

Zu Entwürfen einer *alternativen Welt* in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, insbesondere in Christoph Ransmayrs Erzählwerk *Atlas eines ängstlichen Mannes*

Eberhard SCHEIFFELE

1

Seitdem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Forderung, die Dichter sollten sich an die kanonischen Bestimmungen der Regelpoetik halten, immer mehr an Gewicht verlor, klingt es für manchen noch heute fast banausisch, wenn jemand nach der *Nützlichkeit* der Literatur fragt. Brecht z. B. dachte da anders. Als Verfasser von „Lehrstücken“ bekannte er in dem Kurzgedicht *Auf einen chinesischen Teewurzellöwen* durch den Mund seines ‚lyrischen Ichs‘:

Die Schlechten fürchten deine Klaue.

Die Guten freuen sich deiner Grazie.

Derlei

Hörte ich gern

Von meinem Vers.¹⁾

Der Grundsatz, die Dichtung solle das *Angenehme* mit dem *Nützlichen* verbinden, wird freilich schon bei E.T.A. Hoffmann ironisch eine „alte[]Küchenregel“ genannt, also etwas, das sich seit langem von selbst verstand.²⁾ In der Tat heißt es in der Poetik des Horaz: „Entweder nützen [„prodesse“] oder erfreuen [„delectare“] wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen.“³⁾

Während in der Zeit vor der Aufklärung der *Nutzen* („utile“) der Dichtung etwa in ihrer erbaulichen oder – bei Stoffen wie *Don Juan*, *Faust* – ihrer warnenden Funktion gesehen wurde und zur Zeit eines Lessing und Kant in dem Versuch, das Publikum zu intellektueller und moralischer Mündigkeit zu erziehen, galt es seit der Ablösung der Regelpoetik, z. B. durch heute als *Genieästhetik* und *Kunstaautonomie* („Freiheit der Kunst“) bezeichnete Theorien, den Leser mit Ideen, Themen und Problemen des „Menschengeschlechts“, der

1) In: Bertolt Brecht, *Ausgewählte Gedichte*. Nachwort von Water Jens. Frankfurt a. M. 1964, S. 70. Vgl. das Gedicht *Die Maske des Bösen*, ebd., S. 63.

2) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Nachrichten von den Schicksalen des Hundes Berganza*. In: Ders., *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960, S. 79–140; S. 132.

3) Quintus Horatius Flaccus, *Über die Dichtkunst*. In: H. : SW, *Lateinisch/Deutsch*. Hrsg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006, S. 629–661, S. 650 („[...]aut prodesse volunt aut delectare poetae[...]“).

Geschichte und der eigenen Epoche vertraut zu machen, ja ihn damit zu konfrontieren.

Was über die Absicht eines Autors, gut zu *unterhalten* („delectare“), hinausging, vor allem, womit er danach strebte, den Wissenshorizont des Publikums zu erweitern und dessen Urteilskraft zu schärfen, hatte ganz konkret auch mit einer Vermittlung von *Kenntnissen* zu tun. So sollte z. B. der Abenteuer- oder der Geschichtsroman durchaus auch einfaches *Sachwissen* vermitteln. Diese Aufgabe scheint heutzutage mehr und mehr von anderen Print- und vor allem von den audiovisuellen Medien wahrgenommen werden. Wo in der Welt gibt es noch Unerforschtes, mit dessen Darstellung der Schriftsteller dem Verlangen des Lesers nach *unerwartet* Neuem noch genügen könnte?

Walter Jens beklagte einmal, dass in der modernen Literatur fast nur die ‚interessanten‘ Protagonisten – wie Agenten, Detektive, Künstler, Politiker – aufträten. Warum, fragte er, werde z. B. die konkrete Arbeitswelt kaum je zum Gegenstand gemacht.⁴⁾ Das war in der deutschsprachigen Literatur in der Tat ein ziemlich brachliegendes Terrain. Zwar gab es in der DDR eine Bewegung, die sich nach der Stadt Bitterfeld, wo 1959 die Literaturtagung *Kumpel, greif' zur Feder!* abgehalten wurde, *Bitterfelder Weg* nannte, und machte in der Bundesrepublik in den 70er Jahren der *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt* von sich reden. In vielen Städten bildeten sich Kreise von Arbeitern und Angestellten, die über ihre beruflichen Probleme schrieben, sogar im *Kollektiv*. Jedoch ist inzwischen von beidem kaum mehr die Rede. Der *Bitterfelder Weg* versandete, u. a. weil sich bekannte Autoren, die man zur Teilnahme aufgefordert hatte, von der Partei allzu sehr gegängelt fühlten. Der *Werkkreis* im Westen hörte sang- und klanglos auf, obwohl er bis 1987 eine Buchreihe von 50 Bänden, die mit *Ein Baukran fällt um* (1970) recht kräftig eingesetzt hatte, herausgeben konnte. Anscheinend hatten Werke, die das Arbeitsleben direkt thematisierten, immer weniger Anklang gefunden. Eine Ausnahme bildete der freilich weit später, 2004, erschienene Roman *Wir schlafen nicht* von Katrin Röggla. Doch ist dessen Gegenstand Manager-Stress und nicht das Berufsleben des Arbeiters.

2

Im allgemeinen bekommt der heutige Leser im literarischen Werk nicht das ‚geboten‘, worüber er sich in den anderen Print-Medien genauer und umfassender unterrichten kann oder was er aus persönlicher Erfahrung bereits zur Genüge kennt. Woher die ‚attraktiven‘ Stoffe also nehmen, wenn die Weltkarte keine ‚weißen Stellen‘ mehr aufweist und es in der individuellen Innenwelt immer weniger Nischen und Schlupfwinkel gibt, die psychologisch

4) Walter Jens, Plädoyer für das Positive in der modernen Literatur. Rede, gehalten zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1961.

noch *nicht* hinterfragt, grell ausgeleuchtet sind? Und bei der erneuten, schier einhelligen Ablehnung des utopischen Gedankens, der in den 60er und 70er Jahren eine so einzigartige Aufwertung erfahren hatte,⁵⁾ finden sich angesichts der heutigen Weltlage, die, wie es scheint, eher zu Negativ-Utopien, *dystopischen* Entwürfen, Anreiz gibt, kaum noch Visionen von dem Anderswo, Bald oder Irgendwann einer besseren Welt. Womöglich erklärt sich auch daraus – nicht weniger als aus dem allgemeinen Mangel an neuen „großen Gegenständen“ der Menschheit (Schiller) überhaupt – die zur Zeit immense Zunahme der Popularität von Science Fiction und Kriminalliteratur.

Was besonders ins Auge fällt, ist die wachsende Beliebtheit des Themas einer *alternativen*, einer *ganz anderen* als der gewohnten Welt. Dass dies kein Sonderfall der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist, zeigt allein schon der weltweite Erfolg der Romane von Murakami Haruki.⁶⁾ Mit dem Ausdruck „andere Welt“ meine ich hier weniger einen außerirdischen Planeten, der auf eine bedrohlich rätselhafte Weise auf die Erde einwirkt (wie etwa in Jan Brandts Roman *Gegen die Welt* [2012]), sondern vor allem: *unsere* ‚Welt‘ in völlig anderer Sicht, ja selbst in verwandelter Gestalt.

Eine Andersheit dieser Art erscheint z. B. in einem durch eine ‚Zeitreise‘ bewirkten Wandel der Perspektive, so etwa in Herbert Rosendorfers *Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1983), wo ein Mandarin aus dem Mittelalter, der das heutige China kennen lernen will, bei seiner Zeitreise nach vorn wegen einer astronomischen Fehlkalkulation in dem Bayern eines Franz Josef Strauß ankommt; oder in der Deutschland-Satire *Er ist wieder da* von Timur Vermes (2012), in der Adolf Hitler mitten im heutigen Berlin urplötzlich aufersteht und uns als Ich-Erzähler mitteilt, wie er, der noch ganz in der nazistischen Vorstellungswelt lebt, die derzeitige deutsche Wirklichkeit sieht und kommentiert. Umgekehrt wird in dem Roman *Der junge Mann* von Botho Strauß (1984) die Möglichkeit durchgespielt, mit Hilfe eines „Transformators“ in einen anderen „Schaltkreis“ „ein[zu]treten“,⁷⁾ z. B. in den „Zeit-Raum“ der sogenannten ‚Syks‘, einer Gesellschaft von heiterer Harmlosigkeit des Typs „letzter Mensch“ in Nietzsches *Zarathustra*.

Beispiele für die Darstellung zweier *gleichzeitig* bestehender *anderer* ‚Welten‘ gab es schon in der Romantik. Doch während z. B. in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der goldne Topf* (1814) die *phantastische* ‚zweite‘ Welt weit menschenfreundlicher in Erscheinung tritt als eine ständig auf Erwerb und Sicherheit erpichte bürgerliche Gesellschaft, hat jene *andere* Welt in der deutschsprachigen, insbesondere der österreichischen Gegenwartsliteratur

5) Z. B. nannte sich das *Literaturmagazin* 3 des Rowohlt-Verlags (1975): „*Die Phantasie an die Macht*“. *Literatur als Utopie*.

6) Für unser Thema bedeutsame, auch beim deutschsprachigen Publikum überaus erfolgreiche Werke Murakamis seien mit dem Erscheinungsjahr und ihren übersetzten Titeln nur genannt: *Kafka am Strand* (2002), *Tanz mit dem Schafsmann* (1988), *1Q84* (2010/11).

7) Botho Strauß, *Der junge Mann*. München Wien 1984, S. 314.

überwiegend *dystopischen* Charakter. So versperrt bereits in Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1964) eine Glaswand, die sich urplötzlich durch die gesamte Landschaft zieht, der Ich-Erzählerin jede weitere Verbindung mit ihrer von Kindheit an gewohnten zivilen Welt. In Bachmanns *Malina* (1971) entschwindet die Ich-Erzählerin in einer *Wand*. Auch in dem Roman *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic (2006) steht eine – scheinbar – rätselhafte *Wand*.⁸⁾ Was in unserem Zusammenhang wichtiger ist: der Protagonist stellt allmählich fest, dass er nicht nur in Wien, sondern höchstwahrscheinlich überhaupt der *einzig* Überlebende ist, und zwar keineswegs nach einer Katastrophe, sondern *inmitten* einer Welt des materiellen Überflusses, einer verwöhnten ‚Spaßgesellschaft‘. Und Peter Rosei veröffentlichte schon 1975 seinen *Entwurf für eine Welt ohne Menschen*.

3

Das Konzept einer *alternativen Welt* ist auch ein Hauptthema im Werk von Christoph Ransmayr. Freilich scheint in seinem in freien Versen abgefassten Roman bzw. Epos *Der fliegende Berg* (2006)⁹⁾ unter dem Begriff *Welt* nicht in erster Linie die Erde, sondern deren Stelle im Universum gemeint zu sein. Im Unterschied zum Mt. Everest, dem höchsten Berg der hier so genannten „vermessenen Welt“ (129),¹⁰⁾ blieb der Cha-Ri, der „Vogelberg“, als der vielleicht letzte „weiße Fleck“ auf der Weltkarte (119), bisher unentdeckt. Aus dem Weltall kam er hergeflogen. Mönche pflanzen an seinen Flanken Gebetsfahnen auf. Der Ich-Erzähler sieht in ihnen „Nägel“, mit denen sie den Berg festmachen wollten, damit er nicht wieder fortfliege (147). In der Sicht des Erzählers sollten sich Geschichten wie die von einem fliegenden Berg „in jedem Kopf in etwas Neuen, Unerhörtes verwandeln“ (149). Thema ist letztlich die Erhabenheit des Kosmos.¹¹⁾

In Ransmayrs bekanntestem Werk, dem Roman *Die Letzte Welt*,¹²⁾ ist nicht das Verhältnis unseres Planeten zum Weltraum der Gegenstand. Die ‚Welt‘ der Antike und die moderne ‚Welt‘ stehen hier im Verhältnis einer ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ zueinander.¹³⁾

8) Eine Finte, um die Lektüre auf eine falsche Fährte zu lenken.

9) Christoph Ransmayr, *Der fliegende Berg*, Roman. Frankfurt a. M. 2014. Die eingeklammerten Seitenzahlen im fortlaufenden Text.

10) Anders als das Substantiv *Vermessung* – etwa in Daniel Kehlmanns Romantitel *Die Vermessung der Welt* (2005) – impliziert das Adjektiv „vermessen“ auch die Bedeutung von „Vermessenheit“.

11) S. dazu das Interview von Norbert Mayer mit Ransmayr: „Wir sind der Teil dieses ungeheuren Theaters!“ [des Weltalls, E. S.]. Print-Ausgabe der Tageszeitung *Die Presse* vom 24. 10. 2012. Man fühlt sich an Schillers Gedicht *An die Astronomen* erinnert: „[...]Ist die Natur nur groß, weil sie zu zählen euch gibt?/Euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im Raume,/Aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht.“

12) Frankfurt a. M. 1991.

13) Zu diesem Begriff s. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Auflage. Frankfurt a. M. 1962 (=Gesamtausgabe, Bd. 4), S. 111 ff.

Die Geschichte von Ovid in der Verbannung in Tomi am Schwarzen Meer wird erzählt, als spielte sie sich in unserer Zeit ab. Da gibt es Glasveranden, Kinos, Fotografien, Spieluhren und Zeitungen; in Tomi lebt ein deutscher Immigrant; im Rom des Augustus steht eine Kirche namens San Lorenzo.¹⁴⁾ Wenn im 19. Jahrhundert der Leser noch meinen mochte, bei der Lektüre historischer Romane könnte er sich in die Gefühlswelt und die Denkweise vergangener Epochen „einfühlen“,¹⁵⁾ so kommt er sich hier eher wie ein Betrachter jenes postmodernen Kruges in *Der junge Mann* von Botho Strauß vor: die Scherben, die bei einer Ausgrabung vollzählig aufgefunden werden, fügen sich „nahtlos zu einem formschönen Ganzen“, obwohl sie „aus den verschiedensten Epochen und Zeitschichten“ stammen.¹⁶⁾

Dagegen spielt Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara*¹⁷⁾ in *einer und derselben* ‚Welt‘, und zwar in den beiden ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Namen (Steinernes Meer, Wien [29 ff., 65, 113]) und Landschaften verweisen v. a. auf österreichische Schauplätze. Doch sind neue Orte hinzugekommen. Brand, die eigentliche Hauptstadt, wirkt eher wie eine Metropole u.s.-amerikanischen Zuschnitts (286 ff.). Die „Große Schrift“, die auf Geheiß des Kommandeurs der Besatzungszone von den Einheimischen in einem Steinbruch angebracht werden musste, lässt an die Gedenkstätte in einem ehemaligen KZ denken (40). Die Daten, die das Radio aus dem fernen Japan bekanntgibt, sind willkürlich geändert. Demnach wurden die Atombomben nicht über Hiroshima und Nagasaki abgeworfen, sondern über Nagoya (319). Nun erst sei, zwanzig Jahre nach der bedingungslosen Kapitulation, der Friedensvertrag geschlossen worden (321). In *Morbus Kitahara* wurden also nicht – wie in *Die letzte Welt* – Phänomene unterschiedlicher Epochen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und, betont a-historisch, in einer Art ‚Bricolage‘ („Bastelarbeit“), mosaikhafte zu dem Bild von einer ‚anderen Welt‘ zusammengesetzt. Sondern in *Morbus Kitahara* besteht der Erzählstoff vorwiegend aus *Materialien*, die der Autor teils aus der vorgegebenen Realität übernimmt, teils *autoritativ* umbenennt oder durcheinanderschiebt, teils fiktional ergänzt.¹⁸⁾

4

Auch der Gegenstand von Ransmayrs Erzählwerk *Atlas eines ängstlichen Mannes*,¹⁹⁾ unserem Hauptthema, ist „*unsere Welt*“ (5). Doch macht der Kursivdruck des Wortes „*unser*“ deutlich,

14) (Wie Anm.12), S.11; 113, 201; 137, 209; 205; 27; 11.

15) Diesen Gedanken hat Dilthey so zugespitzt: „Was der Mensch sei, sagt nur die Geschichte.“ Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*. Leipzig und Berlin 1921 ff. Bd. 4, S. 529.

16) Strauss (wie Anm.7), S.130 f.

17) Frankfurt a. M. 1995.

18) S. dazu: Karlheinz Stierle, Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheusmythos. In: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel* (= *Poetik und Hermeneutik* 4), S. 455–472; S. 457.

19) Frankfurt a. M. 2016.

dass es sich hierbei *nicht* um die Alterität einer zum Teil *fiktionalisierten* Welt dreht, sondern um unsere Erde, wie der Autor/Erzähler ihr an zahlreichen Orten begegnet ist. Ferner versichert er, er berichte ausschließlich von Erlebnissen, die er *persönlich* gehabt, von Erfahrungen, die er *selbst* gemacht habe. Ransmayr, der sich im Vorwort ausdrücklich als der Ich-Erzähler ausweist, berichtet in diesen 70 meist kurzen Erzählungen²⁰⁾ von seinen Reisen nach und in zahlreichen Ländern der Erde. Demnach hat er sich in 21 der besuchten Länder, z. B. in Mexiko, Kambodscha, Japan, Mauritius, Tibet, je einmal aufgehalten, in anderen mehrmals, neunmal in Österreich, seinem eigenen Land. Die Anzahl der Schauplätze verteilt sich so: Europa: 20, Asien: 18, Nordamerika: 3, Mittelamerika: 5, Südamerika: 10, Südsee: 6, Australien: 1. Mit Ausnahme der Texte 6 bis 9, unmittelbar aufeinanderfolgenden in Europa spielenden Erzählungen, lässt sich weder im geografischen noch im zeitlichen Sinn eine unmittelbar fortgesetzte Reise von Land zu Land feststellen. Dabei bildet nur in quantitativer Hinsicht der eurasische Kontinent den Schwerpunkt.

Also eine bloße Ansammlung von Erzählungen? Dagegen spricht zunächst einmal jene Selbstidentifizierung des Autors mit seinem Erzähler-Ich. Damit wird die in der Erzählforschung seit Wolfgang Kayser als selbstverständlich genommene Trennung beider Autoritäten aufgehoben. Und die Dominanz dieses *Autor/Erzählers* wird durch die immer gleiche Formel: „Ich sah[...]“ am Anfang des jeweils ersten Satzes noch besonders artikuliert. Da Orts- und Zeitangabe sowie das Unterschrift-Kürzel „CR“ das Vorwort abschließen, kommt diesem Schriftstück geradezu der Charakter einer den Inhalt *beglaubigenden Urkunde* zu. In seinem Erzählwerk sei, so schreibt „CR“, wie auch wir ihn fortan nennen wollen, die Rede

[...] ausschließlich von Orten [...], an denen [er] gelebt, die[er] bereist
oder durchwandert habe, und ausschließlich von Menschen, denen [er]
dabei begegnet [sei] [...] (5).

Allen Texten gemeinsam ist demnach auch, dass sie nicht von einem einsamen anonymen Weltreisenden berichten, sondern von einem Individuum namens Christoph Ransmayr, das solche erzählbare *Handlungen* Mitmenschen verdankte, die ihm „geholfen“, ihn „behütet, bedroht, gerettet oder geliebt“ hätten (5). So beginnt die „Ich sah[...]“ – Formel jedes Mal den Bericht über ein Geschehen, in dem zugleich – mit der Ausnahme von *Mädchen im Wintergewitter* – die Anwesenheit des Autor/Erzähler-Ichs festgeschrieben ist. Doch spielt dieses Ich keineswegs immer die Hauptrolle. Im Gegenteil sind die Protagonisten meist andere Personen oder Tiere. Der Erzähler bezeichnet sich selbst einmal als einen „unbeteiligte[n] Beobachter“ (90). Er erzählt, beschreibt und charakterisiert, was sich vor seinen

20) Die längste hat 18 (*Die Regeln des Paradieses*), die 3 kürzesten (*Die Himmelsbrücke*, *Mann am Fluß*, *Heimkehr*) haben je 3 Seiten.

Augen abspielt. Zwar kommentiert und erklärt er, was in den Texten Dinge des allgemeinen Wissens betrifft, etwa in Bezug auf Geografie, Klima oder Historie, doch nicht die Hintergründe des jeweiligen *Geschehens*. Das überlässt er gern anderen Figuren. So haben viele dieser Texte bzw. Teile davon die Machart einer *Erzählung in der Erzählung*.

Das Autor/Erzähler-Ich ist also in den wenigsten Fällen selbst Protagonist, was ja auch der Stellung eines „unbeteiligten Beobachters“ entspricht. Nennen wir ihn einfach eine *Erzählfigur*. „Unbeteiligt“ heißt freilich nicht „gefühllos“, sondern lediglich, dass er nicht unmittelbar an dem jeweiligen Geschehen beteiligt war. In seinen Kommentaren und Urteilen geht er unbequemen Tatsachen nicht aus dem Weg, betreffen sie nun die NS-Zeit (*Herzfeld*) oder den Vietnamkrieg, in dem auf Laos mehr Bomben gefallen seien als während des Zweiten Weltkriegs auf Deutschland und Japan zusammen (144).

Jedenfalls ist in diesen Texten das Triumvirat *Autor/Erzähler/Erzählfigur* in einer Person derart beherrschend, dass selbst ein Literaturforscher, der – gemäß der Roland Barthes'schen Parole vom *Tod des Autors* – gewillt ist, jeglichen Einfluss von Intention, Meinung oder gar Selbstdeutung des Autors aus der Interpretation von dessen Werk radikal zu verbannen, kaum umhin kann, in diesem Fall die Möglichkeit einer *Wiederkehr des Autors* in der Literaturforschung in Betracht zu ziehen.²¹⁾

Angesichts der wiederholten Verwendung des Verbs „sehen“ in der Vergangenheitsform mag der Bibelkundige an die Offenbarung des Johannes auf Patmos denken. Doch auch wer Ransmayrs eigene Erklärung dazu²²⁾ nicht kennt, merkt bald, dass dies eine Fehldeutung wäre. Der biblische Seher „sah“ Engel, ja „einen neuen Himmel, eine neue Erde“.²³⁾ Statt solch großartiger Visionen „sah“ in unserem *Atlas* das Erzähler-Ich recht irdische Dinge, Erscheinungen oder Vorgänge:

Ich sah einen Wald von Sandsäcken, eine Barrikade ohne jeden Durchlass, in einer Gasse von New Dehli (72).

Oder:

Ich sah den weinenden Sohn des Gärtners auf der Freitreppe eines Herrenhauses in der irischen Grafschaft Cork (280).

Dieses Beharren auf dem Wort ‚sehen‘, das begrifflich ja auch steht für: *beobachten*, *betrachten*, *wahrnehmen*, *sichten*, soll dreierlei klarmachen: 1. : Was hier erzählt wird, hat *wirklich* stattgefunden. 2. : CR hat all dies mit seinen *eigenen* Augen gesehen: „Da verbürgt sich ein Mensch, ich, für das Gesehene und Gehörte, nicht irgendeine auktoriale Person.“²⁴⁾

21) S. dazu: Fotis Jannidis [u.a.](Hgg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.

22) S. das Interview (Anm.11).

23) Die Offenbarung des Johannes, etwa: 7, 1; 14, 6; 20, 1; 21, 1.

24) Wie Anm.11.

Und 3. : Er hat vor allem *gesehen*, nicht *gehandelt*. Selten nimmt er selbst an der Handlung teil; er ist – als „Passagier“ (216, 294) oder „wie ein zufälliger Passant“ (267) – meist nur ein „unbeteiligter Beobachter“ (90), was allerdings, wie erwähnt, nicht heißt, er beteiligte sich nicht emotional. Dem entspricht, dass er gewöhnlich nicht von einem festen Standort aus beobachtet, sondern während er an Personen und Dingen, die ihm fremd sind bzw. – in Österreich oder in anderen europäischen Ländern – als unerwartet fremd erscheinen, *vorbeigeht* (etwa: 214, 244, 272, 326, 378), *vorbeifährt* (etwa: 55) oder *vorbeigefahren* wird (etwa: 139, 213, 232, 388). Dass er in Sydney von einem Fenster aus beobachtet, ist eine Ausnahme (265). Doch befindet sich dieser *Standort* bezeichnenderweise in der flüchtigen Bleibe eines Hotelzimmers.

Was dieser *Atlas* von „*unserer Welt*“ hervorhebt, sind selten die im Reiseführer mit Sternchen markierten Sehenswürdigkeiten oder andere Besonderheiten der Kultur eines bestimmten Landes. *Wenn* solche Dinge in den Texten vorkommen – etwa die kolossalen Steinfiguren auf der Osterinsel (*Fernstes Land, Im Schatten des Vogelmannes*), Pfahlbaudörfer am Mekong (140), der ‚Versunkene Palast‘ in Istanbul oder ein religiöses Fest in Sri Lanka (*Wallfahrer*) – , so werden sie nicht isoliert dargestellt, sondern dienen auch sie als bloßer *Stoff* im Rahmen der Erzählung. Oft durchbrochen wird die Hierarchie unter den Dingen, welche uns doch als so selbstverständlich vorkommt, nicht zuletzt wegen der Selektion, die unser Sehen, gelenkt durch Angewöhnung und Interesse, üblicherweise vornimmt. So kommt im Anblick der Chinesischen Mauer dem Lied einer Drossel mehr Beachtung zu als jenem Weltwunder selbst (*Reviervesang*). Sogar die Erzählerkommentare und -betrachtungen nehmen ihren Ausgang vorwiegend von Dingen oder Erscheinungen, die in dem gerade besuchten Land als eher alltäglich, selbstverständlich genommen werden.

Gegenstand vieler Erzählungen sind die für eine genau benannte Region spezifischen klimatischen Verhältnisse und andere Naturerscheinungen. Eines der Hauptthemen ist die jeweilige Tierwelt. Einige Texte sind regelrechte Tiergeschichten (z.B. *Sturz aus der Nacht, Pacifico, Atlantico, Der Hirtenhund*). Der erzählerische Spannungsbogen reicht von der hochdramatischen Schilderung eines Stierkampfes (*Tod in Sevilla*) bis zu der Geschichte von der Verfolgung und der gelingenden Flucht eines Wesens von der „scheinbar unerschütterlichen, schläfrigen Friedlichkeit“ (375) eines Faultiers (*Zeitlupe*). Doch das sind keine populärwissenschaftlichen Darstellungen. Sie lassen sich überhaupt nicht ablösen von der einmaligen Situation, in welcher CR etwas offenkundig Denkwürdiges erlebt hat. So hat er keinerlei Skrupel, eine Walkuh als nicht weniger beseelt anzusehen denn als einen Berg oder selbst den Himmel:

[Ich]glaubte[...]in ihrem Blick eine so abgrundtiefe Gleichgültigkeit zu sehen – vergleichbar der eines Berges gegenüber dem, der ihn bestiegt, der des Himmels gegenüber dem, der ihn durchfliegt [...] (128).

Wenn er von ‚einfachen Menschen‘ berichtet, so *nicht*, weil sie ihm als Augenzeugen eines Vorfalls von öffentlichem Interesse dienten oder zwecks einer Umfrage. Auch ist zwar häufig von Tages- und Jahreszeiten die Rede, doch taucht kein einziges Mal ein genaues Datum auf. Ebenso wenig soll über historische Ereignisse oder kulturgeschichtliche Themen objektiv informiert werden. Vieles wird weniger beschrieben als knapp charakterisiert, ja scheint – wie bei einer nicht genau geplanten Reise – mehr beiläufig skizziert zu sein und wirkt eben deshalb wie *spontan* wahrgenommen, etwa auf der Osterinsel, auf der ‚echten‘ „Robinson-Insel“ in der Karibik (*Umbettung*), auf der durch die Bounty-Meuterei in die Geschichte eingegangenen Pitcairn-Insel im Südpazifik (*Die Regeln des Paradieses*) oder auf der *Ebene der Tonkrüge* in Laos (*Die Übergabe*). Auf griechischen Inseln und in der Türkei wird angesichts von Gedenksteinen und Ruinen Heraklits und Homers gedacht (95, 394).

Auch über Begebenheiten in neuerer oder gegenwärtiger Geschichte schreibt CR nicht aus objektivierender Distanz. In der Erzählung *Herzfeld* trifft er in Brasilien diesen jüdischen Exilanten. In Bolivien ist er Zeuge von Ereignissen bei einem Putsch (*Luftangriff*). Er „sah“ den Konvoi des nepalesischen Königs, dessen Vorgänger mit 10 Mitgliedern der Dynastie einem Attentat des Kronprinzen zum Opfer fiel (*Das Attentat*). Selbst bedeutsame Begegnungen und sensationelle Ereignisse dienten CR also nicht als Stoff für Reportagen oder für Berichte mit dem Anspruch, sie taugten gar als historische Quelle.

5

Doch was ist *alternativ* an „*unserer*“ Welt, wie sie sich in diesem Buch darstellt, einem ‚Atlas‘, der allein aus mit Buchstaben, Satzzeichen und Ziffern bedruckten Blättern besteht? Schon beim Blick auf das Inhaltsverzeichnis fällt die große Bedeutung der astronomischen Dimension auch für dieses Buch von der *Erde* auf. Doch anders als in *Der fliegende Berg* erscheinen selbst in diesem Blickwinkel eigentlich recht irdische oder zumindest erdnahe Dinge (etwa in *Sternenpflücker*, *Im Weltraum*). Auch dieser *Buchstaben*-Atlas nennt die tatsächlichen Namen von Ländern, Kontinenten und Meeren. Doch folgt CR von Erzählung zu Erzählung keiner bestimmten Route von Land zu Land oder von einem Kontinent zum nächsten. Lesen wir die eine Geschichte, ahnen wir nicht, wohin unsere Fantasie in der anderen versetzt sein wird. Weder ist eine Vermittlung von genauem Sachwissen über die einzelnen Länder beabsichtigt, noch verbinden sich in der Vorstellung des Lesers die zahlreichen Reisen, über die berichtet wird, zu der fortgesetzten Reihe von Etappen und Stationen einer Weltreise. Im Gegensatz zu *heteroreferentiellen* Print-Medien, deren Referenz außerhalb ihrer selbst liegt, tragen Ransmayrs *autoreferentielle* ‚Atlas‘-Texte, *als literarische*, ihren Zweck in sich.

Erst in einer ausführlichen Untersuchung wäre zu klären, inwieweit der jeweilige Text

seiner Gattung nach eher zur Form der *Erzählung* bzw. der *Novelle* oder der *Kurzgeschichte* (nicht hinsichtlich des Umfangs, sondern des *genres*) tendiert und wo z. B. narrative Formen von *Mythen*, *Märchen*, *Sagen* oder auch des *Tagebuchs* mitspielen. Häufig sind es geringe Anlässe, welche die Geschichte jeweils in Gang setzen und allein schon dadurch ebenfalls an deren formaler Ausführung mitwirken. Solche Anlässe können Klaviertöne sein oder das Zirpen von Zikaden (*Der Pianist*). Z. B. fängt etwas Unscheinbares, das üblicherweise nicht besonders auffällt, den Blick. „Da wird“, wie es in einem Gedicht von Mörike heißt, „[...] ein jeder Baum, ein Strauch zur Schlinge, /Worin sich die Betrachtung fängt.“²⁵⁾ Doch gibt die Schilderung solcher Anlässe im Allgemeinen nicht „Reiseimpressionen“ wieder.²⁶⁾ Einer solchen Kennzeichnung widersprechen nicht nur der durch die regelmäßig wiederholte Formel des „Ich sah [...]“ scharf profilierte Anfangsteil, die meist klar umrissene Situation, nicht selten auch ein pointierter Schlussteil; z. B. läuft kein einziger gleichsam ‚impressionistisch‘ in einer Reihe von Punkten aus. Mancher bricht sogar abrupt ab, wie *Tod in Sevilla*, *Die Regeln des Paradieses*, *Die chinesische Vase*.²⁷⁾

Auf dem Titelblatt steht keine Gattungsbezeichnung. Ich nannte das Buch daher vorläufig ein „Erzählwerk“. Ist es ein *Roman*? Es gibt zwar den *einen* auktorialen Erzähler; doch fehlt die Darstellung eines das ganze Werk durchziehenden Geschehens. Oder ein *Tagebuch*? Doch steht in diesen 70 Prosastücken kein einziges Datum; auch handelt es sich ausnahmslos um *Erzähltexte*. Andererseits ist es auch keine lose *Sammlung* davon. Denn beibehalten wird der *eine* Erzähler, der zugleich im Text mitspielt, sowie die regelmäßig wiederholte Anfangsformel. Das spräche eher für einen Terminus, der eine lockere Folge von Texten unter dem thematischen Gesichtspunkt zusammenfasst. Also ein *Zyklus*? Doch gilt dieser Begriff eher für lyrische als für narrative Texte.

Das Genre wird unter dem Buchtitel zwar nicht genannt, doch beginnt dieser mit dem Wort *Atlas*, das im Vorwort zweimal wiederholt wird, das erste Mal in Schrägdruck und beide Male mit dem Pronomen „dieser“. Wie ich meine, ist die Gattung des Werkes somit eindeutig benannt. Demnach gäbe es außer etwa dem Geografie-, dem Geschichts- oder dem

25) S. Eduard Mörikes Gedicht *Besuch in Urach*.

26) S. dazu: Gisela v. Wysocki: „Atlas eines ängstlichen Mannes“: Die Welt ist voller Wunder. In: *Die Zeit* Nr.45 vom 31. Okt. 2012.

27) In dieser Hinsicht hätte es Sinn, das Werk einmal mit den *Handtellergeschichten* (*Tenohira no shosetsu*) von Kawabata Yasunori zu vergleichen. (Ausgewählt und aus dem Japanischen übersetzt von Siegfried Schaarschmitt, München 1992. Eine englische Übersetzung: Yasunari Kawabata, *Palm-of-the-Hand Stories*, translated by Lane Dunlop and J. Martin Holman, New York 2006). Wie der Titel besagt, sind diese in Jahrzehnten entstandenen Texte sehr kurz gehalten. Nur wenige stehen freilich in der Ich-Form. Ich weiß nicht, in welchen Abständen die 70 Erzähltexte des ‚Atlas‘ geschrieben wurden. Bei einigen können wir aus den sparsamen biografischen Angaben erschließen, wann der Autor sich wo aufgehalten hat (*Das Attentat* [76 ff.], *Luftangriff* [82 ff.], *Zweiter Geburtstag* [271 ff.]). Jedenfalls platziert Ransmayr die von ihm so genannten „Atlas-Episoden“ in dem Zeitraum eines halben Jahrhunderts (S. Anm. 11).

Sprachatlas auch einen *literarischen* Atlas. Das Attribut *literarisch* besagt dann, dass ein solcher *nicht* in erster Linie sachliche *Informationen* bieten, sondern vor allem *gefallen* wolle, eben durch seinen *autoreferentiellen* Charakter, den *Selbstzweck* seiner sprachlichen und kompositionellen Mittel.

Doch steht Ransmayrs Betonung der *Authentizität* dieses Erzählens nicht in diametralem Gegensatz zu dem für den Ausweis der Literarizität ebenso entscheidenden Moment der *Fiktionalität*? Bekanntlich stellt sich dieses definitorische Problem auch im Fall des historischen Romans. Auch da gibt es durchgängig einen Bezug auf realiter Geschehenes. In dem wohl effektivsten Modell des Geschichtsromans, dem von Walter Scott, wird das Problem so gelöst, dass das *erfundene* Roman-Geschehen in einer *realhistorischen* Epoche spielt. Dagegen ließe sich natürlich einwenden, dass diese ‚Atlas‘-Geschichten nach der ausdrücklichen Erklärung ihres Verfassers eben *nicht* erfunden sind. Doch kommt ihnen das Attribut „literarisch“ nicht allein schon deshalb zu, weil in ihnen die Realien durch die Art ihrer Darstellung und ihrer Einbeziehung in den jeweiligen *plot* überwiegend in „Erzählstoff“ verwandelt sind?²⁸⁾ Texte wie *Nepal* oder *Die Regeln des Paradieses*, die Züge des Essais oder der Reportage aufweisen, gehören da zu den Ausnahmen.

6

Schon im Vorwort gibt Ransmayr zu erkennen, dass er mit diesem Werk in der Tradition jener Autoren steht, die den Leser nicht allein unterhalten („delectare“), sondern ihm auch „nützen“ („prodesse“ bzw. „uti“) wollen, indem sie ihn unterrichten, belehren, anregen, ermahnen, was alles den Begriffsinhalt des *einen* Wortes „monere“ bei Horaz ausmacht:

[...]daß wir vieles, was wir von *unserer* Welt zu wissen glauben,
 nur aus Erzählungen kennen und: daß (fast) jede Episode dieses
 Buches auch von einem anderen Menschen, der sich ins Freie, in die
 Weite oder auch nur in die engste Nachbarschaft und dort in die
 Nähe des Fremden gewagt hat, erzählt worden sein könnte (5).

Für Ransmayrs Wirkungsästhetik enthält diese Aussage drei bedeutsame Hinweise. 1. Eine andere Person hätte diese Geschichten auch erzählen können. 2. Vieles von „*unserer* Welt“ *glauben* wir nur zu wissen. 3. Solche „Episoden“ erzählen zu können, setzt den *Wagemut* voraus, sich „ins Freie, in die Weite“ oder zumindest in die „Nähe des Fremden“ zu begeben.

Gewiss ist jener Satz nicht als die rhetorische Figur einer *captatio benevolentiae* gedacht, als ein „Haschens nach der Gunst“ des Publikums. Behauptet wird bloß, *dass* es unter *einer*

28) Ich verwende hier eine Bemerkung von Botho Strauß über Thomas Manns *Joseph-Romane*. S. Michael Radix [Hg.]: Strauß lesen. München 1987, S. 211.

bestimmten Bedingung auch einer anderen Person möglich wäre, solche „Episoden“ zu erzählen, was freilich nicht heißt: auf dieselbe *Weise*, mit derselben Könnerschaft. Eher soll wohl das individuell Unverwechselbare von Erfahrungen herausgestrichen werden, die einem niemand lehrhaft vermitteln kann, die man *selber* machen muss.

Doch muss man die Entscheidung für solch eine authentische Erfahrung „*wagen*“? Braucht es denn wirklich *Mut* dazu? Hatte Ransmayr damit Kants „Wahlspruch der Aufklärung“ („Sapere aude! Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!“) im Blick? Mut erfordere es, heißt es da, weil die eigene „Faulheit und Feigheit“ uns daran hindere. Die meisten hielten den „Schritt zur Mündigkeit“ für zu unbequem und „sehr gefährlich“.²⁹⁾ Ein heutzutage recht aktuelles Problem! Einerseits ist man mit Hilfe der Print- und v. a. der audiovisuellen Medien weit präziser und vielfältiger als durch die persönliche Erfahrung über fast alles ‚informiert‘, was es in der Welt gibt und in ihr sich abspielt. Andererseits wird gerade dadurch der Raum für *eigene* Erfahrungen in und mit der ‚Welt‘ immer mehr eingeschränkt.

Dieses ‚Wagnis‘ besteht also nicht nur darin, dass man seinen Sinn für das „Freie“ und „Weite“ lediglich öffnet, sondern dass man seinen angestammten Grund ganz konkret einmal verlässt und sich dem *ungewohnt Fremden* bzw. dem unerwartet *befremdlich* erscheinenden *Eigenen* (etwa in den „Episoden“, die in Österreich spielen) aussetzt. Dazu muss man den eigenen Ort, die heimatliche *Mitte*, einmal hinter sich lassen können. Doch soll das weder heißen, dass man sich dabei seinem eigenen Land entfremden müsse, noch, dass man in der Fremde ein elegisch grundiertes Heimweh verspürte. Nicht selten sind es ja Feste oder die klimatischen Verhältnisse, die den Autor/Erzähler gerade in einer fremdländischen Umgebung wohligh an die Heimat erinnern (etwa: 300, 302 f., 364).

Was unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem kulturkritischen Schlagwort vom „Verlust der Mitte“³⁰⁾ gegen die Moderne ins Feld geführt wurde—: wie es scheint, ist dieser „Verlust“ hier unter einem eher *positiven* Aspekt gesehen. Merkwürdigerweise gibt das Inhaltsverzeichnis nur die Titel in Normaldruck wieder, die Ländernamen hingegen in *Blassdruck*. Im fortlaufenden Text erscheinen dann nur die Titel, und zwar jetzt *sie* in *Blassdruck*. Heißt das im ersten Fall, dass den geografischen Bezeichnungen keine besondere Bedeutung zukommt, und im zweiten, dass die Überschriften relativ beliebig sind, zumal Ransmayr die Geschehnisse, von denen er erzählt, selbst als „Episoden“ bezeichnet, also als nur flüchtige Begebenheiten?

Man beachte einmal die Reihenfolge der in den ersten Texten besuchten Länder : Chile – China – Brasilien – die USA – Marokko – Spanien – Island: da gibt es weder einen

29) Immanuel Kant, Was ist Aufklärung? In: Ders.: Werkausgabe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. XI. Frankfurt a. M. 1977, S. 53–61; S. 53.

30) Titel eines 1948 erschienenen vieldiskutierten Werkes von Hans Sedlmayr (1896–1984).

Ausgangsort noch ein Ziel, also auch keinen festen Mittelpunkt zur Orientierung nach Nah und Fern. Dem scheint der Titel der ersten Erzählung, *Fernstes Land* zu widersprechen. Doch ist dieser Ausdruck ein Teil des übersetzten Namens, den die ersten Einwanderer der Osterinsel gaben (13). Und wenn der Ausdruck „Ende der Welt“ im geografischen Sinn vorkommt, dann als Schiffsname (161) oder als eine auf eine bestimmte Himmelsrichtung bezogene Angabe. Z. B. wird das *Kaiser-Franz-Joseph-Land* in der Russischen Arktis, das seinen Namen einer österreichischen Expedition von 1873 verdankt, als die „nördlichste[] Inselgruppe der Welt“ bezeichnet (272).

Die Erde wird in diesem Buch auch im *kulturellen* Sinn *als* der Globus genommen, eine Kugel, deren Oberfläche weder Anfang noch Ende hat; wo *jede Stelle*, an der man sich aufhält, die *Mitte* sein kann. Auch ist keinerlei chronologischer Zusammenhang zwischen diesen innerhalb von fünf Jahrzehnten geschehenen „Episoden“ erkennbar. „[U]nsere[] Welt“, wie sie in Ransmayrs ‚Atlas‘ sich darstellt, mit jenem *Anschein* einer Möglichkeit des Menschen, überall und jederzeit, zwar nur *vorübergehend*, in ihrem Zentrum „ankommen“ zu können, *als* Fremder, ohne jeden Anspruch auf ein Bürger – und damit gleichsam auf ein Besitzrecht auf die Dinge („Episoden“) –: was das Buch nicht *expressis verbis* ‚lehrt‘, jedoch zu implizieren scheint, wäre demnach das Bild vom Menschen als Wanderer, als *homo viator*; verstanden allerdings nicht oder nicht nur spezifisch christlich wie bei Augustinus (Wanderschaft als Pilgerreise [*peregrinatio*]), sondern im Sinn eines *anthropologischen Modells*, wie es sich z. B. auch bei Goethe oder Basho findet.

7

Doch welchen Zweck hat die nur leicht verhüllte Aufforderung an den Leser, sich „ins Freie, in die Weite“ zu „wagen“, wenn der *Autor/Erzähler*, der uns diese Möglichkeit an so vielen Beispielen vorführt, sich schon im Titel als einen „ängstlichen Mann“ vorstellt? Diese Frage stellt sich vor allem, wenn man bei dem Wort Atlas nicht nur an ein *Buch* denkt, sondern auch an jenen *Titanen* Atlas im griechischen Mythos, der dazu verurteilt war, das Himmelsgewölbe zu tragen. In dem Buch wird er zweimal erwähnt, als der Vater der Nymphe Taygete (57) und, als ein kleiner Junge, der mit beiden Händen einen großen Eisblock hochhält, mit ihm verglichen wird:

Über die windbewegten Blüten hinweg betrachtet, sah der Kleine auf der Treppe aus wie ein kindlicher Atlas, der eine seltsam winterliche Weltkugel gegen den Himmel stemmte (280).

Dass CR gerade ein *Kind* mit dem Titanen vergleicht, ist nicht allein für das Verständnis des Titels von Interesse. An Stellen, wo CR über seine eigenen Angstzustände nachdenkt, erinnert er sich mehrmals an dasselbe Kindheitserlebnis: Der kleine Christoph hatte Angst

sowohl vor „eine[r] jäh aufbrechende[n] und dann alles überflutende[n] Helligkeit [...]“ (384) als auch „vor der Dunkelheit und ihren Schemen“ (383). Als er sich im Schlussabschnitt des Buches in einer Höhle im westlichen Himalaya von seiner Angst erlöst fühlt, erinnert er sich an eben diese Urszene:

Das Feuer war niedergebrannt. Von den Mönchen waren nur noch Schatten zu sehen, von der Glut weiße Asche. Ich fühlte mich geborgen wie in jenen verlorenen Zeiten, in denen ich Abend für Abend zu Bett gebracht worden war und durch einen Türspalt, der wegen meiner Angst vor der Finsternis offenstand, einen Lichtstreifen sah und die Flüsterstimmen von Menschen hörte, die mich behüteten. Als aus der schneeweißen Asche ein Funken ins kalte Höhlendunkel sprang und im Flug erlosch, schlief ich ein. Nun war ich angekommen. (456)

Zu den in Abschn. 5 genannten Momenten, die die innere Einheit des Werkes ausmachen, gehört – gleichsam als ein *Leitmotiv* – eben das Thema ‚Angst‘. ‚Ängstlich‘ im Sinn von ‚furchtsam‘ scheint nur einmal aufzutauchen (262). Dass ein siebenjähriges Mädchen Angst vor Hunden hat, ist wohl auch altersbedingt (445), und die Angst eines Vaters um seine Söhne in Lebensgefahr (347) versteht sich von selbst. Todesangst kann ein tapferer Stierkämpfer überwinden; es ist ja möglich, dass er den Kampf doch noch besteht (47). Doch die Helden der isländischen Sage wissen, dass sie gegenüber der ‚Finsternis‘ der ‚unbesiegbare[n] Nacht‘, vor der sie sich ängstigen, wehrlos sind (52 f.). Auch den Teilnehmern der Payer-Weyprecht-Expedition von 1873 in die Russische Arktis bleiben nur die ‚Schrecken des Eises und der Finsternis‘ (274).³¹⁾

Mit der ‚Dunkelheit‘ (383), jener ‚Finsternis‘ (456), die den Autor in seiner Kindheit in Angst versetzte, ist also keine Macht gemeint, gegen die man vorgehen kann, nachdem man sie objektiviert hat und damit berechenbar. Sie ist etwas ungreifbar Anonymes, das die *Existenz* überfällt, allseitig umfasst. Also eine seit Kierkegaard vieldiskutierte Thematik, zentral nicht nur für die Philosophie, sondern nicht weniger für Malerei und Dichtung, etwa im Expressionismus (Heym, Trakl, Boldt) oder bei Kafka, der in seiner *Kleinen Fabel* die etymologische Herkunft des Wortes ‚Angst‘ von: ‚*Enge*‘ sogar *narrativ* zur Anschauung bringt.

Angst bereitete dem Autor in seiner Kindheit aber auch das genaue Gegenteil von ‚Dunkelheit‘, die ‚alles überflutende Helligkeit‘ des ‚Tageslicht[s]‘ (384). Wie wichtig CR die *hell/dunkel* – Dichotomie nimmt, zeigt sich daran, dass er sie auch am Beispiel der Situation einer jungen Frau in der Psychiatrischen Abteilung eines Wiener Krankenhauses

31) Ransmayr spielt damit auf Titel und Thema seines ersten Romans (1984) an.

vorführt (*Am Rand der Wildnis*). Diese Patientin kann nur einschlafen, wenn das Licht in der Nacht nicht ausgemacht wird. Doch darf es nicht „grell“, muss es „fast dämmrig“ sein. So fühlt sie sich beschützt vor der Dunkelheit, „[...]in der geschehen konnte, was niemals geschehen durfte [...]“, vor allem, was ihr „Leben bedrohte, beschützt sogar vor sich selbst“ (65). Im letzten Abschnitt verspürt das Autor/Erzähler-Ich selbst jenes „schläfrige Gefühl des Behütetseins“ (156), sich an Abende in seiner Kindheit erinnernd, als er im nächtlichen Schlafzimmer durch den Türspalt „einen Lichtstreifen sah und die Flüsterstimmen von Menschen hörte, die [ihn] behüteten“.

8

Die letzte Erzählung des Bandes heißt *Ankunft*, „angekommen“ ihr letztes Wort. Der Autor/Erzähler fühlt sich schließlich „behütet“, „geborgen“. Doch wo angekommen? Jedenfalls an einem Ort, an dem er keine Angst mehr zu haben braucht. Doch weshalb ist das Buch dann der Atlas eines *ängstlichen Mannes*? War er nicht überall auf seinen Reisen „angekommen“, jedesmal in der *Mitte der Welt*? Oder hatte er unterwegs – außer bei dem am Schluss erzählten Erlebnis – jederzeit Grund, sich zu ängstigen? Oder bezieht sich dieses „nun“ im letzten Satz des Buches gar nicht auf diesen einen Ort, sondern auf das Erlebnis einer existentiellen Erfahrung, die er auch anderswo hätte machen können? Offenbar hielt auf seinen Reisen die Begegnung mit Menschen die Angst von ihm fern, allein gelassen zu werden, ungeschützt zu sein. Andererseits erwähnt er doch auch Leute, die ihn „bedroht“ hätten.

Angesichts der Bedeutung des Titelbegriffs „ängstlicher Mann“ für das ganze Werk behaupte ich, dass der Konnex von Begriffen, die im positiven wie im negativen Sinn zu dem Phänomen der Angst in Bezug stehen, wie: „Dunkel“, „überflutende Helligkeit“, „Lichtsteifen“, „Flüsterstimmen von Menschen“, eine *allegorische* Konstellation darstellt. Gewiss führt der Autor dies nicht *expressis verbis* aus. Doch ich meine, dass hier eine „*Leerstelle*“ bzw., wie ich es nenne, eine *Kombinationsstelle* vorliegt (wie übrigens auch im Fall des immergleichen Beginns jedes einzelnen Textes, der Verwendung der Vokabeln ‚Atlas‘ und ‚ängstlich‘ sowie des Blassdrucks im Inhaltsverzeichnis und bei den Titeln). Seit Wolfgang Iser wissen wir, dass es sich bei diesen so genannten *Leerstellen* nicht etwa um Textlücken handelt, also nicht um Stellen, die der Autor sozusagen *ausgelassen*, sondern um solche, die er *offengelassen* hat, um deren jeweilige „Füllung“ der *kombinatorischen*³²⁾ „Mitarbeit“ des Lesers zu überlassen. Dies geschieht nicht willkürlich. Stellen doch solche „Leerstellen“ gleichsam *Implikate* des Kontextes dar. Iser behauptet sogar, der literarische Rang sei umso höher, je mehr Leer-

32) „Kombinieren“ scheint mir besser zu treffen, was Iser meint, als „füllen“.

stellen ein Werk aufweise. Betrachten wir Ransmayrs *Atlas* nicht allein unter dem Aspekt der Horazischen Regel, sondern auch unter dem von Iser's Begriff „Appellstruktur der Texte“, so kommt in dem Werk auch in *rezeptionstheoretischer* Hinsicht das Moment des „prodesse“ klar zum Vorschein.³³⁾

33) Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 228–252; Iser, *Der Akt des Lesens*. München 1976. Zu den Begriffen ‚Leerstelle‘, ‚Unbestimmtheitsstelle‘ (R. Ingarden), ‚Kombinationsstelle‘; s. Eberhard Scheiffele, Wege und Aporien der ‚Rezeptionsästhetik‘. In: *Neue Rundschau* 90 (1979), H. 4, S. 520–541.