

Thesen zu Ransmayr

**Drei Texte von Studierenden
mit Thesen zu Christoph Ransmayr**
Goethe-Universität Frankfurt 2020

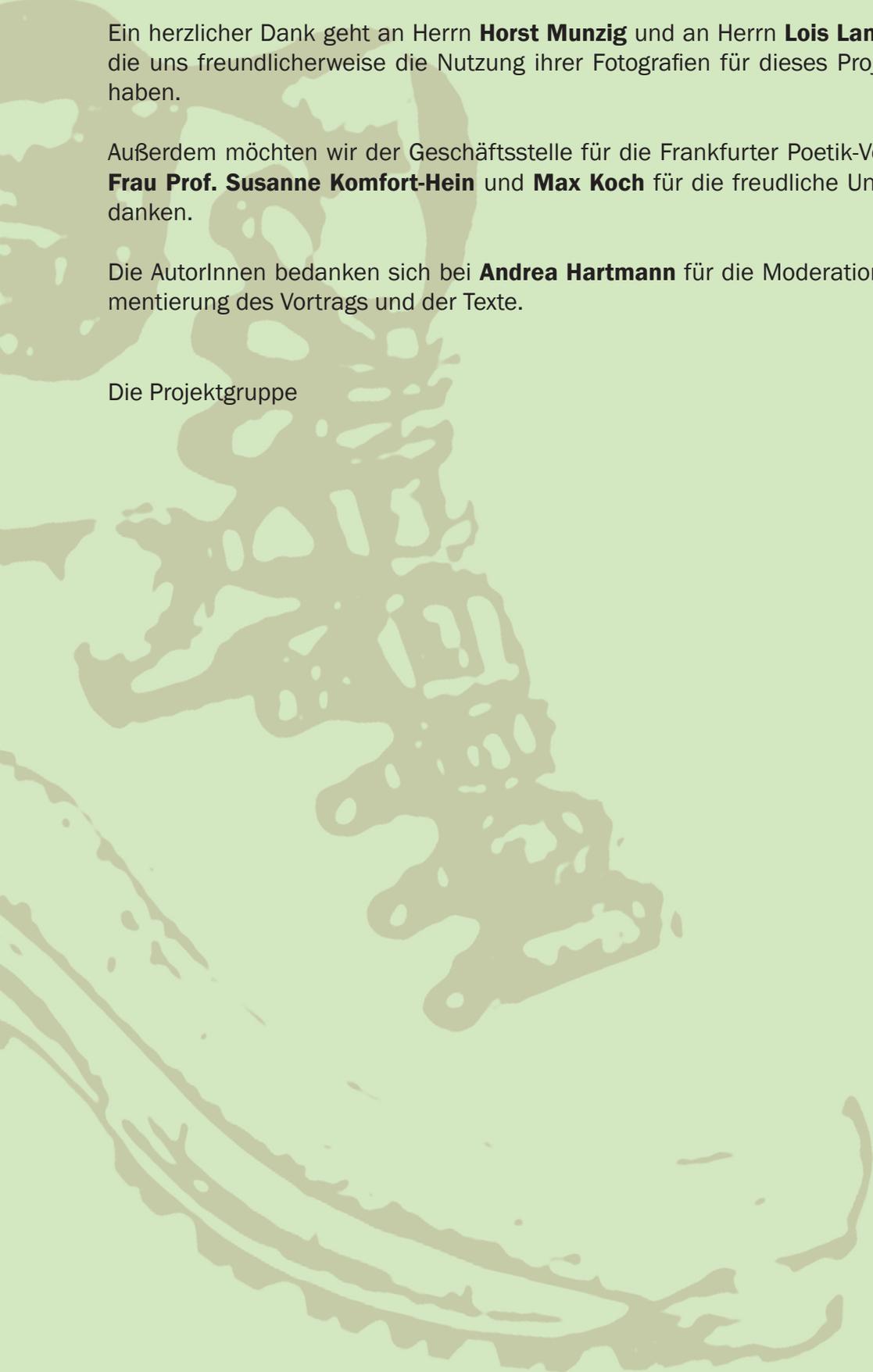
Kommentar
(Andrea Hartmann)

**Umgraben und Schlichten.
Annäherung von Erzählen und Totengraben als
Erinnerungspraxis bei Christoph Ransmayr.**
(Sabrina Butz)

**Wider das Vergessen.
Über Christoph Ransmayrs Reportage
Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich.**
(Simon Schmitt)

**Der Narbenmann als Schriftsteller.
Erzählen als Strategie gegen die Vergänglichkeit
bei Christoph Ransmayr?**
(Anna Yeliz Schentke)

FRANKFURTER
—— *poetik* ——
VORLESUNGEN



Ein herzlicher Dank geht an Herrn **Horst Munzig** und an Herrn **Lois Lammerhuber**, die uns freundlicherweise die Nutzung ihrer Fotografien für dieses Projekt erlaubt haben.

Außerdem möchten wir der Geschäftsstelle für die Frankfurter Poetik-Vorlesungen, **Frau Prof. Susanne Komfort-Hein** und **Max Koch** für die freundliche Unterstützung danken.

Die AutorInnen bedanken sich bei **Andrea Hartmann** für die Moderation und Kommentierung des Vortrags und der Texte.

Die Projektgruppe

„Im Gehen wurde ihm die Welt nicht kleiner, sondern immer größer, so groß, dass er schließlich darin verschwand.“

Aus: Ransmayr, Christoph: „Die Schrecken des Eises und der Finsternis“, S.11.

Liebe Leser*innen,

wir freuen uns über Ihr Interesse an den studentischen Vorträgen zu Christoph Ransmayr. Im März dieses Jahres hielt Christoph Ransmayr die Poetik-Dozentur an der Goethe Universität. Dies geschah glücklicherweise kurz vor dem Covid-19 geschuldeten Shutdown, so dass diese Vorlesung noch im Hörsaal vor Publikum stattfinden konnte. In Ergänzung zu seiner Poetikdozentur fanden im Wintersemester 2019-20 sowohl Vorträge von Gastdozierenden als auch ein Begleitseminar unter der Leitung von Professorin Susanne Komfort-Hein statt. Die teilnehmenden Studierenden befassten sich innerhalb des Seminars sowohl mit den Romanen als auch mit verschiedenen kürzeren Texten von Christoph Ransmayr.

Eine Gruppe von Studierenden hatte den Wunsch, sich über das Seminar hinaus weiter mit der Poetik Ransmayrs zu befassen, so dass mit Unterstützung von Frau Komfort-Hein ein studentischer Workshop initiiert wurde. Der Workshop bot den Teilnehmenden die Gelegenheit, Thesen, die bereits im Seminar besprochen wurden, und die sie besonders interessierten, sowie eigene Ideen zu noch nicht bearbeiteten Texten Ransmayrs vorzustellen und in der Gruppe weiter zu diskutieren. Der Workshop sollte zudem einen Raum bieten, in dem die Studierenden sowohl die Formulierung als auch die Präsentation eines wissenschaftlichen Vortrags in einem geschützten Rahmen erproben konnten.

Zunächst traf man sich in der Uni, nach dem Shutdown wurden die Gespräche online weitergeführt, und drei der Studierenden formulierten neben ihren schriftlichen Hausarbeiten auch Vorträge zu ihren Themen. Diese Vorträge wurden online bei einer Zoomveranstaltung mit interessierten Gästen gehalten. Nach den Vorträgen gab es jeweils Raum für Fragen, Anmerkungen und weitere Diskussionen. Es entstand der Wunsch sowohl von den Vortragenden als auch vor allem von den Gästen, dass die spannenden Vorträge auch nach dem Abend noch zugänglich sein sollten. Diesem Wunsch entsprechen wir mit der Veröffentlichung der Vortragstexte auf dieser universitären Plattform.

Alle drei Vortragenden haben sich für die Auseinandersetzung mit kürzeren aber sehr dichten Texten von Christoph Ransmayr beschäftigt.

Im ersten Vortrag befasst sich **Sabrina Butz** mit dem Thema „Umgraben und Schlichten – Annäherung von Erzählen und Totengraben als Erinnerungspraxis bei Christoph Ransmayr“. In Ransmayrs zugrundeliegendem Text „Die ersten Jahre der Ewigkeit“ erkennt sie eine Verbindung zu Walter Benjamins „Der Erzähler“ und arbeitet heraus,

wie Erzählen und Totengräben von Ransmayr miteinander auf verschiedenen Ebenen verknüpft werden. Sie liest die Figur des Totengräbers als Versuch der Konstruktion einer ethischen und gerechten Erinnerungs- und Erzählpraxis, wirft dabei jedoch auch einen Seitenblick auf die (eher eindimensionale und nicht so gerechte) Genderpolitik des Textes. Auffällig ist, dass Christoph Ransmayr hier die nationalsozialistische Vergangenheit komplett ausspart, gegen deren Verdrängen und Vergessen er in zahlreichen anderen Texten immer wieder anschreibt.

Mit diesem Thema beschäftigt sich der darauffolgende Vortrag. In „Wider das Vergessen – Über Christoph Ransmayrs Reportage Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich“ geht **Simon Schmitt** ganz konkret auf Ransmayrs Poetik gegen das Vergessen dieser Vergangenheit ein. Er bezieht sich hierbei sowohl auf die Erstveröffentlichung des Textes als Reportage mit Fotos in einem Heft des Magazins GEO als auch mit der späteren Veröffentlichung als reiner Text ohne Bebilderung im Rahmen eines Erzählbandes. In beiden Formaten gleichermaßen beobachtet Simon Schmitt die Aufforderung des Autors zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte dieser Heimat. Die Dialektik zwischen den Fotos und der Sprache macht deutlich, wie der Autor gegen die Fotografien anschreibt und die visuell als Idylle präsentierte Heimat als bloße Illusion entlarvt. In der Verknüpfung mit Walter Benjamins Geschichtsthesen werden die Risse und Lücken in und hinter dieser eben nur vordergründigen Idylle offenkundig.

Der letzte Vortrag von **Anna Yeliz Schentke** trägt den Titel „Der Narbenmann als Schriftsteller – Erzählen als Strategie gegen die Vergänglichkeit bei Christoph Ransmayr“. Sie bezieht sich auf die erste von drei im gleichnamigen Band verschriftlichten und veröffentlichten Reden des Autors. Sie untersucht die Spielformen des Erzählens, die hier auf verschiedenen Ebenen aufeinandertreffen. Der Autor als Erzähler, der Autor als Autorfiktion, die Aufwertung des mündlichen Erzählens in der verschriftlichten Form als paradoxes Spiel. Sind diese Formen komplementär oder oppositionell? Oder entsteht eine Kommunikation zwischen diesen Formen? Peri-, Epi- und Basistext sind hier konstitutiv und treten miteinander in eine Kommunikation. Anna Yeliz Schentke arbeitet eine Autorpersona heraus, die ihre selbstkreierte Projektions- und Imaginationsfläche bespielt. Trotz der Aufwertung des mündlichen Erzählens bekennt sich Christoph Ransmayr zum verschriftlichten Veröffentlichen, zum einen ganz ökonomisch als Mittel zum Überleben, zum anderen als ein Mittel gegen die Vergänglichkeit oder das Verschwinden des Autors. Die in einen Text umgewandelte Rede verschränkt so mündliches und schriftliches Erzählen, negiert aber dabei nicht die dieser Dichotomie immanente Dialektik und stellt gleichzeitig immer auch die Autorfiktion aus.

Und nun wünsche ich Ihnen viel Vergnügen bei den spannenden Vorträgen!

Andrea Hartmann

Inhaltsverzeichnis

KOMMENTAR	3
(Andrea Hartmann)	
UMGRABEN UND SCHLICHTEN.	
Annäherung von Erzählen und Totengraben als Erinnerungspraxis bei Christoph Ransmayr.....	6
(Sabrina Butz)	
WIDER DAS VERGESSEN.	
Über Christoph Ransmayrs Reportage <i>Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich</i>	12
(Simon Schmitt)	
DER NARBENMANN ALS SCHRIFTSTELLER.	
Erzählen als Strategie gegen die Vergänglichkeit bei Christoph Ransmayr?.....	18
(Anna Yeliz Schentke)	

UMGRABEN UND SCHLICHTEN.

Annäherung von Erzählen und Totengräben als Erinnerungspraxis bei Christoph Ransmayr.

Sabrina Butz

1. Auf und Ab-Bewegung

Die Frage des Umgangs mit Toten ist immer auch eine Frage des Umgangs mit Vergangenheit, Erinnerung, Verlorenem und Bewahrtem. In Christoph Ransmayrs Reportage *Die ersten Jahre der Ewigkeit. Der Totengräber von Hallstatt*¹ findet weit mehr statt als ein Porträt dieses Totengräbers oder des Ortes, an dem er arbeitet. Sie kann als Erzählung (mit Walter Benjamin also als Mischform) gelesen werden, weil sie nicht nur einen Inhalt erzählt, sondern diesen in einer bestimmten, nämlich schichtenden und umgrabenden Form, mit literarischen Mitteln vollzieht. Auf diese Weise scheint sie das Totengräben als eine so dargestellte ethische Erinnerungspraxis formal widerzuspiegeln, um sich diesem anzunähern.

Mit Benjamin ist Erzählen immer verbunden mit Tod und Ewigkeit, sowie dem „Auf und Ab“ auf der *Leiter der Erfahrung*. Die Wanderung in der Totengräbererzählung vollführt ganz konkret eine ähnliche „Auf und Ab“-Bewegung – eine Wanderung von Totengräber und Erzähler als ein gemeinsames Wir in einen grabähnlichen Stollen hinein und wieder hinaus.

Dabei durchläuft diese „Auf und Ab“-Bewegung der Erzählung verschiedene räumliche, zeitliche und inhaltliche Schichten mit jeweils eingebetteten Einzelerzählungen. Motivisch werden die Ebenen durch die Enge, eine Verwebung von Geburt und Tod, das Ausgraben und das Ausgegrabene, sowie die Erhabenheit (gerade in Begegnung mit dem Tod) neu verwoben. Wie die häufig elliptischen, abgehackten Sätze im Text sind auch diese Ebenen

teilweise von unklarem Bezug oder Doppeldeutigkeiten gekennzeichnet, was eine neue Anordnung und neue Bezüge untereinander ermöglicht. Mit dem österreichischen Verb *Schlichten*, das in etwa *ordentlich stapeln* bedeutet, wird die Arbeit des Totengräbers als eine ästhetisch-wertschätzende beschrieben, die die Leichen umbettet, ihre Schädel bemalt und ausstellt, während die Erzählung ihrerseits durch *Schichtungen* der Erzählebenen versucht, sich diesem Prinzip anzunähern.

1.1 Der Erzähler

Benjamins Text zum Erzähler fußt auf der Annahme einer Krise der Erzählung, besonders aufgrund der Armut an mittelbarer Erfahrung nach dem 1. Weltkrieg. Im Gegensatz zum Roman und zur Information teilt die Erzählung ein Gemisch aus eigener und berichteter Erfahrung mit, als Rat und lebendige Rede.

*Dabei ist allen großen Erzählern die Unbeschwertheit gemein, mit der sie auf den Sprossen ihrer Erfahrung wie auf einer Leiter sich auf und ab bewegen. Eine Leiter, die bis ins Erdinnere reicht und sich in den Wolken verliert, ist das Bild einer Kollektiverfahrung, für die selbst der tiefste Chock jeder individuellen, der Tod, keinerlei Anstoß und Schranke darstellt.*²

Bis ins Erdinnere geht auch die Wanderung der Totengräber-Erzählung, was bildreich mit dem Gang in ein Grab gleichsetzt scheint: Das Wasser sickert „in langsamen Tränen [...] Hier ist es so still, dass

1 Christoph Ransmayr: *Die ersten Jahre der Ewigkeit*. Zuerst erschienen in: Keller, Will (Hg.): MERIAN Oberösterreich Nummer 2 im 41. Jahrgang, Februar 1988. Hoffmann und Campe Verlag Hamburg, S. 62-66. Dann erneut veröffentlicht als: *Die ersten Jahre der Ewigkeit. Der Totengräber von Hallstatt*. In: Christoph Ransmayr: *Der Weg nach Surabaya*. Reportagen und kleine Prosa. Fischer Taschenbuch Frankfurt am Main 1999, S. 63-74. Letzteres im Folgenden abgekürzt als: *Totengräber*.

2 Walter Benjamin: *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (1936). In: Ders.: *Erzählen*. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold Suhrkamp Frankfurt am Main 2007. S. 103-128. Hier: S. 121.

man nichts hört als ein Klingen im Kopf. So ist es unter der Erde.“³ Benjamin macht deutlich, dass die Grundlage der Erzählung als mitgeteilter Erfahrung gerade die Mischung von eigener und berichteter Erfahrung sei, sowie von Fernem und Vergangenen, sowie es z.B. der Handwerksstand bedeute.

Auch die Totengräber-Erzählung verbindet Kunde vom Vergangenen (der archäologischen Geschichte Hallstatts) mit der aus der Ferne – wobei die Ferne unklar bestimmt ist. Als geringe Ferne könnte die Wanderung gemeint sein, oder Erzähler und Totengräber, die beide aus einer Ferne *nach* Hallstatt kamen, die Ferne könnte aber auch metaphorisch als der Tod gedeutet werden.

Gerade die Figur des Totengräbers erweist sich selbst als ein Grenzgänger, eine Verbindung von Ferne und Vergangenen, sowie von Kunst und Handwerk, auch durch seine Selbst-Ästhetisierung, die ethische Deutung und die Verwandlung in Literatur. Interessant ist auch die erlebte Rede im Text, die Totengräber und Erzähler wiederum als ein *Wir* einander annähern. Dies geschieht in einer (auch sozial) außenstehenden Position, um – in Abgrenzung von anderen Erinnerungspraktiken – eine strukturelle Verwandtschaft im (vermeintlich ethischen) Totengedenken aufzeigen.

2. Erzählen und Totengräben

2.1 Kunst vs. Museale Verwertung (Erinnerungspraktiken)

Die Erzählung stellt zwei Erinnerungspraktiken einander entgegen: Einerseits die künstlerische, wertschätzende, fast zärtliche und für alle Menschen unterschiedslose, ethische Arbeit des Totengräbers, andererseits eine museale und archäologische Verwertungslogik, die mit ökonomischem Vokabular und dem Verdacht des Grabraubs beschrieben wird.

Seit er auf dem Friedhof lebe, habe er sich verändert und keine schwarzen Vorlieben mehr. Er verrichte seine Arbeit jetzt in dem Gefühl, den Menschen damit einen besonderen Dienst zu erweisen. Wer könne das von seiner Arbeit schon behaupten? Was sei schließlich hilfloser und ausgelieferter als ein Leichnam? [...] Aber zwischen dem 9. und 4. Jahrhundert vor Beginn der abendländischen Zeitrechnung hat-

ten die Salzbergleute ihre Kultur zu einer so wunderbaren Blüte gebracht, daß die Forscher und Ausgräber der Neuzeit eine ganze Epoche, das Zeitalter des Übergangs von der Bronze zur Eisenzeit Europas, nach diesem engen Tal, dem Ort ihrer reichen Funde, getauft hatten: die Hallstatt-Zeit.

Mehr als zweieinhalbtausend Gräber haben die Archäologen auf dieser Alm geöffnet und wieder geschlossen, haben die Skelette geprüft, Hypothesen über Erd- und Feuerbestattungen formuliert und mit den aus der Erde genommenen Grabbeigaben Museen gefüllt – es waren Bernsteinketten, Bronzegefäße, Fibeln mit kunstvollen Nadelrunen, mit Elfenbeintarsien versehene Schwerter und Dolche und goldene Klapperbleche, die tote Frauen bis in alle Ewigkeit hätten schmücken sollen...Im Tausch gegen solche Kleinodien hat die Wissenschaft auf dieser Almwiese nur ein paar Hinweistafeln hinterlassen und ein Schaufenster in die Eisenzeit – ein mit Glas abgedecktes Modellgrab, in dem Skelette aus Plastik liegen. Auf seinem Friedhof, sagt der Totengräber, sei es undenkbar, auch nur einen silbernen Trachtenknopf aus einem geöffneten Grab zu entfernen. Nur die Skelette müßten ins Beinhaus, alles andere, Rosenkränze und Schmuck, bleibe für immer unter der Erde [...] [E]in Grab sei ein Grab.⁴

Der Vorwurf des *Raubs* an die archäologische Praxis scheint auf der moralisch notwendigen Annahewigen *Ruhe* des Grabes zu basieren. Besonders deutlich wird dies im „...“ nach der Aufzählung, was die *toten Frauen* bis in alle Ewigkeit hätte schmücken sollen, aber eben nicht getan hat. Scheinbar soll mit der Rede von toten Frauen eine größere Hilflosigkeit ausgestellt werden und der Grabraub noch grausamer wirken.

Auch Benjamin deutet den Erzähler ethisch und als Doppelfigur: „Der Erzähler ist die Gestalt, in welcher der Gerechte sich selbst begegnet“⁵. Und, dass es auch in der Totengräber-Erzählung um einen Versuch von gerechterem Erinnern geht, zeigt nicht zuletzt das Ende, wenn beschrieben wird, wie im Beinhaus alle gleich seien, „im Karner gebe es keine Unterschiede mehr – keine Zeichen des Bekenntnisses und der sozialen Stellung, keine Prachtgräber, keinen Prunk. Im Karner sei endlich alles so, wie es sein sollte“⁶. Auch, dass der Toten-

3 Totengräber, S. 71.

4 Ebd., S. 69ff.

5 Der Erzähler, S. 128.

6 Totengräber, S. 74.

gräber für Armengräber kein Geld nehme, weil es „eine Ehrenarbeit“⁷ sei, untermauert die Konstruktion der ethischeren Erinnerungspraxis.

2.2 Zeit-Verschränkungen, Nicht-Darstellbarkeit des Todes

Zudem sind die Zeit-Konzepte und -verschränkungen, die der Erzählung zugrunde liegen, sehr vielsagend. Der Ort Hallstatt scheint geradezu prädestiniert dafür, da nach ihm eine Übergangsepoche (und zwar *vor Beginn der abendländischen Zeitrechnung*) benannt ist. Durch den Namen wird diese Vor-Vergangenheit also präsent gehalten, aber gleichzeitig von der archäologischen Praxis ausgebeutet. Und die Erzählung führt noch eine weitere Praxis des Umgangs mit Vergangenen an, eine plötzliche und unvorhersehbare Öffnung, bedingt durch die Natur oder das menschliche Einwirken in diese:

Die Stollen und Grubenkammern der Hallstattzeit hat der ungeheure Gebirgsdruck im Laufe der Jahrhunderte wieder geschlossen. Nur manchmal, wenn ein Erdbeben das Gestein verschob, oder im Vortrieb eines neuen Schachtes, öffneten sich plötzlich prähistorische Räume und Nischen. Dann fand man von Salzkristallen blühende Steigbäume, Kienspäne und Bronzepickel.⁸

Diese fast märchenhafte *plötzliche Öffnung von prähistorischen Räumen und Nischen* lässt wiederum an Benjamins Geschichtsthesen denken, auch durch die Verschaltung der Zeitebenen, sowie der Annahme eines Anspruchs der Vergangenheit an die Gegenwart, wie er sich für den Totengräber zeigt. Dort heißt es z.B.: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist“. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“⁹ Ein solches *Aufblitzen der Erinnerung im Augenblick der Gefahr* scheint bspw. bildhaft möglich in der durch Erdbeben ausgelösten *Öffnung der prähistorischen Räume*. Andererseits könnte die museale Verwertung der Fundstücke, gerade mit dem Schaufenster, als ein Versuch

der *Erkenntnis, wie es denn eigentlich gewesen ist*, gedeutet werden – was sowohl Benjamin als auch die Erzählung für fehlgeleitet halten. Auch kann gefragt werden, ob die Erzählung mit den verschiedenen Zeitebenen, die ineinander verschränkt werden, versucht, ein zu Benjamin analoges Verständnis einer *Jetzt-Zeit* herzustellen, das das Fortschrittskontinuum der Geschichte sprengen soll.

Genauso stellt sich die Frage, ob die Erzählung versucht, das Erzählen zu retten, das sich, wie von Benjamin beschrieben, gerade durch die Verdrängung des Todes, sowie die Armut an mittelbarer Erfahrung in einer Krise befindet. Dass der Totengräber von Hallstatt dieser Verdrängung entgegenwirkt, indem er die Skelette ausstellt und bunt bemalt, ist zweifellos. Gleichzeitig durchzieht die Erzählung jedoch auch selbst ein Schweigen über den Tod und dessen Erfahrung, deutlich zum Beispiel in der Szene mit dem „Probegrab“, das der Totengräber Idam öffnet. Er hat keine Worte für diese sich wiederholende Erfahrung:

Die schlohweißen Haare und das Gesicht der Toten wird er nicht wieder vergessen. Es ist kein Ekel, was er empfindet, es ist...er wird das Gefühl auch später nicht wirklich beschreiben können. [...] Es ist die immer gleiche Arbeit des Hallstätter Totengräbers. Sie ist ihm seither nicht leichter und nicht schwerer geworden.¹⁰

Genau wie in der Beschreibung des archäologischen Grabraubs dient das „...“ als Signal der Unaussprechlichkeit des Anblicks einer Toten, des Störens der ewigen Ruhe, das nicht in Worte gefasst werden kann und über die Zeit hinweg wirkt. So spielt die Erzählung eine konstruierte Erfahrung der Erhabenheit als Begegnung mit dem Tod aus. Mit Torsten Hoffmann, der die Erhabenheit gerade in der Nicht-Darstellbarkeit des Todes untersucht, wird deutlich, dass Erhabenheitskonzeptionen immer tief mit Männlichkeitsvorstellungen verknüpft sind: Das Schöne sei weiblich, die mutige Erfahrung der Erhabenheit dagegen männlich kodiert¹¹ – was sich in der Totengräber-Erzählung deutlich darin zeigt, dass alle Toten weiblich und als beson-

7 Totengräber, S. 74.

8 Ebd., S. 71f.

9 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Frankfurt am Main 1991. S. 691-706. Hier: These VI, S. 695.

10 Totengräber, S. 67.

11 Torsten Hoffmann: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Walter de Gruyter Berlin 2006, S. 363f.

ders zart, schön oder hilfsbedürftig dargestellt sind (und von einem männlichen Erzähler bzw. Totengräber betrachtet werden, um eine ethische, wertschätzende Erinnerungspraxis aus der Erfahrung der Erhabenheit zu konstruieren).

3. Frage des Schauspiels/der Ästhetisierung

Die Frage nach einer Ästhetisierung (des Todes, des Totengräbers und der Toten) zeigt sich als Gegenpol zur musealen Verwertung, indem also diese Ästhetisierung als positive, ethischere Praxis gedeutet wird, die mit zärtlicher Wertschätzung operiert. Dies verdeutlicht auch die Beschreibung der Schädelmalerei als *kunstvoll* und *zart*, der zugeschrieben wird, den *Grabraub* so weniger brutal zu machen. Gleichzeitig weist der Text (der in einer Zeitschrift erschien, die Tourist*innen nach Niederösterreich locken will) daraufhin, dass diese Malerei von den Blitzlichtern des Tourismus *blaßwerde*, also materiell erschöpfe und erkrankte. Genau wie die Archäologie scheint also auch der Tourismus die Toten auszubeuten.

Zur Frage einer Ästhetisierung dieser Zeitlosigkeit, der *ewigen Ruhe* und des Todes passt nicht nur die Bemalung und Ausstellung der Schädel, sondern auch das Foto, das davon in der Reportage im Merian abgedruckt ist. Zu sehen sind leicht verstaubte, geschlichtet angeordnete, bemalte und mit Namen versehene Schädel (Abbildung auf der nächsten Seite).

Interessant ist jedoch, dass die Bildunterschrift, deren erster Teil aus dem Text selbst stammt, etwas anderes sagt als das, was gezeigt wird. „Eichenlaub und Efeu auf die Stirnen der Männer, Blütenzweige und Blumenkränze für die Frauen“ – in der Mitte des Bildes ist der Schädel von „Georg Schlager“, der mit einem Rosenkranz verziert ist, oben eine „Katharina Binder“ mit Efeu. Eichenlaub ist nicht zu sehen, dafür Lorbeerkränze. Hier scheint somit eine Interpretation der Erzählstimme Blumen den toten Frauen, Siegessymbole dagegen den toten Männern zuzuschreiben – ein weiterer Aspekt der Darstellung von Frauen als schönen, hilflosen Leichen, die die vermeintlich ethischere Erinnerungspraxis bestärken soll.

Auch scheint der Totengräber nicht nur als Künstler dargestellt, sondern sich zudem selbst zu ästhetisieren – was die Geschichte, obwohl sie selbst daran teilhat, auch hinterfragt:

Idam kennt viele Passagen seiner Lektüre auswendig und gerät, wenn er erzählt, oft ins Zitieren, ins Hersagen. Dann wechselt er mitten im Satz in die Hochsprache, sein Ton wird getragen; er ist plötzlich in einem Roman, einem Gedicht. Er deklamiert. Spielt er das alles bloß? Inszeniert sich da einer selbst: Bildnis des jungen Mannes als Totengräber? Wie schön das alles zusammenpasst – der Bergfriedhof, das Totengräberhaus, die Romantiker, Freund Hein und Gevatter Tod, der schwarze Kammgarnmantel[...] Nein, widerspricht Friedrich Valentin Idam, kein Spiel. Gespielt habe er den Totengräber nur ein einziges Mal. In einem Fernsehfilm. Eine Nebenrolle. Einen Anstaltstotengräber in einem Irrenhaus.¹²

Genauso, wie die Frage aufkommen muss, ob der Totengräber denn nicht seine Rolle (auch für die Geschichte) spiele, weil *alles zu schön zusammenpasst*, muss diese Frage auch der Geschichte gestellt werden: Warum sind es nur tote Frauen, die als besonders hilflos dargestellt werden? Warum wird so passend *geschlichtet* erzählt, dass ein Zusammenhang zwischen dem ethischen, *wertschätzenden* Totengräben und dem Erzählen hergestellt wird? Auch die verschiedenen literarischen Bezüge untermauern den Eindruck einer recht simplen Ästhetisierung, die sich klischeehafter, traditioneller Motive bedient.

Interessant ist auch, dass die Figur des Totengräbers in eine „rein“ literarische (wenn man so davon sprechen kann) verwandelt wird – den Totengräber Thies in Ransmayrs Roman *Die Letzte Welt*, der ja selbst die Metamorphosen Ovids verwandelt. Thies wird gerade durch seine Abwendung von den Lebenden und den Schrecken der vielen hilflosen, unschuldigen Toten, als Inbegriff der Metamorphose charakterisiert, dass *nichts wieder werden könne, wie es war*. So nimmt er eine motivisch zentrale Stelle im Roman (und dessen Konzeption von Erzählung als Verwandeln, auch in einem ethischen, anti-totalitären Gestus) ein.

Nicht nur aufgrund dieser Verwandlung einer Figur in einen Roman, der von Verwandlungen erzählt, sondern gerade auch durch die Schlichtungen des Totengräber-Textes und die verschränkten Ebenen, scheint die Erzählung eine Mischform, die versucht,

¹² Totengräber., S. 72f.

Erzählen als eine ethische und gerechte Erinnerungspraxis zu konstruieren, indem sie sich der Praxis des Totengräbers annähert. Die sich traditioneller Motive bedienende Ästhetisierung, die tote Frauen als besonders schön und hilflos darstellt, um den Zusammenhang zwischen ethischen, zärt-

lichem, wertschätzenden Totengedenken und dem Erzählen herzustellen und das ästhetische Ausgraben und Erinnern des Totengräbers in Gegensatz zu dem der Archäologie setzt, zeigt nicht zuletzt, dass die Erzählung keine „reine“, berichtende Reportage darstellt.

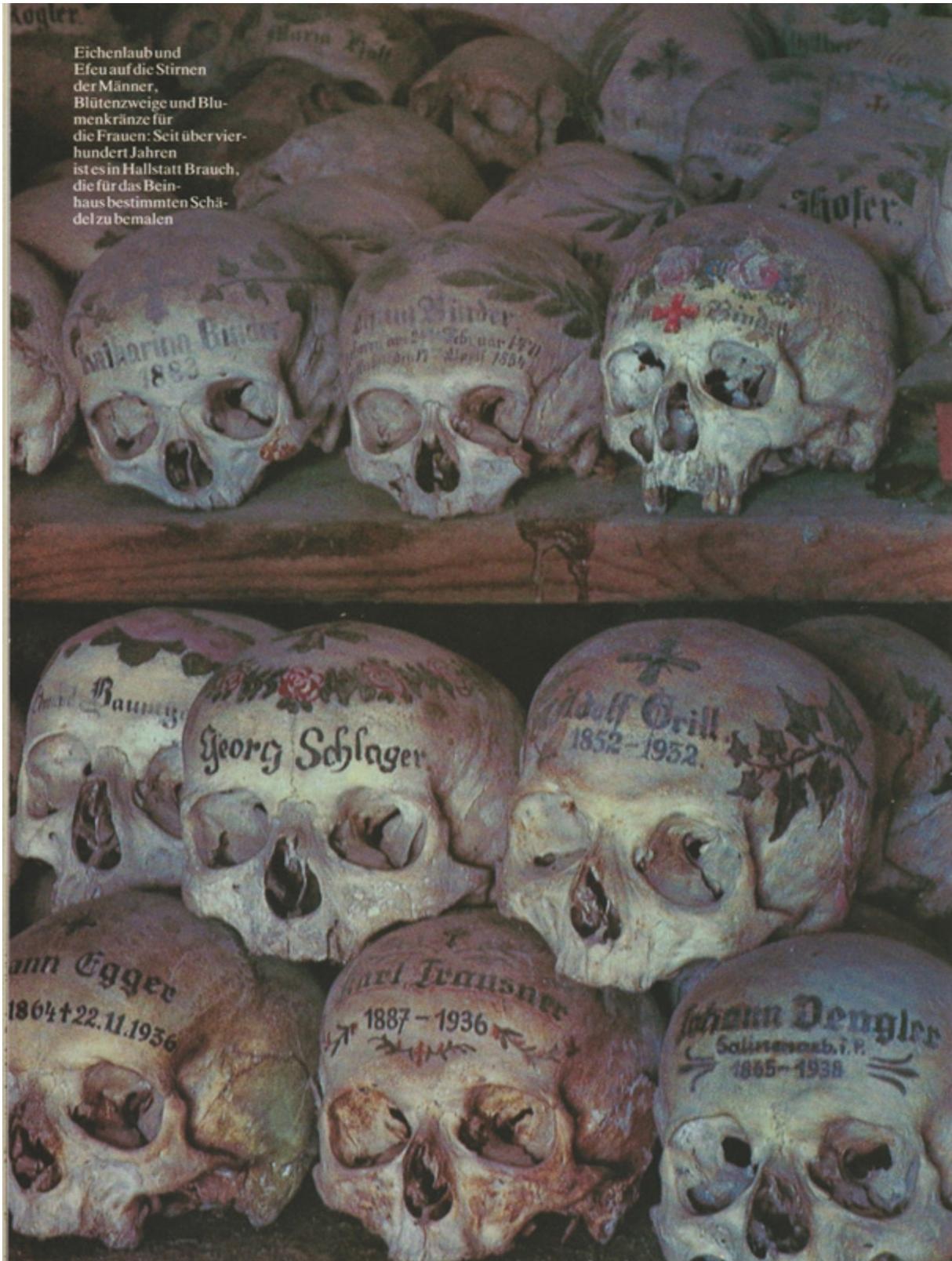


Abb. 1: Foto von Horst Munzig. In: MERIAN Österreich Februar 1988. Hoffmann und Campe Verlag Hamburg, S. 62.
© Horst Munzig

Literaturverzeichnis:

- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (1936). In: Ders.: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Suhrkamp Frankfurt am Main 2007. S. 103-128.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Frankfurt am Main 1991. S. 691-706.
- Hoffmann, Torsten: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Walter de Gruyter Berlin 2006.
- Ransmayr, Christoph: Die ersten Jahre der Ewigkeit. Zuerst erschienen in: Keller, Will (Hg.): MERIAN Oberösterreich Nummer 2 im 41. Jahrgang, Februar 1988. Hoffmann und Campe Verlag Hamburg, S. 62-66. Dann erneut veröffentlicht als: Die ersten Jahre der Ewigkeit. Der Totengräber von Hallstatt. In: Ransmayr, Christoph: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. Fischer Taschenbuch Frankfurt am Main 1999, S. 63-74.
- Ransmayr, Christoph: Die Letzte Welt. Fischer Frankfurt am Main 1991.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Horst Munzig. In: MERIAN Oberösterreich. Februar 1988. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg, S. 62.
© Horst Munzig

WIDER DAS VERGESSEN.

Über Christoph Ransmayrs Reportage *Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich*

Simon Schmitt

Die Reportage *Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich* von Christoph Ransmayr ist erstmalig 1989 im GEO-Magazin erschienen. Der Text, durch Fotografien von Lois Lammerhuber ausgestattet, befasst sich unmittelbar mit der Vergangenheit Österreichs. Ausgangspunkt der Reportage ist das so genannten Mostviertel in Niederösterreich, das nicht nur in seiner ländlichen Idylle und dessen Korrosion beschrieben wird, sondern vielmehr die *drückende* Gegenwart der Vergangenheit ausstellt. Ransmayr unternimmt dabei den Versuch den Schleier, der über der Vergangenheit liegt bzw. gelegt wurde, zu enthüllen, um so das Nicht-Dargestellte zur Darstellung zu bringen. Dabei wird die wohltemperierte Zeitlosigkeit und Versunkenheit in Vergangenen mit deren Gewordenheit konfrontiert. Die Reportage wird so in wiederholten Zäsuren mit der Vergangenheit des Nationalsozialismus in Österreich unterbrochen und installiert damit ein Korrektiv zur Gegenwart des Mostviertels.

Ähnlichkeit besitzt die Reportage in diesem Gestus mit der Darstellung von Vergangenen bei Walter Benjamin und dessen Text *Über den Begriff der Geschichte*. Im Vordergrund steht dabei vor allem die Konstruktion einer kritischen Beziehung zur Vergangenheit.¹ In einer Geste des *errettenden Sammelns* gilt es, das Verschwiegene, die Übergangenen und die Opfer der Geschichte sowie der Historiographie sichtbar zu machen und zu Wort kommen zu lassen, ergo „die Toten [zu] wecken und das Zerschlagene zusammen[zufügen.“² Nur in dieser Weise kann von einer „Geschichte der Sieger“³ Abkehr genommen werden, die Chronologie aufgesprengt werden und „auf dem Grund unserer Gegenwart die Spur einer verges-

senen oder verdrängten Vergangenheit“⁴ gelesen und zur Sprache gebracht werden.

Deshalb wird zunächst die Methodik der Reportage mit den *Geschichtsthesen* Walter Benjamins in Verbindung gebracht, um Kontinuitäten zwischen beiden aufzeigen zu können. Dazu dienen drei als „Interventionen“ betitelte Beispiele, die sich ausschließlich am Text, der nachträglich in dem Band *Der Weg nach Surabaya* erschienen ist, orientieren. Zusätzlich und abschließend wird in einem medienphilologischen Kommentar auf die Rezeption und die Eigenheiten der Publikation im GEO-Magazin eingegangen.

Zur Methodik der Reportage

Erste Intervention: Der Beginn der Reportage stellt einen maßgeblichen Protagonisten des Mostviertels vor: den Bäckermeister und Konditor Karl Piaty. Dieser ist neben seiner beruflichen Tätigkeit ebenso ein Archivar der Vergangenheit, indem er auf dem Dachboden seines Hauses eine ausführliche und umfangreiche – jedoch zuweilen Lücken aufweisende – Sammlung an Lichtbildern verwahrt. Seine „achttausendsechshundert“⁵ (S. 43) Lichtbilder der Heimat ermöglichen ihm den Akt des „Triumphs“ über die Vergänglichkeit. (vgl. S. 41) Die Vergangenheit wird von Piaty selektiv erneut durch den Diaprojektor zum Erscheinen und Verschwinden gebracht. Die „untergehende Bauernwelt“ (S. 47) wird durch die Projektion hervorgebracht und so von dem „Chronist[en]“ (ebd.) Piaty aus der Vergangenheit immateriell zurückgeholt. Doch der „Schwund der Welt [war] mit [...] Diapositiven nicht aufzuhalten.“ (ebd.) Der Fokus der Reportage zu den Bildern Karl Piatys liegt jedoch nicht auf den

1 Gagnebin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 286.

2 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 697.

3 Ebd.

4 Moses: Eingedenken und Jetztzeit, S. 389.

5 Zur besseren Lesbarkeit wird auf die Zitate aus Ransmayr: *Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich*. direkt im Text verwiesen.

von ihm gezeigten Bildern, sondern verlagert den Blickpunkt auf dessen Auslassungen, das Nicht-Fotografierte und die Geschichte, die die Bilder nicht erzählen können bzw. sollen. Anschaulich wird dies bei der eröffnenden Diapräsentation. Piaty zeigt Bilder des „Wagnermeister[s] Michael Übellacker“ (S. 42) und des „Holzschuhmacher[s] Heinrich Dippelreiter“ (ebd.) – heimatliche Impressionen der Vergangenheit. Auch die „mongoloiden Brüder Hans und Toni Brachner grinsten noch wie damals von der Wand“ (ebd.), als diese sich in einer Gaststätte prügeln. Die gezeigten Bilder erzählen, durch Unterstützung Piatys, jedoch nur ihren jeweiligen Ausschnitt in historistischer Manier, ohne diese in die Jetztzeit zu verlagern und zu kontextualisieren. Denn die beiden Brüder erzählen eine weitere Geschichte nach der besagten Auseinandersetzung in der Gaststätte:

[D]enn diese haben sich dann endlich, das war im Anschlußjahr 1938, an der vernünftigen, wimpel- und fähnchenschwenkenden Menschheit von Waidhofen ein Beispiel [genommen]: Über und Über mit Hakenkreuzen aus Holz und Blech und bunten Fetzen behängt, rannten die beiden damals durch die Gassen des Städtchen und plärrten einen neuen Gruß in jedes Haustor: HeilhitlerheilHitlerheilHitler ... (ebd.)

Diese Begebenheit erzählt weder das Bild an sich noch Piaty, sondern wird durch den Text wiedergegeben und aus der Vergangenheit, in Verbindung mit dem Diapositiv, in der Gegenwart präsentiert. Demnach werden die Bilder dem „Konformismus“⁶ entzogen und (re)interpretiert, das *master narrative* durch Hinzufügen aufgelöst. Denn nach Piaty haben die „Hakenkreuze, Eichenlaubkränze und Hitlergesichter“ (S. 57) unter seinem Dach und in seiner Sammlung „keinen Platz“ (S. 58) gefunden und waren darüber hinaus „kein lohnendes Motiv“ (S. 60). Der Chronist der Heimat, hat eine selektive und lückenhafte Chronik der *Heimat* erschaffen, die in dieser Weise verkünden kann, dass es „in der *Heimat* [...] immer schön [war]“ (S. 58). Die Lücken werden nun innerhalb der Reportage in kritischer Manier ausgeleuchtet, angedeutet und mit Gewesenem gefüllt. Die Vergangenheit wird erinnert und das „selektive Vergessen“⁷ und dessen inhärentes Desinteresse – weder mahnend, noch belehrend –

aufgezeigt. Piaty bleibt somit ein Konstrukteur der Geschichte einer „homogenen und leeren Zeit“⁸.

Zweite Intervention: Der Art und dem Ort der Erinnerung Piatys wird im Anschluss daran ein „anderer Ort der Erinnerung“ entgegengestellt: „das von Pfingstrosen und wildem Wein umwachsene Pfarrhaus von Sindelburg.“ (S. 48) Das Pfarrhaus steht nahezu austauschbar für Orte im Mostviertel, die *stumm* über die Vergangenheit erzählen. Vielmehr gilt es an dieser Stelle hervorzuheben, dass hier die Möglichkeit expliziert wird, das *Andere* der Erinnerung zu beleuchten. Dieses zeigt sich erst nach einer mehrseitigen Beschreibung des Ewiggestrigen der verklärten Heimat, welche die „Schlichtheit und Natürlichkeit einer untergegangenen Bauernwelt“ (S. 54) herausstellt. Die Zäsur und Intervention findet sich dann bei der Beschreibung des Faßbinders Johannes Scheuch:

Wenn Scheuch in seinem Faß über der Zukunft sitzt, droht in seinem Rücken stets ein Bild aus der Vergangenheit, ein an den Krusten des Weinsteins gelehntes Messingrelief, das ihm ein Sommergast zum Dank für den einen schönen Abend überreichte und das der Faßbinder zuerst aus Höflichkeit, dann aber im Glauben behielt, daß dieses Bild doch nur den vielen Darstellungen der Versuchung und des Teufels glich, die in heiligen Schriften und in Kirchen an die Allgegenwart der Hölle erinnern. Das Messingrelief in Scheuchs Faß zeigt aber nicht den Leibhaftigen, sondern den Kopf Adolf Hitlers. (S. 57)

Die poetologische Struktur dieses Abschnitts der Reportage, welcher mit dem genannten Zitat endet, lässt die vorangegangene Beschreibung und Ausschmückung der Heimat – die regelrecht romantisch dahinschwelgt – aufbrechen und zeigt diese wirkmächtig mit der Vergangenheit konfrontiert. An dieser Stelle wird offengelegt, dass Scheuch die Vergangenheit nicht dem Vergessen überlässt oder diese ungenannt bleibt, sondern vielmehr relativiert. Das *Andere* der Erinnerung der Protagonist*innen des Mostviertels ist hier der Verweis auf die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs, welches an dieser Stelle durch das Aufzeigen von Adolf Hitlers Konterfei ausstaffiert wird.

6 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 695.

7 Vgl. Assmann: Formen des Vergessens, S. 42-49.

8 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 701.

Dritte Intervention: Ein weiterer Fixpunkt der Erinnerung an die Vergangenheit und des *Eingedenkens* ist der Terminus des „Verschwindens“ (vgl. S. 42 und S. 58 – 59). Die erstmalige Nennung des „Verschwindens“ ist noch unspezifisch und findet sich erstmals im Zusammenhang mit den bereits genannten „Brachnerbrüdern“ (S. 42), welche zu einer Riege der „Verschwundenen“ zählen. (vgl. ebd.) Die Auflösung bzw. der Hinweis auf den Bedeutungsgehalt des Verschwindens liefert die Verbindung zu dem Konzentrationslager Mauthausen und die anschließende Frage: „Wer verschwand dort noch?“ (S. 59) Mauthausen wird hier als „traumatischer Ort“⁹ benannt und auch als Metapher stilisiert, welche die Distanzierung zur nationalsozialistischen Vergangenheit aufzeigt, denn Mauthausen – trotz räumlicher Nähe – „lag schon immer jenseits der Mostviertler Zuständigkeit“ (S. 58) und „dessen Schatten die Heimat nie berührte.“ (ebd.) Mauthausen wird somit räumlich und historiografisch aus der Zugehörigkeit und dem Gedächtnis ausgewiesen und exkludiert. In der ersten Nennung des Topos des „Verschwindens“ zeigt sich erneut der bereits beschriebene *modus operandi* Karl Piatys. Dieser lässt die Verschwundenen durch seinen Diaprojektor erneut erscheinen, um sie dann, ohne Nennung und Erzählung des Vergessenen, „wieder verschwinden“ (S. 42) zu lassen. Piaty (re)produziert damit das Verschwinden der Vergangenheit und versetzt diesen Akt in die Gegenwart, ohne korrigierend einzuwirken, sondern vielmehr den „Konformismus“¹⁰ aufrechterhält.

Fazit: Die Reportage, die ausschnittshaft durch die als „Interventionen“ betitelten Sequenzen dargestellt wurde, beschreibt einen Raum der Verdrängenden, welche die Vergangenheit nicht leugnen, aber doch unangetastet lassen und der Beschäftigung entziehen, um so eine von Ursprünglichkeit und Natürlichkeit geprägten Heimat zu stilisieren. Die Akteur*innen unternehmen den Versuch sich von der „Kette“¹¹ der Vergangenheit – was nach Nietzsche nicht möglich ist – zu lösen. Ransmayr interveniert in dem Sinne bei der Nichtbeachtung bzw. Ausblendung der Vergangenheit, indem die Gegenwart explizit mit der Vergangenheit in Verbindung gebracht wird und sich stets mit dieser konfrontiert sieht. In diesem Sinne findet sich bei

Ransmayr ein ähnliches Vorgehen wie bei Benjamin. Ransmayr negiert den propagierten Fortschritt und Lauf der Geschichte im Mostviertel, der vergangene Verbrechen zu verdecken versucht und unternimmt vielmehr den Versuch „die Toten zu wecken und das Zerschlagenen zusammenzufügen.“¹² Die Toten und die „Verschwundenen“ werden so aus der Vergangenheit in eine *Jetztzeit* geholt und erlangen somit ihren Subjektstatus wieder. Im Sinne des *Eingedenkens* wird den Vergessenen und Verdrängten erinnert. So kann die lineare Chronologie überwunden werden und der illusorische Versuch der Vergangenheitsrekonstruktion vermieden werden sowie weiterhin die Möglichkeit einer *anderen* Vergangenheit etabliert werden, der *Abgeschlossenheit* wird die Unabgeschlossenheit gegenübergestellt.

Medienphilologischer Kommentar

In der bisherigen Analyse wurde die Reportage von Christoph Ransmayr ausschließlich auf der textlichen Ebene untersucht. Doch die Reportage wurde, wie in der Einleitung hingewiesen wurde, erstmalig zusammen mit den Fotografien Lois Lam-

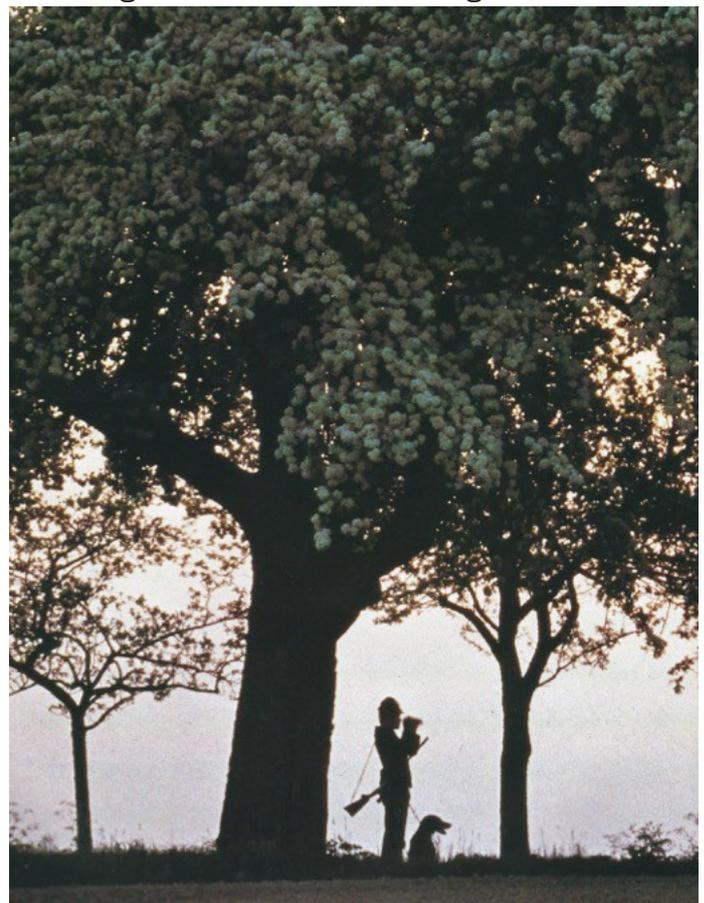


Abb. 1: Die „immer schöne“ Heimat
© Lois Lammerhuber

9 Assmann: Erinnerungsräume, S. 328.

10 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 695.

11 Hier verstanden im Sinn von Nietzsche: „Da wir nun einmal die Resultate früherer Geschlechter sind, sind wir auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrtümer, ja Verbrechen; es ist nicht möglich, sich ganz von dieser Kette zu lösen. Wenn wir jene Verirrungen verurteilen und uns ihrer enthoben erachten, so ist die Tatsache nicht beseitigt, dass wir aus ihnen herstammen.“ Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, S. 34.

12 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 697.

merhubers in der Zeitschrift GEO abgedruckt und erscheint dort zusätzlich mit 23 Fotos. So sind auf Lammerhubers Fotografien zum einen Aufnahmen der charakteristischen Landschaft und Natur abgebildet, zum anderen werden ebenso die Menschen des Mostviertels bei verschiedenen Beschäftigungen oder in Portraits dargestellt. Die Fotografien an sich bieten eine Darstellung einer „immer schönen“ *Heimat* an und zeigen die sich im Untergang befindenden Bauernwelt, die sich den Maschinen und dem Fortschritt geschlagen gibt und den „unliebsamen Schatten der Vergangenheit“ ausspart.

Die Reportage dagegen beschreibt in ausführlicher Weise Karl Piaty, welcher „Lichtbild um Lichtbild“ (S. 41) von der *Heimat* vor der Vergänglichkeit schützt und über diese Vergänglichkeit „triumphiert“ (ebd). Dabei – und das sind die im vorigen Kapitel herausgestellten kritischen „Interventionen“ – wird eine Distanz von Piatys Sichtweise etabliert, der konstatiert, dass „Hakenkreuze [...] für einen Fotografen der Heimat kein lohnendes Motiv [waren].“ Lammerhubers Fotografien müssen sich somit vor allem mit der Frage auseinandersetzen, ob sie nicht jene Intentionen Piatys (re)produzieren

und ebenso sämtliche – um mit der in der Reportage verwendeten Metapher zu sprechen – Hakenkreuze aussparen und so ein Bild der idyllischen Heimat anbieten, das von der „nackten Gewalt“¹³ bereinigt ist. Denn der Krieg ist nicht – wie das Titelbild¹⁴ der Reportage suggeriert – ausschließlich „ins Land gefahren“.

Dieser rezeptionsästhetische Eindruck ist sicherlich bei Nichtbeachtung der Bildunterschriften und des Textes der Reportage gerechtfertigt, im Zusammenspiel sämtliche Textbausteine verfehlt dieser allerdings seine Rechtfertigung. So gesehen agiert hier der Text der Reportage wiederholt – so wie Teile des Textes für denselben ebenso fungieren – als Korrektiv und Intervention zu den Fotografien. Denn sämtliche Bilder zeigen einen Blick auf die vielbeschworene und romantisierte *Heimat* des Mostviertels. Eine *Heimat*, die sich vom schleichenden Fortschritt überrollt sieht und sich ihrer Vergangenheit selektiv erinnert. Eine *Heimat* in der es „immer schön“ war. Die Fotografien und deren Bildunterschriften reproduzieren jenes in dem Text der Reportage kritisierte *Heimat*-Bild. Einzig die Reziprozität der einzelnen Elemente, lässt in

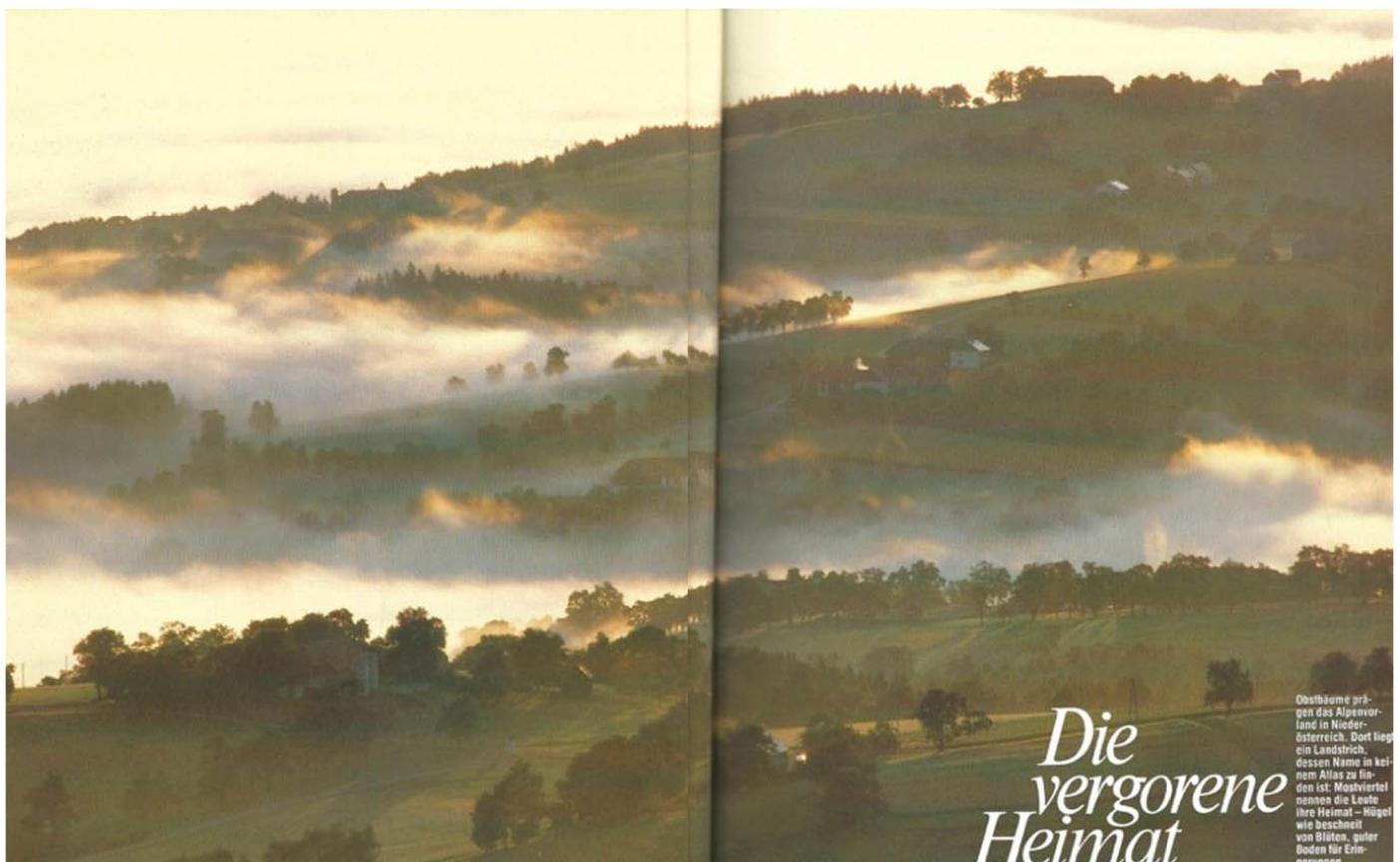


Abb. 2: Titelbild der Reportage, © Lois Lammerhuber

13 Han: Was ist Macht?, S. 33.

14 Bildunterschrift: „Nebel über den Baumreihen der alten Alleen. Neue Straßen kamen hinzu auf denen der Krieg und der Fortschritt ins Land fuhren.“ Text im Bild: „Die vergorene Heimat. Obstbäume prägen das Alpenvorland in Niederösterreich. Dort liegt ein Landstrich, dessen Name in keinem Atlas zu finden ist: Mostviertel nennen die Leute ihre Heimat – Hügel wie beschneit von Blüten, guter Boden für Erinnerungen.“ Vgl. Ransmayr/Lammerhuber: Die vergorene Heimat, S. 12-13.

der Gesamtschau das kulturkritische Potential der gesamten Reportage aufzeigen. Die Bilder an sich tragen vielmehr zum Gegenteil bei, in Verbindung mit dem Text lösen sie aber jenes Unbehagen aus, das sich im Nebel des Mostviertels befindet.

Konklusion

Die Reportage kann abschließend das Gewordensein der wahrgenommenen Realität hinterfragen und dieses „durch Historisierung und Kontextualisierung in seiner Geltung erschüttern.“¹⁵ Die zugedeckte Vergangenheit wird in der *Jetztzeit* verortet und mit der Gegenwart des Mostviertels konfrontiert, ohne die Akteur*innen des Mostviertels und die Leser*innen zu belehren, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit auf jene Risse und Sprünge in der gelebten Gegenwart aufzuzeigen. Die als „Interventionen“ gekennzeichneten Stellen vermögen es der „immer schönen Heimat“ ihre „politische und historische Makellosigkeit“¹⁶ zu entreißen. Die medienphilologische Sichtweise kann vor allem die variierenden Rezeptionseindrücke der beiden Versionen der Reportage aufzeigen, denn der *Ort* der Publikation besitzt einen nicht zu negierenden Einfluss auf die Rezeption, und stellt ebenso aus, dass die (re)produzierenden Fotografien Lois Lammerhubers die gesetzten Zäsuren und Interventionen nur umso wirkmächtiger erscheinen lässt. Somit wird keine „Geschichte der Sieger“¹⁷ (re)produziert, sondern eine Geschichte geschrieben, die das „Kontinuum der Geschichte aufsprengt“¹⁸, „die Toten weckt“¹⁹ und ihnen ihren Subjektstatus wiedergibt.

15 Saar: Genealogische Kritik, S. 253.

16 Mergenthaler: Spuren aus dem „Anschlussjahr 1938“, S. 109.

17 Vgl. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 696.

18 Ebd., S. 702.

19 Ebd., S. 697.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2009.
- Assmann, Aleida: Formen des Vergessens. Göttingen 2016.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften I/2, Frankfurt am Main 1972, S. 691-704.
- Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Burkhard Lindner (Hrsg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2011, S. 284-300.
- Han, Byung-Chul: Was ist Macht?. Stuttgart 2005.
- Mergenthaler, Volker: Spuren aus dem „Anschlussjahr 1938“ – Christoph Ransmayrs und Lois Lammerhubers GEO-Reportage Die vergorene Heimat. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch, 15/2016, S. 103-124.
- Moses, Stéphane: Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins. In: Anselm Haverkamp: Memoria – Vergessen und Erinnern. München 1993, S. 385-405.
- Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Stuttgart 2009.
- Ransmayr, Christoph und Lois Lammerhuber: Die vergorene Heimat. In: GEO. Das Reportagemagazin, Nr. 7/1989, S. 12-42.
- Ransmayr, Christoph: Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich. In: Ders.: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt 1997, S. 41-62.
- Saar, Martin: Genealogische Kritik. In: Rahel Jaeggi und Tilo Wesche (Hrsg.): Was ist Kritik?. Frankfurt am Main 2009, S. 247-265.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Die „immer schöne“ Heimat. In: Ransmayr/Lammerhuber: Die vergorene Heimat, S. 20.
© Lois Lammerhuber
- Abb. 2: Titelbild der Reportage. In: Ransmayr/Lammerhuber: Die vergorene Heimat, S. 12-13.
© Lois Lammerhuber

DER NARBENMANN ALS SCHRIFTSTELLER.

Erzählen als Strategie gegen die Vergänglichkeit bei Christoph Ransmayr?

Anna Yeliz Schentke

Am 7. März 2020 hielt Christoph Ransmayr im Rahmen der Frankfurter Poetik-Vorlesungen an der Goethe-Universität einen Vortrag mit dem Titel „Unterwegs nach Babylon – Spielformen des Erzählens“.¹ Den Titel „Spielformen des Erzählens“² trägt auch die sogenannte *Weißer Reihe*, ein Buchprojekt, das mit dem letzten Hardcover-Buch „Arznei gegen die Sterblichkeit“³ bisher elf Bände umfasst. Der erste Band der weißen Reihe, „Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer“⁴ von 1997, ist der Abdruck der Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997. Diese Rede erwähnte Ransmayr auch in der Frankfurter Poetik-Vorlesung.

Dort erzählt Ransmayr, er habe damals als sogenannter „Dichter zu Gast“⁵ eingeladen und an sieben Abenden von Schauspielern, Musikern, Bildhauern und Malern ‚Spielformen des Erzählens‘ vorführen lassen. Die ‚Spielformen des Erzählens‘ sind für Ransmayr also nicht an Schrift gebunden, er sagt, sie bestünden „aus der Stille, aus der Sprachlosigkeit, also aus der vorkulturellen Geschichte der Menschheit über den Ton, über die Musik, über Klangfolgen zur Sprache, zur Lyrik, zum Lied, zur Prosa und über dies alles wieder zurück [...]“. Erzählen sei für Ransmayr eine immer schon da gewesene Konstante, es gebe das Erzählen schon, seitdem es Menschen gebe; es entstamme „der vorkulturellen Geschichte der Menschheit“. Gleichzeitig markiert Ransmayr die ‚Spielformen des Erzählens‘ als etwas sich Entziehendes: Die sieben Abende hätten nur „einmal und nie wieder“

stattgefunden. Zu Beginn der Poetik-Vorlesung wiederholt Ransmayr diese Aussage und bekräftigt sie sogar: Es würde genügen, wenn man von einem 90-minütigen Vortrag drei bis vier Sätze oder einen Absatz für sich verwenden könne – dafür brauche man kein Aufnahmegerät und keinen Bleistift. Nur was man so für sich behalte, sei relevant: „Der Rest ist eh zum vergessen.“ Erzählen hat bei Ransmayr also auch einen performativen Charakter, Zuhören ist erlebbar. Das Erzählen, von dem Ransmayr spricht, lebt von einer ZuhörerInnenschaft und wertet die Mündlichkeit des Erzählens stark auf. Dadurch wird auch eine soziale Komponente des Erzählens bei Ransmayr sichtbar: Die Gemeinschaft, Zuhörende und Erzähler, sind demnach nicht voneinander zu trennen. Paradoxiertweise erscheint die *Weißer Reihe* – somit auch der Band „Arznei gegen die Sterblichkeit“⁶ – aber als Buch-Serie, ist also eng an das Schriftliche und das Medium Buch geknüpft und damit dem konkreten und unwiederholbaren Ereignis entzogen.

In dem Band werden auf verschiedene Weisen der Modus und die Rolle des Erzählens bei Christoph Ransmayr verhandelt, sowie die Rolle und Funktion von Erzählen für die Figur Christoph Ransmayr. Im Band abgedruckt sind die drei Reden „Mädchen im gelben Kleid“⁷ zur Verleihung des Würth-Preises für Europäische Literatur 2018, „Eine Zierde für den Verein“⁸ zur Verleihung des Marieluise-Fleißer-Preises 2017 und „An der Bahre eines freien Mannes“⁹ zur Verleihung des Kleist-Preises, unter dem

1 <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/event/60-jahre-frankfurter-poetikdozentur-unterwegs-nach-babylon-jubilaumsdozentur-mit-und-ueber-christoph-ransmayr-4/>, Zugriff am 09.08.2020.

2 https://www.fischerverlage.de/autor/christoph_ransmayr/4362?max=20, Zugriff am 03.07.2020.

3 Ransmayr, Christoph: *Arznei gegen die Sterblichkeit. Drei Geschichten zum Dank*. Frankfurt 2019.

4 Ransmayr, Christoph: *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997*. Frankfurt 1997.

5 Alle folgenden Paraphrasen und Zitate Ransmayrs stammen aus selbst angefertigten Aufzeichnungen während der Poetik-Vorlesung in Frankfurt 2020.

6 Ransmayr, Christoph: *Arznei gegen die Sterblichkeit. Drei Geschichten zum Dank*. Frankfurt 2019.

7 Ebd., S. 15-32.

8 Ebd., S. 33-44.

9 Ebd., S. 45-62.

Titel „Kohlhaas“, 2018. Die Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“¹⁰, die den drei Reden vorangestellt ist, wird nicht als solche ausgewiesen.

Auf drei Ebenen sind Spannungsfelder zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit sowie Autor- oder ErzählerInnenschaft und ZuhörerInnenschaft erkennbar: Zum Ersten durch die Thematisierung und literarische Verarbeitung dieser Bereiche in der vorangestellten Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“. Zum Zweiten durch die Anordnung der verschiedenen Texte in dem Band „Arznei gegen die Sterblichkeit“ und zum Dritten durch ein Zusammenspiel der beiden genannten, sowie durch das peritextuelle Vorwort und den Titel der Reihe „Spielformen des Erzählens“. Ebenso als fruchtbar erweist sich ein Blick auf die bereits zitierte Poetik-Vorlesung in Frankfurt, die auch den Titel „Spielformen des Erzählens“ trägt.

Vorgehensweise

Die genannten Spannungsfelder können nur nachvollziehbar sichtbar gemacht werden, wenn wir den Untersuchungsgegenstand des ‚eigentlichen Textes‘, oder nach Genette des Basistexts, um sich auf ihn beziehende und auf den Text zurückwirkende Paratexte erweitern.¹¹

Genettes Paratext-Systematik wirft allerdings auch Probleme auf: Durch die Fixierung auf das Medium Buch bei Genette und die Einordnung des Paratexts als ‚Beiwerk‘, das den Text erst zum Buch mache, wird eine Hierarchisierung vorgenommen. Gleichzeitig wird der Paratext als analytische Kategorie eingeeengt: Paratexte sind für Genette in erster Linie für die Präsentation des eigentlichen Texts verantwortlich, haben gleichzeitig auch eine lektüresteuernde Wirkung, die auf die Autorintention zurückzuführen sei.¹² Vernachlässigt wird hierbei, dass AutorInnen bereits selbst als Teil des Paratexts zu betrachten sind. David Assmann kritisiert an dieser Stelle den unterkomplexen Umgang mit Selbstreferenz und Kontingenz: „Unterlaufen wird auf diese Weise aber die angesprochene, inner-

halb von Paratexten anzutreffende ‚Überlagerung unterschiedlicher Strategien und Pragmatiken‘¹³ (nach Dembeck).

Für die folgende Analyse ist wichtig, dass epitextuelle Äußerungen – hier nehme ich beispielsweise explizit auf die Poetik-Vorlesung Bezug – sowie peritextuelle Elemente im Buch und ihre Anordnung in einem Spannungsfeld zueinander und in einem kommunikativen Austausch miteinander stehen, die allerdings nicht wie bei Genette allein auf eine Autorintention zurückzuführen sind. Dieser Herangehensweise muss eine Einordnung des Autors und seiner Inszenierung von Autorschaft vorausgehen, die ein differenziertes Verständnis vom öffentlichen Erscheinungsbild des Autors innerhalb des literarischen Feldes mitdenkt. Die Bedingungen der „Produktion, Distribution und Rezeption“¹⁴ genauer in den Blick zu nehmen bietet die Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu.¹⁵

Durch die Hinzunahme dieser soziologischen Perspektive wird deutlich, dass Literatur seit ihrer Ausdifferenzierung nicht unabhängig von literaturbetrieblichen Praktiken untersucht werden kann, wenn Phänomene, die die Wechselwirkung zwischen Produktion und Rezeption adressieren, Gegenstand der Analyse sind.¹⁶ Literarische Praktiken als eine Aktivität im Kontext des literarischen Feldes zu begreifen, bedeutet, die Wechselwirkung der verschiedenen Akteure im literarischen Feld zu berücksichtigen.

Betrachtet werden soll vor dem Hintergrund von Bourdieus Feldtheorie¹⁷ nämlich nicht der Autor als empirische Person, sondern als eine weitere Instanz zwischen Autorenfigur im Text und empirischem Autor: Robert Leucht und Magnus Wieland sprechen in diesem Zusammenhang von der Autorpersona „[...] als eine an die biografische Person gebundene Projektions- und Imaginationsfläche (die ‚Schauseite‘ des Autos), die zwischen (medialer) Öffentlichkeit und Werk vermittelt.“¹⁸ Bei dieser Autorpersona handele es sich um eine „dritte

10 Ebd., S. 9-14.

11 Vgl. Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main 2001, S. 7, 10.

12 Ebd.

13 Assmann, David: Zur Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen. In: Martin Gerstenbräun-Krug/Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien u. Köln 2018, S. 43.

14 Richter, Steffen (Hg.): Der Literaturbetrieb. Eine Einführung: Texte – Märkte – Medien. Darmstadt 2011 (WBG), S. 15

15 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt 2001.

16 Vgl. Richter, Steffen (Hg.): Der Literaturbetrieb. Eine Einführung: Texte – Märkte – Medien. Darmstadt 2011 (WBG), S. 7-15.

17 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt 2001, S. 340-438.

18 Robert Leucht/Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert. Göttingen 2016, S. 7.

auktoriale Instanz“¹⁹, die Leucht und Wieland nach Tomaševski auch als ‚biographische Legende‘ bezeichnen.²⁰ Die Hervorbringung dieser müsse deshalb von der Literaturwissenschaft untersucht werden, damit „schriftstellerische (Selbst-)Darstellung als eine ästhetische, auf das literarische Werk hin abgestimmte Praxis auf[gefasst] [...]“²¹ werden könne. Spreche ich im Folgenden nun von der Figur des Autors (Ransmayr) oder von der Autorpersona Ransmayr, beziehe ich mich nicht auf den *empirischen Autor* Ransmayr, sondern nehme die Verfahren in den Blick, die Schriftsteller einsetzen, „um ein spezifisches Bild ihres Lebens zu erzeugen“.²²

Zunächst möchte ich jedoch einen Blick auf die Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“ werfen, um im Anschluss die Bezugspunkte zu Peritexten im Band und deren Anordnung, sowie zur Poetik-Vorlesung, und deren Wechselwirkung untereinander, aufzuzeigen. Am Ende werde ich die Linien zusammenführen und dadurch zeigen, dass sich die Autorfigur Ransmayr mit der Arbeit an einer biographischen Legende versucht, die ein Schriftsteller-Dasein entwirft, für das sich das Erzählen, zunächst analog zur Erzählinstanz, als existentieller Akt des Überlebens erweist. In der Zusammenführung möchte ich zeigen, dass die eigentliche *Arznei* gegen die Sterblichkeit nicht nur in der präsentierten Praxis des *Erzählens* zu finden ist, also in der Lesart, die die autobiographische Legende zu lesen gibt, sondern, dass die *Arznei* vielmehr eine Praxis ist, die sich aus einer werkpolitischen Strategie und der Positionierung im literarischen Feld ergibt.²³

1. Analyse der Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“

Der erste Satz der Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“ operiert in einem Modus des ‚Wir‘, wodurch die erzählende Stimme sich als in Gesellschaft einer Zuhörerschaft stehend verortet:

*Versuchen wir das Unmögliche und versetzen uns in einen mehr als eine Million Jahre zurückliegenden spätherbstlichen Nachmittag der Altsteinzeit im süd-afrikanischen Bergland.*²⁴

Die ZuhörerInnen werden zur Imagination eingeladen, die wiederum als „unmöglich“ markiert wird. Der Versuch sich hineinzusetzen ist also das, worauf abgezielt wird, sich von der Fiktion leiten zu lassen, sich auf eine Geschichte, die erzählt wird, einzulassen.

Direkt darauffolgend wird eine Figur eingeführt, die erzählen muss, um zu überleben:

*Vor der Feuerstelle sitzt ein halbnackter, von Narben übersäter Mann, umringt von Frauen und Kindern, und erzählt, was den vor drei Tagen aufgebrochenen Jägern möglicherweise widerfahren ist, was sie getan, erlebt, gesehen haben – möglicherweise, denn die Erzählungen des Narbenmannes, das wissen seine Zuhörer längst, führen nicht bloß in die Labyrinth der Wirklichkeit, sondern immer auch in das bloß Mögliche, in die Vergangenheit wie in die Zukunft. Denn was ist, ist niemals alles.*²⁵

Das „möglicherweise“ kann in direktem Bezug auf die Formulierung „das Unmögliche versuchen“ des ersten Satzes bezogen werden: Ziel des Erzählens ist nicht die Abbildung einer Realität oder das Eintauchen in die „Labyrinth der Wirklichkeit“, es ist vielmehr die Annäherung an das „bloß Mögliche“, was sowohl in die „Vergangenheit wie in die Zukunft“ verweise. „Denn was ist, ist niemals alles“, lautet der kurze Nachsatz hinter dem Absatz. Eine Annahme, die sich daraus ergeben könnte, wäre, dass Wirklichkeit oder Realität, die hier intradiegetisch in ein Verhältnis zu Erzähltem gesetzt wird, sich erst durch eine Vorstellung des Möglichen ergibt und dadurch nicht an das ‚wirklich Geschehene‘ angebunden sein muss. Erschaffen wird diese durch das Erzählen selbst, es stellt sich als wirklichkeitserzeugend durch den Akt des ‚erzählt-werdens‘ dar. Die Formulierung „Labyrinth der Wirklichkeit“ verweisen ebenfalls darauf, Wirklichkeit nicht als feststehende einzige Wahrheit, sondern vielmehr als sich jeweils bildende zu verstehen, der von vornherein ein labyrinthischer Charakter anhaftet. Das Erzählen des ‚Narbenmannes‘ wird im Text als die ‚Arznei

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 10.

22 Ebd., S. 13.

23 Vgl. Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. (Historia Hermeneutica. Series Studia 3) Berlin, New York 2008.

24 Ransmayr, Christoph: *Arznei gegen die Sterblichkeit*, S. 9.

25 Ebd.

gegen das Zugrundegehen“, als „Kraut gegen die Sterblichkeit“, bezeichnet.

Denn wer in eine Erzählung aufgenommen wurde, der konnte selbst dann noch jagen, lieben, lachen oder kämpfen, wenn Käfer, Würmer und Aasvögel seine Knochen längst von allem Fleisch befreit hatten [...].²⁶

Wer also das „Unmögliche“ zu schaffen imstande sei, sich in die Vorstellungswelt einer Erzählung hinein zu versetzen, wer „aufgenommen“ werde, der könne, zumindest während er dies tut, einer Sterblichkeit entkommen. Unklar bleibt, ob mit „aufgenommen“ gemeint ist, dass sich die Person selbst in der Geschichte erzählt findet, oder ob sie sich in der erzählten Welt durch Imagination wiederfinden kann. Durch die Markierung des ‚sich hineinversetzen‘ als ein unmögliches Unterfangen wird deutlich, dass es sich vielmehr um ein ‚Weiterleben‘ einer fortlaufenden Gemeinschaft handeln könnte. Demgegenüber steht die Figur, die als Erzähler der Geschichten bezeichnet wird. Sie scheint direkt vom Tode bedroht zu sein, sofern sie nicht als Erzähler eine Funktion erfüllt: Der Narbenmann sei nämlich durch eine Verletzung, die er von einer Antilopenjagd davongetragen habe, in seiner Funktion als Jäger für die Gemeinschaft nutzlos geworden. Dem Tod entgehen, dem Verstoß oder sogar der Tötung, könne er nur dadurch, dass er das Erzählen als Gegenwert einsetze, um weiter Teil der Gemeinschaft sein zu können:

Das einzige Tauschmittel, mit dem er nun für menschliche Gesellschaft bezahlen kann, ist der Brückenschlag von den Dingen und Gestalten des Lebens über den Abgrund der Sprachlosigkeit hinweg in das Reich der Laute, des Flüsterns, des Schreiens und der Worte.²⁷

Somit ist das Erzählen nicht für die ZuhörerInnenenschaft eine „Arznei gegen die Sterblichkeit“, wie vom Text behauptet. Es zeigt sich, dass es das vielmehr für die Figur ist, die sich in der erzählenden Rolle befindet. Der Text bietet nicht die Möglichkeit, den Grund des Erzählens des Narbenmannes daran festzumachen, dass er eine Leidenschaft dafür

habe, oder dass er etwas besonders Wichtiges zu sagen hätte. Das Erzählen bietet ihm in erster Linie Schutz vor dem Tod, vor dem „Abgrund der Sprachlosigkeit“. Es ist seine „Arznei gegen die Sterblichkeit“. Vor diesem Hintergrund erscheint die Möglichkeit für die ZuhörerInnenenschaft, durch das Aufgenommen-sein in die Erzählung noch „jagen, lieben, lachen und kämpfen“ – im Grunde genommen leben – zu können als ein günstiger Nebeneffekt der Selbsterhaltungspraxis des Erzählers. Gleichzeitig ist der Erzähler aber auf seine ZuhörerInnenenschaft angewiesen: Liest man das Erzählkonzept als eines, das an archaische, mündliche Traditionen anschließt, sind es die Zuhörenden, die das potenzielle Weitererzählen der Geschichten übernehmen. Hierbei wird noch einmal die anfangs erwähnte Gemeinschaft stiftende Funktionen des Erzählens deutlich.

Lohnend erscheint mir an dieser Stelle auch eine ausführlichere Untersuchung, die Gender-Aspekte innerhalb dieses Erzählkonzeptes näher betrachtet. Die Zuhörenden sind als ‚weiblich‘ markiert – ich erinnere an die Textstelle: „Vor der Feuerstelle sitzt ein halbnackter, von Narben übersäter Mann, umringt von Frauen und Kindern“²⁸. Der Erzähler ist jedoch nicht nur ein halbnackter Mann, dessen Körperlichkeit stark in den Fokus gerückt wird, er ist zudem übersät mit Narben, hat Gefährliches überlebt und „weiß, wovon er spricht.“²⁹

Ich möchte nun zu einem zweiten Rahmen kommen, den der Text eröffnet und der parallel zu dem ersten Satz der Erzählung aufgebaut ist:

Versuchen wir also das Unmögliche und versetzen uns an einen leicht bewölkten frühherbstlichen Nachmittag des einundzwanzigsten Jahrhunderts und dort in den festlich erleuchteten Saal eines barocken Rathauses irgendwo in der Mitte des europäischen Kontinents.³⁰

Dem fernen „südafrikanischen Bergland“ wird ein „festlich erleuchteter Saal eines barocken Rathauses irgendwo in der Mitte eines europäischen Kontinents“ gegenübergestellt. Zeitlich wird ein Tag „mehr als eine Million Jahre“ zuvor, mit einem Tag „des einundzwanzigsten Jahrhunderts“

²⁶ Ransmayr, Christoph: Arznei gegen die Sterblichkeit, S. 11.

²⁷ Ebd., S. 10-11.

²⁸ Ebd., S. 9.

²⁹ Ebd., S. 10.

³⁰ Ebd., S. 12.

kontrastiert. Es ist nun nicht mehr der Narbenmann, sondern „ein [...] für Romane oder Dramen oder Gedichte oder Kurzgeschichten hochgelobter Erzähler“³¹, der auch als „der Hochgelobte“³² bezeichnet wird, der im Mittelpunkt steht. Beschrieben wird ein gut gefüllter, prunkvoller Saal mit einer Bühne, auf der ein Rednerpult aufgebaut sei.

Die Bezeichnung „der Hochgelobte“ für den Schriftsteller, der an diesem Abend geehrt werden soll, markiert den Autor als einen einzigartigen, schöpferischen. Thematisiert wird Schöpfertum aber direkt nur mit einer anderen Figur: Der des Komponisten. Die Preisverleihung wird von einem Kammerensemble begleitet:

*Der Komponist hat diese Musik nie gehört. Er starb nur zwei Monate nach der Niederschrift seines Quintetts, aber heute soll sein Werk noch einmal daran erinnern, dass ein Klang, ein Wort oder eine bloße Strichzeichnung seinen Schöpfer für Jahrhunderte überdauern kann.*³³

Das Überdauern ist jedoch daran gebunden, dass der Komponist Schubert sein Quintett niedergeschrieben, also verschriftlicht hat. Ähnliches gilt für „den Hochgelobten“, den Schriftsteller, der kurz davor ist seine Dankesrede zu halten. Er wird nun als Narbenmann beschrieben:

*Der Hochgelobte ist von Narben übersät, trägt nur ein Fell um die Hüften [...].*³⁴

*Was immer er zum Dank sagen wird, jeder Satz, selbst die Formel Sehr geehrte Damen und Herren steht unverrückbar wie eine Felszeichnung in jenem einmal gefalteten Manuskript, das auf seinen haarigen Knien bereitliegt.*³⁵

Im Gegensatz zu der beschriebenen Erzählpraxis des Narbenmannes vor einer Million Jahren liegt dem Narbenmann als Schriftsteller in der Gegenwart ein Manuskript vor. Das Erzählen des Letzteren ist als Schriftsteller zunächst auch an die Schriftlichkeit seiner Erzählungen gebunden. Hier findet also eine Verschränkung statt – sowohl die Grenzen der Figur des Narbenmannes und des

Schriftstellers werden verwischt als auch die Form des Erzählens, ob gebunden an Mündlichkeit oder an Schriftlichkeit. Das Ablesen einer Rede, die vorgeschrieben ist, aber gesprochen wird von einem Erzähler aus der Altsteinzeit, der aus seinen Erinnerungen schöpft und einem Schriftsteller, der aus seinen Erinnerungen schöpft und sie zu einem Text macht, kann als beispielhaft für diese Verschränkung gesehen werden.

Nun könnte man sagen, dass ein paralleles Lesen der Figuren des Narbenmannes und des „hochgelobten“ Schriftstellers einige Probleme in der Kohärenz ergeben, denn die Situation des Narbenmannes könnte als eine ganz andere gedeutet werden als die des Schriftstellers, da ihre Motivation zu erzählen eine andere ist. Der Narbenmann musste erzählen, um zu überleben. Der ausgezeichnete Schriftsteller bedauert nur, dass sein „Scheck, [...] nicht über eine etwas höhere Summe ausgestellt war.“³⁶

Thematisiert wird dadurch die Lebenswelt von AutorInnen, die von ihrer Kunst nicht leben können. Es geht also um den monetären Druck, dem SchriftstellerInnen ausgesetzt sein können, das Schreiben, um zu überleben als existentielle Not. Bei einem so preisgekrönten Schriftsteller, wie dem hier „hochgelobten“, ist diese existentielle Not jedoch nicht sehr glaubwürdig.

Dies würde auch auf die Autorenfigur Christoph Ransmayr zutreffen, falls man sie parallel zu den beiden Figuren aus der Erzählung lesen möchte. Die Darstellung des „Hochgelobten“ als Schriftsteller kann aber auch, gerade weil klar ist, dass Ransmayr ein preisgekrönter Schriftsteller ist, als ironische Darstellung einer Autorfigur gelesen werden, von der sich die Autorpersona Ransmayr abgrenzen möchte. Als Erzähler und Schriftsteller über *Erzähler* und *Schriftsteller* zu schreiben, kann einen Abgleich des Dargestellten und seiner Positionen mit der Erzählfigur provozieren. Angelegt ist diese Provokation bereits in der Erzählung, weitergeführt wird sie durch Peritexte des Bandes.

31 Ebd., S. 13.

32 Ebd. S. 13, 14.

33 Ebd., S. 12.

34 Ebd., S. 14

35 Ebd.

36 Ebd., S.13.

2. Einordnung des Bandes - Peritextuelle Hinweise

Neben der eben genauer untersuchten Erzählung enthält der Band noch einen weiteren Text: Eine Art Vorwort auf der dritten, noch nicht nummerierten, Buchseite, die noch vor dem Titel auf Seite fünf und vor dem kurzen Inhaltsverzeichnis auf Seite sieben abgedruckt ist:

Christoph Ransmayr verwandelt Erinnerungen in Erzählungen und bedankt sich mit diesen Geschichten für die Auszeichnungen nach seinem großen Erfolg ‚Cox oder Der Lauf der Zeit‘. Wir erleben den Schriftsteller in drei Reden sehr persönlich, fast privat. Zugleich bezieht er vehement Stellung gegen Barbarei, Populismus und Ignoranz. In ‚Arznei gegen die Sterblichkeit‘ fügt er seiner Reihe ‚Unterwegs nach Babylon‘, nach der Bildergeschichte, der Tirade, dem Duett und vielen anderen, die Danksagung als eine weitere Spielform des Erzählens hinzu. Im vorliegenden Band schlägt ein Junge den Fußball aus dem Morast eines Spielfeldes und schießt ein fatales Eigentor. Ein Mädchen im gelben Kleid schleppt einen schweren Wasserkanister durch eine afrikanische Einöde. Ein Vater kämpft verzweifelt um die Wiederherstellung seiner Ehre.³⁷

Wer hier spricht, kann nicht entschlüsselt werden. Da über Christoph Ransmayr in der dritten Person gesprochen wird und der Text den Erzählungen vorangestellt ist, fungiert er gewissermaßen als eine Leseanleitung für den Basistext. Man erlebe den „Schriftsteller“ in den drei Reden „[...] sehr persönlich, fast privat.“ Ransmayr verwandele „Erinnerungen in Erzählungen“ . Suggestiert wird, dass im folgenden Basistext Erlebtes der Person Christoph Ransmayr literarisch verarbeitet würde. Er kann, wie eben schon angedeutet, dazu verleiten, den „Hochgelobten“ oder der „Narbenmann“ in der Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“ als Christoph Ransmayr zu lesen, dadurch verstärkt, dass anschließend drei angeblich tatsächlich zu Preisverleihungen vorgetragene Reden von Ransmayr abgedruckt sind. Zwar ist für neugierige LeserInnen überprüfbar, dass Ransmayr zu der ausgewiesenen Zeit die entsprechenden Preise gewonnen hat, die genauen Reden dazu sind aber kaum zu recherchieren. Wichtig zu erwähnen ist auch, dass die Reden, die hier in ihrer Konstruktion nicht wei-

ter thematisiert werden können, auch als Erzählungen gelesen werden können. Erst durch einen mündlichen Vortrag des Textes würden sie sich als Reden zu erkennen geben. Im Band wird nicht einmal im Vorwort explizit darauf hingewiesen, dass es sich um Reden handelt: „Christoph Ransmayr [...] bedankt sich mit diesen Geschichten für die Auszeichnungen“ . Auch der Untertitel des Bandes markiert die Texte nicht als Reden, es heißt „Drei Geschichten zum Dank“. Der einzige Hinweis auf eine Gattung der Texte findet sich jeweils kleingedruckt unter den jeweiligen drei Erzählungen.

Die Betrachtung der Peritexte eröffnet also zwei Verschränkungsebenen: Genauso wie eine Ebenverschränkung im Text „Arznei gegen die Sterblichkeit“ bei der Figur des Narbenmannes und des Schriftstellers beobachtet wurden, kann hier sowohl eine Verschränkung von zwei Erzählformen, als auch eine Verschränkung von Autorfigur und auktorialer Instanz im Text beobachtet werden:

Zur Verschränkung der Erzählformen: Erstens wird behauptet, dass es sich um Reden handelt. Diese erscheinen jedoch als Texte in dem vorliegenden Band. Zweitens, dass die Reden mündlich vorgelesen wurden – jeweils zum Erhalt eines Literaturpreises –, wobei sich durch die Peritexte, nach den Reden, auf die erhaltenen Preise Ransmayrs, also auf die wirkliche Welt, bezogen wird. Und drittens, dass es sich um Erzählungen handelt, die verwandelte Erinnerungen Christoph Ransmayrs seien, mit denen er sich – wenngleich nicht klar ist, bei wem – bedanken möchte.

Zur Verschränkung der Autorfigur und der auktorialen Instanz: Im Vorwort wird darauf hingewiesen, dass Ransmayr sich in den Reden politisch äußere, sich gegen „Barbarei, Populismus und Ignoranz“ ausspreche. Tatsächlich wird beispielsweise in der Rede „Das Mädchen im gelben Kleid“³⁸ eine Geschichte erzählt, die – ob gelungen oder nicht – versucht, sich kritisch mit Kolonialismus auseinanderzusetzen. Unklar bleibt aber, wer sich letztendlich politisch äußert, wer in den „Danksagungen“ spricht, die im Vorwort als „Spielformen des Erzählens“ bezeichnet werden. Und auch bleibt die Frage danach offen, wie sie ins Verhältnis zu der vorangestellten Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“ zu setzen sind. Soll es auch hier Christoph Ransmayr sein, der spricht? Oder der Narbenmann, oder ein Schriftsteller? Und wenn ja, welcher?

³⁷ Ebd., S. 3.

³⁸ Ransmayr, Christoph: Arznei gegen die Sterblichkeit, S. 15-32.

3. Poetik-Vorlesung und Zusammenführung

Im dritten und letzten Teil meiner Analyse möchte ich versuchen, die Argumentationslinien noch einmal zusammenzuführen. Zu Beginn hatte ich bereits angemerkt, dass für meine Betrachtung in diesem Vortrag die Annahme wichtig ist, dass der literarische Text, peritextuelle Elemente im Buch und epitextuelle Äußerungen des Autors als in einem kommunikativen Austausch miteinander stehend aufgefasst werden. Kommunikationsstrategien von Text, der als Basistext, als literarischer, behauptet wird und peritextuelle Elemente stehen in einer spannungsvollen Beziehung zueinander, widersprechen einander; mitunter ist kaum auszumachen, welchen Status welcher Text hat, wie er zu verorten ist.

Ausgegangen wurde außerdem von einer Autorfigur Ransmayr, von einer Autorpersona, die das Ziel hat, ein spezifisches Schriftsteller-Dasein ‚Ransmayr‘ zu installieren. In ‚Arznei gegen die Sterblichkeit‘ wird Erzählen als ein Verfahren inszeniert, das für den Narbenmann notwendig sei, um zu überleben. Gleichzeitig wurde das Bild von einem Schriftsteller gezeichnet, der mit der Figur des Narbenmannes zu verschmelzen scheint und bei dem ein ‚Erzählen‘, ein Schreiben, nicht glaubwürdig als existentiell interpretiert werden kann.

Mit Hinzunahme epitextueller Äußerungen der Autorfigur bei der Frankfurter Poetik-Vorlesung, die im Übrigen in mehreren Teilen identisch mit der 2012 in Tübingen gehaltenen Poetik-Vorlesung ist,³⁹ möchte ich versuchen, die Verfahren, derer Ransmayr sich bedient, um eine spezifische biographische Legende zu etablieren, nachzeichnen. Die Frage, die noch immer im Raum steht, ist, wer eigentlich eine ‚Arznei gegen die Sterblichkeit‘ benötigt und warum diese Arznei das ‚Erzählen‘ sein soll, das, als mal mündlich, mal schriftlich erfolgreich, als Heilmittel in den Raum gestellt wurde.

In der Frankfurter Poetik-Vorlesung sagte Ransmayr, dass ein Autor, wenn er seine Geschichte zu Ende erzählt habe, seine Stimme verliere. Er fragt „Was soll er [der Autor] jetzt noch dazu sagen?“ Er fragt weiter danach, was von den Worten, der Literatur „selbst der größten Dichter“, bleiben werde und beantwortet die Frage mit „Nichts.“ Geht man von einer mündlichen Präsentation einer Erzählung aus, die nicht auf Video festgehalten, nicht verschriftlich wird, kann tatsächlich nur das

‚weiterleben‘, was ZuschauerInnen sich behalten haben. Weiter sagte er, dass, wer eine Geschichte erzählt habe, nichts anderes mehr machen könne als ihr zu vertrauen „[...] und sie den Zuhörern oder Lesern zu überlassen.“ Die Geschichten würden zwar nicht bis in die Ewigkeit reichen, aber solange bestehen, „bis das Gedächtnis des letzten Zuhörers erlischt.“ Ransmayr wertet Formen des Geschichtenerzählens, oder „Spielformen des Erzählens“, die stark auf Mündlichkeit, Flüchtigkeit und Performanz gerichtet sind, auf. Demgegenüber wird Literatur in seiner schriftlichen Form fast abgewertet: Das Feiern eines Schriftstellers als Star, als „Hochgelobter“, kann in der Erzählung „Arznei gegen die Sterblichkeit“ als ironische Reflexion auf literaturbetriebliche Praktiken verstanden werden. Ein „Hochgelobter“ wird mit Preisen ausgezeichnet, obwohl er doch nur ein einfacher Narbenmann sei, der erzählen müsse, um zu überleben. In der Poetik-Vorlesung äußert er sich ähnlich, er sagt: „Als ob die Ahnengalerie der Literaturgeschichte eine Heldengalerie gewesen wäre.“ Sie sei viel eher ein Armenhaus. „Ein Asyl voll liebes- und geltungssüchtiger Neurotiker.“

Der Abwertung des Schriftlichen steht allerdings eine Schriftstellerkarriere entgegen, aus der mehrere Bestseller-Romane hervorgegangen sind. Und gerade die Reihe „Spielformen des Erzählens“, aus der auch der untersuchte Band stammt, erscheint in Form von Büchern. In der biographischen Legende ist ein Autor angelegt, der vor allem in Paratexten ein Bild von sich zu etablieren versucht, das dazu führt, dass er öffentlich als Schriftsteller wahrgenommen wird. Die „Arznei“ gegen die Sterblichkeit ist eigentlich nicht das „Erzählen“ in den Formen, wie es von der Autorpersona ausgewiesen wird, sondern die Positionierung einer Figur im literarischen Feld durch Kommentare über sich selbst und durch persuasive Kommunikationsstrategien in Bezug auf mögliche Lesarten der eigenen veröffentlichten Texte. Nötig ist diese Form der Autorschaftsinszenierung, damit die Figur „Ransmayr“ als Akteur im literarischen Feld nicht stirbt.

³⁹ Ransmayr, Christoph: Unterwegs nach Babylon – Notizen zu einer Poetik in eigener Sache. In: Dorothee Kimmich und Philipp Alexander Ostrowicz (Hg.): Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens. Künzelsau 2013, S. 7-22.

Literaturverzeichnis

• https://www.fischerverlage.de/autor/christoph_ransmayr/4362?max=20, Zugriff am 03.07.2020.

- Assmann, David: Zur Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen. In: Martin Gerstenbräun-Krug/Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien u. Köln 2018, S. 37-52.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt 2001.
- Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main 2001.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. (Historia Hermeneutica. Series Studia 3) Berlin, New York 2008.
- Ransmayr, Christoph: Arznei gegen die Sterblichkeit. Drei Geschichten zum Dank. Frankfurt 2019.
- Ransmayr, Christoph: Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997. Frankfurt 1997.
- Ransmayr, Christoph: Unterwegs nach Babylon – Notizen zu einer Poetik in eigener Sache. In: Dorothee Kimmich und Philipp Alexander Ostrowicz (Hg.): Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens. Künzelsau 2013, S. 7-22.
- Ransmayr, Christoph: Arznei gegen die Sterblichkeit. Drei Geschichten zum Dank. Frankfurt 2019.
- Richter, Steffen (Hg.): Der Literaturbetrieb. Eine Einführung: Texte – Märkte – Medien. Darmstadt 2011 (WBG).
- Robert Leucht/Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert. Göttingen 2016.
- <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/event/60-jahre-frankfurter-poetikdozentur-unterwegs-nach-babylon-jubilaumsdozentur-mit-und-ueber-christoph-ransmayr-4/>, Zugriff am 09.08.2020.