommentare oder Vermutungen des Erzählers beginnen, doch zweifellos gibt es einen sehr hohen Grad an Explizität der erzählerischen Vermittlung; der Erzähler begründet ausführlich, wie er zu seinem Gegenstand kommt und spricht das jedem Hi-

storiker bekannte Problem beim Umgang mit den Quellen an. Der Erzähler erscheint als ein *bricoleur*, der mit verschiedenen Materialien hantiert und sie zu arrangieren versucht. Durch das Aufbrechen der Chronologie und das ständige Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Zeitebenen wird die scheinbar selbstverständliche temporale Logik des historischen Diskurses untergraben und ein Telos der Geschichte in Frage gestellt. Die Montage verschiedener Dokumente schlägt vielmehr einen anderen Blick auf die Geschichte vor.

In den verschiedenen Fokalisierungsinstanzen kann man eine Selbstreflexion in Hinsicht auf die Darstellung historischer Ereignisse sehen, denn bei der Schilderung der Expedition zitiert der Erzähler ausführlich aus den Aufzeichnungen der Schiffsbesatzung (die er von Mazzini übernommen hat). Daraus ergibt sich jedoch mitnichten ein einheitliches Bild. Allein was das Datum der Ankunft im norwegischen Hafen Tromsø betrifft, machen die Expeditionsteilnehmer Gustav Brosch, Julius Payer und Otto Krisch verschiedene Angaben. Der Erzähler versucht sich diese Abweichungen mit dem Einfluss der Mitternachtssonne zu erklären, die den Unterschied zwischen Tag und Nacht verwischt, oder damit, dass der eine mit »Ankunft« die Einfahrt in den Sund, der andere das Betreten des Landesstegs meint. Er kommt zu der Konklusion, dass es die eine Geschichte gar nicht gibt, sondern dass sich Geschichte immer in subjektive Erfahrung auflöst: »Denn wirklicher als im Bewußtsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein. Also sage ich: Die Expedition erreichte am zweiten, erreichte am dritten, erreichte am vierten Juli 1872 Tromsø. Die Wirklichkeit ist teilbar.« (S, 42) Anders als im dokumentarischen historischen Roman dient der Einsatz von Dokumenten in Ransmayrs Roman nicht dazu, »im Rahmen etablierter Konventionen von Fiktionalität ein quellenmäßig belegbares geschichtliches Geschehen«²⁵ zu schildern, wobei die Quellen Objektivität und Authentizität verbürgen sollen; vielmehr rücken die Quellen das Problem historischer Erkenntnis ins Licht und zeigen, dass es eine selbstevidente und nicht hinterfragbare Repräsentation eines geschichtlichen Moments nicht gibt. So macht der Erzähler an dieser Stelle auch deutlich, dass die Hierarchie, die gesellschaftliche Position die Wahrnehmung und das Bewusstsein bestimmen:

Auch in der kleinen Gesellschaft an Bord der *Tegetthoff* waren die Journale der Untertanen von denen der Befehlshaber so verschieden, daß es manchmal schien, als würde in den Kojen und Kajüten nicht an einer einzigen, sondern an der Chronik mehrerer, einander ganz fremder Expeditionen geschrieben. Jeder berichtete aus einem anderen Eis. (S, 42)

Die Illusion einer kohärenten, unmittelbar zugänglichen Wirklichkeit wird bei Ransmayr immer wieder sabotiert, jeder Versuch, Geschichte aufzuzeichnen, erweist sich als Konstruktion, als Mimikry der Realität. Die Besatzungsmitglieder berichten denn auch in sehr unterschiedlicher Tonlage von ihrem Abenteuer: kühl, wissenschaftlich, diszipliniert Weyprecht; feierlich-hochgestimmt, um heroische Größe bemüht Julius Payer; während es in den knappen Eintragungen des Maschinisten Krisch, der als einziger von der Fahrt ins Eismeer nicht zurückkehren wird, um die täglichen Leiden und Strapazen geht. Subjektabhängigkeit und Standortgebundenheit jeder Form der Geschichtsschreibung werden dadurch vor Augen geführt. Gelegentlich stellt der Chronist auch die Glaubwürdigkeit der authentischen Berichte direkt in Frage, entlarvt sie als Fiktion. »Ein Gefühl aber belebt Alle«, schreibt Payer beim Aufbruch der Expeditionsteilnehmer in Wien, »das Bewußtsein, daß wir, in einem Kampf für wissenschaftliche Ziele, der Ehre unseres Vaterlandes dienen« (S, 38). Diesem Pathos setzt der Erzähler eine niedere Wirklichkeit entgegen, indem er mit Blick auf die einfachen Matrosen fragt: »Was konnten für diese Männer Wissenschaft und Vaterlandsehre gegen eintausendzweihundert Gulden in Silber bedeuten? Eintausendzweihundert Gulden in Silber, dazu Prämien und ein neues Land!« (S, 38) Renata Cieślak spricht nicht zu Unrecht von der »sozialen Ungerechtigkeit«²⁶, die hier zum Ausdruck kommt, doch stellt diese Passage auch eine Reflexion über den Zugriff der Historiographie dar, die nur bestimmte Vorgänge und Aussagen bestimmter Menschengruppen erfasst, während vieles andere im Dunkeln bleibt. Dieses Infragestellen der Quellen, ihre Konfrontation mit einer Wirklichkeit, die sie ausblenden oder gar zu verschleiern trachten, hat Daniel Kehlmann in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* bei der Darstellung der Humboldt-Expedition zum erzählerischen Prinzip erhoben. Alexander Humboldts nüchterner, kühler Aufzählung der Fakten bei der Besteigung des Chimborazo etwa stellt er eine Darstellung entgegen, die von Texten zeitgenössischer Hochgebirgskletterer inspiriert ist und die den Souveränitätston Humboldts untergraben.²⁷

Autoreflexive Momente stellen auch all jene Passagen dar, in denen der Chronist darauf aufmerksam macht, dass er hier Leerstellen in Anbetracht ungenügender Quellenlage ausfüllen muss (S, 63) oder bei der szenischen Ausmalung der Ereignisse die Illusion durchbricht und den Leser darauf aufmerksam macht, dass dies seine Imagination sei, dass hier erzählt wird, dass es vielleicht anders gewesen sei. So heißt es, mit milder Ironie, bei der Abfahrt der Expeditionsteilnehmer: »Man bestieg den Zug nach Bremerhaven, der, eingehüllt in eine Rauchwolke, die nicht überliefert ist, den Wiener Westbahnhof um 18 Uhr 30 verließ.« (S, 38)

Schließlich ruft der Chronist auch die Selektivität und notwendige Unvollständigkeit jeder Geschichtsbetrachtung ins Bewusstsein. Gleich zu Beginn reflektiert er darüber, dass er mit der Setzung eines Anfangs zugleich die Geschichte mitsamt ihren Grenzen konstituiere, sie aus dem unausgesprochenen Rest der Welt mit einem erzählerischen Akt heraushebe: » – aber weil nie alles gesagt werden kann, was zu sagen ist [...] beginne ich am Meer und sage: Es war ein heller, windiger Märztag des Jahres 1872 an der adriatischen Küste.« (S, 11) In seinem poetologischen Text *Unterwegs nach Babylon* vertieft Ransmayr diese Überlegungen:

Mit den ersten Sätzen hat sich der Erzähler von der unendlichen Zahl aller Möglichkeiten einer Geschichte gelöst und sich für die einzige, für seine Möglichkeit entschieden, und hat unter allen möglichen Schauplätzen, Zeiten und Personen seinen Platz, seine Zeit, seine Gestalt gefunden. Jetzt, endlich, quält es ihn nicht mehr, daß der ungeheure Rest der Welt unausgesprochen, unerzählt an ihm vorüberzieht. Denn er hat seine Geschichte begonnen, seine einzige, unverwechselbare Geschichte und entdeckt in ihr nach und nach alles, was er von der Welt weiß, was er in ihr erlebt, erfahren und vielleicht erlitten hat.²⁸

Dieses Problem der notwendigen Begrenzung und Inszenierung, das sich auch jedem Historiker stellt, der durch seine Entscheidungen seinen Gegenstand letztlich konstituiert, wird am Schluss wieder aufgegriffen, indem der Erzähler jede Abrundung der Geschichte bewusst vermeidet, mehr noch: die eben berichtete Geschichte wieder aufzulösen beginnt:

Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen: Habe ich mich vor einem solchen Ausgang meiner Nachforschungen gefürchtet? Allmählich beginne ich mich einzurichten in der Fülle und Banalität meines Materials, deute mir die Fakten über das Verschwinden Josef Mazzinis, meine Fakten über das Eis, immer anders und neu und rücke mich in den Versionen zurecht wie ein Möbelstück. (S, 274)

Inmitten seiner Dokumente, Land- und Meereskarten sitzend, sinnt der Erzähler neue Möglichkeiten für seine Geschichte aus, »ein Chronist, dem der Trost des Endes fehlt.« (S, 275) Da der Erzähler sich immer wieder als Chronist bezeichnet, muss hier in Erinnerung gerufen werden, dass es sich bei einer Chronik um eine Form der Geschichtsschreibung handelt, die auf kein Ziel zuläuft, die keinen alles erklärenden Sinn in den Ereignissen sucht, sondern die nach dem Muster »und dann ... und dann ...« einfach nur aufzeichnet, was geschehen ist.²⁹ Auch diese Verweigerung einer letzten Deutung der Gescheh-

nisse fügt sich in das Raster metahistoriographischer Fiktion, betont sie doch die Kontingenz und die Reflexion über Sinnhaftigkeit und Ereignislogik historischen Geschehens. Nina Peter macht Ransmayrs poetologisches Verfahren darum zurecht an einem »kontingenzbewussten und -betonten Erzählen|«³⁰ fest. Das Fragmentarische, Unabgeschlossene verdeutlicht, dass die erzählte Geschichte nicht mit dem Anspruch geschrieben wurde, eine Rekonstruktion der Wahrheit zu sein, sondern als Konjektur, als Konstruktion von Sinn. So bewahrt die Geschichte den Respekt vor den Akteuren und ihren Erlebnissen, vermeidet, sie in ein Erklärungsmuster zu pressen. Ähnlich wie in dem Roman *Die letzte Welt* kann man diese Offenheit als Kritik an eindeutigen, ideologischen Sinnzuweisungen begreifen.³¹

Jenseits von Mythos und Macht

Ransmayrs Postmodernismus hat nichts damit zu tun, dass es bei ihm eine Wirklichkeit außerhalb der Texte nicht mehr gebe, wie Nethersole suggeriert,³² wir finden bei Ransmayr vielmehr eine kritische Rückkehr zur Geschichte, die uns zwingt, unsere Auffassung über historisches Wissen zu überdenken, indem sie dem Kollektivsingular Geschichte seine vermeintliche Objektivität entreißt und das *eine*, offizielle Narrativ, das bekanntlich immer von den Mächtigen und den Siegern geschrieben wird, in Frage stellt und in viele Geschichten auflöst. »Mein Bericht ist auch ein Gerichthalten über das Vergangene, ein Abwägen, ein Gewichtes, ein Vermuten und Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit.« (S, 227) Dieses Spiel mit den Möglichkeiten stellt eine Opposition zur Geschichte dar, wie sie uns dargeboten wird. In der Postmoderne wird Geschichte nicht länger als ein sich nach bestimmten Gesetzlichkeiten entwickelnder Prozess verstanden, sondern als eine Abfolge unserer Vorstellungen, Bilder, Erzählungen und Stereotypen der Vergangenheit. Die Pluralität der Diskurse öffnet die Historie und ihre Deutung und stellt ihre Werteparadigmen in Frage. Nicht zufällig endet Ransmayrs Roman mit dem Untergang des Habsburger Reichs, denn im Namen des Imperiums ist die Expedition in das ferne Eismeer aufgebrochen, und auf Namen und Orte des Imperiums wurden die entdeckten Länder getauft. Doch das Imperium existiert nicht mehr, es wurde selbst ein Opfer der Geschichte. Wie die Helden der Expedition auch: Der so patriotische Julius Payer schreibt nach seiner Rückkehr aus dem Norden, dass er persönlich auf die Entdeckung eines unbekanntes Landes keinen Wert mehr lege, das Höchste, was man auf Erden erreichen könne, sei die Anerkennung der Mitbürger (S, 192 f.); doch nur wenige Jahre später ist er von seinem Volk vergessen, lebt in Armut und ist gezwungen, »wie ein

Händler umherzureisen und für wenig Geld Vorträge zu halten« (S, 271), um als Pflegefall im oberkrainischen Luftkurort Veldes zu enden, der drei Jahre nach seinem Tod nicht mehr zu Österreich gehören wird. Ransmayr erzählt die in staatlichen Archiven und Bibliotheken bewahrte und gewissermaßen eingefrorene Episode österreichischer Geschichte neu und deutet sie neu. Denn die Vergangenheit, das wird im Verlauf des Romans deutlich, ist ein Text, der umgeschrieben werden kann. Dieses Ausprobieren von Gegengeschichten ist für den Umgang mit Überliefertem im heutigen Roman typisch. »Geschichte«, so Ralf Schnell, »wird verfügbar für poetische Deutung und Neudeutung, wird zum Material poetischer Rekonstruktion und Neukonstruktion, zum Substrat von Gegengeschichte und Gegengeschichten.«³³

In diesen Kontext passt auch der Exkurs über die großen Entdecker der Weltgeschichte wie Columbus, Vasco da Gama oder Magalhaes, der darauf hinweist, dass wir uns an diese Heldengestalten erinnern, kaum aber an die Kulturen, zu deren Zerstörung deren Entdeckungen führten. »Überwältigend« (S, 52) ist diese Epoche der europäischen Geschichte darum in einem mehrfachen Sinn. Die marginalisierten Perspektiven, die Ransmayr in seinem Roman zur Sprache bringt, sieht Penka Angelova als Dekonstruktion all der Entdeckungen und Expeditionen.³⁴ Die offizielle, von den hegemonialen europäischen Nationen geschriebene Geschichte, entscheidet darüber, welche Aspekte wahrgenommen und aufgezeichnet werden. Indem Ransmayr auf den vergessenen Standpunkt der kolonisierten Kulturen hinweist, nimmt er einen doppelten Blick auf die Kolonialmächte und die Kolonisierten ein, wie er für den Postkolonialismus typisch ist.³⁵ Die große Erzählung von den Weltentdeckern, entstanden in den damaligen Machtzentren, erscheint als eine normative Kategorie, die die Geschichte ganzer Völker ausschließt. Mehr *fabula* als *historia* sind auch Heldentum, Fortschritt und nationales Pathos, die im Roman immer wieder in Frage gestellt werden. So schrecklich Eis und Finsternis der arktischen Welt sein mögen, im Vergleich zur blutigen Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts, in der das Habsburger Reich für immer untergeht, nimmt sich das ferne und stille Franz-Joseph-Land zuletzt nahezu paradiesisch aus (S, 273).

Ransmayrs Roman macht deutlich, dass es *die* Geschichte nicht gibt, sondern nur Texte über Vergangenes. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* sind ein Mit- und Gegeneinander verschiedener Erzählungen und Zeitebenen, ein bruchstückhafter Text, ein Patchwork, das im Gegensatz zum traditionellen historischen Diskurs seine Nahtstellen nicht verbirgt, sondern offen zur Schau stellt. Mit seinem Narrativ versucht Ransmayr zu den Ereignissen hinter dem historischen Diskurs und den Mythen zurückzugehen und die Widersprüche

in allem Geschehen zu zeigen. Da das kulturelle Gedächtnis aus den Texten, Bildern und Riten besteht, mit deren Pflege eine Gesellschaft ihr Selbstbild vermittelt,³⁶ kann man Ransmayrs Roman als kritischen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis Österreichs begreifen.

Anmerkungen

- 1 Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt/Main 1996, 23. Nachweise im Folgenden unter der Angabe der Sigle *S* mit Seitenzahl im Fließtext.
- 2 Vgl. Reingard Nethersole, *Marginal Topologies. Space in Christoph Ransmayr's »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«*, in: *Modern Austrian Literature*, 23 (1990), 135–153, hier 145.
- 3 Nina Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«. *Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayr's »Die Schrecken des Eises und der Finsternis« (1984)*, in: *Studia Austriaca*, 21 (2013), 95–116, hier 96 f.
- 4 Einen Überblick zu diesen Studien bietet Ole Petras, *Eine »unumgängliche Gegenwart«. Zu Christoph Ransmayr's »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«*, in: Hans-Edwin Friedrichs (Hg.), *Der historische Roman. Erkundung einer populären Gattung*, Frankfurt/Main 2013, 83–97. Petras selbst glaubt in der Diskussion um Ransmayrs Roman im Zeichen der Postmoderne nichts weiter als »Kosmetik« (85) erkennen zu sollen – ein Urteil, das offensichtlich auf Voreingenommenheit beruht.
- 5 Ansgar Nünning, *Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie. Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans*, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin–New York 2002, 541–569. In früheren Publikationen verwendet Nünning noch den Terminus »historiographische Metafiktion«.
- 6 Die ausführlichste Darstellung der Poetik dieses Romantyps findet sich in: Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1: *Theorie. Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier 1995, 297–343.
- 7 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York 1988, 40.
- 8 Vgl. Bernd Engler, *The Dismemberment of Clio. Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction*, in: Bernd Engler, Kurt Müller (Hg.), *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, Paderborn u.a. 1994, 13–33, hier 13 f.
- 9 Vgl. Paul Michael Lützeler, *Fictionality in Historiography and the Novel*, in: Ann Fehn, Ingeborg Hoestererey, Maria Tatar (Hg.), *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*, Princeton 1992, 29–44, hier 37.
- 10 Stephan Jaeger, *Erzählen im historiographischen Diskurs*, in: Christian Klein, Matias Martinez (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart–Weimar 2009, 110–135, hier 110.
- 11 Moritz Baßler, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/Main 1995, 7–28, hier 15.
- 12 Vgl. Dorothy Ross, *Grand Narrative in American Historical Writing. From Romance*

- to *Uncertainty*, in: *The American Historical Review*, 100(1995)3, 651–677, hier 674. Der Aufsatz von Ross untersucht die Erzählverfahren in den historischen Abhandlungen von James Livingstone, Judith R. Walkowitz und Henry Glassie.
- 13 Vgl. Simon Schama, *Dead Certainties. (Unwarranted Speculations)*, New York 1991, 327.
- 14 Jaeger, *Erzählen im historiographischen Diskurs*, 114.
- 15 Nünning, *Von historischer Fiktion*, 287.
- 16 Vgl. ebd., 279.
- 17 Vgl. *Reisen. Fotos von unterwegs. Christoph Ransmayr im Deutschen Literaturarchiv Marbach (15. Mai 2014)*, <https://www.youtube.com/watch?v=Edzsm52rxy0> [letzter Zugriff 02.06.2016].
- 18 Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Frankfurt/Main 2012, 273.
- 19 Vgl. Christoph Ransmayr, *Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k.k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition. Mit Fotos von Rudi Palla*, Teil 1 in: *Extrablatt 3* (1982), 16–25, Teil 2 in: *Extrablatt 4* (1982), 60–63; Christoph Ransmayr, Rudi Palla, *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite*, in: *TransAtlantik*, 6 (1983), 65–74. Wieder abgedruckt in: Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt/Main 1997, 45–69.
- 20 Vgl. Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, 62, zitiert nach dem Wiederabdruck in Wittstock, *Die Erfindung der Wirklichkeit*.
- 21 Vgl. Holger Mosebach, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*, München 2003, 82 sowie Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin u.a. 2006, 137 f.
- 22 Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, 55.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. Margarete Lamb-Faffelberger, *Christoph Ransmayr's »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«. Interweaving Fact and Fiction into a Postmodern Narrative*, in: Paul F. Dvorak (Hg.), *Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights*, Riverside (California) 2001, 269–285, hier 281 sowie Mosebach, *Endzeitvisionen*, 83.
- 25 Nünning, *Von historischer Fiktion*, 259.
- 26 Renata Cieślak, *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*, Frankfurt/Main u.a. 2007, 94.
- 27 Vgl. Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar. Über Bücher*, Reinbek bei Hamburg 2005, 20. Vgl. auch Marc Chraplak, *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« als postmoderner historischer Roman?*, in: *Weimarer Beiträge*, 61 (2015) 4, 485–501.
- 28 Christoph Ransmayr, *Unterwegs nach Babylon. Notizen zu einer Poetik in eigener Sache*, in: Christoph Ransmayr, Raoul Schrott, *Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens*, Tübinger Poetik-Dozentur 2012, hg. von Dorothee Kimmich, Philipp Alexander Ostrowicz, Künzelsau 2013, 7–22, hier 20.
- 29 Vgl. auch Detlev Schöttker, *Chronistik der Moderne. Zur literarischen Überwindung des Historismus*, in: *Weimarer Beiträge*, 62(2016)1, 57–76.
- 30 Peter, *Möglichkeiten einer Geschichte*, 95.
- 31 Vgl. Erik Schilling, *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*, Heidelberg 2012, 120.
- 32 Nethersole, *Marginal Topologies*, 145.
- 33 Ralf Schnell, *Zwischen Geschichtsphilosophie und »Posthistoire«. Geschichte im deutschen Gegenwartroman*, in: *Weimarer Beiträge*, 37(1991)3, 342–355, hier 353.

- 34 Vgl. Penka Angelova, *Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte*, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7 (1999), <http://www.inst.at/trans/7Nr/angelova7.htm> [letzter Zugriff 04.12.2015].
- 35 Vgl. Paul Michael Lützel, *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs - Analyse - Kritik*, Bielefeld 2005, 24–25.
- 36 Vgl. Jan Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main 1988, 9–19.