

Oriana Schällibaum



Wahre Erfindungen

Medialität und Verschränkung
in Reisetexten der Gegenwart



CHRONOS

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

Veröffentlichungen des Nationalen Forschungsschwerpunkts
»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen.
Historische Perspektiven«

Herausgegeben von CHRISTIAN KIENING und MARTINA STERCKEN

in Verbindung mit JÜRIG GLAUSER, BARBARA NAUMANN,
ANDREAS THIER und MARGRIT TRÖHLER

Band 44

ORIANA SCHÄLLIBAUM

Wahre Erfindungen

**Medialität und Verschränkung in Reisetexten
der Gegenwart**

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität
Zürich im Frühjahrssemester 2021 auf Antrag der Promotionskommission
Prof. Dr. Christian Kiening (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und
Prof. Dr. Alexander Honold als Dissertation angenommen.

Dieses Buch entstand im Rahmen des nationalen Forschungsschwerpunkts
»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«
(NCCR Mediality).

Die Abschlussphase der Arbeit wurde durch die Salomon David Steinberg-
Stipendien-Stiftung unterstützt.



Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Julius Payer: Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in
den Jahren 1872-1874, Wien 1876, S. 165, in: Notring-Jahrbuch / Notring der Wissen-
schaftlichen Verbände Österreichs, Wien 1956, S. 157.

© 2023 Oriana Schällibaum
ISBN 978-3-0340-1700-8
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1700

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
1.1	Die gedoppelte Reise	9
1.2	Wirklichkeitsvermittlung zweiten Grades	13
1.2.1	Reisen und Schreiben	13
1.2.2	Textkorpus	15
1.2.3	Zugriff auf Welt	18
1.2.4	Strata. Widerstand	20
1.3	Leitgedanken	25
2	Theoretische Dimensionen	29
2.1	Reiseliteratur	29
2.1.1	Terminologische Irrungen und Wirrungen	29
2.1.2	Literarische Nachreisen ab 1980	32
2.2	Authentizitätskonstruktionen	35
2.3	Erzählen mit Dokumenten	38
2.3.1	Wirklichkeitspartikel. Intertextualität und Zitat	38
2.3.2	Ästhetisierung oder Beglaubigung?	41
2.3.3	Herausgeberfiktion	44
2.4	Fakt und Fiktion	47
2.4.1	Eine wahre Geschichte	47
2.4.2	Terminologie	49
2.4.3	Hybridisierungen	59
2.5	Die Rolle des Medialen	67
2.6	Analysekategorien	70
3	Kamerablick durch die Jahrhunderte. Historische Reisen und Expeditionen in der Gegenwartsliteratur	73
3.1	Eine andere Kolonialgeschichte? Uwe Timm: <i>Morenga</i> (1978)	73
3.1.1	Einführung	73
3.1.2	Das Montageverfahren	76
3.1.3	Die Frage der Quellen	84
3.1.4	Die Medialität der Geschichte	92
3.2	Die papiernen Meere. Christoph Ransmayr: <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i> (1984)	96
3.2.1	Der Ruf des Nordens	96
3.2.2	Mit Dokumenten erzählt	99

3.2.3	Vergangenheitsentwürfe	109
3.2.4	Historisches Gedächtnis zwischen Ernst und Parodie	114
3.2.5	Archiv, Reportage, Roman	118
3.2.6	Eine Geschichte der Bilder	122
3.3	Strategien der Vergegenwärtigung.	
	Thomas Stangl: <i>Der einzige Ort</i> (2004)	125
3.3.1	Der verheissene Ort. Ein Rewriting	125
3.3.2	Wirklichkeitspartikel und Markierungsverfahren in <i>Der einzige Ort</i>	133
3.3.3	Leinwände der Lider	136
3.3.4	Das »realere« Reale	142
3.4	»Vielleicht war es tatsächlich so«.	
	Christof Hamann: <i>Usambara</i> (2007)	144
3.4.1	Versionen der Vergangenheit	144
3.4.2	Familienroman und Neokolonialismus	150
3.4.3	Strata	154
3.4.4	Prekäre Überlieferung	161
4	Literarische Ethnografie.	
	Michael Roes: <i>Leeres Viertel. Rub' Al-Khali</i> (1996)	163
4.1	Das Eigene und das Fremde	163
4.1.1	Stimmen	163
4.1.2	Gefangenschaft und Assimilierung	167
4.1.3	Die Funktionalisierung der zwei Erzählstränge	170
4.2	Medialität und Materialität	173
4.2.1	Textschichten	173
4.2.2	Der inszenierte Materialisierungsgrad des historischen Dokuments	178
4.2.3	Die Bedeutung der Schrift	180
4.3	Eine Frage des Genres. Ein hybrider Text	183
5	Raoul Schrott: <i>Von Anfängen und Enden</i>	189
5.1	Das leere Zentrum. <i>Finis Terrae</i> (1995)	189
5.1.1	Zu Kontext, Aufbau und Inhalt des Romans	189
5.1.2	Herausgeberfiktion revisited	193
5.1.3	Medialität und Materialität der Wirklichkeitspartikel	207
5.1.4	Dynamiken der Archäologie	224
5.1.5	Die Reisen des Textes – Authentifizierung und Fiktionalisierung	226
5.2	Konzepte von Autorschaft. Reisen, sehen, wissen	229
5.3	Manuskripte, Quellen, Fiktionen	235

5.3.1	Überblick	235
5.3.2	Die »Welt in einer Nussschale«. <i>Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde</i> (2003)	236
5.3.3	»In der Biblioteca Classense stiess ich auf ein Manuskript aus der Zeit um 1700«. <i>Die Kunst an nichts zu glauben</i> (2015)	246
5.3.4	Ein erfundener Autor? <i>An den Mauern des Paradieses</i> (2019)	257
6	Eigene Wirklichkeiten	267
6.1	Reisen ehrlich erfinden. Felicitas Hoppe	267
6.1.1	Prolegomena	267
6.1.2	Eine Chronistin auf dem Containerschiff. <i>Pigafetta</i> (1999)	269
6.1.3	Experimente der Vermittlung. <i>Paradiese, Übersee</i> (2003)	278
6.1.4	»Reiseschriftsteller. Spezialisten der wahren Erfindung«. <i>Verbrecher und Versager</i> (2004)	294
6.1.5	Spielarten der Autofiktion. <i>Hoppe</i> (2012)	298
6.1.6	Ein Reisebericht. <i>Prawda</i> (2018)	302
6.2	Metamorphosis. Christoph Ransmayr: <i>Die letzte Welt</i> (1988)	311
6.2.1	Die erfundene Wirklichkeit	311
6.2.2	Eine hybride Welt	313
6.2.3	Überlieferungsfragmente. Cotta als Leser und Autor	316
6.2.4	Trachila, das Dritte	319
6.2.5	Medien, Medialität und Wirklichkeit	323
7	Verschränkung und Medialität	333
	Abbildungsnachweis	339
	Literaturverzeichnis	341

1 Einleitung

1.1 Die gedoppelte Reise

Bin bereits vor vielen tagen aufgebrochen. Zunächst mit dem zug über Prag, Brünn und Wien nach Triest. Dort habe ich mich nach Alexandria eingeschifft, um auf dem Nil nach Kairo zu gelangen und mit einer karawane über Port Said nach Dschidda weiterzureisen ...¹

So fabuliert der Ich-Erzähler in Michael Roes' 1996 erschienenem Roman *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali. Invention über das Spiel*, während er in einem Flugzeug in Richtung Jemen sitzt und sich über den paradoxen Stillstand seiner Fortbewegungsart Gedanken macht. Erstaunlicherweise folgt auf den nächsten Seiten aber tatsächlich die Beschreibung einer monatelangen, abenteuerlichen Reise über Triest, Konstantinopel, Jerusalem und Kairo nach Dschidda. Es stellt sich heraus, dass der Flugzeugreisende eine Reisebeschreibung aus dem 19. Jahrhundert liest: die Niederschrift Alois Ferdinand Schnittkes, eines Tiefurter Puppenbühnenleiters. Dieser entflieht nach dem Tod seiner Frau und einer Meinungsverschiedenheit mit dem »Weimarer Theaterdirector« (damit dürfte Goethe gemeint sein) der »Tyranney der Intimität« Weimars in Richtung Orient und verpflichtet sich als Schreiber und Illustrator einer Forschungsreise.² Auch der moderne Reisende ist als Forscher unterwegs: Er untersucht Formen des Spiels im Jemen. Schnittkes Berichte bilden eine zweite Zeitebene im Roman und konterkarieren die Gegenwartsreise.

Seit den 1980er-Jahren ist eine Vielzahl deutschsprachiger Texte erschienen, die sich mit historischen Reisen oder Expeditionen befassen und diese als Folie nehmen, um anhand eines weiteren Subjekts eine zweite, in der Gegenwart stattfindende Reise vorzuführen. Es bietet sich an, dies »Strukturprinzip der doppelten Reise« zu benennen. Archivmaterial in Form von Expeditionsberichten, Briefen, Tagebüchern und historischen Fotografien wird eingebunden. Dabei handelt es sich um literarisches Neuerzählen – und in manchen Fällen auch um ein Rewriting, ein Umschreiben oder Neuschreiben der Geschichte. Der literarische Trend der Nachreisen hat in einigen Forschungsarbeiten Resonanz erzeugt, am prominentesten wohl in den zwei Sammelbänden *Ins Fremde schreiben* (2009) und *Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen* (2012),

¹ Roes, *Leeres Viertel*, S. 9.

² Ebd., S. 11, 13.

aber auch in einer überschaubaren Anzahl an Einzelpublikationen.³ Die einzige Monografie zu dieser Thematik ist eine Dissertation aus dem Jahr 2020, die diese Tendenz anhand eines nur vier Werke umfassenden Korpus aus dem Blickwinkel der gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit erforscht.⁴

Meine Studie bietet im Gegenzug nicht nur eine detaillierte Analyse ausgewählter literarischer Werke dieses Trends, sondern setzt zudem eine repräsentative Auswahl literarisierter Forschungs- und Entdeckungsreisen zueinander in Beziehung. Sie fragt nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden und sucht nach einer adäquaten Beschreibung der textuellen Phänomene. Mein Forschungsinteresse richtet sich dabei insbesondere auf die Darstellung von Medialität in den Texten: Das Ausstellen von Vermittlungsprozessen scheint für eine Vielzahl der Texte im Umfeld der literarisierten Forschungs- und Entdeckungsreisen hochgradig charakteristisch zu sein – ein Aspekt, der in der Forschung bisher nicht diskutiert wurde. Entsprechend lässt sich aus der vergleichsweise grossen Anzahl Texte der Gegenwartsliteratur, die eine Reise nach- oder neu erzählen, ein kleineres Korpus gewinnen: diejenigen Texte, deren Paradoxien der Wirklichkeitsvermittlung sich an den besonderen medialen Konstellationen in den Texten entfalten. Die Studie erforscht, wie Medien in den Texten erscheinen – sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch auf der Ebene des *discours*. Im Fokus steht dabei weniger die konkrete Form der Medien als vielmehr die Medialität, also das, »was überhaupt den Vermittlungscharakter einer Form ausmacht, was mit ihr geschieht, welche Potenziale in ihr liegen, welche Energien sie freisetzt«.⁵ Es wird sich zeigen, dass die Texte selber einen besonderen medialen Status aufweisen.

Wozu eine doppelte Reise? Wieso werden in der Gegenwartsliteratur so viele Reisende mit erfundenen oder echten alten Dokumenten im Gepäck auf den Weg geschickt? Bietet eine Reise nicht genügend Stoff für Exotik und Fremdheitserfahrung? Oder, im Gegenzug, bereits zu viel an Klischees? Anders gefragt: Was für ein Erzählen erlaubt die Doppelung?

Reiseberichten ist eine Mehrfachstruktur inhärent: Zwar funktionieren sie über das Primat der Erfahrung – Autopsie, die Prüfung durch persönliche Inaugenscheinnahme, ist hier das Stichwort. Doch gleichzeitig ist die eigene Erfahrung ja

3 Hamann, Honold (Hg.), *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*; Bay, Struck (Hg.), *Literarische Entdeckungsreisen*.

4 Kreutzer, *Spurensuchen und Orientierungsstrategien*. Kreutzer beobachtet, dass sich in vielen der Nachreisen Fragen der Orientierung stellen, »sei es durch die explizite Nennung von Orientierungsmitteln wie Landkarte und Kompass, durch Figurentypen (Landvermesser, Geografen, Entdecker, Spurensucher usw.), die mit Fragen der Orientierung und Welterkundung in Verbindung stehen«, oder durch die Suchbewegungen der Reisenden, die sich in einer »Krisensituation« befänden und deren »Reisen, Routen und Stationen [...] zu Scharnieren zwischen ihrer Außen- und Innenwelt« würden. Ebd., S. 4, 3, 9.

5 Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 39.

immer schon beeinflusst durch ein literarisches und historisches Wissen: durch Texte oder Medien im Allgemeinen.⁶ In Michael Roes' *Leeres Viertel* wird dies sogar explizit erwähnt, beschwert sich ein Reisender in den alten Aufzeichnungen doch wie folgt:

Mir ist [...], als hätte ich diese Ausflüge bereits gemacht, ehe ich überhaupt einen Schritt aus den Mauern unseres Hauses gesetzt. Ich habe zur Vorbereitung dieses Unternehmens so viele Reiseberichte verschlungen und bin bereits so vollgestopft mit den Erinnerungen und Erfindungen Anderer, dass ich sie von den eigenen Erlebnissen kaum noch zu trennen vermag.⁷

Zwar haben die Reiseschreibenden die Spuren dieser Intertextualität auch immer wieder in unterschiedlichem Grad verwischt, sei es, dass sie, insbesondere auch in kolonialem Kontext, die »Jungfräulichkeit« des Gebiets behaupten wollen,⁸ um sich als Abenteurer oder Forscher in ein besseres Licht zu rücken, sei es, dass sie ihre individuelle Erfahrung im Gegensatz zum Massentourismus hervorheben möchten (*off the beaten tracks*). Reisen werden jedoch oftmals im Vergleich – oder in Abgrenzung – zu früheren Reisen geschrieben. Verschiedene Arten der Beziehungen sind möglich: Berufung auf eine alte Autorität, Vollständigkeitsgestus, Affirmation, Korrektur.⁹ Zudem gelten zeitspezifische Konventionen.

Wenn der Prätext allerdings konkret und explizit ausgestellt ist, wird die Konstellation des Bezugs deutlich gemacht: Es handelt sich um eine triadische Konstellation, in der der historische Text (oder auch Karten und Bilder) als Medium funktioniert, das einerseits Erfahrung vermitteln, den Blick für spezifische Traditionen oder Brüchigkeiten schärfen, das aber andererseits auch stören oder sogar den Blick verstellen kann. Das historische Dokument wird also in ganz bestimmter Weise zwischen der Erfahrung und dem schreibenden Subjekt, zwischen Wirklichkeitswahrnehmung und deren Wiedergabe verortet. Es wird als solches ostentativ ausgestellt. Wenn ich »historisch« sage, meine ich nicht, dass es sich bei diesem Dokument notwendigerweise um authentisches, als solches existierendes Material handelt. Im Gegenteil, die in dieser Arbeit untersuchten Texte greifen oftmals nur scheinbar auf historisch belegte Texte zurück: Die Textstellen sind entweder frei

6 Vgl. Nünning, Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation.

7 Roes, *Leeres Viertel*, S. 353 f.

8 »Der Reisebericht unter der Prämisse der Autopsie ist damit eine Gattung der »negierten Intertextualität« und der negierten Spuren. Entsprechend liebt er es – oft schon aus kolonialistischen Gründen – das Fremde, das Andere als *tabula rasa* zu imaginieren, und eine solche leergewischte Tafel ist eben ohne (Schrift-)Spuren. Weder weist das Andere als *tabula rasa* Einschreibungen der Vergangenheit auf, noch will der Reisende etwas von früheren *Überschreibungen* wissen.« Pfister, *Autopsie und interkulturelle Spurensuche*, S. 12. Vgl. auch Pfister, *Intertextuelles Reisen* sowie Pratt, *Imperial Eyes*.

9 Pfister unterscheidet vier grundsätzliche Formen, mit Intertextualität im Reisebericht umzugehen: Negierung, Kompilation, Huldigung, Dialog beziehungsweise Kritik. Pfister, *Intertextuelles Reisen*, S. 112–131.

erfunden oder eine Extrapolation oder Montage von tatsächlichen historischen Dokumenten. Das Dokument liegt in seiner Materialität oft nur als inszeniertes vor, besitzt eine rein innertextuelle Realität. Häufig aber gibt es einen Grundkern an historischem Material, das verwendet wird. Insofern gibt es gute Gründe, hier den Begriff »historisch« zu verwenden. Der so präsentierte historische Text kann natürlich ebenfalls Verweise auf literarische Prätexte und Traditionen enthalten – damit haben wir es annäherungsweise mit einer *mise en abyme*-Konstruktion zu tun, wobei die Grade der Ausstellung dieser Präfiguration variieren.

Die Bedeutung, die der historische Text so erlangt oder die ihm innerhalb dieser Konstellation zugewiesen wird, ist hoch: Er dient als Muster, als Vorlage oder als Negativbeispiel. Die Nachreise gestaltet sich aus seiner Perspektive, er bleibt immer sichtbar, wenn auch nicht zwingend im Vordergrund. Doch gleichzeitig bietet sich den Texten so auch die Möglichkeit, historisches Wissen als solches zu problematisieren. Die »Literarisierung« durch fiktionale Vermittlungs-Instanzen schafft einerseits Bezüge zur Gegenwart, während sie andererseits den Kunstcharakter des Gegenwarts-Textes und den konstruktiven Anteil des recherchierenden und transformierenden Autors deutlich heraushebt.¹⁰ An den Texten ist ein Spiel mit den Modi des Präsentierens wie Fingierens von Wissen zu beobachten, doch ist das Spiel nicht nur als Selbstzweck zu verstehen: Es tangiert ganz elementar Fragen der Zeichenhaftigkeit, des Bedeutens und der Überlieferung.

Indem die Texte mit dem Strukturprinzip einer doppelten Reise sich auf Reiseberichte zurückbeziehen, erreichen sie nicht den Status einer *second degree fiction*, sondern einen irritierenden Anschein von Authentizität und von Faktualität. Es handelt sich um eine Wirklichkeitsvermittlung zweiten Grades: Ein Text, der vorgibt, Wirklichkeit zu erzählen, wird in einem anderen Text wiederaufgenommen, zitiert oder paraphrasiert. Wirklichkeitsvermittlung wird so einerseits problematisiert und verfremdet, andererseits aber auch ermutigt. Dieses Phänomen steht im Fokus dieser Arbeit. Die Texte meines Korpus sind Reisetexte von 1978 bis 2018, die mit Archivmaterialien arbeiten und besondere mediale Konstellationen aufweisen, in denen sie vielfältige, teilweise konträre textuelle Strategien zur Darstellung bringen. Einerseits trägt sie eine ausgeprägte Verflechtung mit der Wirklichkeit, ein wie auch immer gearteter Anspruch, Welt zu enthalten und zu schreiben, andererseits zeichnen sie sich durch eine deutliche Lust am Erzählen aus und besitzen zudem ein hohes Mass an Autoreferenzialität. Dies führt zu einem Spannungsfeld zwischen Welthaltigkeit und Metaisierung, das unterschiedliche Ausprägungen von Faktualität und Fiktionalität sowie Authentizität und Fingierung birgt.

¹⁰ Hamann, Honold, *Ins Fremde Schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart*, S. 14.

1.2 Wirklichkeitsvermittlung zweiten Grades

1.2.1 Reisen und Schreiben

Man könnte meinen, dass Reiseliteratur gegen Ende des 20. und noch stärker im 21. Jahrhundert angesichts des Massentourismus und der unzähligen Travel Blogs überflüssig geworden wäre: »Erstens ist ihr Realitätsgrund weggebrochen: Nichts ist dem westlichen Reisenden mehr fremd. Zweitens ist sie ihrer Informationsfunktion verlustig gegangen.«¹¹ Doch die Publikations- und Verkaufszahlen sprechen eine andere Sprache, das Interesse an literarischen Erzeugnissen über Reisen scheint ungebrochen. Den nach der Jahrtausendwende noch einmal verstärkt auftretenden Topos des Reisens in der Gegenwartsliteratur hat man auch als Hinwendung zur Wirklichkeit gelesen, als Welthaltigkeit und »als literarischer Beobachtungsmodus für Globalisierungsphänomene und -Diskurse«.¹² Ab den 1980er-Jahren sind zudem auffällig viele deutschsprachige Texte erschienen, die das »Strukturprinzip der doppelten Reise« aufweisen, die sich also historischer Reisen und Expeditionen als Folie für eine weitere, in der Gegenwart stattfindende Reise bedienen. Anzunehmen ist, dass diese literarischen Reisetexte als eine Reaktion auf die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit gelesen werden können, insbesondere auch auf die Zäsur der »Wende« von 1989/90, sofern es der Literatur um »die Verhandlung ästhetischer Formen geht, die der Darstellung einer sich verändernden Welt gerecht werden«.¹³ Die Faszination für Entdeckerberichte hängt mit einiger Sicherheit auch mit dem Verlust der sogenannten weissen Flecken auf den Landkarten angesichts der allumfassenden Globalisierung zusammen.

Es liegt nahe, die Konjunktur der fiktionalisierten Forschungsreise im deutschen Sprachraum mit einem Phänomen zu vergleichen, das insbesondere im englisch-amerikanischen Sprachraum in den Sechziger- bis Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts auftrat: In auffällig grosser Zahl entstanden »historische Romane und fiktionale Biographien, die den Eindruck sorgfältig recherchierter Historizi-

11 Biernat, »Ich bin nicht der erste Fremde hier«, S. 17.

12 Herrmann, Horstkotte, Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, S. 131. Zum Begriff der Welthaltigkeit siehe auch Rohde, Unendlichkeit des Erzählens?; kritisch dazu Döbler, Frische Luft! Wie viel Welthaltigkeit braucht die Literatur?.

13 Kreuzer, Spurensuchen und Orientierungsstrategien, S. 2. »Die Welt der virtuellen Informationsfülle ist schneller und einfacher zu betreten, schwieriger für den Einzelnen ist jedoch, die Welt für sich zu decodieren. Aus dieser Diskrepanz von Zugriff und Verständnis resultiert folglich eine Unsicherheit und Ambivalenz gegenüber der gegenwärtigen Welt. Die deutschsprachige Literatur der Jahrtausendwende hat durch thematische Engführung von historischen Weltentdeckungen und gegenwärtiger Welt- und Selbstsuche auf diese Orientierungslosigkeit reagiert.« Ebd., S. 106.

tät zu erwecken« versuchten.¹⁴ Diese Texte, die häufig als »historiographische Metafiktion« bezeichnet werden,¹⁵ zeichnen sich unter anderem durch folgende Merkmale aus:

1. die Bereitschaft zur bewussten Grenzüberschreitung vom Bereich der *facta* zum Bereich der *facta* und umgekehrt,
2. die wechselseitige Verschränkung oder Verquickung von Vergangenheit und Gegenwart und
3. eine revisionistische Geschichtsauffassung, vorgeführt von den Erzählerfiguren, die häufig in die Rolle des Historikers, Chronisten oder Herausgebers von historischen Dokumenten, Briefnachlässen u. ä. schlüpfen.¹⁶

Die Texte aus dem deutschsprachigen Raum, die in dieser Arbeit behandelt werden, weisen ähnliche Charakteristika auf. In der Forschung ist das Stichwort »historiographische Metafiktion« in Bezug auf einige der Texte denn auch gefallen.¹⁷ Die Texte meines Korpus gehen aber zumeist über diese Kategorisierung hinaus, wenn auch eine Auseinandersetzung mit historischen Fakten zum einen und Metaisierung zum anderen eine grosse Rolle spielt. Sie sind auch Reisetexte und haben so ein ganz eigenes Verhältnis zur »Er-fahrung« einer Fremde – wie ambivalent dieses auch zu bewerten sein mag. Insbesondere weisen sie auf eine alte Tradition der Reiseberichte zurück: Von der Fremde wissen die Daheimgebliebenen nur, was davon erzählt wird. Reisen und Schreiben, Reisen und Wissen¹⁸ gehören seit je zusammen:

Reiseliteratur [...] steht in bestimmter Weise sogar prototypisch für die Funktion von Literatur überhaupt: für das Vermögen, eine reflexive Wechselbeziehung zwischen Welt und Wort herzustellen, zwischen Erfahrung und Sprache, zwischen Autopsie und begrifflichem Substitut.¹⁹

Sollte sich die »soziale Bedeutung des Mediums Literatur« tatsächlich zu einem grossen Teil »aus dem Interesse am Fremden« speisen,²⁰ so ist die Bedeutung von Reisetexten und deren Relektüre und Weiterschreibung nicht zu überschätzen.

14 Stanzel, *Welt als Text*, S. 335. Stanzel führt als Beispiele in der englischsprachigen Literatur Timothy Findleys *Famous Last Words* (1981), John Bergers und Graham Swifts *Waterland* (1983), Michael Coetzees *Foe* (1986), John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969) und A. S. Byatts *Possession, A Romance* (1990) auf, »eines der erfolgreichsten Werke dieser historiierenden Gattung« in der deutschen Literatur ist gemäss Stanzel Wolfgang Hildesheimers *Marbot. Eine Biographie* aus dem Jahr 1981. Ebd., S. 336.

15 Vgl. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*.

16 Stanzel, *Welt als Text*, S. 336.

17 Vgl. beispielsweise Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*.

18 Vgl. Bies, *Košenina, Reisen und Wissen*.

19 Keller, Siebers, *Einführung in die Reiseliteratur*, S. 17.

20 Hamann, Honold, *Ins Fremde Schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart*, S. 10. Es gibt das Bonmot »tout récit est récit

Die Autor:innen,²¹ deren Texte in dieser Untersuchung besprochen werden, sind indes nicht als Reiseschriftsteller:innen im engeren Sinn zu betiteln: Die Texte verlieren sich nicht in einer exotisierenden Perspektive²² oder einem (pseudo-) ethnologischen Blick, sondern reflektieren ihre eigene Entstehung, ihre Gebundenheit an schriftliche Quellen und andere Medien. Damit reicht ihre Bedeutung weit über simple Berichterstattungsqualitäten hinaus. Sie können als selbstreflexive Reisetexte bezeichnet werden, die »ein Bewusstsein für eben jene Mechanismen, Schreibweisen und Techniken« besitzen, »mittels derer traditionelle, dokumentarische Reiseberichte das Vorhandensein dieser Lücke zwischen dem Reisen und dem Bericht darüber, d. h. zwischen dem Wirklichen und der sprachlichen Repräsentation, zu verschleiern suchen«.²³ Zu der besonderen Art von Welthaftigkeit – einer »Rückkehr des Realen« – gesellt sich ein Merkmal der Distanz: Die mediale Ebene der Weltbeschreibung ist in den Texten immer schon mitgedacht. Der Rückbezug auf frühere reale oder inszenierte Quellen erzeugt zudem eine Reibung, eine Irritation, einen Widerstand im Text. Nicht nur wird die Komplexität literarischer Inszenierung nicht preisgegeben, auch erfahren Prozesse der Vermittlung eine erhöhte Aufmerksamkeit: ihr Gelingen, ihr Scheitern, ihr Bedeuten, ihre Uneindeutigkeit.

1.2.2 Textkorpus

Das Textkorpus dieser Arbeit besteht aus Prosatexten ab dem Jahr 1978, die prominent eine oder mehrere Reisen erzählen, mit Archivmaterialien oder anderen medialen Erzeugnissen arbeiten und die Medien und Medialität in besonderer Weise thematisieren. Zweifellos existieren weitere Texte, die ähnliche Muster aufweisen wie die hier besprochenen.²⁴ Doch in diesen spielen Paradoxien der

de voyage«. Certeau, *L'invention du quotidien I*, S. 171. Ähnlich: »In its very essence, literature, especially that form of literature which rests on narrative, is an expression of travel.« Robertson, *The Spirit of Travel*, S. 294. Wenn mit einer Reise – in einer grundlegenden Form – die räumliche Bewegung eines Subjekts von einem Ort an einen andern gemeint ist, mit der eine Form der Erfahrung seiner selbst und eines irgendwie gearteten Anderen einhergeht, dann dürften tatsächlich sehr wenige Texte ohne Reisen auskommen.

- 21 In dieser Arbeit wird versucht, nebst genderneutralen Personenbezeichnungen, im Allgemeinen den inklusiven Gender-Doppelpunkt »:« im Wortinnern zu verwenden, der auch nichtbinäre Geschlechtsidentitäten einschließt. Zitate aus der Forschungsliteratur, die ausschliesslich die maskuline Form verwenden, werden nicht geändert, auch Komposita und Substantivierungen werden zwecks besserer Lesbarkeit nicht angepasst (»Herausgeberschaft« wird also nicht zu »Herausgeber:innenschaft«).
- 22 Auch da, wo sie reflektiert oder sogar negiert wird, können die Texte aber eine gewisse Sehnsucht nach dem Exotischen, Fremden nicht verbergen.
- 23 Nünning, *Zur mehrfachen Präfiguration*, S. 13 f.
- 24 Zu nennen wären hier etwa Alex Capus' *Munzinger Pascha* (1997) oder *Eine Frage der Zeit*

Wirklichkeitsvermittlung nur eine untergeordnete Rolle, was sie im Hinblick auf meine Fragestellung nicht ertragreich erscheinen lässt. Die hier gewählten Texte sind repräsentativ genug für die Analyse, aber gleichzeitig so verschieden, dass sich folgende Gruppierung anbietet:

I Rewriting: Geschichte neu schreiben (Kapitel 3)

II Literarische Ethnologie (Kapitel 4)

III Wirklichkeitsgesättigtes fiktionales Schreiben (Kapitel 5)

IV Eigene Wirklichkeiten (Kapitel 6)

Das dritte Kapitel, *Kamerablick durch die Jahrhunderte. Historische Reisen und Expeditionen in der Gegenwartsliteratur*, ist vier Texten gewidmet, die auf der Suche nach einer vielleicht »spezifisch literarischen Wahrheit als einer wesentlichen Aussagedimension und -qualität von Literatur«²⁵ sind und verschiedene Möglichkeiten in Bezug auf Geschichtsschreibung ausloten. Historiker:innen müssen sich in ihrer Vergangenheits(re)konstruktion an Fakten halten, Schriftsteller:innen geniessen mehr Freiheiten: Sie können Fakten fingieren oder Fakten schaffen. Literatur kann »als Historiographie neue Chancen des historischen Erkennens ebenso wie die Vermittlung historischer Erkenntnisse bieten.«²⁶ Seitdem auch das Faktische der Geschichtswissenschaft in gewissem Sinn als Fiktion erkannt wird – Reinhart Koselleck hat den Begriff der »Fiktion des Faktischen« geprägt²⁷ –, hat sich das Augenmerk allerdings stärker auch auf literarische Mechanismen und Tendenzen in der Historiografie verschoben.²⁸

(2007), Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) und Ilija Trojanows *Der Weltensammler* (2006) in Kombination mit dem im Jahr darauf erschienenen Text *Nomade auf vier Kontinenten. Auf den Spuren von Sir Richard Francis Burton* in zweifarbiger Ausgestaltung, der die Stimmen Burtons und Trojanows gegeneinander absetzt, aber auch Hans Christoph Buchs *Sansibar Blues oder Wie ich Livingstone fand* (2008). Grösser noch ist naturgemäss die Anzahl der Texte der Gegenwart, die eine historische Reise romanhaft als illusionäre Wirklichkeit erzählen, etwa Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), Ursula Naumanns *Euphrat Queen* (2006), Christian Krachts *Imperium* (2012), Lukas Hartmanns *Bis ans Ende der Meere* (2009) und viele mehr – hier treffen aber die Textauswahlkriterien nicht zu, ebenso wenig wie auf Urs Widmers *Im Kongo* (1996) oder *Forschungsreise* (1974).

25 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 15.

26 Volkmann, *Geschichte oder Geschichten?*, S. 22 f.

27 »Die Faktizität *ex post* ermittelter Ereignisse ist nie identisch mit der als ehemals wirklich zu denkenden Totalität vergangener Zusammenhänge. Jedes historisch eruierte und dargebotene Ereignis lebt von der Fiktion des Faktischen, die Wirklichkeit selber ist vergangen. Damit wird ein geschichtliches Ereignis nicht beliebig oder willkürlich setzbar. Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden darf. Nicht aber schreibt sie vor, was gesagt werden kann.« Koselleck, *Darstellung, Ereignis, Struktur*, S. 153.

28 Mit »seiner Aufwertung des Literarischen hat das postmoderne Geschichtsdenken die alte Diskussion im und um den Grenzbereich zwischen Literatur und Geschichte auch innerhalb der Geschichtswissenschaft neu belebt«. Volkmann, *Geschichte oder Geschichten?*, S. 21.

Als »frühe[n] Beitrag zu dem erst später programmatisch formulierten postkolonialen Projekt ›rewriting colonialism«²⁹ ist hier Uwe Timms 1978 erschienener Roman *Morenga* zu nennen (3.1). *Morenga* handelt vom Aufstand der Herero und der Nama in der deutschen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (heute Namibia) zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Fakt und Fiktion bilden die »Fronten« der im Text ausgehandelten Erinnerungskonkurrenzen.³⁰ In meiner Diskussion lege ich den Fokus auf die inszenierte Zeugenhaftigkeit medialer Artefakte, auf die Frage der Medialität der Geschichte.

Das Kapitel 3.2 untersucht Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984). Dem Roman sind dokumentarische Qualitäten eigen. Ransmayr arbeitet sich darin an der Rekonstruktion der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition in den Jahren 1872–1874 ab, die immer wieder ins nur Wahrscheinliche abdriftet. In der bisherigen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Roman sind einige, wie mir scheint, wichtige Punkte noch nicht zur Sprache gekommen, insbesondere das Zusammenspiel von Archiv, Reportage und Roman.

Ein neuerer Text ist die Grundlage für das darauffolgende Kapitel 3.3: Thomas Stangls Roman *Der einzige Ort* (2004). Dieser beschreibt anhand historischen Materials zwei Reisen in das sagenumwobene Timbuktu, einer ehemals blühenden Handelsstadt im heutigen Mali. Stangls Roman eignet eine auffällige, filmische Metaphorik, die mit dem menschlichen Körper verbunden ist.

Im letzten Unterkapitel des dritten Kapitels rückt mit Christof Hamanns Roman *Usambara* (2007) schliesslich ein Text in den Fokus, der auf eine intensive literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit historischen Entdeckungsberichten und dem Postkolonialismus zurückgeht (3.4). In *Usambara* werden historische Quellen in mehrfacher Hinsicht auf ihre Authentizität und Vertrauenswürdigkeit hin befragt. Dem bereits mehrfach erwähnten ethnografischen Roman *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali* von Michael Roes ist das vierte Kapitel gewidmet.

Im fünften Kapitel werden ausgewählte Werke Raoul Schrotts analysiert, in welchen historische, mögliche und erfundene Materialien zu einem Netzwerk an Bezügen verwoben werden, das die Lesenden in Grenzzonen zwischen Wissenschaft und Poesie entführt und grundlegende Fragen – nach Wissensordnungen, Welt- und Zeichenhaftigkeiten – in beständiger Bindung an Dimensionen des Medialen aufwirft.

Auch Felicitas Hoppe (Kapitel 6.1) verwendet in ihren Texten häufig die Struktur der doppelten Reise sowie explizit ausgestellte Bezüge zu Vorgängertexten. Sie tut das auf ihre ganz eigene Weise, mit einer burlesken Komik und dem Nachhall des

29 Göttsche, *Der neue historische Afrika-Roman*, S. 269.

30 Germer, (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte, S. 159.

Absurden. Hoppe führt den hier beschriebenen Trend der Gegenwartsliteratur an seine Grenzen, indem sie ihn paradoxerweise zugleich realistischer (wirklichkeitsnäher im Sinne einer mimetisch erzeugten Vorstellung von Realität), aber auch fantastischer und verfremdeter gestaltet.

Das letzte Literaturkapitel beleuchtet Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (6.2), ein Werk, das zwar die Kriterien des Korpus überschreitet, aber eine aufschlussreiche Perspektive auf die anderen Texte ermöglicht. Ransmayrs Roman kontrastiert die fikionalisierten Forschungsreisen, indem er einerseits mit ganz ähnlichen Mitteln und Strategien arbeitet, ihm andererseits aber ein völlig anders garteter Prätext zugrunde liegt, nämlich Ovids *Metamorphosen*. Die Suche nach einem verschollenen Text gestaltet sich in der *Letzten Welt* in ganz unterschiedlichen Übermittlungszusammenhängen: Die Suche nach den Medien des Textes macht den Roman zu einem Roman der Medialität par excellence, wenn der Text sich schliesslich aller Medien entledigt und sich in Wirklichkeit transformiert.

1.2.3 Zugriff auf Welt

Die hier untersuchten Texte thematisieren also auf vielfältige Weise den »Zugriff auf Welt« und damit auch Faktualität und Fiktionalität. Reisetexte suggerieren häufig einen hohen Abbildungsgrad der Wirklichkeit und demnach Welthaltigkeit in besonderem Masse – »le récit de voyage ne cesse de mettre en scène sa difficulté à dire le réel«. ³¹ Der Einwand, »dass ›Wirklichkeit‹ immer schon diskursiv vermittelt ist, der Wirklichkeitsbezug somit letztlich ein Bezug auf Diskurse ist«, ³² bleibt hier folgenlos, da es bei der Analyse um die literarischen Strategien geht, die im Text zur Anwendung kommen.

Wenn man die Unterscheidung Fakt oder Fiktion thematisiert, stellt sich zunächst die naiv erscheinende Frage, »ist das erfunden oder hat sich das wirklich so abgespielt?«. Doch wieso ist diese Frage hier überhaupt von Belang? Sie ist interessant nicht aufgrund ihrer spezifischen Antworten, sondern weil die Texte es erreichen, dass sie gestellt wird. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist zu untersuchen, *wie* die Texte diese Verwirrung in Bezug auf Fakt und Fiktion herstellen:

³¹ Moura, Reprise, répétition, réécriture, S. 53.

³² »Roland Barthes' zur Maxime geronnene Formulierung »le fait n'a jamais qu'une existence linguistique« fasst prägnant zusammen, worauf die Diskursanalyse seit Foucault insistiert: dass ›Wirklichkeit‹ immer schon diskursiv vermittelt ist, der Wirklichkeitsbezug somit letztlich ein Bezug auf Diskurse ist – und dass mithin ›das Faktische‹ sich nicht mit den beobachtbaren Gegenständen der Wirklichkeit deckt.« Schneider, Traninger, Fiktionen des Faktischen, S. 8 f.; Barthes, Le discours de l'histoire, S. 175.

Ernsthaft die Frage zu stellen, ob beispielsweise Robinson Crusoes Vorrede und seiner Versicherung der Wahrheit zu trauen sei, bedeutet daher einerseits sicherlich, eine ›dumme Frage‹ zu stellen [...]. Es ist jedoch zugleich eine ›silly question‹, die nach den Widersprüchen fragt, auf die es ankommt – und damit vielleicht doch keine so dumme Frage. Sie lässt sich letztlich auf die Frage zurückführen, wie eine Rhetorik funktioniert, die deklarativ das eine sagt, aber (mehr oder weniger offen) durchscheinen lässt, dass etwas anderes (mitunter: das Gegenteil) der Fall ist oder zumindest der Fall sein könnte.³³

Nicht zuletzt besitzen im Zeitalter von *alternative facts*³⁴ und gefährlicher medialer Missinformation Diskurse um Fakten und ihre mediale Darstellung und Rezeption durchaus wieder Auftrieb. »Es ist das größte Lob für ein Buch, wenn es seine Leser nicht nur überzeugt, sondern zum Handeln bewegt«,³⁵ schreibt Daniel-Pascal Zorn in einer Buchbesprechung. Der rezensierte Text ist treffenderweise Thomas Strässles Essay *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit*.³⁶ Anlass für die Aussage ist Strässles Behauptung, in der schweizerischen Schöllenen-schlucht gebe es ein Denkmal, das »bis heute Eigentum des russischen Staates« sei.³⁷ Gemäss Zorn ruft man dann »in Andermatt an, ob die Schweiz wirklich eine russische Enklave besitzt«.³⁸

Tangiert ist damit auch die Frage nach Fiktion und Wissen: Zwar wird kaum bezweifelt, dass sich im Umgang mit fiktionalen Texten etwas lernen lässt,³⁹ doch ist die Frage, *was* sich lernen lässt – und insbesondere, ob »fiktionale Werke *gewöhnliches propositionales Weltwissen* vermitteln können«.⁴⁰ Die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Texte werfen die Frage auf ihre Weise auf. Sie stellen oft schon aufgrund ihres Umgangs mit Dokumenten und Medien die Frage nach dem Wissen in Lite-

33 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 5; die »silly questions« verweisen auf Walton, *Mimesis as Make-Believe*, S. 176.

34 Eine Äusserung Kellyanne Conways, der damaligen Beraterin des 45. US-Präsidenten, im Januar 2017. Der Ausdruck wurde in Deutschland und Österreich zum Unwort des Jahres 2017 gewählt.

35 Zorn, *Unsichere Enklaven*.

36 Strässle greift darin die Debatte um *fake news* auf. Er arbeitet Unterschiede zwischen Fake und Fiktion heraus und weist dabei auf die Bedeutung der literaturwissenschaftlich geschulten Sensibilität hinsichtlich des Wahrheitsgehalts einer Behauptung hin. Eine »Haltung, wonach die Welt nicht aus Tatsachen, sondern aus Texten und diskursiven Konstrukten« bestehe, wiche »der Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Nachrichten und Berichten aus«: Wir könnten »einen neuen Realismus brauchen«. Di Falco, »Mit Faktenchecks kommt man dem Fake nicht bei«.

37 Strässle, *Fake und Fiktion*, S. 52.

38 Zorn, *Unsichere Enklaven*.

39 »Es gibt eine erdrückende Fülle von Beispielen, in denen Menschen aus fiktionalen Texten etwas gelernt haben, und es besteht kein Grund, diese Beispiele weg zu erklären.« Klauk, *Fiktion, Behauptung, Zeugnis*, S. 197. Beispielsweise könnte man die »imaginativen Aspekte von Fiktionen« als »kognitiv wertvoll« beurteilen, sowohl aufgrund des »vorgestellten Inhalt[s]« als auch durch »die vorstellende Aktivität«, die sie von den Lesenden fordern. Jones, *Der zweifache kognitive Wert*, S. 116.

40 Reicher, *Können wir aus Fiktionen lernen?*, S. 76.

ratur. Wenn Fiktion »nicht eine Rahmung des Erzählten als ein nicht-wirkliches, ästhetisches Geschehen« bezeichnet, sondern ein »produktives Möglichkeitsdenken, das seinen Raum durch die Tätigkeit der Einbildungskraft und des Dichtungsvermögens gewinnt und durch den hypothetischen Status ihrer Erzeugnisse ein wichtiges und unverzichtbares Moment von Wissen und Wirklichkeit ausmacht«,⁴¹ so ist festzustellen, dass die hier analysierten Texte einen ausgesprochen produktiven Umgang mit Wissen und Wirklichkeit pflegen.

Von einem ähnlichen Interesse scheint auch W. G. Sebald geleitet worden zu sein: »Ich glaube, dass gerade an der Nahtstelle zwischen Dokument und Fiktion literarisch die interessanten Dinge entstehen.«⁴² Sebald zielte in seinem Werk immer wieder auf dokumentarische Effekte hin, um sie aber gleichzeitig zu unterlaufen. Er hatte Lesende im Blick, die sich überlegen, »was ›wahr an diesen Geschichten‹ ist, und mithin keine stabile Einstellung nach der Art einer gewollten Suspension des Unglaubens« einnehmen, die also den »Text weder einfach als dokumentarisch noch einfach als fiktional auffassen«.⁴³ Die Texte, die hier untersucht werden, sind allesamt als fiktional zu bezeichnen. Doch weisen sie irritierende Affinitäten zu faktuellem Sprechen auf. »Fragen hinsichtlich der Zulässigkeit, Nützlichkeit oder Gefahr einer Mischung von Dokumenten und Erfundenem«⁴⁴ werden aufgeworfen, Gültigkeit und Herkunft der getroffenen Aussagen als immer schon prekär ausgewiesen. Es handelt sich um Texte mit häufig deutlichem Gegenwartscharakter und Gegenwartsbezug, welche ihre eigene Gemachtheit ausstellen, aber gleichzeitig so etwas wie Authentizität beanspruchen: Sie kreieren Paradoxien der Wirklichkeitsdarstellung. Die Technik der Beglaubigung von Aussagen rückt in den Vordergrund, die häufig an die mediale Inszenierung der Dokumente gekoppelt ist.

1.2.4 Strata. Widerstand

In Roes' *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali* liest der Protagonist einen alten Reisebericht, den es als solchen in der aussertextuellen Welt nicht gibt: Er ist eine Montage aus Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts. Damit haben wir es mit einem zwar als solchen fiktiven, aber nicht gänzlich erfundenen Text zu tun. Natürlich enthält fast jeder fiktionale Text neben erfundenen (fiktiven) auch nicht erfundene (faktische) Elemente. Doch wird hier ein Text als Artefakt inszeniert, in der Fiktion materialisiert und als real ausgegeben, den es als solchen nicht gibt und nicht gegeben hat. In dieser Fiktion zeigt sich aber ein faktuales Residuum: ein

41 Gamper, *Erzählen, nicht lehren!*, S. 74 f.

42 Doerry, Hage, »Ich fürchte das Melodramatische«, S. 230.

43 Niehaus, *Fiktion – Dokument*, S. 135.

44 Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 61.

»realer« Widerstand. Denn das historische Material verkörpert eine unhintergehbare Materialität. Es ist auffindbar, als solches vorhanden.⁴⁵

Auch wenn ich von klar identifizierbaren Prätexten des Romans oder von Quellen spreche, möchte ich mich von der positivistischen Quellenforschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts abgrenzen: Es geht hier nicht darum, einem »Mythos der Filiation«⁴⁶ zu folgen, sondern das Wie der Übernahme zu untersuchen. Mich interessiert, wie die Texte zusammengesetzt sind: was die »Atome« der Texte sind und welche Kräfte sie zusammenhalten, wie sie interagieren. Mit der Verwendung des Begriffs »Atome« zielen ich auf eine mittlere Ebene: Es sind nicht die kleinsten Bausteine der Materie gemeint – die Elementarteilchen –, also nicht einzelne Buchstaben oder Worte. Sondern Bausteine des Textes – wo auch immer eine Unterteilung sinnvoll erscheinen mag. Diese Bausteine können zum Beispiel eine wörtliche Übernahme aus einem anderen Text sein oder eine Montage markierter Zitate, ein unmarkierter Auszug aus einem Sachbuch oder ein intertextueller Verweis auf Shakespeare, der längst zum kulturellen Mainstream gehört. Aus dieser Perspektive lassen sich intertextuelle Verweise und Zitate als Materiebausteine betrachten, die im Textuniversum zirkulieren. Dies geht deutlich über Fragen der Einflussnahme oder Traditionsbildung hinaus, denn die Übernahmen aus Quellentexten sind ein wesentliches Kennzeichen der hier behandelten Primärtexte. Sucht man Quellen und Prätexte, so sollte sich dies aber nicht in einer Rekonstruktion der schriftstellerischen Arbeitsleistung erschöpfen, denn die Autor:innen kennen schliesslich die eigenen Quellen »am besten«.⁴⁷ Der »Stellenwert« und die Bedeutung der Recherche »innerhalb der Gesamtbetrachtung [muss] ständig mitbedacht werden, damit sie sich nicht verselbständigt«. Mein erhoffter Erkenntnisgewinn richtet sich weniger auf die jeweilige Quelle als auf Praktiken des Umgangs mit Fakten und Fiktion, mit Authentizität und Inszenierung, mit Geschichte und Geschichten.

Es lässt sich etwa fragen, welche Eigenschaften des historischen Dokuments aufgerufen werden, wenn ein Text eine faktische, historische Karte in eine fiktive Situation einbettet: Was kann sie bedeuten und wie schafft sie Bedeutung? Inwiefern unterscheidet sie sich von einer rein fiktiven Karte? Ist allein schon der Vorgang des Einfügens von Material eine Markierung für einen (vermeintlichen) Fakt? Roman Kuhn, der sich diesen Fragen über den Paratext nähert, betont, dass »Landkarten, faksimilierte Dokumente und Photographien [...] aufgrund institutionalisierter Umgangspraktiken und technischer Reproduktionsmethoden ein jeweils *eigentümliches*

45 Die Materialität des Textbausteines wird hier nicht als an seine mediale Erscheinungsform gebunden verstanden: Ein gedruckter Satz ist in diesem Kontext genauso materiell wie eine digitale Version davon.

46 Barthes, *Vom Werk zum Text* (1971), S. 68.

47 Hier und im Folgenden Hage, *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 119.

Verhältnis zur realen Welt, das sich in bestimmten paratextuellen Konstellationen auch auf das Verständnis des Verhältnisses von Welt und Text auswirken kann«, entfalten.⁴⁸ Das Einfügen von Fotografien in einen Text simuliert häufig Evidenz für historische Sachverhalte. Es steht für das So-da-gewesen-Sein, das »ça-a-été« des Abgebildeten, was laut Roland Barthes die Essenz der Fotografie ausmacht: »Il y a double position conjointe: de réalité et de passé.«⁴⁹ Zugleich aber können natürlich auch Fotografien inszeniert (oder *fake*) sein: Die Beziehung zwischen Fotografie und Fakten ist bei weitem keine so klar mimetische, wie es vielleicht den Anschein hat – auch lange vor dem Zeitalter der digitalen Bildbearbeitungsprogramme wie Photoshop. Zudem vermögen Widersprüche zwischen Text und Bild Verunsicherung bei den Rezipient:innen auszulösen: Statt das Geschriebene mit einer Aura von Authentizität zu versehen, können Abbildungen im Gegenzug auch darauf hinweisen, dass der Wahrheitsgehalt des Geschriebenen zweifelhaft ist. Mediale Artefakte können die Welthaltigkeit des Textes also sowohl betonen oder authentisieren als auch unterminieren und in Frage stellen.

Aus postmodernem Blickwinkel gleicht Literatur »einem einzigen Ozean, in dem alles mit allem verwoben ist und dessen Rhythmus von den Gezeiten bestimmt wird«, und die Frage, »woher ein Text kommt und wem er dann gehöre«, erscheint plötzlich »etwa genauso sinnvoll wie die Frage, welche Meereswelle denn zuerst da war und ob sie nicht sogar immer dieselbe Welle ist«.⁵⁰ Doch die Verwendung von Zitaten (Zitat wird hier als Überbegriff verwendet, es kann sich auch um eine unmarkierte Textübernahme handeln), collage- oder montageartig, oder in anderer Form, stellt in den Texten meines Korpus nicht einfach nur die Konstruiertheit von Wirklichkeit aus.⁵¹ Indem die Texte selbst Quellen oder Manuskriptfunde inszenieren und problematisieren, weisen sie vielmehr indirekt auf ihre Machart hin und laden dazu ein, der Montage auf den Grund zu gehen.

Mehrere Texte meines Korpus sind von Forschung oder Kritik als postmodern bezeichnet worden. Dass die Texte Merkmale der Postmoderne aufweisen, wie Fragmentierung und Multiperspektivität, Zitierfreudigkeit, parodistisches Spiel, Eklektizismus und grundlegender Orientierungs- und Sinnverlust, ist nicht ab-

48 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 224 f. Vgl. »Die Frage, die sich beim Betrachten der Karten also stellt, ist letztlich die, die sich bei diversen peritextuellen Elementen finden lässt: Gehört die Karte selbst der Fiktion an, oder ist sie (noch) außerhalb dieser zu verorten? Oder aber thematisiert sie gerade [...] den Übergang von der einen in die andere ›Gegend‹ und die Verbindung, die zwischen den Welten existieren kann, sei es als realistische Anlehnung der Fiktion an einen realen Landstrich oder als metafiktionale Grenzverwischung?« Ebd., S. 246.

49 Barthes, *La chambre claire*, S. 120.

50 Theisohn, *Plagiat*, S. 13 f.

51 Vgl. auch »postmodernism was never about self-referentiality by itself: postmodernism made the process of representation problematic, it foregrounded literature pointing to itself trying to point to the world, but it did not give up the attempt to point to the world«. McLaughlin, *Post-Postmodern Discontent*, S. 66, Hervorhebung O. S.

zustreiten. Doch haben die Texte, wie ich glaube, Teil an einem die Postmoderne übersteigenden Phänomen. Das Ende der Postmoderne ist vielfach ausgerufen worden:⁵² Die Ära des ironischen »*playgiarism*«⁵³ sei abgelöst worden durch – wahlweise – die Hypermoderne,⁵⁴ den »*return of the real*«,⁵⁵ den »*material turn*«,⁵⁶ die Metamoderne⁵⁷ – kurz, eine wie auch immer geartete Weise der Postpostmoderne, die sich in der Literatur unter anderem durch die Wiederkehr der Autorfigur⁵⁸ und eine Rekonstruktion des Subjekts⁵⁹ niederschlägt. Vielleicht erlaubt diese Untersuchung, der Frage nach einer Postpostmoderne eine weitere Facette hinzuzufügen: Die Texte befinden sich im Widerstreit zwischen Welthaftigkeit und Wirklichkeitsbezug und selbstbezüglichen literarischen und poetologischen Tendenzen. Dieses Spannungsfeld könnte man als Signatur der Zeit von den 1980ern bis zu den späten 2010er-Jahren begreifen:⁶⁰ Inmitten der verschiedenen Modernekonzeptionen und der Pluralisierungen werfen die Texte das Problem der Wirklichkeitsdarstellung noch einmal neu auf. Im Wissen um die Unmöglichkeit der Erstentdeckung, um die Konstruiertheit von Geschichte und Geschichten, im Wissen darum, dass »alles nur Text ist«, versuchen sie dennoch einen Zugriff auf Welt zu realisieren, indem sie vergangene Weltzugriffe aktualisieren:

[Die] Nachgänger und Spurensucher [...] sind verstrickt im doppelten Diskurs der eigenen und der vorausgesetzten Geschichte, und fangen doch unbeeindruckt nochmal

52 Vgl. beispielsweise Bohrer, Scheel (Hg.), *Postmoderne. Eine Bilanz.*; Toth, *The Passing of Postmodernism*; Krumrey, Vogler, Derlin (Hg.), *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*; Meier, *Nach der Postmoderne*. Natürlich bleibt in alledem auch der Begriff der »Postmoderne« selber schillernd und flüchtig. Auch das *Metzler Lexikon* für Begriffe und Definitionen kapituliert: »Weitere Ansätze [...] lassen die Bedeutung des Begriffs »p. L.« [i. e. postmoderne Literatur] ganz unklar werden [...].« Saube, *Postmoderne Literatur*, Anmerkung O. S. Die Abgrenzung des Postmodernebegriffs vom Modernebegriff fällt ebenfalls nicht leicht: »Die Vagheit des letzteren ist oft nur der Reflex der Unklarheit des ersteren«, wie Wolfgang Iser treffend bemerkt. Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 45.

53 Federman, *Playgiarism*.

54 Lipotevsky, Charles, *Hypermodern Times*.

55 Vgl. Haselstein, Gross, Snyder-Körper, *Introduction: Returns of the Real*; Foster, *The Return of the Real*.

56 Vgl. Miller, *Materiality*. Zur deutschsprachigen Dingforschung vgl. Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*.

57 Metamodernism definiert sich laut Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker im Widerstreit zwischen Moderne und Postmoderne: »Ontologically, metamodernism oscillates between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity.« Vermeulen und van den Akker sprechen daher von einer *both-neither*-Dynamik: »They are each at once modern and postmodern and neither of them.« Vermeulen, Akker, *Notes on metamodernism*.

58 Vgl. Jannidis et al. (Hg.), *Rückkehr des Autors*; Krumrey, *Der Autor in seinem Text*.

59 Vgl. Nünning, *Die Rückkehr des sinnstiftenden Subjekts*.

60 Es liegt mir allerdings fern, anhand der hier untersuchten Texte eine dezidierte Aussage zu einer Ära oder Epoche treffen zu wollen. Solche Aussagen sind notorisch schwierig.

von vorne an. Längst vertraut ist ihnen die zeitgenössische Version des Beobachter-Paradoxons, dass es das Authentische stets nur da gibt, wo sie nicht sind.⁶¹

Im Rückbezug auf Quellen, die vorgeben, Wirklichkeit zu enthalten und zu beschreiben, wird Wirklichkeitsvermittlung einerseits als prekär dargestellt, andererseits aber auch nobilitiert. Indem – und wie – Zitate aus historischen Quellen verwendet werden, zeigt sich eine Welthaltigkeit besonderer Prägung, eine Art faktualer Widerstand.

Vielleicht lässt sich das Phänomen mit dem Bild der Strata⁶² erläutern: So nennt man in der Archäologie die Kulturschichten der Ausgrabung, die in der Regel unregelmässig verlaufen, aber in sich geschlossen sind. Die Schichten können durch menschliche oder natürliche Ablagerungen entstehen, wenn unterschiedliches Material sedimentiert. Betrachtet man einen Text als ein solches Gebilde aus Schichten, kann man als Archäologe:Archäologin (als Leser:in, als Literaturwissenschaftler:in) verschiedene Ebenen freilegen und zueinander in Beziehung setzen. So treten die verschiedenen Schichten, das heisst die unterschiedlichen Textablagerungen in Form von Anleihen, Zitaten und versteckten Anspielungen, in einen Dialog miteinander. Das geologische Bild der Strata findet sich in einem der hier analysierten Texte, Uwe Timms Roman *Morenga*, wieder: »Unser Inneres verstehen lernen als geologische Formation. Also eine Geologie der Seele mit ihren Brüchen, Verschiebungen, Sedimenten, Ablagerungen und Erosionen.«⁶³ Hier wird nicht die Seele, sondern der literarische Text tangiert.

Natürlich ist es für eine Lektüre der Texte nicht notwendig, die Prätexte ausfindig zu machen. Ebenso gut könnte man sagen, es gelte, den Text als ästhetisches Ganzes zu erfahren und den montageartigen Charakter wissentlich oder unwissentlich auszublenden. Der (politische) Autor Hans Christoph Buch etwa, dessen Texte eine Melange aus dokumentarischer Geschichtsschreibung, Fantastik und Parodie darstellen, argumentiert, das »Offenlegen der Quellen« sei »kontraproduktiv, weil es das, was der Roman zur Einheit zusammenschweißt, wieder in seine Bestandteile zerleg[e], ohne seine Rätsel zu lösen.«⁶⁴ Dem kann entgegnet werden, dass das Auffinden heterogener Bestandteile einen Text nicht zerstört, sondern ihn bereichert. Es geht um die Sinnangebote des Textes. Die Erforschung der Quellen kann den Werken eine Bedeutungsebene hinzufügen – und nicht nur das: Auch die Quellen können im Licht des neueren Werks anders gelesen werden.⁶⁵ Virulent werden Fragen des Originals und der Kopie, der Aneignung und Zirkulation, der Wechselwirkungen.

61 Honold, *Das Weite suchen*, S. 376.

62 In Anlehnung an Michel Foucaults Methode der archäologischen Beschreibung, vgl. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) und *L'Archéologie du savoir* (1969).

63 Timm, *Morenga*, S. 416.

64 Buch, *Sansibar Blues oder Wie ich Livingstone fand*, S. 226.

65 »Dies erscheint nur solange widersinnig, als man sich zuzugeben weigert, daß ein Text, der

1.3 Leitgedanken

Die Beobachtung, dass ab den 1980er-Jahren im deutschen Sprachraum vermehrt literarische Texte erscheinen, in denen sich einerseits eine prononcierte Welthaftigkeit/-haltigkeit der Texte im Widerstreit zu genuin poetologischen und autoreflexiven Tendenzen befindet und die andererseits eine besondere Aufmerksamkeit auf mediale Konstellationen legen, führt zur Frage nach einer adäquaten Beschreibung dieses Phänomens. Im Laufe der Textanalyse kristallisieren sich mehrere Themenfelder heraus, die – scheinbar unverbunden – in Bezug auf das Textkorpus von hoher Relevanz sind und in deren Licht die Phänomene beschrieben werden können. Diese theoretischen Dimensionen werden im folgenden Kapitel besprochen. Das Ziel ist es, tragfähige Begriffe herzuleiten, die nicht aus einer bestimmten Theorie kommen und dann auf Phänomene angewendet werden, sondern die sich aus den Phänomenen selbst entwickeln lassen, und ihr eigenes Funktionieren hinterfragen.

Es wird sich herausstellen, dass diese theoretischen Dimensionen, die ich Momente nennen möchte, alle zusammen gedacht werden müssen, um den Texten gerecht zu werden: in einer Art Verschränkung. Ansätze der bisherigen Forschung gehen häufig von einer Oszillation zwischen zwei Polen aus oder von Kippfiguren, etwa zwischen Fiktionalität und Faktualität oder zwischen Authentizität und Fingierung. Dieses Oszillieren trifft aber auf die Textphänomene nicht zu: Es ist kein Changieren oder Kippen zu beobachten, vielmehr geht es um die Spannung zwischen möglichen Realisationen als Durchdringung und Verschachtelung verschiedener Dimensionen der Wahrnehmung, vielleicht auch »palimpsest- oder rhizomartig, aus verschiedenen mehr oder weniger transparenten Schichten bestehend«.⁶⁶ Diese Arbeit entwickelt den Gedanken, dass die Texte eine Verschränkung von verschiedenen Momenten produzieren: Die Momente hängen miteinander zusammen, erwachsen aus einander und sind einander nicht über-

gelesen, gedeutet, bekämpft, parodiert, übersetzt usw. wird, dadurch ein anderer wird, als er vorher war.« Frey, *Der unendliche Text*, S. 20. Hierin stimme ich Hans-Jost Frey grundsätzlich zu. Mein Erkenntnisinteresse (nämlich die Strata eines Textes ausfindig zu machen, um sein Funktionieren, sein Bedeuten, seine Medialität zu verstehen) bewegt sich aber auf einer anderen Ebene als Freys Idee des unendlichen Texts (ein »Text verändert sich, solange die Tradition nicht abgeschlossen ist und sein Kontext sich verändert«, ebd., S. 9, es »gibt [...] keinen endgültig abgeschlossenen Text«, ebd., S. 23). Frey geht davon aus, dass die Beziehung eines Texts zu einem anderen für den Leser:in unabhängig von einem Zitat oder einer direkten Bezugnahme entstehen kann und natürlich auch »unabhängig vom Willen der Autoren«: Der Text wird »in der Beziehung zum anderen Text um eine Bedeutungsschicht angereichert [...]: was er sagt, wird in der zwischentextlichen Beziehung auf diese hin auslegbar. Die verändernde Wirkung der zwischentextlichen Beziehung auf den Text besteht darin, daß sie diesen dazu bringt, sie zu bedeuten.« Ebd., S. 22.

66 Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 37.

oder untergeordnet, sie treffen gleichermaßen zu. Diese Verschränkung könnte man – pointiert – auch als »wahre Erfindung« bezeichnen. Die Verschränkung entgeht der Einordnung »entweder x oder y« (beispielsweise Fakt oder Fiktion), sie ist ahierarchisch. Die Texte entwerfen eine Überlagerung von Funktionalitäten, von Sinnangeboten und Verunsicherungen. Das Irritationspotenzial beruht auf dem variantenreich inszenierten Zusammenspiel von erfundenen und nicht erfundenen Begebenheiten, mit Verweisen auf Materialitäten wie historischen Zeugnissen oder anderen Dokumenten. Das entstehende »Gewebe« ist, so meine Vermutung, etwas Drittes, das mehr ist als ein Nebeneinander von Dokument und Fiktion oder nicht Erfundenem und Erfundenem. Die Texte selbst gewinnen einen komplexen medialen Status, indem sie Archivalisches, Historisches und Eigenes kombinieren.

Nun ist aber die Verschränkung erst denkbar in einer Art Raum: dem Raum ihrer eigenen Bedingung, den die Momente erschaffen. Sie spannen ihn auf, analog zu den Basiselementen eines mathematischen Raums.⁶⁷ (Gleichzeitig sind auch die Momente nur in dem Raum denkbar, sie sind nicht vorgängig, existieren nicht unabhängig davon.) Dies erlaubt es, Medialität neu zu denken: Als Raum oder Bedingung der Verschränkung. Diese Erweiterung des Begriffs ermöglicht es, die Texte als Phänomene einer partikulären Medialität zu fassen.

Diese Arbeit stellt also zwei Thesen auf:

1. Die untersuchten Texte produzieren eine ahierarchische Verschränkung verschiedener Momente. Diese Momente sind: Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktion und Metafiktion.
2. Die Momente spannen einen Raum auf, den man »Medialität« nennen könnte, was eine Erweiterung des Begriffs darstellt. Die Texte weisen einen besonderen medialen Status auf, dieser kann nur ausgehend von der Verschränkung im Raum der Medialität verstanden werden.

Das folgende, zweite Kapitel erläutert die Begrifflichkeiten, die in der literaturwissenschaftlichen Analyse zum Zuge kommen. Es versteht sich, wie oben angedeutet, weder als losgelöstes Theorikapitel noch als Forschungsüberblick, sondern es dient dazu, die zur Sprache kommenden Konzepte und Begriffe einzuordnen und zu kontextualisieren. Es gliedert sich in folgende Unterabschnitte: Reiseliteratur (2.1), Authentizität (2.2), Erzählen mit Dokumenten (2.3), Faktualität und Fiktionalität sowie Metafiktion (2.4) und zuletzt Medien und Medialität (2.5). Die unterschiedlichen Dimensionen werden im Abschnitt 2.6 zu drei Analysekatgorien gebündelt.

⁶⁷ In der linearen Algebra beispielsweise ist die Basis eines Vektorraums eine Teilmenge des Raums, mit welcher sich jeder Vektor des Raums eindeutig darstellen lässt. Die Dimension eines Vektorraums ist durch die Anzahl der Basiselemente gegeben (die maximale Zahl linear unabhängiger Vektoren).

In den darauffolgenden vier Literaturkapiteln gehe ich den verschiedenen Erscheinungsformen des oben erwähnten Widerstands nach. Zu analysieren sind die verschiedenen Modi der Inszenierung medialer Verfasstheiten innerhalb der Texte, an denen die Paradoxien der gebrochenen Wirklichkeitsvermittlung aufscheinen. Die Texte sind, trotz ihrer Gemeinsamkeiten, erstaunlich heterogen: Sie laden dazu ein, unterschiedliche Schwerpunkte zu setzen. Dies spiegelt sich auch in der Strukturierung wieder, die auf einen Musterablauf im Sinne von sich jeweils innerhalb der Abschnitte wiederholenden Kapiteltiteln verzichtet. Die untersuchten Texte weisen zudem selbstredend auch Merkmale anderer Genres oder Textsorten auf, die punktuell weitere Ausführungen hinsichtlich der Phänomene erforderlich machen, wie etwa zu postkolonialer Literatur, ohne dass diese Arbeit den Anspruch erhöhe, einen Beitrag zu den Postcolonial Studies zu leisten. Zuletzt werden die in den Analysen gewonnenen Befunde in Zusammenhang zueinander gestellt und im Sinne einer abschliessenden Betrachtung gedeutet (7).

2 Theoretische Dimensionen

2.1 Reiseliteratur

2.1.1 Terminologische Irrungen und Wirrungen

Die in dieser Arbeit behandelten Texte wurden von der Forschung meist in den Kontext der Reiseliteratur gestellt. Versuche, Reiseliteratur als Gattung zu definieren, dürften zum Scheitern verurteilt sein.¹ Zu vielfältig sind die Phänomene, zu unklar ihr Status: Es gibt Reisehandbücher, Reisetagebücher, Reiseromane, Reisenovellen und vieles mehr – was davon gilt überhaupt als »Literatur«, was nicht? Das Genre der Reisetexte wurde lange als populäre und damit akademiefremde Literatur abqualifiziert: »[S]uspicious persist as to the worthiness of travel writing as a serious subject.«² Die verschiedenen Spielarten hat man häufig kraft eines Grades der Literarizität zu kategorisieren versucht und diesen zudem oftmals an den Grad der Fiktionalität zurückgebunden. Die Hierarchisierungen der verschiedenen Reisetexte stellten sich bei genauerem Hinschauen jeweils als unhaltbar heraus. Was möglicherweise mit dem *Gilgamesch-Epos* um 1800 v. Chr. beginnt, über Homers *Odysee* im 9. Jahrhundert v. Chr. und Pilgerbe-

1 Ein guter Überblick zur Reiseliteraturforschung findet sich in Bourquin, Schreiben über Reisen. Ansätze zu einer Lockerung des starren Gattungsbegriffs gibt es schon länger: Hans-Joachim Possin hatte 1972 für eine »Literatur des Reisens« anstelle von Reiseliteratur plädiert. Doch auch Possin suchte noch eine tiefliegende Übereinstimmung aller Reisetexte: »Es müsste gelingen, auf der Ebene des Thematischen einen bislang unbeachtet gebliebenen Wesenskern als spezifischen künstlerischen Integrationsfaktor freizulegen, der für diesen Typus konstitutiv ist, und der allen Ausprägungen der Literatur des Reisens gemeinsam ist, die bisher ohne Rücksicht auf ihren tieferen Zusammenhang nach den konventionellen inhaltlichen bzw. formalen Gesichtspunkten klassifiziert worden sind.« Er stellte zudem die Unterscheidung von fiktionalen oder nichtfiktionalen Reiseerzählungen in Frage, pochte aber auf die subjektive Wahrheit, »wie in der künstlerischen Autobiographie«. Possin, Reisen und Literatur, S. 14, 19. Thomas Bleicher, der 1981 vorschlägt, die Reise als »Strukturelement«, als »Thema«, als »Genre-Problem«, als »Stil«, aber auch hinsichtlich der Figur des Reisenden und in Hinblick auf die Inhalte der Reisewahrnehmung zu untersuchen, sieht die disziplinäre Verortung des Gegenstands noch in der Komparatistik: »[W]er Reiseliteratur erforschen will, bedarf zumindest zweier Philologien, der Philologie vom literarischen Ausgangsland und der Philologie vom literarischen Zielland«. Bleicher, Einleitung: literarisches Reisen als literaturwissenschaftliches Ziel, S. 9. Es herrschen also weiterhin also weiterhin »mentalitäts- und ideologiegeschichtlich-imagologische Fragestellungen« vor. Wolfzettel, Ce désir de vagabondage cosmopolite, S. 2. Hermann Schlösser findet 1987, Reiseliteratur *solle* keine Gattung sein und es sei stattdessen das Augenmerk auf die schreibenden Reisenden und ihr Verhältnis zum Geschriebenen zu legen – was natürlich wiederum Reiseliteratur auf reale Reisen einschränkt. Schlösser, Reiseformen des Geschriebenen, S. 17.

2 Holland, Graham, Tourists with Typewriters, S. VII f.

richte und -handbücher im 12. Jahrhundert, über »Entdecker«-Berichte aus der Neuen Welt mit frühen Beispielen von Ethnografien zu Apodemiken führt, »die Anweisungen zum richtigen Beobachten und Verhalten auf Reisen« enthalten und darüber hinaus »historisch, theoretisch und methodologisch über das Reisen«³ nachdenken – das soll als *eine* Gattung beschreibbar sein? Nicht zu reden von den wissenschaftlich orientierten Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts (Chamisso, Forster, Humboldt) oder vom abenteuerlichen Reiseroman, einem Publikums-*liebling* des 19. Jahrhunderts.

Spätestens seit den 1990er-Jahren hat die Forschung zu Reiseliteratur an Auftrieb gewonnen. Dazu beigetragen haben im hohen Masse die Kulturwissenschaften, unter deren Einfluss sich die akademische Beschäftigung mit Reiseliteratur in der Germanistik entwickelt hat.⁴ Diese blickt heute auf eine »nahezu unüberschaubare Menge«⁵ an Publikationen und Tagungen. Es existiert noch kaum eine trennscharfe Terminologie hinsichtlich Reisetexten.⁶ Doch ist eine solche überhaupt wünschenswert? Mit einer »streng[e] Terminologie zu Beginn der Untersuchung« läuft man Gefahr, eine »Verengung der Perspektive« in Kauf zu nehmen. Eine »offene Terminologie« kann einem zwar »den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit« einbringen, doch sie ermöglicht auch ein Untersuchen, »das sich seine Begrifflichkeit in ständiger Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand erst bildet, [... und] das dem Prozess des Werdens des zu Wissenden Rechnung trägt«. Eher als in einer klar umrissenen Gattung vereint, dürften Reisetexte als nur lose miteinander verbunden zu betrachten sein. Als Modell dafür könnte folgendes Szenario in Analogie zu Wittgensteins Familienähnlichkeiten dienen: Was für einen Text gilt, mag für drei weitere gelten, aber nur der dritte teilt weitere Eigenschaften mit dem vierten und fünften, dieser fünfte wiederum hat Gemeinsamkeiten mit dem sechsten und siebten.⁷ Statt Reiseliteratur als Gattung fassen zu wollen, bietet es sich vielmehr an, Reisen in unterschiedlichen Varianten und Nuancen

3 Stagl, Apodemiken, S. 7.

4 »Zwei Entwicklungen insbesondere in der germanistischen Literaturwissenschaft haben diese gestiegene Wertschätzung der Reiseliteratur als lohnenswertes Forschungsthema sicherlich begünstigt: zum einen die Projekte einer seit den 1960er Jahren vermehrt propagierten ›Sozialgeschichte der Literatur‹, zum anderen die verstärkt seit den 1980er Jahren diskutierte ›kulturwissenschaftliche Wende‹.« Görbert, Die Vertextung der Welt, S. 7.

5 Keller, Siebers, Einführung in die Reiseliteratur, S. 31.

6 Hier und im Folgenden Bourquin, Schreiben über Reisen, S. 25 f.

7 Vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, S. 278. Dies suggeriert auch Thompson: »The genre is perhaps better understood as a constellation of many different types of writing and/or text, these differing forms being connected not by conformity to a single, prescriptive pattern, but rather by a set of what the philosopher Ludwig Wittgenstein would call ›family resemblances‹. That is to say, there are a variety of features or attributes that can make us classify a text as travel writing, and each individual text will manifest a different selection and combination of these attributes.« Thompson, Travel Writing, S. 26.

der Texte zu untersuchen. In diesem Sinne wird hier auf eine strikte Definition und Klassifizierung von Reiseliteratur verzichtet. Um aber die Begrifflichkeiten dennoch einzugrenzen, plädiere ich dafür, mit »Reisebericht« einen Text zu benennen, bei dem die Reise auch tatsächlich prominent im Vordergrund steht und als reale behauptet wird – ohne deswegen den Verheissungen der Berichte, sie seien wahrheitsgetreu und authentisch zu erliegen. Der Reisebericht hat durchaus grössere Aufmerksamkeit erfahren: 1989 gab Peter Brenner eine Aufsatzsammlung zum Reisebericht heraus, 1990 folgte ein ausführlicher Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Brenner versteht unter einem Reisebericht »die sprachliche Darstellung authentischer Reisen«, ohne damit etwas über den Wahrheitsgehalt des Texts aussagen zu wollen.⁸ Im Gegensatz dazu sind, so mein Vorschlag, Texte, die mit einer Reise zu tun haben, aber nicht behaupten, primär eine solche nachzuerzählen oder darzustellen, als Reisetexte (auch Reiseerzählungen, Reiseromane und so weiter) zu fassen. Selbstverständlich gibt es aber auch in Reiseberichten literarische Spurensuchen und intertextuelle Anspielungen: »Travelling in the Traces of ...«.⁹ Damit fallen sowohl Reiseberichte wie auch Reisetexte unter Reiseliteratur.¹⁰

Ansgar Nünning hat 2008 skizzenhaft eine Skala für Reiseliteratur vorgelegt, die eher traditionelle realitätsbezogene Reiseberichte auf der einen Seite und selbst-reflexive Metareisefiktionen auf der anderen Seite unterscheidet. Letztere würden eine »Dominanz der intertextuellen fiktionalen und metafikcionalen Elemente gegenüber Aspekten der außertextuellen Realität aufweisen« und die literarische Darstellung und Vermittlung stärker ins Zentrum rücken als die eher heteroreferentiell ausgeprägten Texte.¹¹ Innerhalb dieser Bandbreite identifiziert Nünning

8 Brenner (Hg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, S. 9.

9 Pfister, *Intertextuelles Reisen*, S. 127. Ansgar Nünning's Aussage »Je mehr ein Reisebericht als Montage von Zitaten und Echos aus Prätexten der Gattung erkennbar wird, desto mehr büßt er unweigerlich seinen Zeugnischarakter ein« ist nicht vorbehaltlos zuzustimmen. Nünning, *Zur mehrfachen Präfiguration*, S. 13.

10 Im *Literaturwissenschaftlichen Lexikon* versteht Holdenried unter Reiseliteratur sowohl Darstellungen von tatsächlichen wie auch fiktiven Reisen: Holdenried, *Reiseliteratur*, S. 283; entsprechend auch in Holdenried, Honold, Hermes, *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung*, S. 11. Ähnlich im 2018 erschienenen Sammelband (*Off*) *The Beaten Track? Normierungen und Kanonisierungen des Reisens*: Unter Reiseliteratur fielen »alle Texte, die im Kontext von Reisen entstehen und Verbreitung finden bzw. Reisen als Gegenstand haben«, also »informativische Texte, solche mit faktischem Hintergrund, Gehalt und Anspruch als auch fiktionale Reiseerzählungen und nicht zuletzt solche, die die Räume von Faktualität und Fiktionalität ausloten«. Schaffers, Neuhaus, Diekmannshenke, *Einführung*, S. 21. Anders sehen das Andreas Keller und Winfried Siebers, die in ihrer 2017 erschienenen *Einführung in die Reiseliteratur* den Begriff der Reiseliteratur auf Texte, die »jeweils in Verbindung mit der faktisch erlebten bzw. potentiell noch zu erlebenden Bewegung eines Subjekts im realen Raum« stehen, einschränken. Keller, Siebers, *Einführung in die Reiseliteratur*, S. 16.

11 Nünning, *Zur mehrfachen Präfiguration*, S. 26.

vier Typen: dokumentarische Reiseberichte, realistische Reiseberichte, revisionistische Reiseberichte sowie selbstreflexive Metareisefiktionen.¹² Während dokumentarische Reiseberichte laut Nünning »eine Vielzahl von Realitätsreferenzen« besitzen, dient in realistischen Reiseberichten die Reise eher als Hintergrund eines Plots und wird »ohne Anspruch auf dokumentarische Exaktheit« erzählt. Revisionistische Reiseberichte legen zwar gemäss Nünning Wert darauf, »konventionalisierte Beschreibungen umzuschreiben und dabei zugleich althergebrachte Gattungsmuster einer kritischen Prüfung zu unterziehen und zu verändern«, sind aber viel weniger selbstbezüglich als selbstreflexive Metareisefiktionen: Sie legen den Fokus nicht auf den »Prozess der (Re-)Konstruktion der Reise oder die [Bewusstmachung der] Fiktionalität des Textes«. Eine solche Skala ist hilfreich, um sich die Diversität der Erscheinungsformen in Erinnerung zu rufen, sie ist jedoch als Typologie nicht trennscharf. Die in dieser Arbeit untersuchten Texte dürften alle zur vierten Gruppe, den selbstreflexiven Metareisefiktionen, zu zählen sein, selbstredend haben sie aber auch viele Eigenschaften mit den restlichen Kategorien gemein. Als selbstreflexive Metareisefiktionen entwickeln sie »eigenständige neue Formen von Reisedarstellungen, die herkömmliche Ansichten von den Formen und Funktionen des Reisens und des Reiseberichts in Zweifel ziehen« und »erschließen zugleich neue literarische Formen der Repräsentation von Erfahrungen, Reisen und Subjektivität«.¹³

2.1.2 Literarische Nachreisen ab 1980

Das Interesse an Reisen ist in der Gegenwartsliteratur nicht abgeflaut. Manfred Pfister konstatiert 1993, dass der Reisebericht »im Zeichen der ›Meta-Reise‹ und des intertextuellen Dialogs [...] seine postmoderne Urständ« feiert: Konventioneller Reisebericht und Roman seien »in einen neuen Dialog miteinander getreten«, der sich nicht mehr um die traditionellen Hierarchien von hoher Literatur oder eben »nur« Reisebericht schere.¹⁴ In den letzten Jahren ist auch ein gesteigertes Interesse an Literarisierungen der »Hobo- und Beatnikkultur, [...] des Aussteigertums, der Fußreisen und der Pilgerfahrten sowie der Extremreisen« zu beobachten.¹⁵ Jean-Marc Moura sieht in der Beliebtheit des Reismotivs in der

12 Hier und im Folgenden ebd., S. 27 f. Analoge vier Typen hatte Nünning 2000 zum Genre der Biografie vorgeschlagen, fünf Typen (analoge vier plus die historiografische Metafiktion, siehe dazu Kapitel 2.4.3) hatte er 1995 in einer grossangelegten Studie zum historischen Roman definiert. Nünning, *Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion*; Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1.

13 Nünning, *Zur mehrfachen Präfiguration*, S. 29.

14 Pfister, *Intertextuelles Reisen*, S. 131 f.

15 Holdenried, *Von der Unermesslichkeit der Welt*, S. 290.

Literatur vor allem eine Reaktion auf den allgegenwärtigen und weiterhin expandierenden Tourismus, »une réaction contre une condition désormais universelle en Occident, la *condition touristique*«: Viele Autor:innen suchten andere, literarische Wege der Wiederentdeckung von Welt. Zudem schrieben sich die Wiedererzählungen von Entdeckungsreisen ein in ein generelles Interesse für die »Figur des Anderen«. ¹⁶ Auch Hamann und Honold betonen das gegenwärtige kulturelle Interesse am Fremden: »Keine Identitätsbestimmung kommt aus ohne Grenzbewusstsein, ohne das Konzept von Differenz.« ¹⁷ Michaela Holdenried unterstreicht den Charakter »des Abenteuerlichen und Wundersamen« von historischen Reisetexten und hebt die »*Curiositas* und das philosophische Staunen« hervor, die den Texten innewohnen. ¹⁸

In der Reiseliteratur ist seit den 1980er-Jahren und verstärkt ab 2000 ein Trend auszumachen, der historische Reisen und Expeditionen neu erzählt, oftmals in der Doppelung der Reise als historische und als moderne. Als Wegbereiter oder gar Auslöser dieses Trends sind vermutlich die gesellschaftliche Neuorientierung ab 1989 ¹⁹ und die fortschreitende Globalisierung und »Touristisierung« zu nennen. Man hat von einem »Wiederaufleben des Zeitalters großer Entdeckungsreisen in der Gegenwartsliteratur« ²⁰ gesprochen. Zentral wird mit dieser literarischen Spielart der gedoppelten Reise die Spannung zwischen dem Text und dem Prätext (oder auch mehreren Prätexten) und die Spannung zwischen dem Prinzip der Autopsie und der Fiktion. Das Thema der doppelten Reise tritt in verschiedenen Erscheinungsformen auf: Nicht immer reist ein Subjekt einer vorgegebenen, bereits erzählten oder dokumentierten Route nach, sodass ein »echter« Reisebericht entstände. Die Gegenwartsreise muss mitnichten wirklich stattgefunden haben, sie kann auch nur imaginierend nachvollzogen werden oder aus Quellen neu geschrieben werden. Behauptet aber im Text das schreibende Subjekt selbst die Reise unternommen zu haben, so wird die Frage der Authentizität des Berichteten umso relevanter. Dass das eigene Sehen voreingenommen ist, lässt sich aber nicht abstreiten, die Theorie des 20. Jahrhunderts bleibt im Gepäck: Die Texte sind sich der medialen Verfasstheit der Welt und insbesondere ihres Zugriffes darauf bewusst und inszenieren und problematisieren diesen Zugang.

Es stellt sich die Frage nach der Funktion dieser Doppelung: Sie erlaubt einerseits Gegenwartsbezüge, andererseits einen Zugriff auf die Vergangenheit. Der

¹⁶ Moura, Reprise, répétition, réécriture, S. 56 f.

¹⁷ Hamann, Honold, Ins Fremde Schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart, S. 10.

¹⁸ Holdenried, Von der Unermesslichkeit der Welt, S. 291 f.

¹⁹ Vgl. Kreuzer, Spurensuchen und Orientierungsstrategien, S. 1 f.

²⁰ Hamann, Honold, Ins Fremde Schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart, S. 9.

Prätexat kann als Vorlage oder als Negativbeispiel, immer aber als Spiegelung und Reflexionspotenzial genutzt werden. Eine zweisträngige Handlung generiert im Allgemeinen »eine Form der invertierten Darstellung«: »Mit ihr wird, synchron oder diachron, eine Distanz zum Erzählgeschehen hergestellt, die sich als Kritik am Fortschrittsglauben, an der kolonialen Eroberung und am Heroischen der Entdeckungsgeschichte deuten lässt.«²¹ Es ist ein Verfahren, historisches Wissen fiktional zu rahmen und gleichzeitig zu problematisieren. Gleichzeitig handelt es sich augenscheinlich um eine Wirklichkeitsvermittlung zweiten Grades: Ein Text, der vorgibt, Wirklichkeit zu erzählen, wird in einen anderen Text integriert. In ihrer Untersuchung zu literarischen Nachreisen beschreibt Kreuzer die textuelle Spur des Prätexts als »eine Erdung durch Materialität und Körperlichkeit, die eine neue Sinnfindung, d. h. Orientierung« ermöglicht.²² Sie bemerkt richtigerweise, dass so nicht nur den Figuren des Textes die Möglichkeit gegeben wird, »anhand einer materiellen Spur eine sich durch sie konstituierende kohärente Geschichte zu lesen«, sondern auch den Leser:innen: Die Rezipient:innen folgen der »Metareise in und durch die Schrift« und müssen versuchen, sich in den literarischen Spuren zurechtzufinden. Dies wird dadurch erschwert, dass diese ja auch »falsche Führten« beinhalten können, etwa durch eine fiktive Herausgeberinstanz.²³ Nun sind allerdings »fiktionale Überformungen historisch verbürgter Forschungs- und Entdeckungsreisen« keine Neuerung der Gegenwartsliteratur, wie auch Michaela Holdenried hervorhebt: Wie Reiseberichte auch, waren Neu- und Nacherzählungen derselben lange eine populäre Textsorte. Insbesondere das 19. Jahrhundert kannte eine ganze Reihe solcher Überformungen, mehrheitlich nach dem Ende der zweiten grossen Entdeckungsfahrten.²⁴ Doch im Gegensatz dazu treten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert eher marginale Figuren des Geschehens ins Rampenlicht. Nicht mehr die Kommandanten und Hauptbefehlshaber, sondern abseitige Figuren oder auch wissenschaftliche Exponent:innen sind nun die Träger:innen der Geschichte. Zudem gerät in zeitgenössischen Texten die Reise »aus dem Erzählzentrum an den Rand« und stellt mehr »den Anlaß als das Ziel der literarischen Reflexion« dar.²⁵ Zu beobachten ist eine intensivierete literarische Beschäftigung mit der Quellenlage, mit der Recherche und dem Modus des Erzählens oder Berichtens. Viele der Texte berufen sich explizit auf Dokumente. Die Reiseliteratur der Gegenwart scheint die eigene kulturelle Vorprägung zwar anzuerkennen, aber

21 Holdenried, Von der Unermesslichkeit der Welt, S. 309.

22 Hier und im Folgenden Kreuzer, Spurensuchen und Orientierungsstrategien, S. 8 f.

23 »Aus dem Netzwerk an Spuren wird nicht nur eine vergangene Realität rekonstruiert, sondern auch eine Zukunft entworfen, die Ziel und Zweck jeder Orientierung ist. Die materiellen Spuren werden somit zu Orientierungsmitteln und das Spurenlesen wird zur Methode im Prozess der (Selbst-)Erkenntnis.« Ebd., S. 8.

24 Holdenried, Von der Unermesslichkeit der Welt, S. 291 f.

25 Holdenried, Reiseliteratur, S. 283.

sie zugleich auch negieren zu wollen, indem sie »eine poetische Redeweise« postuliert, die auf Authentizität insistiert.²⁶ Man könnte von der »Gleichzeitigkeit von Authentizitätspathos und dessen kritisch-dekonstruktivistischer Raum-Lektüre« sprechen. Die »gegenwärtige Konjunktur des Authentizitäts-Begriffes« wird im Übrigen zuweilen auch als Hinweis auf das Ende der Postmoderne interpretiert.²⁷ Im folgenden Abschnitt ist diese für die Texte meines Korpus so wichtige Kategorie der Authentizität genauer zu untersuchen.

2.2 Authentizitätskonstruktionen

Authentizität ist ein schillernder Begriff. Sein Höhenflug – vielleicht kann Authentizität heute »als *das* übergreifende Leitkonzept der Hoch- wie der Unterhaltungskultur, der Politik wie der Wirtschaft, von Produkten wie von Personen bezeichnet werden«²⁸ – diskreditiert das Konzept aber zunehmend: Die naive und vor allem inflationäre Verwendung des Wortes »Authentizität« führt immer mehr zu einer ablehnenden Haltung gegenüber dem ursprünglich positiv²⁹ besetzten Begriff.

Unterscheiden kann man grundsätzlich Subjektauthentizität und Objektauthentizität.³⁰ Subjekt- (oder Autor-)Authentizität meint die Zuschreibung zu einer Urheberfigur: Ein Dokument ist authentisch, wenn sich das kausale Verhältnis zum:zur Urheber:in bestätigen lässt. Eine weitere Schattierung des Begriffs könnte man als Individualauthentizität bezeichnen: die Äusserungen eines Ichs, die man als aufrichtig, ehrlich und ursprünglich empfindet. Die Objektauthentizität hingegen fragt, ob ein Text authentisch ist im Hinblick auf seine Wirklichkeitsreferenz. Doch Authentizität ist nicht einfach da – sie wird vielmehr hergestellt.³¹

Historisch ist Authentizität (zu gr. αὐθεντίας) zu verorten im Bereich der Urheberschaft, der Autorität, der Machtvollkommenheit. Der Begriff hat mehrere Bedeutungsverschiebungen erfahren: Lange im Sinne der Autorität von Personen

26 Hier und im Folgenden Herrmann, Horstkotte, Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, S. 132.

27 Vgl. Weixler, Authentisches erzählen – authentisches Erzählen, S. 7 f.

28 Ebd., S. 2. Vgl. auch Wiefarn, Authentifizierungen, S. 9.

29 »Vielleicht lässt sich nichts sicherer über ›Authentizität‹ sagen, als dass es sich um einen dezidiert positiven Begriff handelt.« Weixler, Authentisches erzählen – authentisches Erzählen, S. 1.

30 Vgl. ebd., S. 12 f.

31 Die »relationale Authentizität der *Zuschreibung*« ist das Verfahren der Postmoderne, während die relationale »Erschreibung« die Moderne charakterisiert. In der Moderne wird die Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant zwar bereits »als mediale Relation« erkannt, aber sie kann trotzdem ohne grössere Schwierigkeiten »erschrieben« werden. Im Gegensatz dazu ist das primäre Verfahren der Vormoderne die »referentielle Authentizität der *Zuweisung*«. Referentiell zielt – im Gegensatz zu relational – auf die »Wahrheit des Dargestellten« ab. Alle drei Typen sind heute im Gebrauch. Ebd., S. 8.

genutzt, dann von Schrifttexten in den »Diskurs der Macht«³² eingebunden, schliesst er im 20. Jahrhundert an das Konzept der *sincérité* des 18. Jahrhunderts und an die subjektive Autonomie der Genieästhetik an und verschmilzt schliesslich mit Grundbegriffen der Existenzphilosophie wie Redlichkeit, Echtheit, Eigentlichkeit und Wahrhaftigkeit.³³ Authentizität bezeichnet nun auch einen ästhetischen Wert, durch den sich »Einmaligkeit und Originalität, Autorschaft und Fertigkeit als fundamentale Differenzkriterien zu Nichtkunst etablieren lassen.«³⁴

Ab den Sechzigerjahren schlägt sich die Abwehrhaltung gegenüber Ideologien und dem Establishment sowie die Hinwendung zu gesellschaftlichem oder politischem Engagement vermehrt in einer nichtfiktionalen Orientierung der Kunst nieder: einer sogenannten Antikunst, die den Eindruck von Unmittelbarkeit erwecken soll.³⁵ Die Ästhetik der Antikunst ist die des Präsentischen, des puren Erscheinens, nicht des Erscheinens »als« etwas: Das Mediale soll unsichtbar sein.³⁶

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Authentizität zu einem Modewort geworden:

Das Authentische [...] hält dem Unechten, Eklektischen, Scheinhaften und Inszenierten die Alternative von der ›wahren‹ Gestalt der Dinge und den ›tieferen‹ Gründen des Seins vor. In den Synonymen des Authentischen – dem Aufrichtigen, Echten, Originalen, Wahrhaften und Unmittelbaren –, spiegelt sich der Anspruch seiner Apologeten auf Eindeutigkeit und Verlässlichkeit. Im Authentischen, so deren Hoffnung, würde die Welt in ihrem Kern verstehbar, Zusammenhänge klar und Zufall als Absicht erkennbar sein. Mit dem Authentischen verbindet sich daher ein moralischer Anspruch, der auf der Utopie eines Lebens ohne Maskerade und Rollenspiel beruht.³⁷

Authentizität steht also für Wahrheit und Ehrlichkeit, für einen unverstellten Zugang zu den Dingen und zum Sein. Immer jedoch ist der Begriff als »Indiz einer

32 Lethen, Versionen des Authentischen, S. 209.

33 Vgl. Knaller, Müller, Authentisch/Authentizität; Knaller, Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs; sowie Zeller, Ästhetik des Authentischen, S. 5–8.

34 Knaller, Müller, Authentisch/Authentizität, S. 42.

35 Zeller, Ästhetik des Authentischen, S. 2.

36 Interessant ist, dass es im 20. Jahrhundert auch eine Strömung in der Kunst gab, die die Vermitteltheit von Kunstwerken gerade nicht zu verbergen, sondern auszustellen suchte: die Avantgarden. Das selbstreflexive Hinweisen auf ihre mediale Verfasstheit war paradoxerweise wiederum Garant des Authentischen. Ebd., S. 282.

37 Ebd., S. 1. Zeller möchte Authentizität allerdings als »literar- und kunsthistorische[n] Begriff« verstanden wissen, »der sich auf einen begrenzten Zeitraum – ca. von 1900 bis 1980 – bezieht«. Ebd., S. 21. Wenn Authentizität einen moralischen Aspekt mitträgt und von Hoffnung nach Individualität, Autonomie und Echtheit getrieben ist, so verwundert es auch nicht, dass nicht selten die augenfällige Sehnsucht nach Authentizität, die bei manchen Autor:innen der Gegenwartsliteratur zu beobachten ist, als »antimoderne[r], häufig religiös begründete[r] Affekt mit kulturkritischen Implikationen« beschrieben wird. Schaffrick, Willand, Autorschaft im 21. Jahrhundert, S. 86.

Krise«³⁸ zu sehen: Authentizität als Kategorie wird dann virulent, wenn ihr Verlust bedauert wird, wenn Zuschreibungen unsicher werden, wenn Kopien überhand nehmen gegenüber Originalen.

Auf der Rezeptionsseite wird Authentizität immer wieder als Mehrwert für Literatur gesehen – als ob sie Literatur und Leben wieder zusammenbringen könne (»able to reconcile literature with life«) –, auch wenn, und vielleicht gerade wenn, der literarische Wert im Sinne der Kunstfertigkeit nicht besonders hoch ist: »[A]uthenticity stands for [...] a somewhat undefined ›proper‹ value implicitly thought to be contrary to what literary craftsmanship actually consists of«.³⁹ Kritisch gesehen werden können im Lob des Authentischen in der Literatur natürlich auch der Persönlichkeitskult und die Vermarktung desselben, die in politischen oder kulturellen Kontexten ungeahnte Dimensionen annehmen können. Zu bemerken ist auch, dass das Beklagen des Verlustes oder der Abwesenheit von Authentizität in Texten ebenfalls als authentizitätsfördernde Strategie aufgefasst werden kann.

Im Zeitalter der Virtual Reality und der vielfach potenzierten Selbstdarstellung im Internet ist Authentizität ein fragliches Konstrukt, das die Hoffnung einer Rückkehr zum Einfachen, zum reinen Inhalt, zur unverstellten Präsenz,⁴⁰ zur Einheit mit sich selbst ausdrückt. So hat denn auch die Weisung »Sei du selbst« das antike Leitwort »Erkenne dich selbst« (γνώθι σεαυτόν) ersetzt – ein paradoxer Inszenierungszwang, da ja diese Art von Authentifizierung massgeblich über Selbstdarstellung und -inszenierung geschieht.⁴¹ (Und natürlich profitiert davon auch eine Industrie, die darauf abgestimmte rhetorische Vermarktungstechniken verwendet.) Das Utopische des Konzepts gerät so immer mehr unter Druck: Wenn Authentizität »auf medialen Praktiken« basiert, dann stellt sich »die Utopie von Reinheit und Ursprünglichkeit als Phantasma« heraus.⁴²

Die in dieser Arbeit diskutierten Texte tangieren Authentizität in dreierlei Hinsicht: Zum einen in Bezug auf die Frage der Echtheit der Dokumente in der

38 Zeller, *Ästhetik des Authentischen*, S. 7.

39 Schneck, *Fake Lives, Real Literature*, S. 262 f. Authentizität lässt sich auch »als Lektüreeindruck beschreiben, der sich dort einstellt, wo die Erwartungen des Lesenden durch die Repräsentationen im Text bestätigt werden«. Fischer, *Reiseziel England*, S. 39.

40 »Präsenzästhetiken erwecken den Anschein, die Einmaligkeit und Augenblicklichkeit des Ereignisses bürgte für authentische Erlebnisse.« Zeller, *Ästhetik des Authentischen*, S. 288.

41 Bolz, *Der Kult des Authentischen*, S. 416. Vgl. auch Fischer-Lichte, Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*. Zeller bemerkt richtig, »Medien neigen dazu, das Fiktionsbewusstsein ihrer Nutzer zu unterlaufen, indem sie deren Authentizitätssehnsucht ausbeuten.« Zeller, *Ästhetik des Authentischen*, S. 292. Und Valentin Groebner meint, das Authentische sei deswegen authentisch, »weil es im Namen von Unmittelbarkeit und Intensität wiederholt werden« könne. Groebner, *Retroland*, S. 181. Es lässt sich auch beobachten, dass »in den Medien selbst eine Radikalkritik der Medien« geäußert wird: »Genau so wie die Kopie das Original erzeugt, so erzeugt die Medienwirklichkeit erst die Erwartung einer authentischen Realität.« Bolz, *Der Kult des Authentischen*, S. 415.

42 Zeller, *Ästhetik des Authentischen*, S. 17.

histoire im Sinne ihrer Zuschreibung zu einer bestimmten Person oder Zeit, zum anderen hinsichtlich der Referenz⁴³ auf die aussertextuelle Wirklichkeit und drittens übergreifend – auf der Ebene des *discours* – in Bezug auf die verwendeten Inszenierungen von Authentizität. Ganz grundlegend geht diese Arbeit davon aus, dass Authentizität in Texten als Effekt von Authentifizierungsstrategien zu betrachten ist. So erscheint Medialität als »Voraussetzung für Authentizität« und Amedialität als »ihr utopisches Korrelat«.⁴⁴

2.3 Erzählen mit Dokumenten

2.3.1 Wirklichkeitspartikel. Intertextualität und Zitat

Die Inkorporierung von authentisch wirkenden Dokumenten (sei es als Faksimile oder als Zitat) kann den Aussagemodus und die Zielrichtung eines Textes nachhaltig beeinflussen. Die Texte, die in dieser Arbeit untersucht werden, beschreiben in der *histoire* häufig Medien (Briefe, Quellen, Notizen, Fotografien, Archivmaterialien), an deren behaupteter (Subjekt-)Authentizität und Materialität sich die Frage um Fakt oder Fiktion (dazu vertieft das Kapitel 2.4) entzündet: Es handelt sich um ein »Erzählen mit Dokumenten«. Dies führt zur Frage, wie mit solchen Textübernahmen terminologisch umgegangen werden soll.

Ich möchte diejenigen Zitate und Textbausteine als Wirklichkeitspartikel⁴⁵ bezeichnen, die ihrerseits im weitesten Sinne den Anspruch erheben, Wirklichkeit abzubilden – unabhängig davon, ob sie es tatsächlich tun. Kurz: Zitate und Übernahmen aus Reiseberichten, Dokumentartexten, Fachliteratur. Diese Auszüge kann man unter dem Phänomen der Intertextualität⁴⁶ fassen, sofern man für einen Begriff von Intertextualität plädiert, der auch nichtliterarische Texte einbezieht. Es haben sich im Laufe der Zeit zwei Grundrichtungen des Verständnisses von

43 Sicherlich: Es gibt keine »authentische[n]« unmittelbare[n] Referenz zwischen »Wirklichkeit« und medialer Kommunikation«. Objekt-Authentizität kann als »ein Zuschreibungsphänomen« gesehen werden, das »eine relationale Referenz zu einer subjektiv wahrgenommenen »Wirklichkeit« oder »Wahrheit« konstruiert«. Weixler, Authentisches erzählen – authentisches Erzählen, S. 13.

44 Zeller, Ästhetik des Authentischen, S. 20.

45 Vgl. »Im Geflecht eines fiktionalen Textes findet eine Verdichtung von Realitätspartikeln statt. Diese Verdichtung kann bis zur Dokumentarliteratur führen. Sie läßt als Extrem nur noch das Zitat sprechen.« Timm, Erzählen und kein Ende, S. 72.

46 Bekanntlich wurde der Begriff Intertextualität in den späten Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts durch Julia Kristeva geprägt. Kristeva weitete Michail Bachtins Konzept der Dialogizität und Polyphonie des Romans auf Text allgemein aus (»tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte«). Der Text wird als veränderlichen, unabschliessbaren Bedeutungsprozess gefasst. Kristeva, Bakhtine, S. 440 f.

Intertextualität herauskristallisiert, die im Grunde unvereinbar sind. Die eine richtet die Aufmerksamkeit auf konkrete, nachweisbare Verweise innerhalb eines Textes (Text-Text-Beziehungen, die in der Regel als intentionale zu fassen sind), die sogenannte »enge Intertextualität«, während die andere Richtung Intertextualität gewissermaßen als »Seinsbedingung von Kultur«⁴⁷ versteht, als universeller Zusammenhang von Texten. Bei Letzterer werden auch Kategorien wie die Autorintention oder die Autonomie eines Werks verabschiedet. Gérard Genette hat, der ersten Auffassung folgend, in seiner Klassifizierung versucht, Intertextualität auf die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen einzuschränken: als Zitat, Plagiat oder Anspielung.⁴⁸ Als übergeordnetes Phänomen benennt Genette Transtextualität. Diese kann sich in fünf nicht notwendigerweise präzise trennscharfen Typen äussern: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität. Während der Paratext bekanntlich den Titel, die Fussnoten, Vorworte und Ähnliches beinhaltet, meint Metatext einen »Text, der sich mit einem anderen auseinandersetzt ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen«, im Sinne eines »Kommentars«.⁴⁹ Architextualität bezeichnet die taxonomische Zugehörigkeit eines Textes zu einer Gattung. Das Konzept der Hypertextualität geht dann wiederum in die Richtung der zweiten Auffassung von Intertextualität kristevascher Prägung: Sie meint jede Beziehung zwischen einem Text B (Hypertext) und Text A (Hypotext), »wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist«.⁵⁰ Eine weitere Form der Intertextualität sind Systemreferenzen, also etwa Referenzen auf Textkollektive, Diskurstypen, Mythen und Archetypen sowie Gattungen.⁵¹ Doch hat sich bis heute keine allgemeine Terminologie durchgesetzt – dies ist wohl auch der Natur der Sache geschuldet: »die Sachen, nach denen die Begriffe suchen, [sind] in der Regel vielschichtiger [...], als es sich manche vielleicht wünschen mögen«.⁵²

Was ist eigentlich ein Zitat? Ist nicht jedes Wort ein Zitat von irgendwoher, mit Ausnahme von reinen Neologismen? Und was zitieren wir, wenn wir zitieren? Das, was geschrieben steht? Das ironische Gegenteil davon? Die Worte, den Ursprungstext, den gesellschaftlich-historischen Kontext? Was bedeutet es, einen Ausdruck aus seinem angestammten Umfeld zu entreissen und in ein neues zu verpflanzen?⁵³ Die Möglichkeiten der Bedeutungsexplosion sind beinah

47 Vgl. Berndt, Tonger-Erk, Intertextualität, S. 12.

48 Genette, Palimpseste, S. 10.

49 Ebd., S. 13.

50 Ebd., S. 14 f.

51 Pfister, Zur Systemreferenz.

52 Berndt, Tonger-Erk, Intertextualität, S. 12 f.

53 Vgl. Wirth, Zitieren Pfropfen Exzerpieren. Vgl. auch Frey, Der unendliche Text, S. 51 f.

unendlich. Mal zitieren wir bejahend, mal kritisch, mal blossstellend, mal zur Bekräftigung. Ist der Vorgang ein gewaltvoller oder ein spielerischer, ist es ein Herausreißen der Worte oder ein blosses Kopieren? Nehmen die zitierten Worte ihren ursprünglichen Kontext mit sich? Bergen sie in sich den ursprünglichen Sinn, eine originale Bedeutung, die ihnen noch zu entlocken wäre? Oder sind sie frei von ihrer Herkunftssemantik, nur Worte in einem unendlichen Textmeer, mal da an Land gespült, mal dort, unidentifizierbares Strandgut?

Wie zitieren wir? Sind Änderungen erlaubt, typografische, inhaltliche, modernisierende? Ist das Wiederholende identisch mit dem Wiederholten? Nein – in »der zitierenden Wiederholung geschieht stets etwas Neues. [...] A = >A< bezeichnet keine Identität.«⁵⁴ Zitieren als »In-Anführungszeichen-Setzen« ist ein Verfahren, »das ostentativ auf die Differenz zwischen Original und Wiederholung des Originals hinweist.«⁵⁵ Das Anführungszeichen ist die Markierung eben dieser Differenz. Anführungszeichen weisen zudem auf die fremde Herkunft der Worte hin, vielleicht auf eine Distanzierung vom verwendeten Ausdruck, auf Ironie oder vielleicht nur auf die Respektierung einer anderen Autorität. Aus Kopien können aber auch neue Originale entstehen, wenn Fremdkörper und Eigenes miteinander verwachsen:

Betrachtet man die zitationelle Aufpfropfung als Verfahren, um aus zitierten Fragmenten ein neues Original herzustellen, dann wird an einem bestimmten Punkt die Differenz zwischen Zitat und Original hinfällig, sobald nämlich Unterlage und Pfropfreis miteinander verwachsen sind.⁵⁶

Unterschieden werden sollen in dieser Arbeit markierte und unmarkierte Zitate. Markierte Zitate stehen in Anführungszeichen oder sind anderweitig grafisch vom Haupttext abgesetzt, meist mit einer Herkunftsangabe. Bei markierten Übernahmen lassen sich echte und unechte Zitate unterscheiden: Unechte Zitate sind Zitate, bei denen der Hinweis ins Leere führt. Sie können entweder in der Form von Pseudozitaten auftreten, die sich zwar auf einen existierenden Text beziehen, aber kein Zitat daraus darstellen oder in der Form von Parazitaten, bei denen der Bezugstext imaginär ist.⁵⁷ Diese unechten Zitate oder *fake quotes* können, je nachdem wie sie ausgestaltet sind (wie offensichtlich sie *fake* sind), faktualisierende oder fiktionalisierende Sprechweise darstellen. Im Zitat steckt viel Irritations- und Spielpotenzial.

54 Holdenried, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, S. 6.

55 Wirth, Original und Kopie, S. 22, Wirth zitiert Jacques Derrida, Signatur Ereignis Kontext, S. 32. »Es sei kurz erwähnt, daß Anführungszeichen ein Problem für Logiker und für Sprachtheorien sind.« Bunia, Faltungen, S. 336 f. Für Interessierte sei bereits hier auf Smullyan, Satan, Cantor and Infinity verwiesen (vgl. Abschnitt 5.3.4).

56 Wirth, Original und Kopie, S. 22.

57 Oraić-Tolić, Das Zitat in Literatur und Kunst, S. 35.

2.3.2 Ästhetisierung oder Beglaubigung?

Welche Strategien gibt es, um Dokumente in den Text einfließen zu lassen? Im Rahmen der Dokufiktion etwa unterscheidet Markus Wiegandt drei Techniken, die eine »Integration des dokumentarischen Materials in den Text« erlauben:⁵⁸ Zum einen journalistische Techniken, wie das Interview oder die Reportage, zum anderen die formale Abgrenzung (»Einbindung von Fußnotenbelegen, Zeichnungen, Infokästen, Fotobelegen und Bildunterschriften in den literarischen Text«), die an die wissenschaftliche Tradition erinnert, und als Drittes »bestimmte narrative Techniken [...], die weder dezidiert als journalistische Techniken noch als genuin literarisch zu gelten haben«: Tagebucheinträge, Diskursverweise, Exzerpte von Texten. Diese Techniken können auch kombiniert werden.

Zwei Begriffe aus dem Umfeld der Intertextualität werden im Laufe dieser Untersuchung wiederholt begegnen: Montage und Collage. Montage bezeichnet die Kombination von vorgefundenen Fertigstücken mit eigenem Material.⁵⁹ Doch verweist im »Arbeiten mit Fertigteilen oder objets trouvés« die Montage »eigentlich [auf] ihr Gegenteil«, nämlich die »*Demontage* von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität«.⁶⁰ Montage zeigt, dass sich die Realitätsfragmente »nicht mehr bruchlos zu einem Ganzen zusammenfügen lassen«.⁶¹ Dies führt zu einer Infragestellung des Kunstbegriffs und der Autorität der Autorfigur. Die Montage, von Theodor Adorno noch als »innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen« bezeichnet,⁶² ist im 20. Jahrhundert zu einem wichtigen Stilmittel der Literatur, aber auch der Kunst avanciert, man denke nur an den Kubismus, Dadaismus oder Surrealismus.⁶³ Hier schliessen sich Fragen des Arrangements an: Werden die Texte nahtlos eingefügt, oder sind sie als Fremdkörper markiert, ist damit eine Montage als solche erkennbar? Und welchen Einfluss auf ihr Bedeuten hat dies? Strässle spricht in diesem Zusammenhang von *merging*: Wenn die »Übergänge zwischen den heterogenen Bestandteilen unkenntlich gemacht« würden und nicht mehr zu entscheiden sei, »was aus welcher Quelle« stamme, ergebe »sich eine neue Textur, die sich wie ein einheitliches Gewebe« lese.⁶⁴

58 Hier und im Folgenden Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 22 f.

59 Vgl. Žmegač, *Montage/Collage*. Uwe Wirth benennt das Grundprinzip des Montageverfahrens als »das Hineinkopieren von Wirklichkeitsfetzen in den literarischen Rahmen«. Wirth, *Die Geburt des Autors*, S. 430.

60 Voigts-Virchow, *Montage/Collage*, S. 541, Hervorhebung O. S.

61 Wirth, *Die Geburt des Autors*, S. 429.

62 Adorno, *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. VII, S. 232.

63 Vgl. Möbius, *Montage und Collage*.

64 Strässle, *Fake und Fiktion*, S. 49.

Wenngleich sich die begrifflichen Abgrenzungen in der Praxis und im allgemeinen Sprachgebrauch als schwierig erwiesen haben,⁶⁵ bietet es sich an, die Collage als Extremfall der Montage zu definieren: Eine Collage wäre die Zusammenstellung von ausschliesslich »fremden«, entlehnten Objekten aus anderen Quellen, bei der auch die stilistische oder semantische Heterogenität gewährleistet ist. In der Collage tritt die Autorfigur als arrangierende Instanz in den Hintergrund: Die Wirklichkeitsfragmente treten scheinbar »unmittelbar vor den Leser«.⁶⁶ Dieser Authentizitätseffekt ist zentrales Motiv der Collage. Andererseits kann natürlich der Authentizitätseffekt in sein Gegenteil umschlagen und gerade das intentionale Arrangement der Collage seitens der Urheberinstanz betonen. Volker Hage betont, dass bei der Collage die Zitate als solche erkennbar sein müssten, erkennt aber auch an, dass damit das Problem auf die Rezeptionsseite verschoben wird: Wie wird Erkennbarkeit bestimmt, von welchen Lesenden geht man dabei aus?⁶⁷ Hier kommt das Stichwort intertextueller Markierungsverfahren zum Zug: »Die systematische Durchleuchtung intertextueller Markierungsverfahren in literarischen Texten [...] ermöglicht [...] fundierte Rückschlüsse auf intendierte Leserrollen«.⁶⁸ Ob Lesende einen Referenztext identifizieren, hängt von ihrer Belesenheit und ihrer kulturellen respektive sprachlichen Verortung ab. Die (glückende) Rezeption von markierten Intertextualitätsphänomenen lässt sich laut Helbig vereinfachend wie folgt darstellen:

- (1) Irritation durch Wahrnehmung eines Störfaktors im Verlauf der Rezeption
- (2) Identifizierung des Störfaktors als Referenzmarkierung
- (3) Identifizierung des Referenztextes
- (4) Aktualisierung von Konnotationen, die im Zusammenhang mit dem Referenztext freigesetzt werden
- (5) Übertragung relevanter Konnotationen auf den präsenten Text
- (6) Schlußfolgerungen für die Interpretation⁶⁹

Unangetastet bleibt von all dem natürlich die Möglichkeit, dass Rezipient:innen ihrerseits Intertextualitätsphänomene sehen, welche die Autor:innen nicht intendiert haben.

65 Vgl. Žmegač, *Montage/Collage*.

66 Wirth, *Die Geburt des Autors*, S. 431.

67 Hage, *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 68 f.

68 Helbig, *Intertextualität und Markierung*, S. 12. Für seine Kategorisierung beruft sich Helbig auf enge, das heisst intentionale Intertextualität. Er unterscheidet (1) die Nullstufe (keine Markierung), (2) die Reduktionsstufe (implizit markierte Intertextualität), (3) die Vollstufe (explizit markierte Intertextualität) und (4) die Potenzierungsstufe (thematisierte Intertextualität), vgl. ebd., S. 83–137.

69 Ebd., S. 162.

Ein Beispiel für Dokumentenmontage ist die *documentary fiction*, Literatur, die den Anspruch hat, dokumentarisch zu erzählen: »Documentary fiction is characterised by factual truth-claims – that is, text-intrinsic declarations by the author claiming to relate an historical truth through a faithful recording or reporting on the world.«⁷⁰ (Dies trifft allerdings genau genommen auf ein mittelalterliches Werk wie *Parzival* auch zu.) Das Genre fokussiert auf epistemologische Fragen und Quelleninterpretationen und oftmals werden Lesende auch mit den während der Recherche aufgetretenen Herausforderungen konfrontiert. Ähnliches könnte man auch von der *nonfiction novel* oder *faction* im Umfeld des *New Journalism* sagen:⁷¹ Es haben sich in der Forschung keine klaren Begrifflichkeiten mit definitorischen Unterschieden herausgebildet. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Texte lässt sich vielleicht wie folgt benennen: »[They] read like novels, but are based on facts documented by the author.«⁷² Im deutschen Sprachraum gibt es ähnliche Entwicklungen.⁷³

Doch was passiert eigentlich mit Dokumenten, die zitathaft in Texte eingebettet werden? Haben sie die gleiche dokumentarische Strahlkraft, die sie in einem Archiv oder in einem wissenschaftlichen Zusammenhang hätten, oder ändert sich ihr Dokumentsein dadurch? Zeller vertritt den Standpunkt, dass dokumentarisches Material »im Moment der Ästhetisierung«, wenn es in einen literarischen Kontext eingebettet wird, zu Kunst wird: »In Archiven lagernde Akten konstituieren Wirklichkeit, während Dokumentarliteratur die in Dokumenten bezeugte Wirklichkeit interpretiert und auf ästhetische Weise darstellt.«⁷⁴ Überführungen von Elementen aus anderen Kontexten in einen literarischen Text garantieren natürlich keinen feststehenden Gebrauch. Wiegandt argumentiert, dass Wissens-

70 Pedri, *Factual Matters*, S. 11.

71 Vgl. Hollowell, *Fact and Fiction*. Im Amerika der Sechzigerjahre entstand eine journalistische Ausrichtung, *New Journalism* genannt, die sich gegen die geltenden Konventionen auflehnte und einen subjektiveren Zugang zum Schreiben fand. »While the novelists of the sixties were struggling to create narrative forms more closely fitted to the bizarre social reality of American life, a group of reporters began experimenting with fictional techniques in an effort to reconceive American journalism«. Ebd., S. 21. Gleichzeitig war *nonfiction writing* immer populärer geworden und Schriftsteller:innen wandten sich vermehrt einer hybriden Form des Dokumentarischen zu. Die Konsequenz war, dass sich die Grenze des Journalismus und der Literatur verschob. Als bekanntestes Beispiel im Bereich *Faction/nonfiction novel*/Tatsachenroman kann Truman Capotes *In Cold Blood* (1965) gelten.

72 Flis, *Factual Fictions*, S. 1.

73 Vgl. »Ob das Dokumentarische die Sache selbst sei, ob die Bruchstellen des Dokumentierten die Ansatzpunkte für Fiktionales und also für ästhetische Manipulationen und Arrangements liefern, ob nicht das Dokumentarische überhaupt nur eine geschickt manipulierende Fiktionalität sei – diese drei groben Thesen in der Dokumentarismusdebatte spiegeln ebenso die definitorische Unsicherheit wieder [sic] wie die Vielfalt dokumentarischer Gattungen und Methoden«. Arnold, Reinhardt, *Vorbemerkung*, S. 7. Vgl. auch Miller, *Prolegomena*.

74 Zeller, *Ästhetik des Authentischen*, S. 109 und insbesondere Anm. 66.

vermittlung dennoch möglich sei: »Die sachliche Richtigkeit der verwendeten Dokumente ist im fiktionalen Zusammenhang nicht außer Kraft gesetzt.«⁷⁵ Am Beispiel von Alexander Kluges literarischem Verfahren der Dokumentenmontage etwa haben sich viele Kritiker:innen abgearbeitet. Man hat ihm vorgeworfen, er lasse es zu, »dass die Fakten selber fiktiv und unwirklich« würden. »Da Kluge mit den vielen Dokumenten unentwegt manipuliere, ohne zu verraten, wo seine Eingriffe erfolgt seien, entstehe statt Dokumentation eine Fiktion, die besonders bedenklich sei, weil sie stets den Anschein der Faktizitätsaussage erwecken wolle.«⁷⁶ Dirk Werle ist der Meinung, dass die »Verwendung von Dokumenten« einen Text nicht notwendig faktualer mache und plädiert für eine Analyse des jeweiligen Kontexts, um eine Funktionsbestimmung der Montage zu gewinnen.⁷⁷ Martin Kubaczek sieht die Verwendung von Dokumenten in Erzähltexten als bidirektionalen Prozess der Bedeutungsübertragung: »Das Dokument gewinnt einen Charakter von Irrealität, wenn es in die Fiktion eingebettet wird, und diese saugt wiederum einen Gutteil von Tatsächlichkeit von jener in sich auf.«⁷⁸ Dies ist das Entscheidende: Die Einbettung von Dokumenten in einen Text resultiert in einer Überlagerung von Funktionalitäten, von Sinnangeboten und Verunsicherungen. Das entstehende Gewebe ist, so meine These, etwas Drittes, das mehr ist als ein Nebeneinander von historischem Dokument und Erfundenem. Dieser Gedanke wird im Abschnitt 2.4.3 weiter ausgeführt.

2.3.3 Herausgeberfiktion

In Übereinstimmung mit der in der Einleitung geäußerten Beobachtung, dass sich Fragen der Welthaltigkeit und der Erfundenheit insbesondere an medialen Konstellationen zeigen, steht der Befund, dass nicht wenige der in dieser Arbeit besprochenen Texte sich – zumindest partiell – als gefundene Dokumente ausgeben, bei denen die Autor:innen angeblich nur als Herausgeber:innen fungieren. Die Herausgeberfiktion insistiert also in besonderem Masse auf der Materialität eines Textes: Der Text muss als Artefakt vorhanden sein, gefunden werden, um herausgegeben werden zu können. Auch dies ist ein Erzählen mit Dokumenten.

75 Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 69.

76 Hage, *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 128. Vgl. auch Scheunemann, »Fiktionen – auch aus dokumentarischem Material«.

77 Werle, *Fiktion und Dokument*, S. 120.

78 Kubaczek, *Fußgänger und Läufer*, S. 25. Kubaczek bezieht sich hier auf Christoph Ransmayrs 1984 erschienenen Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* – diesen bespreche ich in Kapitel 3.2.

Autor:innen zeichnen verantwortlich für ihre Texte – die Herausgeber:innen für die von ihnen edierten aber nur bedingt. Im Falle einer Herausgeberfiktion übernehmen die Herausgebenden im Allgemeinen zwar die Verantwortung für die Erscheinungsform des Textes, doch zugleich weigern sie sich, die Verantwortung für den Text selbst zu übernehmen. Sie können über die Ausstellung von Nähe oder Ferne zum Text bestimmen und sich dazu äussern, wie sie den Text gefunden und welche Beweggründe sie dazu veranlasst haben, ihn zu veröffentlichen. Echte Textfunde und echte Herausgeberschaften gab und gibt es selbstverständlich auch – insofern sind solche Publikationen nicht nur eine Frage der Fiktion, sondern auch eine der Fälschung.⁷⁹

Die Herausgeberfiktion hat eine lange Tradition: Bereits im *Gilgamesch* (dessen erste schriftliche Zeugnisse von ca. 2000 v. Chr. stammen) kann ein der Herausgeberfiktion nahestehendes Phänomen beobachtet werden.⁸⁰ Chrétien de Troyes beteuert, das Material zum *Cligès* aus der Kathedralsbibliothek von Beauvais zu haben. Zu grosser Berühmtheit hat es auch Cervantes' verzwickte Herausgeberfiktion in seinem *Don Quijote de la Mancha* (1605) gebracht. Davor und danach gibt es unterschiedlichste Textsorten, in denen eine Spielart der Herausgeberfiktion zum Tragen kommt, »oftmals aus unterschiedlichen Motiven: sei es, daß der Autor an der Veröffentlichung unbeteiligt scheinen will, sei es, daß durch räumliche und zeitliche Distanzierung ein Gegenwartsbezug des Textes geleugnet werden soll, sei es, daß die Authentizität zumindest des Textes, wenn nicht gar seines Inhaltes beschwört werden soll.«⁸¹ Letzteres lässt sich beispielsweise in einem italienischen Text von 1558 beobachten: Das angebliche Auffinden von Briefen aus dem 14. Jahrhundert dient wohl der Untermauerung des venezianischen Anspruchs auf die Entdeckung Amerikas vor Columbus.⁸²

Im 18. Jahrhundert tritt mit Defoes *Robinson Crusoe* (1719) ein späterer Klassiker der Herausgeberfiktion auf die literarische Bühne – die Einschätzung, dass *Crusoe* der erste eigentliche Roman oder Tagebuchroman der Neuzeit sei, gar den Beginn der Fiktion markiere, ist aber seit langem überholt.⁸³ Roman Kuhn zeigt,

79 Vgl. Mommertz, Die Herausgeberfiktion, S. 105–108. Dies zeigt sich etwa am Beispiel von *Maria Schweidler. Die Bernsteinhexe. Der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse, nach einer defecten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrers Abraham Schwidler in Coserow auf Usedom*, einem Text, der 1843 erschien und nicht als Manuskriptfiktion erkannt wurde: »Erst zwei Jahre nach der Veröffentlichung klärte der Verfasser den Irrtum mit dem Hinweis auf, »der herrschenden Bibelwissenschaft bewiesen haben zu wollen, wie schwer ein echter alter Text von einem gut imitierten zu unterscheiden wäre.« Blume, Fiktion und Weltwissen, S. 68 f.

80 Mommertz, Die Herausgeberfiktion, S. 109–114.

81 Ebd., S. 134.

82 Schällibaum, Venedig 1558.

83 Vgl. Esposito, Fiktion und Virtualität, S. 272; Kellner, Der Tagebuchroman als literarische Gattung, S. 39. Bereits 1983 schrieb Davis »Until fairly recently, it had generally been the practice of literary histories of the novel, to regard Defoe as the first English novelist, and most treatments

dass sich die Herausgeberfiktion des frühen 18. Jahrhunderts primär durch »die Ambivalenz ihrer eigenen Aussagen und die damit verbundenen Zuschreibungen« charakterisieren lässt.⁸⁴ Spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts treten dann eindeutig parodistische Verwendungen der Herausgeberfiktion auf (etwa bei Jean Paul), doch besteht noch ein Nebeneinander von ironisierenden und nichtironisierenden Manuskriptfiktionen, bis sie um 1800 seltener werden.⁸⁵ Uwe Wirth vertritt die These, dass sich die moderne Erzählerfigur um 1800 aus der im 18. Jahrhundert prominenten Herausgeberfiktion entwickelt und es also einen »Übergang vom fingierten Herausgeber zum fiktiven Erzähler« gegeben habe:⁸⁶ »Der Roman muß sich nicht mehr mit Hilfe einer Authentizitätsfiktion als »wahre Geschichte« tarnen, sondern findet als poetisch wahre Fiktion und als Spiel mit der Form Anerkennung.«⁸⁷ Zu bedenken ist auch, dass um 1900 eine neue literarische Technik des Arrangements aufkommt. Autor:innen werden mittels Collagen nun tatsächlich zu Herausgeber:innen: »Um 1800 tritt der Autor als fiktiver Herausgeber, um 1900 der faktische Herausgeber als Autor auf.«⁸⁸

Gerade weil die Herausgeberfiktion eine lange Tradition hat, kann das Herausgeben von Allografen heute fast nur noch in ironischer Weise aufgerufen werden. Die Dokumentenherausgeberschaft ist »ein anachronistisches Signal«,⁸⁹ das fast immer als Hinweis auf die Erfundenheit der *histoire* und die Fiktionalität des Textes zu lesen ist – wie auch andere Realitätsbehauptungen in Texten, insbesondere wenn diese gehäuft auftreten oder besonders prominent platziert sind. Umgekehrt kann auch das Insistieren auf der Fiktionalität (Künstlichkeit und Erfundenheit) eines Textes die Lesenden stutzig machen und die Suche nach Entsprechungen in der Realität initiieren.⁹⁰ Nicht selten reflektieren Herausgeber:innen zudem die

of the novel tend to move quickly from *Don Quixote* to English *Robinson Crusoe*, from one gaunt touchstone to the other, with the assumption that this was the most direct way along the road to the great tradition. *Crusoe*, however, was far from being an isolated novel in a sea of romances. Quite a few other English writers had been creating what we might call, without fear of abusing the term, novels. These early novels have been relegated to the category of »popular fiction« and allowed to moulder there.« Davis, *Factual Fictions*, S. 102. Ein Beispiel dafür wäre etwa Hendrik Smeeks' *Des Herrn Juan de Posos Beschreibung des mächtigen Königreichs Krinke Kesmes, welche eine grosse Insul, nebst vielen darzu gehörigen kleinen Eylanden, alle zusammen aber ein Theil des unbekanntes Südlandes etc.*, ein faszinierender Reisetext über eine utopische Insel mit einer Herausgeberfiktion, der 1708 in den Niederlanden erschien (erste deutsche Übersetzung 1719).

84 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 165.

85 Vgl. ebd., S. 175–177.

86 Wirth, *Erzählen im Rahmen der Herausgeberfiktion*, S. 136.

87 Wirth, *Die Geburt des Autors*, S. 423.

88 Ebd., S. 433.

89 Nickel-Bacon, *Groeben, Schreier, Fiktionssignale pragmatisch*, S. 297.

90 Vgl. »Es ist durchaus bemerkenswert, dass gerade Texte, die sich solcher expliziten Fiktions-signalen bedienen, immer wieder im Kontext autobiographischer Bezüge diskutiert werden.« Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 183.

Herausgeberfiktionstradition und beteuern ihre Andersartigkeit, indem sie sich von diesen »altmodischen« Praktiken distanzieren, diese ironisch kommentieren und manchmal auch parodieren.

Entscheidend scheint mir, dass die Manuskriptfiktion einen unsicheren Raum erschafft, der die Rezipient:innen zum Nachdenken oder Nachforschen anregt, auch wenn sie heute fast durchgängig als Fiktionalitätssignal zu lesen ist:

Die Funktion des ›Topos‹ der Herausgeberfiktion scheint geradezu darin zu bestehen, eine Fiktionsmarkierung *qua* Ambivalenz einzuführen. Dabei ist diese Ambivalenz immer schon an ästhetische und poetologische Überlegungen gebunden, die über die Frage nach Fakt/Fiktion hinausgehen.⁹¹

Der Text besitzt Ambivalenzen, Irritationsmomente, die zum einen der Unsicherheit von faktuellem oder fiktionalem Sprechen geschuldet sind und zum anderen dem Verweis auf Materialitäten wie historische Zeugnisse oder andere Dokumente. Die Manuskript- oder, allgemeiner, Medienfiktion kann die Lesenden verstärkt den Blick auf das Material und das vermittelte (fingierte oder nicht fingierte) Wissen richten lassen und sie in Unsicherheit stürzen, wie ihr Rezeptionsvorgang auszusehen hat. Sie tangiert also auch Fragen der Medienkompetenz.⁹² Die Untersuchungen der einzelnen Texte werden vertiefend auf die Funktionsweisen der Herausgeberfiktion eingehen.

2.4 Fakt und Fiktion

2.4.1 Eine wahre Geschichte

Nicht nur die Herausgeberfiktion operiert mit einer Authentizitätsbehauptung und ambivalenten Signalen – die »Literatur liebt es, die Leserschaft über den Status dessen in Unsicherheit zu wiegen, was erzählt wird.«⁹³ Insbesondere was den modernen historischen Roman betrifft, ist in der Forschung oft auf eine auffällige »Konfusionierung« von Fakten und Fiktionen hingewiesen worden.⁹⁴ Aber auch andere fiktionale Formen scheinen von einer »Sehnsucht nach dem ›Wirklichen‹« infiziert worden zu sein: »Immer mehr literarische Texte versuchen die Grenzbereiche von Fiktion und Nicht-Fiktion auszuloten und offensiv in die Zwischenbereiche

⁹¹ Ebd., S. 165.

⁹² »[D]ie Fähigkeit zu (möglichst) differenzierten Fiktions-Realitäts-Unterscheidungen [ist] zentraler Bestandteil einer kritisch-konstruktiven Medienkompetenz.« Nickel-Bacon, Groeben, Schreier, Fiktionsignale pragmatisch, S. 298.

⁹³ Strässle, Fake und Fiktion, S. 52.

⁹⁴ Stanzel, Welt als Text, S. 333; vgl. auch Schilling, Der historische Roman seit der Postmoderne, S. 218.

vorzustoßen.«⁹⁵ Ein ähnlicher Befund gilt für den deutschsprachigen Gegenwartsroman: In »deutlich fiktionalen Kontexten« werden »Fragmente von faktualen Lebensgeschichten erzählt«, die in der Regel nur mittels Rekurse auf biografisches Lektürematerial oder das weitere Werk entschlüsselt werden.⁹⁶ Diese »faktualen Intarsien« gestalten die Erzählweise der Texte mit, tragen aber keine Faktizitätsbehauptung für den gesamten Text: »Vielmehr erscheint der offensichtliche Bezug auf Faktisches als ästhetisches Plus der fiktionalen Erzähltexte.«

Abstreiten lässt sich nicht, dass sowohl Bücher wie Filme gerne mit Disclaimern wie »Based on a true story« etikettiert werden.⁹⁷ Man denke an das bekannte Beispiel *Fargo*, ein Film der Coen-Brüder aus dem Jahr 1996, der mit den nachweislich nicht wahrheitsgetreuen Zeilen »This is a true story. The events depicted in this film took place in Minnesota in 1987. At the request of the survivors, the names have been changed. Out of respect for the dead, the rest has been told exactly as it occurred« begann.⁹⁸

Anknüpfend an die Überlegungen zu Authentizität ist zu vermuten, dass die Versprechungen vom authentischen Geschehensein das Erzählte mit einer Aura von Echtheit versehen, die in den Augen des Publikums einen Mehrwert darstellt: Authentizität im Sinne von Wahrhaftigkeit wird als ästhetischer Wert wahrgenommen. So lässt Rousseau im Vorwort zur *La Nouvelle Héloïse* einen Literaten sagen: »Certainement, si tout cela n'est que fiction, vous avez fait un mauvais livre: mais dites que ces deux femmes ont existé; & je relis ce Recueil tous les ans jusqu'à la fin de ma vie.«⁹⁹

Die Frage der Fakten in fiktionalen Textformen kann auch unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Illusion beleuchtet werden:

[W]hy be concerned at all with the authenticity of fiction? The answer to why readers desire authenticity reveals what most of us actually mean when we use the term. [...] [W]hat is often at stake in demands for authenticity is the quality of fiction that draws readers into *aesthetic illusion*.¹⁰⁰

Was Hutchins hier ausführt, sieht er in den öffentlichen Kontroversen über Plagiatsaufdeckungen (etwa bei Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill*) bestätigt:

95 Wiegandt, Chronisten der Zwischenwelten, S. 10.

96 Dieses und folgende Zitate: Niefanger, Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman, S. 289 f.

97 Im Gegensatz gibt es auch Behauptungen, die Ähnlichkeit mit existierenden Personen sei unbeabsichtigt und reiner Zufall. Ein Fall hat es unlängst zu unrühmlicher Berühmtheit gebracht: Maxim Billers Roman *Esra*. Empfohlen sei dazu Bunia, Fingierte Kunst.

98 Vgl. Carter, *It's Only a Movie?*. »[I]f an audience believes that something's based on a real event, it gives you permission to do things they might otherwise not accept«, meint Joel Coen. Andrew, Pros and Cons, S. 26.

99 Rousseau, Préface de la Nouvelle Héloïse, S. 59; vgl. auch Kuhn, Wahre Geschichten, S. 157–162.

100 Hutchins, *Intent to Mislead*, S. 79 f., Hervorhebung O. S.

Wird den Lesenden gesagt, das, was sie als authentisch wahrgenommen hätten, sei (nur) erfunden gewesen, könnten sie sich geprellt fühlen oder sich gar ihrer Leichtgläubigkeit schämen. Eine Motivation für das Lesen wäre dann, der ästhetischen Illusion anheimzufallen. Vielleicht ist es häufig der Unglaube, dass es wirklich »so« gewesen sein soll, der das Interesse weckt:¹⁰¹ Ein Staunen gepaart mit Misstrauen, eine Irritation, die dazu führt, die Grenze zwischen Authentischem und Fingiertem wieder aufrichten zu wollen, Imagination von Realität zu trennen und so die Ordnung wiederherzustellen im Durcheinander von Fakt und Fiktion. So gesehen wäre Authentizität nicht nur ein ästhetischer Mehrwert, sondern auch ein moralischer oder epistemischer Mehrwert. Insbesondere gilt das natürlich für spezifische Genres wie etwa die autobiografische Erinnerungsliteratur.¹⁰² Fest steht, dass das »gezielte Verwirrspiel mit Fiktion und Realität [...] als geschickte Vermarktungsstrategie«¹⁰³ gesehen werden kann. Rezipient:innen fragen häufig »nach dem Realitätsgehalt eines Medienproduktes«.¹⁰⁴ Wenn der Realitätsdisclaimer eine verkaufsfördernde Massnahme ist, muss er, kapitalistischer Logik folgend, dem Publikum nachweislich gefallen haben. Eine wissenschaftliche Position, die argumentiert, dass für die ästhetische Wirkung eines Texts dessen faktische Grundlage keine Rolle spielt, hat ihre Berechtigung, verkennt aber eine gesellschaftliche Realität.

2.4.2 Terminologie

Es gibt keine verbindliche Fiktionstheorie. Die philosophische und literaturwissenschaftliche Diskussion um Fiktion, Fiktionalität und Faktualität füllt Bände, Regale, Bibliotheken.¹⁰⁵ Für meine Zwecke ist es sinnvoll, ein tragfähiges

101 Man sagt, das Leben schreibt die schönsten Geschichten.

102 Erinnert sei hier etwa an den Skandal, den die Aufdeckung der Erfundenheit von Benjamin Wilkomirskis Kindheit im Konzentrationslager auslöste: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* war 1995 erschienen und als authentisch rezipiert worden, vgl. Dieckmann, Schoeps (Hg.), *Das Wilkomirski-Syndrom*. Vgl. auch Braun, *Die Erfindung der Geschichte*. Ein anderes Beispiel stellt JT Leroy dar, vgl. Schneck, *Fake Lives, Real Literature*.

103 Nickel-Bacon, Groeben, Schreier, *Fiktionssignale* pragmatisch, S. 298.

104 Ebd., S. 268. Diese Aussage der Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts dürfte auch heute noch Gültigkeit besitzen. »Die in der Vermarktung des Kinofilms [sc. *The Blair Witch Project*, USA 1999] systematisch inszenierte Authentizitätsfiktion erhöht zwar Neugier und Interesse, Kinobesucher genießen den ›thrill‹, dennoch möchten sie wissen, ob ihnen authentische oder fingierte Wirklichkeit präsentiert wird.« Ebd., Anmerkung O. S. Auch Roman Kuhn schreibt, die Frage der Erfundenheit beschäftige das Publikum, »wenn beispielsweise nach dem Besuch eines Kinofilm [sic] recherchiert wird, was von der gezeigten Geschichte auf überprüfbar, festgehaltenen Ereignissen beruht – und was nicht«. Dieser Rezeptionsvorgang ist zudem keine neue Neuerung, sondern lässt sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 44 f.

105 Vgl. Rajewsky, Enderwitz: Einleitung.

Vokabular zu verwenden, das genügend Differenzierungsmöglichkeiten aufweist, aber nicht in Einzelheiten zerfasert.¹⁰⁶ Fiktion wird hier nicht als Textmerkmal verstanden, sondern wesentlich als Umgang mit dem Text:

Wie jede Unterscheidung legt diejenige zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion dabei Wert darauf, wie an sie angeschlossen werden darf; Fiktion zeichnet sich also nicht durch das aus, was sie ist, sondern dadurch, wie mit ihr umgegangen werden kann.¹⁰⁷

Eine Fiktion kann ein Werk bezeichnen, aber auch ein Phänomen, das »auf einer komplexen, historisch gewachsenen Möglichkeit eines bestimmten Umgangs mit Texten beruht.«¹⁰⁸ An den Begriff Fiktion schliessen sich zwei Adjektive an: Fiktional bezieht sich auf die Darstellung, fiktiv auf das Dargestellte. Der Gegenbegriff zu »fiktiv« ist »real«. Beide Begriffe sind aber jeweils in einer bestimmten Welt gedacht: Sie sind »letztlich eine verkürzte Formulierung [...] für ›real/fiktiv in einer bestimmten Welt‹; erfolgt keine genauere Bestimmung, so ist als Bezugspunkt die tatsächliche Welt anzunehmen.«¹⁰⁹ In einem fiktionalen Werk gibt es also aus der Aussenperspektive nur fiktive Entitäten. Eine fiktive Entität ist aber in Hinsicht auf die fiktional hervorgebrachte Welt (man spricht von fiktiven Welten) demnach eine reale Entität. Eine ähnliche Unterscheidung hinsichtlich Darstellungs- und Dargesteltenebene lässt sich auch auf der Ebene der Nichtfiktion machen: Man kann von real in Bezug auf die Wirklichkeit und von

106 »Im Falle der Fiktionstheorie scheint [...] eine Explikation bestimmter zentraler Begriffe umso notwendiger, als diese in den herangezogenen Theorien nicht notwendigerweise einheitlich und übereinstimmend gebraucht werden, was durch die mitunter gravierenden Unterschiede in den verschiedenen Sprachen noch verstärkt wird: im Englischen etwa bedeutet *fiction* mitunter schlicht ›Belletristik‹.« Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 21. Ich beziehe mich im Folgenden vorrangig auf eine scharfsichtige und amüsante Monografie mit differenztheoretischem Hintergrund: Bunia, *Faltungen*. Auch Kuhn baut auf Bunia auf. Eine alternative Herangehensweise bildet die von Markus Gabriel entwickelte Sinnfeldontologie, die – verkürzt ausgedrückt – besagt, dass zu existieren bedeutet, in einem Sinnfeld zu erscheinen, vgl. Gabriel, *Sinn und Existenz*. Es gibt nach Gabriel viele Sinnfelder. Fiktive Gegenstände erscheinen in anderen Sinnfeldern als etwa »im Sinnfeld meines subjektiven Gesichtsfeldes« (ich kann den Gegenstand nicht sehen): »Wir sind von fiktiven Gegenständen ontologisch isoliert (und vice versa), die nur in Sinnfeldern erscheinen, an deren Produktion wir durch Ausübung unserer Einbildungskraft beteiligt sind, die durch das Vorliegen des Materials von Kunstwerken ausgelöst sind.« Gabriel, *Fiktionen*, S. 141, 36.

107 Bunia, *Faltungen*, S. 100. Vgl. auch die stärker sprachhandlungstheoretisch orientierte Feststellung Zipfels, in der »das Phänomen Text [...] als ein komplexes Zusammenspiel von Produktion, Rezeption, Illokutionsstruktur und Sprachhandlungszusammenhang beschrieben« wird: »[Die] erläuterten fiktionsspezifischen Merkmale von Erzähltexten [sind] [...] als in einen spezifischen allgemeinen Sprachhandlungskontext eingebettet zu beschreiben. Dieser Sprachhandlungskontext kann als soziale, kulturelle, in gewisser Hinsicht institutionalisierte, jedenfalls etablierte Praxis *Fiktion* expliziert werden.« Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 38, 279.

108 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 21. Zur Geschichte von Fiktion, vgl. Bunia, *Faltungen*, S. 162–170.

109 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 22.

faktual hinsichtlich des Textes sprechen. In manchen Untersuchungen wird statt real auch »faktisch« verwendet. Fiktional meint, »auf einer Fiktion beruhend«¹¹⁰ oder eine Fiktion erschaffend,¹¹¹ faktual heisst, der Beschreibung der realen Welt dienend.¹¹² Der Unterschied von fiktionaler und faktualer Darstellung hat nichts mit Wahrheit zu tun: Faktuale Rede kann wahr oder falsch sein. Falsche faktuale Rede wäre beispielsweise ein Irrtum oder eine Lüge.

In manchen Fiktionstheorien wird ein fiktionaler Text nur als Ganzes fiktional gesehen und kann deshalb keine nichtfiktionalen Teile enthalten: Man spricht dann von Autonomismus. Die Rede von fiktionalen und faktualen Komponenten eines Texts wird damit hinfällig.¹¹³ Begründet wird dies mit der sogenannten Weltsemantik: Diese Semantik geht davon aus, »dass eine Welt eine abgeschlossene Gesamtheit von Zuständen, Gegenständen und Ereignissen ist.«¹¹⁴ Es bietet sich an, von »Erfundenheit« zu sprechen: Eine erfundene Begebenheit meint, dass »es unwahrscheinlich ist«, dass sie sich in der Realität belegen lässt.¹¹⁵ In dieser Terminologie ist also in einem fiktionalen Text, wenn man von einer fiktiven Welt sprechen kann, eine Entität auch fiktiv, die einer Entität der realen

110 Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 19.

111 Vgl. Bunia, Mythenmetz & Moers in der *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 190, Anm. 5.

112 Faktual und nichtfiktional muss nicht das Gleiche bedeuten. Die Bibel etwa ist aus der gläubigen Perspektive weder faktual noch fiktional: Zwar beansprucht sie Gültigkeit, aber beinhaltet in sich Widersprüche und widerspricht auch geltenden Theorien wie der biologischen Evolution. Bunia, *Faltungen*, S. 105. Bunia schlägt vor, Schöpfungsberichte, Parabeln, Legenden und Mythen als »Apologe« zu definieren, als weder fiktionale noch faktuale Erzählungen, die häufig »exemplarisch, allegorisch oder parabolisch« sind. Ebd., S. 143–148.

113 Der kompositionalistische Ansatz geht im Gegensatz sowohl zur panfiktionalistischen Theorie als auch zum Autonomismus davon aus, dass ein insgesamt fiktionaler Text aus einer Mischung von fiktionalen und nichtfiktionalen Anteilen bestehen kann. Panfiktionalismus meint, dass die Abgrenzung fiktionaler Texte von nichtfiktionalen nicht möglich sei, da er davon ausgeht, dass »Wirklichkeit für den Menschen stets nur als wahrgenommene und damit durch den Wahrnehmungssapparat konstruierte Wirklichkeit existiert«. So lassen sich »alle Perzepte und damit auch alle Wirklichkeitsmodelle des Menschen in gewisser Hinsicht als Fiktionen betrachten«. Blume, *Fiktion und Weltwissen*, S. 12. Eine andere Frage wäre, ob Fiktionalität oder Fiktivität skalierbar ist – dieser Gedanke wird hier zwecks Theoriekonsistenz verworfen, vgl. beispielsweise Kablitz, *Literatur, Fiktion und Erzählung*.

114 Bunia, *Faltungen*, S. 81. »Die Weltsemantik erlaubt insbesondere einen Umgang mit fiktionalen Texten und den – notwendig – unvollständigen Welten, die sie darstellen. Zudem erleichtert sie den Umgang mit dem »Eindringen« realer Entitäten in diese. Ersteres lässt sich mit Hilfe des »Realitätsprinzips« beschreiben, das auch als »principle of minimal departure« bezeichnet wurde. Demnach sind fiktive Welten zwar notwendig unvollständig beschrieben (ein Text kann schlicht nicht alle Sachverhalte einer Welt aufführen), können aber im Abgleich mit der realen Welt ergänzt werden, sofern dies zum Verständnis der fiktiven Welt nötig ist«. Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 69; vgl. Ryan, *Fictions, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure*. Vgl. auch das Konzept der *internal fields of reference* in Harshaw (Hrushovski), *Fictionality and Fields of Reference*.

115 Bunia, *Faltungen*, S. 136. Oft wird unter fiktiv »erfunden« verstanden. Diese zwei Konzepte möchte ich hier getrennt halten.

Welt ähnelt: Wenn in einem Roman zum Beispiel von der Stadt Prag die Rede ist und es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass es sich um ein erfundenes Prag handelt, so ist innerhalb des Texts die Stadt Prag fiktiv, aber gleichzeitig nicht erfunden. Das Realitätsprinzip besagt zudem, dass – vereinfacht ausgedrückt – eine Beschreibung der realen Welt zur Vorstellung der fiktiven Welt genutzt werden kann, sofern nichts dagegen spricht.¹¹⁶ »Das Realitätsprinzip ist die eine Seite der Permeabilität der ›Grenze zwischen Fiktion und Realität: die reale Welt dringt in beliebig großem Maße in die fiktive Welt ein.«¹¹⁷ Auch umgekehrt gilt, dass »eine fiktionale Beschreibung immer darauf getestet werden [kann], ob sie sich nicht als faktuale Beschreibung (in anderen Kontexten) einsetzen ließe«.¹¹⁸ Dies nennt Bunia das Korrealitätsprinzip. So ist denn auch eine »Fiktionstheorie, die eine Übertragbarkeit von Wissen über die Fiktion auf die reale Welt leugnet, [...] nicht deskriptiv, sondern normativ«.¹¹⁹

Die Weltsemantik »scheint eine ökonomischere und mit der alltäglichen Leseerfahrung besser zu vereinbarende Beschreibung zu sein als die Annahme, dass fiktive Welten aus fiktiven *und* realen Entitäten bestehen können«.¹²⁰ Ob etwas erfunden oder nicht erfunden ist, macht hingegen keine Aussage über die Fiktionalität eines Textes: Es gibt Texte, die zwar fiktional, aber nicht erfunden sind.¹²¹ Abzustreiten ist aber nicht, dass fiktionale Texte fast immer erfundene Elemente beinhalten. Wenn es keinerlei Hinweise auf Erfundenheit gibt, ist zudem die Bestimmung der Fiktionalität nicht einfach. Der Paratext mag hierbei helfen.

Ich folge im Wesentlichen der theoretischen Ausrichtung, die mit Weltsemantik operiert. Die Fragestellung ist demnach gerade nicht, welche Anteile eines Texts fiktional und welche faktual sind (diese Frage ist in diesem theoretischen Rahmen nicht funktional), sondern »wie« ein Text fiktional ist, wie er erfundene und nicht erfundene Teile präsentiert. Ich gehe zudem davon aus, dass die Texte meines Korpus insgesamt fiktional sind – nur schon dadurch, dass sie meist die Bezeichnung »Roman« führen. Ein Etikett muss natürlich nicht zwingenderweise auf den Inhalt zutreffen – vielleicht ist es bloss einer literaturökonomischen Überlegung geschuldet.¹²² Es sind fiktionale Texte vor allem dadurch, dass sie in der Regel als fiktionale Texte wahrgenommen werden. Sie insistieren nicht darauf, eine wahre Geschichte zu sein. Und dennoch führt ihr Erzählen zu Irritationen, die den Status des Textes in Hinblick auf seinen Wirklichkeitsbezug hinterfragen,

116 Vgl. ebd., S. 88.

117 Ebd., S. 93.

118 Ebd., S. 155.

119 Ebd., S. 151.

120 Kuhn, Wahre Geschichten, S. 70.

121 Bunia, Faltungen, S. 176–178. Bunias Beispiel ist *Abfall für alle* (1999) von Rainald Goetz.

122 Paratextuelle Hinweise können sich auch widersprechen, vgl. Kuhn, Wahre Geschichten, S. 11.

dennoch werfen sie die Frage nach adäquatem historischem Erzählen auf, dennoch präsentieren sie Reiseberichte auf eine Weise, die die Frage nach der Wirklichkeitsreferenz auslöst. Die Texte erwecken immer wieder den Anschein faktualen Sprechens. Die Einzelanalysen der Texte werden dies verdeutlichen.

Fiktions-signale

Ein wichtiger Begriff im Zusammenhang mit der Fiktionalität von Texten ist der Terminus des Fiktions-signal. Darunter werden Indizien verstanden, die nahelegen, dass ein Text fiktional ist. Analog spricht ein Faktualitätssignal¹²³ für Faktualität eines Textes. Da ich hier aber der theoretischen Meinung folge, dass es keine eindeutigen textimmanenten Hinweise gibt, die fiktionale oder faktuale Rede unterscheiden, sind Fiktions- oder Faktualitätssignale gezwungenermassen nur Indizien und keine Beweise: »Alles entscheidet sich am konkreten Beispiel.«¹²⁴ Die Signale können auftreten, müssen aber nicht. Unterscheiden lassen sich zudem Fiktionalitätssignale und Fiktivitätssignale: Fiktionalitätssignale sind auf der Ebene des *discours* verortet, Fiktivitätssignale auf der Ebene der *histoire*.¹²⁵ Ein Fiktivitätssignal ist beispielsweise die Existenz eines Fabelwesens: Da anzunehmen ist, dass es in der wirklichen Welt nicht nachweisbar ist, liegt der Schluss nahe, dass es sich um eine fiktive Welt handelt. Nun sind allerdings Fiktivitätssignale auch Signale für Fiktionalität: Wird eine fiktive Welt dargestellt, dürfte der Text als fiktionaler zu rezipieren sein.¹²⁶ Die Signale lassen sich – nach dem Ort ihres Auftretens – zudem unterteilen in intratextuelle und paratextuelle Hinweise, und letztere wiederum in epi- und peritextuelle.¹²⁷ Die Liste der hier überblickshalber aufgeführten Fiktions-signale ist nicht abschliessend.¹²⁸

Fiktivitätssignale auf der Ebene der *histoire* sind:

- eindeutig erfundene Ereignisse (die in der Wirklichkeit nicht passieren können, weil sie etwa die Gesetze der Physik verletzen), erfundene Orte, erfundene historische Persönlichkeiten.
- Elemente, die in überdurchschnittlichem Mass unwahrscheinlich¹²⁹ sind, zum Beispiel sprechende Namen, auffällige ästhetische Gestaltung, *mise en abyme*,

123 In der Forschung werden Faktualitätssignale selten diskutiert. Ausnahmen sind Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 243; Zipfel, Fiktions-signale; sowie Kuhn, Wahre Geschichten, S. 55 f.

124 Strässle, Fake und Fiktion, S. 33.

125 Vgl. Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 234.

126 Vgl. Kuhn, Wahre Geschichten, S. 43–45.

127 Zipfel, Fiktions-signale, S. 98.

128 Vgl. ebd., S. 110–121.

129 »Insgesamt ist die Frage, was in welchem Kontext als wahrscheinlich oder unwahrscheinlich angesehen wird, natürlich eine höchst komplizierte und prekäre, dies umso mehr, als auch faktuale Erzählungen in der Regel durch eine gewisse Außergewöhnlichkeit der Geschichte gekennzeichnet sind [...].« Ebd., S. 109.

strukturelle Intertextualität im Sinne von Parallelen zu einer oder mehreren literarischen Vorlagen.

Fiktionssignale auf der Ebene des *discours* hingegen sind:

- Erzählzeit vs. erzählte Zeit: Sind sehr grosse Unterschiede von erzählter Zeit zur Erzählzeit auszumachen, kann das als Fiktionalitätssignal gewertet werden, ebenso wie eine Häufung von Anachronien.
- Fiktionspezifische Informationsvergabe: Was weiss die Erzählinstanz?
- Situierung des Erzählaktes, Erzählsituation: Wer erzählt und wann? Gibt es metanarrative oder metafiktionale Einschübe?
- Erzählanfang, Erzählende: Wie vermittelt oder unvermittelt wird zu erzählen begonnen und aufgehört?

Peritextuelle Signale sind Gattungsbezeichnungen und Titel, auch Autornamen (bei homodiegetischen Erzählungen etwa ist ein unterschiedlicher Autornamen und Erzähler- oder Figurenname ein Fiktionssignal) sowie Vor- und Nachworte und Fussnoten. Epitextuelle Signale finden sich in Texten, die nicht im engen Veröffentlichungszusammenhang mit dem Text stehen, also beispielsweise in Autoreninterviews, in Werbetexten seitens des Verlags, in Tagebüchern oder Rezensionen. All diese Signale können natürlich ihrerseits fingiert sein: Die Verwendung von Faktualitätssignalen kann zum Beispiel wiederum als Fiktionssignal gewertet werden. »Diese Entlarvung kann mehr oder weniger offensichtlich geschehen oder allein dadurch, dass die Faktualitätssignale auf seltsame Weise akkumuliert werden oder mit Nachdruck dargeboten werden.«¹³⁰ Ein prominentes Beispiel dafür ist die Herausgeberfiktion.

Metaisierung und Metafiktion

Nun ist es selbstverständlich noch keine aufregende Beobachtung, dass in fiktionalen Texten nicht erfundene Gegebenheiten (also in der Wirklichkeit mit aller Wahrscheinlichkeit zutreffende Gegebenheiten) vorkommen, oder dass Bezug genommen wird auf real existente Orte oder Umstände. Das ist im Grunde fast immer der Fall, ausser mitunter in Märchen oder Fantasy. Die für diese Arbeit ausgewählten Texte scheinen aber ein bewusstes Spiel mit der Überlagerung von nicht Erfundenem und Erfundenem zu treiben und damit die Grenze zwischen sogenanntem Fakt und sogenannter Fiktion zu thematisieren. Meine Verwendung des Begriffs »Spiel« bezieht sich hier vor allem auf die Konzepte von Pluralität und Offenheit.¹³¹ Die Mischung von Faktizitätsbetuerungen und Fiktionssignalen geht häufig mit einer gesteigerten Selbstreflexion einher: Somit fallen die Phänomene unter den Begriff der Metaisierung. Mit Metaisierung meine ich die Etablierung einer Metaebene, die

¹³⁰ Ebd., S. 120, Anm. 92.

¹³¹ Vgl. Anz, *Das Spiel ist aus?*, S. 23–26.

die Betrachtenden zu einer Reflexion über die Gemachtheit des Werks anregt. Das Gegenstück dazu wäre das immersive Lesen, die ästhetische Illusion.

Ästhetische Illusion definiert Werner Wolf als eine »Synthese aus Distanz und Illusion«,¹³² eine ambivalente Kombination aus »Schein des Erlebens von Wirklichkeit«¹³³ und wissender Distanz dazu. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass nicht alle metafiktionalen Aussagen illusionszerstörend oder, in Wolfs Terminologie, »kritisch« sind. Eine Reflexion über das Werk muss nicht zwingend illusionsstörend wirken, gerade wenn sie Mündlichkeit fingiert und die »Illusion des Erzählaktes« intensiviert.¹³⁴

»Funktionsgeschichtlich ist davon auszugehen, dass sowohl illusionsstörende wie auch illusionsbildende Metaisierungsverfahren bis zu den Anfängen fiktionaler Texte zurückzuverfolgen sind.«¹³⁵ Gegen diese Einschätzung ist grundsätzlich nichts einzuwenden. Wolf argumentiert 2011 jedoch überzeugend, man könne dennoch von einem gegenwärtigen *metareferential turn* sprechen. Auch wenn es in den letzten Jahren einerseits zu einem generellen Zuwachs an Publikationen und anderen medialen Erzeugnissen gekommen ist und andererseits nicht abzusprechen ist, dass die erhöhte Sensibilität der Forschung für Metareferenzphänomene auch zu deren vermehrter Entdeckung führt, sieht Wolf eine davon unabhängige Häufung von Metareferenzialität in neueren Werken.¹³⁶

Wolf unternimmt den Versuch, eine Begriffssystematik unter dem Oberbegriff der »Metaisierung« zu erstellen, bezeichnet dieses Vorgehen jedoch ironisch als »Tragen von halbtoten Eulen in den Smog und Feinstaub des heutigen Athens«.¹³⁷ Der Vorteil einer solchen Systematik besteht nebst der Präzisierung vor allem in einer verbesserten interdisziplinären Verständigung. Nach Wolf charakterisieren drei Kriterien das Konzept der (transmedialen) Metaisierung:

a) das Vorliegen bzw. Schaffen einer Referenz mit *Systemimmanenz*, d. h. innerhalb desselben Systems, b) die *Aussagenatur* dieser systemimmanenten Referenz, c) das implizite oder explizit gemachte Vorhandensein eines *Medien- oder semiotischen Systembewusstseins* (dies impliziert auch das Vorhandensein einer *Ebenenendifferenz*, also einer logischen Differenz zwischen Objekt- und Metaebene).¹³⁸

132 Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst, S. 33.

133 Ebd., S. 31 (im Original kursiv).

134 Hauthal et al., Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate, S. 7.

135 Ebd. In einer der ersten Studien zu Metafiktion geht Patricia Waugh davon aus, dass *metafiction* zum Roman gehöre (»metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels«) und das dialogische Potenzial des Romans (Bakhtin) explizit mache. Waugh, *Metafiction*, S. 5.

136 Wolf, *Is There a Metareferential Turn*.

137 Wolf, *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*, S. 29.

138 Ebd., S. 31.

Metaisierung ist also eine besondere Referenz, die einerseits systemimmanenten Charakter hat, eine Aussage macht und die sich andererseits dadurch auszeichnet, dass es ein Systembewusstsein gibt, oder ein solches kreiert wird. Die Grenzen der Selbst- (und auch der Heteroreferenz) sind jeweils unterschiedlich bestimmbar, sie hängen von den Grenzen des definierten Systems ab. Wolf plädiert dafür, die Systemgrenze so zu etablieren, dass sie alle Medien umfasst, wodurch auch intermediale Bezüge selbstreferentiell werden.¹³⁹ So ist auch das Phänomen der Intertextualität selbstreferentiell, auch wenn sie den Text selbst überschreitet.¹⁴⁰ Wichtig festzuhalten ist, dass selbstreferentielles Bedeuten nicht mit Metaisierung identisch ist: Metaisierung ist mehr als bloße Selbstreferenz, sie regt zusätzlich eine »kognitive[n] Aktivität« in den Rezipient:innen an.¹⁴¹

Für literarische Texte hat sich für das Phänomen der Metaisierung der Begriff der Metafiktion etabliert, ungeachtet dessen, dass die Nähe des Begriffes Fiktion zum englischen *fiction* zu Verwirrung führen kann. Auch Alternativen wie die Metanarration wurden vorgeschlagen, die allgemein den Erzählvorgang (und nicht den fiktionalen Status der Darstellung) thematisierende Äusserungen umfassen soll.¹⁴² Gegenüber diesem engeren Begriff ist indessen die allgemeinere Variante Metafiktion vorzuziehen, die auch weitere Elemente und Bedingungen des Erzählens umfasst. Innerhalb der Forschung herrscht keine Einigkeit bezüglich einer Definition von Metafiktion.¹⁴³ Ich folge wiederum Wolf:

Metafiktionale sind selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit zielen, sondern zur Reflexion veranlassen über Textualität und ›Fiktionalität‹ – im Sinne von ›Künstlichkeit, Gemachtheit‹ oder ›Erfundeneheit‹ –, mitunter auch über eine angebliche Faktualität der Geschichte und über Phänomene, die mit all dem zusammenhängen.¹⁴⁴

Metafiktion ist also als beschreibbares Textphänomen zu verstehen.

¹³⁹ Ebd., S. 32.

¹⁴⁰ Ebd., S. 41. »Der Einschluß solcher transtextuellen Erscheinungen in das Gebiet der Selbstreferentialität ist nicht nur logisch, sondern auch historisch und praktisch von Vorteil: Er erlaubt, häufig (z. B. im postmodernistischen Erzählen) gemeinsam auftretende Phänomene wie (parodistische) Intertextualität und direkt selbstreferentielle Metatextualität unter einem Oberbegriff zu subsumieren und dadurch eine Tendenz zur ›Dereferentialisierung«, d. h. ein Abgehen von Heteroreferentialität, genauer zu beschreiben.« Wolf, Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst, S. 56.

¹⁴¹ Wolf, Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 33.

¹⁴² Vgl. Nünning, Metanarration als Lakune der Erzähltheorie.

¹⁴³ Für einen Überblick zur Forschung und Begriffsentwicklung sei die einschlägige Literatur empfohlen, vgl. Wolf, Metafiktion. Einen guten Überblick bietet beispielsweise auch Zufelde, »Comment savoir?« – »Comment dire?«.

¹⁴⁴ Wolf, Metafiktion, S. 513.

Metafiktion lässt sich weiter differenzieren. Relevant erscheinen mir im Kontext dieser Arbeit die folgenden sechs Dimensionen oder Unterscheidungskategorien von Metafiktion:¹⁴⁵

1. explizite vs. implizite Metafiktion (formales Merkmal),
2. *histoire*- vs. *discours*-basierte (explizite) Metafiktion (formales Merkmal),
3. punktuelle vs. extensive Metafiktion (kontextuelles Merkmal),
4. intratextuelle Metafiktion (Eigenmetafiktion) vs. transtextuelle Metafiktion (inhaltliches Merkmal),
5. *fictio*- vs. *fictum*-Metafiktion (inhaltliches Merkmal),
6. kritische vs. nichtkritische Metafiktion (inhaltliches Merkmal)

Die erste Dimension (explizite vs. implizite Metafiktion) lässt sich mit Hilfe der Zitierbarkeit oder Nichtzitierbarkeit einzelner Lexeme charakterisieren: Explizit ist die Metafiktion, wenn sie »im Modus des *telling*« verläuft und als solche isolier- und zitierbar ist, implizit hingegen, wenn sie »im Modus des *showing*« vonstattengeht.¹⁴⁶

Die zweite Dimension unterscheidet Metafiktion auf der Ebene der *histoire*, etwa wenn eine intradiegetische Figur eine metafiktionale Bemerkung macht, und die *discours*-basierte Metafiktion.¹⁴⁷

Ob Metafiktion nur punktuell oder aber extensiv auftritt (dritte Dimension), kennzeichnet den Aspekt der Quantität von Metafiktion. Offensichtlich ist, dass ein häufiges oder geballtes Auftreten von Metafiktion ein hohes illusionsstörendes Potenzial besitzt. Die Position der Metafiktion im Text spielt ebenfalls eine Rolle (beispielsweise kann ein Hinweis im Vorwort eine ganz andere Funktion einnehmen als ein solcher im Haupttext). Der Ort des Auftretens einer metafiktionalen Aussage kann ihre Wirkung zudem bestärken oder abschwächen, ebenso wie die Wiederholungsrate und die Markiertheit der metafiktionalen Äusserung.

Die vierte Unterscheidung bezieht sich auf die Werkgrenze des spezifischen Textes. Eine intertextuelle oder intermediale Referenz könnte man als transtextuelle Metafiktion bezeichnen (statt transtextuell wäre vielleicht transmedial zu sagen), insofern als der Text mit der Referenz auf ein anderes Werk sich wiederum selbst meinen kann. Insbesondere die Parodie zählt somit zur Metafiktion hinzu. Demgemäss wäre auch Metafiktion im Paratext eine transtextuelle Metafiktion, doch ist die Abgrenzung von Paratext und Text häufig kein leichtes Unterfangen:

¹⁴⁵ Wolf führt weitere Differenzierungen an, wie etwa zentral/marginal, verbunden/unverbunden und weitere, doch ist deren Aussagekraft in meinen Augen beschränkt. Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 220–265; Wolf, *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*, S. 40.

¹⁴⁶ Wolf, *Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst*, S. 71 f.

¹⁴⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 236–239.

Selbst dann noch, wenn sich ein Kommentar zu einem Text dadurch Autorität zu geben versucht, dass er sich außerhalb des Textes (im Paratext) situiert und somit dem Problem der Selbstauskunft entgehen könnte, wird er potenziell zum Problem, denn das Verhältnis von einem ›Außen des Textes‹ und einem ›Innen des Textes‹ lässt sich ebenfalls nicht ohne Weiteres bestimmen. Es ist genau das charakteristische ›Dazwischen‹, das den Paratext auszeichnet: Weder ist er einfach in der Umwelt eines Textes angesiedelt, noch ist er in diesem Text selbst zu verorten. Genau dieses ›Dazwischen‹ muss aber auf die eine oder andere Art und Weise aufgelöst werden, wenn es um die Frage geht, ob Statusbehauptungen im Paratext relevant und ›bindend‹ sind, oder nicht. Es handelt sich dabei letztlich um die Frage danach, wo die Fiktion beginnt: Vor oder nach dem Paratext?¹⁴⁸

Gewisse formal an Paratext erinnernde Passagen wie beispielsweise Fussnoten in einem Roman dürften häufig dem Text selbst zuzurechnen sein. Eine Metaisierung innerhalb einer Fussnote wäre dann eine intratextuelle Metafiktion.

Wolfs Unterscheidung von *fictio*- und *fictum*-Metafiktion schliesslich bezieht sich auf die Unterscheidung von *fictio* und *fictum*: Die *fictio*-Ebene hat mit Aspekten des »Artefakt-, Medien- und Zeichencharakter[s] eines Werks, Mediums oder medial dargestellten Inhalts« zu tun.¹⁴⁹ Sie ist regiert von der Unterscheidung natürlich versus gemacht.¹⁵⁰ Die *fictum*-Ebene hingegen ist eine Frage der Wirklichkeitsreferenz, die auf dem Gegensatz erfunden oder nicht erfunden beruht. *Fictio*-Metaisierung betrifft also das Textmedium, während *fictum*-Metaisierung (innerhalb des Textes) referenzbezogen ist. Letztere dürfte im Allgemeinen illusionsstörender wirken als die *fictio*-Metaisierung:

Zwar vermag ein fiktiver Erzähler, der Textteile der Fiktionalität zeiht, diese und sich selbst zunächst aus der Aura von Fiktionalität herauszuhalten [...], doch [...] die Bedingungen der Fiktionalität [...] – und sei es nur zur Rettung einer behaupteten ›Wahrheit‹ – überhaupt dem Leser ins Gedächtnis zu rufen erweist sich für die Illusion nicht immer als unproblematisch und jedenfalls bedenklicher als der Hinweis auf die bloße formale Organisiertheit des Stoffes in der *fictio*-Metafiktion.¹⁵¹

Dies leitet zur sechsten Unterscheidung über. Diese betrifft die Funktion der Metafiktion: ob sie illusionsstörend (kritisch) oder illusionsfördernd (nichtkritisch) ist. Diese Beurteilung ist im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit von besonderem Interesse. Die funktionale Bestimmung von Metafiktion ist aber häufig nicht eindeutig zu bestimmen. Auch eine Authentizitätsbeteuerung (eine

148 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 6. Vgl. auch »Paratextuelle Elemente können häufig, vor allem wenn sie in den laufenden Text eingefügt sind, auch als Auffälligkeiten der Vermittlung angesehen werden.« Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 265.

149 Wolf, *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*, S. 35.

150 Vgl. »Nach dem ontologisch-kausalen Kriterium ist das Kunstwerk, wenn es als solches aufgefasst wird, von natürlich Vorhandenem als künstlich [G]emachtes [...] unterschieden.« Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 38.

151 Ebd., S. 249.

fictum-Metaisierung), die den Textinhalt als wahr kennzeichnet, und – zumindest auf den ersten, vielleicht naiven Blick – illusionsfördernd anmutet, kann in ihr Gegenteil umschlagen. Wenn es in einem Text Raoul Schrotts im Vorwort beispielsweise heisst »Was sie nun aber veranlasste, diese Hefte zu publizieren, auch in Anbetracht des für sie doch gewissermaßen privaten, wenn nicht gar kompromittierenden Inhaltes, lässt sich ebenso wie das Motiv Höhnel, diese Aufzeichnungen überhaupt zu verfassen, nur schwer sagen«,¹⁵² so bezeugt dies einerseits die Existenz eines Autors der Aufzeichnungen (Höhnel) und einer weiteren Person, die die Aufzeichnungen zur Publikation führen möchte (»sie«), damit natürlich auch die Existenz der Aufzeichnungen selbst. Andererseits aber werden durch die in der Aussage anklingende Befremdung und Verwunderung Zweifel an der Authentizität des formulierten Sachverhalts gesät (dazu ausführlich Kapitel 5.1.1 und 5.1.2). Die Aussage ist damit vielleicht weniger illusionsfördernd, wie es zuerst den Anschein macht, als illusionsgefährdend.

2.4.3 Hybridisierungen

Kommt es in literarischen Texten nicht häufig zu Überlagerungen, Verstrickungen, Verschmelzungen von Erfundenem und nicht Erfundenem, als authentisch inszenierten Passagen und unglaublich wirkenden Stellen, die zusammen mehr sind als die Addition der Teile? Ein Irritationspotenzial durch Fakten und Fiktionen – in der Forschung wird statt Erfundenem häufig der Begriff »Fiktion« verwendet, statt von nicht Erfundenem ist zumeist von »Fakten« die Rede – ist in unterschiedlichen literarischen Ausprägungen zu beobachten, etwa bei spezifischen Formen des historischen Romans,¹⁵³ bei Autofiktionen,¹⁵⁴ oder der Dokufiktion. Helmut Galle spricht in diesem Zusammenhang von »besondere[n] Formen von Fiktionalität«, »deren spezifischer Status zwischen Fakt und Fiktion weitgehend ungeklärt ist.«¹⁵⁵ Die Forschung hat verschiedene Ansätze unternommen, um neue Begrifflichkeiten zu finden. Eine Auswahl sei hier angeführt.

Fictuality

Im Rahmen seiner Untersuchung zu *the postwar American nonfiction novel* als »noninterpretative narrative«, »free from any imposed scheme of meaning or extracted pattern of significance«,¹⁵⁶ stellte Mas'ud Zavarzadeh 1976 die Einteilung

152 Schrott, *Finis Terrae*, S. 9.

153 Vgl. Nünning, *Die Rückkehr des sinnstiftenden Subjekts*, S. 240.

154 Schaefer, *Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion*. Vgl. auch Zipfel, *Autofiktion*.

155 Galle, *Fiktionalität in hybriden Gattungen*, S. 145.

156 Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality*, S. 4. Bereits im Kapitel 2.3.2 wurde auf das Genre hin-

von Texten in entweder faktuale oder fiktionale in Frage: »The nonfiction novel has the shapeliness of fiction and the authority of reality usually reserved for factual narrative but transcends both [...].«¹⁵⁷ Fiktionale Texte bezeichnete Zavarzadeh als selbstreferentiell (*self- or in-referential*), faktuale referieren hingegen auf die Welt und sind verifizierbar (*out-referential*). Die *nonfiction novels* identifizierte Zavarzadeh aber als *bi-referential*, nämlich gleichzeitig *in-* und *out-referential*. Zavarzadeh unterlegte dies mit dem Konzept der *fictuality*, mit zugehörigem Adjektiv *fictual*, das das Begriffspaar Fakt und Fiktion um ein Drittes erweitert:

This area of reality [...] where the factual and the fictional converge in a state of unresolved tension, needs a special term of identification. I shall call this puzzling merging of the fictional and the factual the *fictual*: a zone of experience where the factual is not secure or unequivocal but seems preternaturally strange and eerie, and where the fictional seems not all that fictitious, remote and alien, but bears an uncanny resemblance to daily experience.¹⁵⁸

Die Spannung, die daraus entsteht, dass das nicht Erfundene eigenartig, vielleicht fast unheimlich, aber zumindest unglaubwürdig wirkt, das Erfundene hingegen durchaus wahrscheinlich, ist in vielen der hier untersuchten Texte zu beobachten. Doch Zavarzadehs Textkorpus ist um ein Vielfaches dokumentarischer orientiert als meines. Zudem ordnet er die *nonfiction novels* als »distinctly postmodern genre« ein und sieht im Konzept der *fictuality* einen Reflex seiner Zeit als eine »yes-and-no«-Situation:¹⁵⁹

The nonfiction novel is the narrative of the phenomenal world in its literalness. The literal, however, has been heavily invested with fictivity [...]. The new technological, economic, moral, and cultural forces operating in the postwar years and the information revolution which has accompanied them have created what might be called a dramatized society in which events have the substance of actuality and the shape of fiction.¹⁶⁰

Dokufiktion

Einen ähnlichen Weg scheint Markus Wiegandt zu beschreiten, wenn er versucht, den medienwissenschaftlichen Terminus Dokufiktion in die Literaturwissenschaft zu überführen, um das »Wechselspiel von realweltlichen Tatsachen und deren fiktionaler Ausgestaltung« in literarischen Texten adäquat beschreiben zu können.¹⁶¹ Auch er will Texte nicht als entweder faktual oder fiktional klassifizieren.

gewiesen, als berühmtester Exponent des Genres dürfte Capotes *In Cold Blood* (1965) gelten, weitere Beispiele sind Norman Mailers *The Armies of the Night* (1968) und Tom Wolfes *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968).

157 Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality*, S. 57.

158 Ebd., S. 56.

159 Ebd., S. 227; in Anlehnung an John Cage, vgl. Cage, Jasper Johns: *Stories and Idea*, S. 79.

160 Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality*, S. 226.

161 Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 41. »Wenn ›Dokufiktion‹ – medienwissenschaftlich

Wiegandts Ansatz beruht allerdings auf einer kompositionalistischen Version von Fiktion.¹⁶² Der literaturwissenschaftliche Begriff Dokufiktion ist Wiegandt zufolge zwischen Dokumentarliteratur und »Kunsliteratur« anzusetzen, als »missing link«, welches beide Pole einander annähert und miteinander in Beziehung setzt: Dokumentarliteratur geht vom »Materialwert des dokumentarischen Stoffs« aus, während Kunsliteratur der klassischen Ästhetik folgt und der Ausgestaltung eines Stoffes hohe Bedeutung zumisst.¹⁶³

Medienwissenschaftlich ist Dokufiktion ein Überbegriff für die zwei Formen *Docudrama* und *Mock-Documentary*, die ihre Wurzeln im Medium des Fernsehens haben: Gewählt werden Themen und Ereignisse, die das Potenzial haben, auf hohes Publikumsinteresse zu stossen; die Produktion des Werks muss preiswert und schnell erfolgen. Das *Docudrama* zeichnet sich durch eine »Verschränkung und Parallelisierung von inszenierten, nachgespielten und dokumentarischen Aufnahmen« aus.¹⁶⁴ Der Fokus liegt dabei auf historischen Ereignissen, die für das Publikum in unterschiedlichem Masse fiktionalisiert werden. *Docudramen* gaukeln Echtheit vor. Im Gegensatz dazu ist das *Mock-Documentary* (oder *Mockumentary*) ein fiktionales Werk, das sich dokumentarischer Codes bedient, aber im Allgemeinen damit rechnet, dass das Publikum um die Fiktion weiss. *Mockumentaries* lassen sich nach ihrem Verhältnis zum »faktualen Diskurs« als *parody*, *critique* und *deconstruction* einteilen.¹⁶⁵ Während die *parody* darauf abzielt, relativ offen und humorvoll bekannte Phänomene der populären Kultur aufzugreifen, verlangt die *critique* eine stärkere Auseinandersetzung mit dem Medium. Die *deconstruction* schliesslich stellt »die Glaubwürdigkeit der dokumentarischen Darstellungskonventionen« in Frage, da sie das Publikum hinsichtlich des Wahrheitsanspruchs des Dargestellten im Unklaren lässt.¹⁶⁶

In Wiegandts Auffassung ist Dokufiktion zumeist politisch oder gesellschaftskritisch motiviert und bezeichnet Texte, in welchen »die Relation von Dokument und Fiktion als wechselseitiges Bedingungsverhältnis« aufzufassen ist.¹⁶⁷ Dokufiktionale Literatur hat also »Anschluss an die Wirklichkeit«, vermittelt aber zugleich auch zwischen dem »Vor- bzw. Weltwissen des Lesers einerseits und dem gleich-

betrachtet – [...] Hybridformen, die weder dem fiktionalen Spielfilm noch dem Dokumentarfilm eindeutig zugeordnet werden können, funktional näher bestimmt, kann der Begriff aus literaturwissenschaftlicher Sicht Texte klassifizieren, die zwischen rein fiktionaler Literatur und Dokumentarliteratur einzuordnen sind.« Ebd., S. 40.

162 Ebd., S. 39.

163 Ebd., S. 67 f. (auch für weiterführende Literatur); Wiegandt beruft sich hier auf Miller, *Prolegomena*, S. 71. Vgl. auch »documentary novels suggest that facts are ultimately fictions, and metafictional novels suggest that fictions are facts«. Flis, *Factual Fictions*, S. 57.

164 Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 44.

165 Ebd., S. 47; vgl. Roscoe, *Hight, Faking it*.

166 Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 49.

167 Hier und im Folgenden ebd., S. 68 f.

wohl noch existenten ästhetischen Anspruch der Literatur als Kunst«. Wiegandt weist zudem darauf hin, dass der Ansatz der Dokufiktion »darüber hinaus fruchtbare Anschlussmöglichkeiten für weitergehende Forschungen zur Rolle von Literatur bei der Wissensvermittlung und der Archivierung von Wissensbeständen« liefere.¹⁶⁸ Während die Stossrichtungen Wiegandts und meines Ansatzes grundsätzlich entlang ähnlicher Linien verlaufen, spricht der starke Gegenwartsbezug¹⁶⁹ der dokufiktionalen Texte gegen eine Kategorisierung der hier behandelten Texte als Dokufiktion: Ihnen geht es nicht darum, Wirklichkeit zu dokumentieren, sondern eher darum, Wirklichkeitsvermittlung als besonderen Prozess darzustellen und zu problematisieren und gleichzeitig deutlich fiktional zu bleiben.

Kippfigur

Barbara Foley verwendet in ihrer 1986 erschienenen Untersuchung zur *Documentary Fiction* das Denkmuster der Kippfigur. Kippfiguren, im Englischen *ambiguous patterns*, sind Formen, die mehrfachstabile Wahrnehmungsprozesse auslösen: Die Form bleibt dieselbe, aber unsere Wahrnehmung davon schlägt um. Ein bekanntes Beispiel ist die sogenannte rubinsche Vase oder der Hasen-Entenkopf, den man einmal als Ente und einmal als Hasen sieht. Hat man einmal das andere Objekt (Enten- respektive Hasenkopf) erkannt, so springt bei weiterem Fixieren des Bildes die Wahrnehmung der beiden Alternativen jeweils nach einigen Sekunden um. Foley entwickelt die These, dass auch fiktionale und faktuale Rede nur innerhalb eines totalisierenden, das heisst anderes ausschliessenden Rahmens perzipiert werden können: »Any given element in a narrative, I shall suggest, must be scanned and interpreted as either factual or fictive in order to be read and understood.«¹⁷⁰ Das möchte ich bezweifeln: Das Entweder-oder, das für die multistabile visuelle und auditive Wahrnehmung zutrifft, ist im literarischen Bereich weniger ausgeprägt, es dürfte durchaus möglich sein, mehrere Varianten gleichzeitig zu erfassen.¹⁷¹

168 Ebd., S. 41.

169 »Allen Texten gemein ist ein Abarbeiten an der Geschichte der Gegenwart, die noch nicht kanonisiert ist oder unter Rückbezug auf die Vergangenheit neu gedacht werden muss.« Ebd., S. 63. Vgl. auch S. 291.

170 Foley, *Telling the Truth*, S. 40.

171 Vgl. auch »[D]oes it not often happen that the vision blurs, that the rabbit has disappeared, but the duck has not yet properly occurred? I argue that the reader and the writer of a documentary novel are bound to encounter moments when one Gestalt is not completely abandoned for another; we find ourselves in the sphere of fluctuating visual and verbal images and symbols.« Flis, *Factual Fictions*, S. 90.

Historiografische Metafiktion

Einen wiederum anderen Ansatz verfolgt das Konzept der sogenannten historiografischen Metafiktion. Der Begriff geht auf die kanadische Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon zurück:

By this [i. e. historiographic metafiction] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G., Famous Last Words*.¹⁷²

Die Liste der Texte in Hutcheons Kategorisierung ist sicherlich nicht als abschließend zu verstehen. Historiografisch meint nicht vorrangig die Fiktionalisierung von Geschichte, sondern die Beschäftigung mit den Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens von Geschichte, die Auseinandersetzung mit Sinnkonstruktionen und narrativen Darstellungen. Unter historiografische Metafiktion fallen also Romane, die ihre eigene Gemachtheit und die der Geschichte reflektieren und die Konventionen der Historiografie und der Fiktion zwar nutzen, aber gleichzeitig subvertieren. Damit steht auch die Dichotomie wahr/falsch, eine der Leitdifferenzen traditioneller Geschichtsschreibung, zur Disposition:

Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction [...]. Fiction and history are narratives distinguished by their frames [...], frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history.¹⁷³

Gleichzeitig unterstreichen die Texte laut Hutcheon aber auch die Wichtigkeit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion: Das Spiel mit Fakten und Fiktion funktioniert nur, wenn es diese Grenze gibt.¹⁷⁴ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die Diskussion in der Geschichtswissenschaft, die sich insbesondere anhand der Theorien Hayden Whites in den Siebzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts intensivierte. White legt den Finger auf die narrative Verfasstheit von Geschichtsschreibung. Erzeugnisse der Geschichtsschreibung seien »verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences«. ¹⁷⁵ Er betont, dass Geschichte nicht als solche gegeben, sondern von Menschen geschrieben ist und insofern ähnlichen Bedingungen und Zusammenhängen wie die literarische Produktion unterliegt.

172 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, S. 5. In der germanistischen Literaturwissenschaft wurde das Konzept der historiografischen Metafiktion, anders als in der Anglistik oder Amerikanistik, erst spät rezipiert.

173 Ebd., S. 109 f.

174 Ebd., S. 113.

175 White, *Tropics of Discourse*, S. 82; vgl. dazu beispielsweise Catani, *Geschichte im Text*, S. 90–104.

Hutcheon schliesst den Begriff *historiographic metafiction* mit dem *postmodernism* kurz.¹⁷⁶ Drei wesentliche Merkmale sind Hutcheon zufolge für den *postmodernism* bestimmend: eine ausgeprägte Selbstreflexivität (*self-reflexivity*), eine deutlich parodistische Intertextualität und ein bewusster Umgang mit Geschichte und Geschichtlichkeit. Diese Äquivalenzbeziehung ist in der Forschung von vielen Seiten überzeugend bestritten worden,¹⁷⁷ doch der Kritik an Hutcheons Behauptung zum Trotz wird selbstreflexives historisches Erzählen gerne als »die Gattung postmoderner Literatur« titulierte.¹⁷⁸ In der Tat sind am selbstreflexiven historischen Roman ab 1970 viele Eigenschaften zu beobachten, die mit der Postmoderne assoziiert werden: die Zurschaustellung der »narrativen Verfasstheit aller Modelle von Welt«,¹⁷⁹ die Etablierung subjektiv wahrgenommener Geschichte, eine verstärkte Auseinandersetzung mit historischer Sinnbildung, eine Fokussierung auf Randfiguren der Geschichte, eine (wiederholte) Absage an die *grands récits*, ein Hang zur Mehrdeutigkeit, ein hohes Mass an Selbstreflexivität, ein grundsätzlicher Fragmentarismus, Ironie sowie eine ungebremste Freude am Spiel. Bemerkenswert ist aber auch, dass metafiktionale historische Romane schon weitaus früher geschrieben wurden, weswegen der »konkrete Nutzen dieser neuen Begriffsprägung« zweifelhaft ist.¹⁸⁰

Im Hinblick auf die hier untersuchten Texte ist das Konzept der historiografischen Metafiktion häufig (aber nicht immer) durchaus plausibel. Die Kategorisierung ist aber simplifizierend.¹⁸¹ Sie lässt die Dimension der Reise ausser Acht, das Moment der Wirklichkeitsbeschreibung in den Texten. Auch die Phänomene der Authentisierung und der medialen Besonderheiten werden damit nicht erfasst. Durchaus lohnend sind aber Hutcheons Ausführungen zur Parodie, die für Hutcheon wesentlich sowohl zum *postmodernism* als auch zur historiografischen Metafiktion dazugehört. Parodie als Verfahren zwischen Imitation und Kritik der Vorlage ist mindestens seit der Antike in der Literatur relevant. Ob das

176 »The term postmodernism, when used in fiction, should [...] best be reserved to describe fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past. In order to distinguish this paradoxical beast from traditional historical fiction, I would like to label it ›historiographic metafiction‹.« Hutcheon, *Historiographic Metafiction*, S. 3.

177 Vgl. beispielsweise »Metafiction is not the only kind of postmodern fiction, and nor is it an exclusively postmodern kind of fiction. It is neither a paradigm nor a subset of postmodernism. [...] Such definitions might provide some satisfaction for the typologically minded critic, but they also impose boundaries which have no essential justification.« Currie, *Introduction*, S. 15; sowie Nünning, *Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne?*.

178 Siehe etwa Schilling, *Einleitung: Von der Postmoderne zur ›breiten Gegenwart?‹*, S. 155; Doll, *Der Umgang mit Geschichte*.

179 Schilling, *Einleitung: Von der Postmoderne zur ›breiten Gegenwart?‹*, S. 156.

180 Bölling, *History in the Making*, S. 46.

181 Nünning etwa sieht in der für ihn »fragwürdige[n] Etikettierung einen eklatanten Mangel an theoretischer und gattungstypologischer Trennschärfe«. Nünning, *Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne?*, S. 12.

παρά in παροῦσία nun als »neben« oder »gegen« zu werten, also der Neben- oder Gegengesang gemeint ist, ist wohl nicht zu entscheiden und die zwei Bedeutungsnuancen sind als solche zu bewahren. Theodor Verweyen und Gunther Witting definieren Parodie allgemein als »eine Schreibweise, bei der wichtige Elemente der Ausdrucksebene eines Einzeltexts, einer Textgruppe oder charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden, um diese Vorlage(n) durch Komisierung herabzusetzen«, die von der Kontrafaktur und der Travestie abzugrenzen sei.¹⁸² Es scheint mir in Bezug auf die hier untersuchten Texte sinnvoll, den Terminus anders zu fassen – und zwar so, wie Hutcheon ihn denkt. Sie plädiert für einen breiteren Begriff von Parodie: Nicht nur »ridiculing imitation« sei darunter zu verstehen, sondern auch ein ironisierender Zugriff auf den Prätext, der diesen aber nicht herabsetzt und mehr auf kritische Distanz als auf Imitation aus ist. Parodie kann gleichzeitig auch eine Würdigung der Vorlage sein: »To parody is not to destroy the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it. And this is the postmodern paradox.«¹⁸³

Autofiktion

Christina Schaefer plädiert 2008 mit Blick auf die Autofiktion für einen dritten Typ zwischen fiktionalem Text und faktuellem Text, zu dem Texte gehören, die auf einer »ambivalenten Mischung fiktionaler und faktualer Elemente beruhen«.¹⁸⁴ Dies sei gerade bei Autofiktionen der Fall: »Der autofiktionale Text tut alles, um als beides, fiktional *und* faktual, rezipiert zu werden, und lässt sich nach dem binären Schema nicht eindeutig klassifizieren.«¹⁸⁵ Ein Merkmal dieser Kategorie ist, dass sie ihre Ambiguität offen ausspricht. Während sich die ambivalente Mischung in meinem Textkorpus durchaus finden lässt, gehen die anderen bei Schaefer besprochenen Punkte und insbesondere die Frage »Ist der Erzähler der Autor?«¹⁸⁶ im Hinblick auf die hier untersuchten Texte am Ziel vorbei.

Verschränkte Momente

In der literaturwissenschaftlichen Forschung gibt es demnach verschiedene Ansätze, ein Phänomen zu benennen, das in unzähligen Nuancen und Spielarten vorliegt. Es stellt sich aber heraus, dass sie nicht ausreichen, um die Phänomene, die in den hier untersuchten Texten aufscheinen, adäquat zu beschreiben. Auffällig ist, dass mehrere der Herangehensweisen (die ambigue Fiktionalität und Faktualität, die Schaefer im Blick hat, Hutcheons postmodernes Paradox [»both

182 Verweyen, Witting, Einfache Formen der Intertextualität, S. 268.

183 Hutcheon, Historiographic Metafiction, S. 6.

184 Schaefer, Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion, S. 308.

185 Ebd., S. 307.

186 Ebd., S. 309.

to enshrine the past and to question it«],¹⁸⁷ die Kippfigur) sich durch eine Art Oszillation zwischen zwei Polen auszeichnen. Aber ist es nicht häufig so, dass der Text in einer, wenn auch prekären, Balance zwischen verschiedenen Polen ist? An den hier untersuchten Texten ist kein eigentliches Changieren zwischen Faktualität und Fiktionalität zu beobachten, kein definiertes Hin-und-her-Wechseln zwischen zwei Ausprägungen. Die Texte weisen vielmehr eine Verschränkung mehrerer Momente auf, die mit faktuellem und fiktionalem Sprechen verquickt sind. Um sie adäquat zu beschreiben, sind neben dem Aspekt der Fiktion drei weitere Momente relevant, die in den vorhergehenden Abschnitten besprochen wurden: Welthaltigkeit, Authentizität und Metafiktion. Diese Aspekte erscheinen miteinander verbunden, ohne dass sie in die eine oder andere Realisation kippen: Sie halten die Spannung.

Harald Stang spricht in seiner Untersuchung zu fingierten Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst ebenfalls von einer »Verschränkung«, nämlich von einer »Verschränkung von Fiktion und Wirklichkeit« in gewissen Werken: ein Schwebezustand aufgrund der »Verschmelzung dieser scheinbar gegensätzlichen Bereiche«.¹⁸⁸ Ein zentrales Merkmal in Stangs Textkorpus ist der Effekt, dem »Leser die Untauglichkeit einer [...] Opposition von Fiktion und Wirklichkeit« vor Augen zu halten:

Verunsicherungen gehören zu den verschiedenen Irritationsstrategien, die jene Autoren zur Leseraktivierung anbieten, um die Frage zu provozieren, inwieweit eine solche klare Unterscheidungen zwischen Fiktion auf der einen und Wirklichkeit auf der anderen Seite überhaupt sinnvoll oder möglich ist.

Stang identifiziert zudem die Lesenden zum einen als »Mitspieler«, die dazu aufgefordert würden, die »geschickten Täuschungsmanöver[n]« und die »fiktiven Angaben« in einem Text ausfindig zu machen, und zum anderen als »Mitgespielte«, die Täuschungen zum Opfer fallen. Dieser Befund trifft jedoch auf mein Textkorpus nur bedingt zu. Es geht nicht prinzipiell um das Vorführen von Täuschungen, um ein Spiel mit den Lesenden. Vielmehr sind mehrere, einander nicht hierarchisch über- oder untergeordnete Momente im Text vorhanden, welche zusammen den komplexen medialen Status des Texts konstituieren. Sie zeugen von einer ambiguen Überlagerung von Funktionalitäten und Sinnangeboten, von der aus auch Medialität – die Strukturen und Bedingungen von Vermittlung – neu begriffen werden kann, wie im folgenden Abschnitt ausgeführt wird.

¹⁸⁷ Hutcheon, *Historiographic Metafiction*, S. 6.

¹⁸⁸ Dieses und folgende Zitate: Stang, *Einleitung – Fußnote – Kommentar*, S. 314 f.

2.5 Die Rolle des Medialen

In der Einleitung habe ich auf die auffälligen medialen Konstellationen in den Texten meines Korpus aufmerksam gemacht. Die Texte kommentieren ihr Verwirrspiel mit Fakten und Fiktionen, ihre Authentizitätsbeteuerungen oder gerade auch die unsichere Faktenlage, reflektieren sie, stellen sie aus – vor allem in, mit, durch, an Medien. Der Vorgang des Übermittels von Botschaften, Schriften, Bildern wird variantenreich durchgespielt. Damit wird auch die Frage der Medialität zentral – die Frage nach der Struktur des Medialen, in den Worten Dieter Merschs »jener Struktur, die sich in dem zeigt, was ›Medien‹ hervorbringen, darstellen, übertragen oder vermitteln«. ¹⁸⁹

Was aber meine ich, wenn ich von einem Medium spreche? Der Begriff ist notorisch schwierig zu definieren. Hier ist nicht der Ort, die Debatte um eine Definition des Medienbegriffs nachzuzeichnen, ¹⁹⁰ noch in medienphilosophische Überlegungen einzutauchen. ¹⁹¹ Nur so viel sei gesagt: Häufig wird das Medium als μετᾶξύ gedacht, als ein Dazwischen, als ein Drittes. ¹⁹²

Die grundlegendste Bestimmung des Mediums ist, daß es ein ›Dazwischen‹ ist. Das Medium steht als drittes zwischen zwei Momenten und nimmt in der Gesamtheit, die sie bilden, bestimmte Aufgaben wahr. Diese Aufgaben kann man vorläufig und unvollständig als Vermittlung, Übertragung, Transport, Ausdruck, Verkörperlichung usw. beschreiben. Das deutet darauf hin, daß es sich bei dem Begriff ›Medium‹ um etwas handeln muß, das in einen Prozess verwickelt ist, das Teil eines Prozesses ist. ¹⁹³

Das prozessuale Moment ist von grosser Wichtigkeit: Das Transformieren und Übertragen ist nicht einfach da, nicht abgeschlossen, sondern ein anhaltender Prozess mit ganz eigenen Unwägbarkeiten. Das Prozesshafte schliesst immer auch eine Beobachtungsperspektive mit ein. Doch handelt man sich mit der »Figur des Dritten« ¹⁹⁴ gewisse logische Probleme ein: Das Dritte benötigt und verfestigt gerade die dualen Strukturen, die es übersteigen soll. Unklar bleibt auch, wie es überhaupt vermitteln kann, wenn es keine Verbindungen zwischen den Polen geben kann:

189 Mersch, *Tertium datur*, S. 304.

190 Vgl. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*; Pias et al. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur*. Als Beispiel eines Versuchs zur Synthese im Bereich der akademischen Medienwissenschaft sei auf Winkler, *Basiswissen Medien* verwiesen.

191 Vgl. Mersch, *Wozu Medienphilosophie?*; Pias et al. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur*. Für einen präzisen Überblick unter Berücksichtigung des historischen Aspekts zu Begriffsherkunft und Ideengeschichte des Medialen sowie zur Möglichkeit, Medien zu denken, siehe Kiening, *Medialität in mediävistischer Perspektive*.

192 Nicht so bei Niklas Luhmann (*Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 195–202).

193 Roesler, *Medienphilosophie und Zeichentheorie*, S. 39.

194 Sybille Krämer entwickelt ein Modell mit dem »Boten als eine Figuration des Dritten zwischen heterogenen Seiten im Sinne eines Prototyps eines Mediums«. Krämer, *Der Bote als Topos*, S. 53.

[Die] Vorstellung wird sich [...] immer mit der logischen Schwierigkeit konfrontiert sehen, überhaupt zu erklären, wie Vermittlung möglich ist, wenn sie nicht irgendwie im zu Vermittelnden angelegt ist: Welcher Art kann das Dazwischen sein, dass es eine Verbindung herstellt zwischen Einheiten, die keine direkte Verbindung zulassen? Wie vermag es etwas anderes zu sein als entweder eine bloße Mischung, die das Problem der Unvereinbarkeit nicht aufhebt, oder aber eine Superstruktur, die die Notwendigkeit von Vermittlung selbst aufhebt?¹⁹⁵

Versuchen wir dennoch, uns der Semantik des Begriffs etwas weiter zu nähern. Konzeptionell kann eine Trennung des Mediums und des Inhaltes, der Botschaft, des Vermittelten angenommen werden – doch sind Medium und Botschaft etwa unabhängig voneinander? Nein – ohne Medium keine Botschaft. Verändert das Medium die Botschaft? Nicht nur Marshall McLuhan bejaht diese Frage.¹⁹⁶ Sybille Krämer etwa sieht als einen gemeinsamen Nenner von medienbezogener Forschung die »Überzeugung, daß Medien [...] am Gehalt der Botschaften – irgendwie – selbst beteiligt sein müssen«.¹⁹⁷

Eine verbreitete Auffassung ist der Gedanke, Medien würden in ihrem Gebrauch verschwinden und seien nur im Störfall als sie selbst wahrnehmbar: »Das, was wir im reibungslosen, störungsfreien Mediengebrauch wahrzunehmen haben, ist das, was das Medium zur Erscheinung bringt, also sein Gehalt bzw. die Botschaft, währenddessen das Medium selbst dabei verschwindet bzw. unsichtbar bleibt.«¹⁹⁸ Darüber lässt sich streiten: »Schon alltägliche Kommunikation zeigt: Das muss nicht der Fall sein. Die Übermittlung von Inhalten und die Aufmerksamkeit für die Übermittlung müssen einander nicht ausschließen«, meint Christian Kiening und hält fest, für »ästhetisch aufgeladene Kommunikation« sei diese Aufmerksamkeit geradezu konstitutiv.¹⁹⁹ Formulieren wir also die Vermutung, dass das Medium im störungsfreien Fall gemeinhin nicht verschwindet. Doch können Medien gemäß Mersch ihre »eigenen Bedingungen, sowenig wie ihre Materialität oder Struktu-

195 Kiening, Fülle und Mangel, S. 40. Vgl. auch Borsò, Materialität, Medialität und Immanenz.

196 Vgl. McLuhans »The medium is the message.« McLuhan, Understanding Media, S. 25.

197 Die Begründung (»Denn nur soweit Medien überhaupt eine sinnmiterzeugende und nicht bloß eine sinntransportierende Kraft zugesprochen wird, entpuppen sie sich als interessante Gegenstände geistes- und kulturwissenschaftlicher Arbeit.«) ist allerdings fragwürdig. Krämer, Das Medium als Spur und Apparat, S. 73 f. Vgl. auch »[Es] scheint klar, dass das, was der native und unreflektierte Medienbegriff annimmt, nämlich dass das Mediale eine Neutralität bezeichnet, die dem jeweils Medierten weder etwas abzieht noch hinzufügt, ohne jede theoretische Beglaubigung bleibt. Wir haben es dann scheinbar mit einer reinen Dichtsichtigkeit ohne Blendung zu tun, durch die wir ungestört wie durch ein Glas, eine Scheibe hindurch zu blicken vermögen. Die Vorstellung einer ›Unschuld‹ der Repräsentation oder Übertragung, wie sie die Philosophie noch bis ins frühe 20. Jahrhundert begleitete, scheint allerdings heute unmöglich [...]« Mersch, Wozu Medienphilosophie?, S. 18.

198 Krämer, Der Bote als Topos, S. 57.

199 Kiening, Fülle und Mangel, S. 36.

ralität« nicht selber sagen:²⁰⁰ Medialität wird durch das Medium nicht vermittelt, sondern ist als sich immer Entziehendes zu sehen.

Unbeachtet blieb in diesen Ausführungen bisher die Materialität von Medien. Doch Materialität und Medialität hängen zusammen. Materialität bezeichnet die »stofflichen Eigenschaften von Medien, die ihrer medialen Funktion vorausgehen, diese zwar ermöglichen, aber zugleich stören« und als widerständiger Rest sich behaupten.²⁰¹ Gleichzeitig ist aber Materialität ohne Medialität nicht auf ein Bedeuten gerichtet und entfaltet keine Lesbarkeit. Kiening weist zudem auf die doppelte Materialität eines Mediums hin: »diejenige, die sich aus einer Präsenz ergibt« als Materialität einer gegebenen, spezifischen Erscheinungsform und eine andere, »potentielle oder virtuelle, die mit dieser Form einhergeht, in ihr besprochen oder gezeigt wird«.²⁰²

Es dürfte deutlich geworden sein, dass in meinem Verständnis Medien nun »nicht auf Repräsentationsformen wie Theater und Film, nicht auf Techniken wie Buchdruck oder Fernmeldewesen, nicht auf Symboliken wie Schrift, Bild oder Zahl reduzierbar« sind.²⁰³ Im Gegenteil, alles kann zum Medium werden, wenn es als solches gebraucht wird.²⁰⁴ Damit verschiebt sich die Frage nach der Definition eines Mediums hin zur Frage der Praxis: »Statt vermeintlich klar umrissenen Einzelmedien kann [...] das Interesse den Bedingungen gelten, unter denen etwas als Medium fungiert oder erscheint«, unterstreicht Christian Kiening.²⁰⁵ Auch Mersch schlägt vor, statt von einer ontologischen Fragestellung auszugehen, die »Produktionsweisen selbst, das Poietische medialer Praktiken in Augenschein zu nehmen und entsprechend die medialen Situationen und ihre konkreten Settings zur Grundlage der Analyse zu machen«.²⁰⁶ Es geht also darum, den Kontext und die Dynamik des Medialen zu verstehen. Die McLuhansche Prämisse, dass das Studium eines Mediums zum Verständnis aller Medien beiträgt,²⁰⁷ sei hier angenommen (wenn sie auch durchaus hinterfragbar wäre). Von besonderer Bedeutung hierfür ist die ästhetische Praxis: Es ist zu beobachten, dass solche Werke häufig

200 Mersch, *Absentia in Praesentia*, S. 86. »Kein Medium kann seine eigene Medialität mitteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein.« Mersch, *Tertium datur*, S. 306.

201 Grizelj, *Jahraus, Prokić*, Einleitung: *Phantasmen des ›Vortheoretischen‹*, S. 10.

202 Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 32.

203 Engell, *Vogl*, Vorwort, S. 10.

204 Krämer, *Kulturanthropologie der Medien*, S. 130.

205 Kiening, *Medialität*, S. 351.

206 »Jenseits aller Ontologie des Medialen, der Frage also, ›was das Mediale ist‹, wäre stattdessen zu fragen: ›wann‹ bzw. ›unter welchen Bedingungen ereignet sich Mediales‹ – und die Antwort bestünde nicht in der Aufzählung eines Katalogs von Voraussetzungen oder in einer Summe technischer Eigenschaften, sondern in der Nennung eines nichttotalisierbaren Geflechts von Praktiken.« Mersch, *Wozu Medienphilosophie?*, S. 44.

207 An dieser hält auch Christian Kiening fest. Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 39.

gerade das Paradox des Medialen nicht zu umgehen versuchen, sondern sich bemühen, es zu fassen, auszustellen, es sichtbar zu machen oder zu unterlaufen.²⁰⁸ Ich möchte hier aber noch einen Schritt weiter gehen und eine Erweiterung des Begriffs »Medialität« vorschlagen. In der Formulierung Dieter Merschs geht das Mediale »in die Signifikation mit ein, ohne selbst bedeutend zu sein, und zwar als Ermöglichung deren Ordnung und Bedingung ihrer operativen Struktur.«²⁰⁹ Eine andere Art, diese Ermöglichung zu konzeptualisieren, ist mittels des Begriffs des »Raums«: Medialität ist so fassbar als Raum der Bedingungen der Signifikation. Die Textanalyse wird zeigen, dass die Texte einen komplexen, medialen Status erschaffen, indem sie Archivalisches und Erfundenes auf spezielle Art kombinieren, der sowohl Aspekte der Authentizität als auch der Fingierung trägt. Aus den Texten entstehen verschiedene Momente (die ich Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktion und Metafiktion nennen möchte), die miteinander verschränkt sind. Diese Momente spannen einen Raum auf – den Raum der Bedingungen dieser Momente. Medialität kann – in einer Verschiebung und Erweiterung des Begriffs – als diesen Raum gefasst werden. Die besondere Art der Vermittlung der Texte meines Korpus kann davon ausgehend verstanden und beschrieben werden.

2.6 Analysekategorien

Die in dieser Arbeit behandelten Texte werfen die Fragen nach literarischer Authentizität und Originalität, nach Fingierung und Autorität der Textüberlieferung neu auf, indem sie insbesondere die medialen Verfasstheiten in den Blick rücken. Die folgenden drei Punkte bilden daher die Analysekategorien für die anschließenden Literaturanalysen:

- I Strata: Intertextualität und Wirklichkeitspartikel
- II Die Inszenierung von Fakten und Fiktionen und von Authentizität sowie metafiktionale Phänomene
- III Medialität

Sie sind als Orientierungshilfe zu verstehen und – was in der Natur der Sache liegt – nicht immer klar voneinander abzugrenzen.

²⁰⁸ Mersch, *Wozu Medienphilosophie?*, S. 45.

²⁰⁹ Ebd., S. 32.

I Strata: Intertextualität und Wirklichkeitspartikel

Die Identifizierung von Strata bildet den Grundstein für die Analyse. Wie gestaltet sich der textuelle Zugriff auf einen oder mehrere Prätexte? Sind Strata auszumachen, bestimmte zusammengehörige Schichten der Textzusammensetzung? Verwebt der Text sie zu einem homogenen Ganzen oder stellt er Brüchigkeiten aus? Gibt es eine Herausgeberfiktion oder wird die Montage anderweitig – oder auch gar nicht – begründet? Inwiefern werden Zitate ausgewiesen und welchen Einfluss hat dies auf das Erzählen? Unterscheiden kann man dabei, wie in Abschnitt 2.3.1 erläutert, literarische Intertextualitätsphänomene und Wirklichkeitspartikel: Zitate und Übernahmen aus historischen Dokumenten, älteren Reiseberichten, Fachliteratur – also aus Texten, die den Anspruch erheben, Wirklichkeit abzubilden (unabhängig davon, ob sie es tatsächlich tun).

II Die Inszenierung von Fakten und Fiktionen und von Authentizität, metafiktionale Phänomene

Die Leitfragen der zweiten Kategorie stehen in engem Zusammenhang mit der ersten Kategorie. Wie stellt der Text seine eigene Textualität und seine eigene Gemachtheit aus (*fictio*-Metafiktion)? Thematisiert er explizit oder implizit Faktualität und Fiktionalität (*fictum*-Metafiktion)? Welche Fiktions-signale setzt er? Welche Funktionen übernehmen metafiktionale Äusserungen und wie stellen sie sich im Gesamtzusammenhang des Textes dar?

Es geht auch um den Modus, wie der Text mit den von ihm gegebenen Informationen umgeht: Wie präsentiert er erfundene und nicht erfundene Anteile, inszeniert er Fakten auch als Fakten oder gerade nicht? Stellt er anderes Material als Fakt aus, obwohl es vielleicht gar nicht über den Text hinaus verifizierbar ist? Was ist nicht Erfundenheit fingierende Darstellung, was Erfundenheit fingierende? Gibt es Pseudo- oder Parazitate, spielt der Text mit den Modi des Präsentierens wie Fingierens von Wissen?

III Medialität

In der dritten Untersuchungskategorie liegt der Fokus auf der Darstellung von Situationen der Vermittlung zum einen und auf dem Medialitätsdenken zum anderen.

Mit dem, was Figuren in den Texten hören, sehen oder kommunizieren, steht nicht selten auch zur Diskussion, wie überhaupt die Ausbildung und Verstetigung von Sinn, die Verbindung zwischen Vermittlung und Verbreitung, Textualität und Materialität zu denken ist.

Das macht es nötig, die ganze Palette an Prozessen der Kommunikation, Wahrnehmung und Imagination zu analysieren, [...] aber auch die verschiedenen Ebenen oder Beobachtungsordnungen des Gegenstands zu berücksichtigen: (1) die

materielle Erscheinungsform des Gegenstands selbst (den Überlieferungsträger), (2) paratextuelle Formen, die (wie Inhaltsverzeichnisse, Prologe, Epiloge oder auch Akrosticha) vermittelnde Rahmen zwischen Dargestelltem und Darstellendem bilden, (3) diegetische Formen, die Medialität explizit ausstellen und zum Gegenstand einer Beobachtung zweiter Ordnung machen.²¹⁰

Diese von Kiening für vormoderne Texte formulierte Untersuchungsdimensionen sind auch auf modernere Texte anwendbar. Für mein Textkorpus verschiebt sich aber der erste Punkt (die materielle Erscheinungsform des Überlieferungsträgers) in die zweite Ordnung: auf das dargestellte Medium des historischen Trägers.

Manchmal liegen den Texten zudem auch Ausschnitte von Karten oder Fotografien bei oder auch Skizzen und Illustrationen. Diese sind in mehreren Hinsichten zu analysieren: Nicht nur im Hinblick auf ihre Inszenierung als materielle Grundlage oder als konkrete Auszüge aus Quellen, sondern zusätzlich in ihrer Differenz zum Text. Das Interpretations- und Erkenntnisinteresse liegt hier nicht so sehr auf einer möglichen Botschaft oder der Semantik, sondern vielmehr auf dem medialen Vorgang und dessen Implikationen für den Status des Texts.

Meine Fragen an die Texte lauten demnach: Welche Medien werden beschrieben, wie wird ihr Funktionieren gestaltet? Wie werden Übermittlungsvorgänge präsentiert oder problematisiert? Wenn sich für den Text ein Prätext ausmachen lässt, auf den er sich im Besonderen bezieht: Wie wird die materielle Dimension der Textreferenzen gestaltet? Inwiefern treten zitierte Dokumente als tatsächliche Objekte auf, als Dinge, die mit den Sinnen zu erfassen sind, deren Eigenheiten beschrieben werden und die Anschaulichkeit gewinnen? Wie viel Inszenierungsaufwand betreibt der Text – und weshalb? Welchen Einfluss kann das Thematisieren oder Ausstellen der Materialität eines Ursprungstexts auf die Rezeption haben, was für ein Erzählen erlaubt das dem Text? Wie wird ein Medium zum Medium,²¹¹ wie wird mit ihm umgegangen, wie wird es – wiederum! – im Text vermittelt? Darüber hinaus aber wird das Augenmerk auch auf die »andere Medialität« zu richten sein, die aus der speziellen Konstellation der Texte und dem Phänomen der Verschränkung entsteht.

210 Kiening, *Medialität*, S. 352.

211 Vgl. Debray, *Einführung in die Mediologie*, S. 129 f.: »[E]inem Mediologen ist [...] nicht dran gelegen, die Welt der Zeichen zu entziffern, sondern: das Zur-Welt-Werden der Zeichen zu verstehen [...]. Warum wird eine Darstellung der Welt (klanglich, visuell oder beides) unter bestimmten Umständen zu einer Einwirkung auf die Welt?« Dieses Konzept ist natürlich nicht auf Ideen- oder Formengeschichte beschränkt.

3 Kamerablick durch die Jahrhunderte. Historische Reisen und Expeditionen in der Gegenwartsliteratur

3.1 Eine andere Kolonialgeschichte? Uwe Timm: *Morenga* (1978)

3.1.1 Einführung

Der erste Text, an dem die entfaltenen theoretischen Dimensionen in der Analyse erprobt werden, ist Uwe Timms Roman *Morenga*. Der 1978 erschienene Roman thematisiert den Aufstand der Nama (damals noch »Hottentotten« genannt) in der deutschen Kolonie Deutsch-Südwestafrika auf dem Gebiet des heutigen Namibia. Zwar stellt *Morenga* nicht den ersten literarischen Text über den deutschen Kolonialismus nach 1945 dar, doch ist sein Einfluss auf den betreffenden Diskurs in der deutschen Literatur unbestritten: »Das Verdienst dieses Romans besteht darin, ein neues – damals auch von der Geschichtswissenschaft¹ – noch weitgehend ignoriertes Thema in die deutschsprachige Literatur eingeführt zu haben.«²

Uwe Timm, 1940 in Hamburg geboren, erlebte seinen literarischen Durchbruch mit der Publikation seines ersten Romans, *Heisser Sommer*, der die 68er-Studierendenrevolte zum Thema hat. *Morenga*, Timms zweiter Roman, wurde fast durchgängig positiv aufgenommen und bescherte dem Autor 1979 den Literaturpreis der Stadt Bremen. Er gehört heute zum Kanon der postkolonialen³ deutschsprachigen Lite-

1 »So erschien die Vernichtung der Herero in der allgemeinen Geschichtsschreibung, aber auch in Arbeiten, die sich dezidiert mit dem deutschen Kolonialismus beschäftigen, lange Zeit als ein eher peripheres Ereignis in einer peripheren Region, das nicht in den Entwicklungen der deutschen Geschichte unter mentalitäts-, ideen- oder diskursgeschichtlichen Gesichtspunkten verortet wurde.« Brehl, Vernichtung der Herero, S. 16.

2 Dunker, Hamann, Antikolonialismus oder Postkolonialismus?, S. 359. Der Roman markiert gemäss Götttsche zudem den »Übergang vom ›Dritte-Welt‹-Diskurs der 1960er Jahre zum Postkolonialismuskurs der Gegenwart, indem er den Blick von der politischen Kritik (neo-)kolonialer Strukturen im zeitgenössischen Nord-Süd-Verhältnis zur postkolonialen Doppelaufgabe der ›Aufarbeitung der nationalen Kolonialvergangenheit‹ und der ›Kritik an imperialen Denkmustern und kolonialen Strategien‹ wendet«. Götttsche, Der neue historische Afrika-Roman, S. 266; die zitierte Textstelle stammt aus Zantop, Der (post-)koloniale Blick des »weißen Negers«, S. 146.

3 Postkolonialismus hat verschiedene Bedeutungsnuancen: »Der Begriff ›postkolonial‹ [...] verbindet prinzipiell die politisch-historische Bezeichnung des als Gegenwart begriffenen Zeitraums nach der Unabhängigkeit der einstigen Kolonien (postkolonial = nach dem Kolonialismus) mit einer historischen Grundsatzkritik am Kolonialismus (postkolonial ~ antikolonial) im Interesse einer politischen und kulturellen Überwindung des Kolonialismus und Neokolonialismus (post-

ratur. *Morenga* richtet sich laut Timm gegen die in den Siebzigerjahren noch immer präsen- te Sichtweise auf die deutsche Kolonialzeit, gegen die »Legende vom tüch- tigen Deutschen, der in Afrika Straßen und Eisenbahnen gebaut und den Schwarzen das Einmaleins beigebracht hat.«⁴ Es ist auch ein Versuch, die Mentalität zu fassen, »die den Vernichtungskrieg gegen die Aufständischen möglich machte und [...] die mitleidlose, fabrikmäßige Tötung von Menschen, denen das Menschenrecht abge- sprochen wurde.«⁵ Diskutiert wird insbesondere auch die Frage der Schuld und des Handlungsspielraums des Einzelnen. Beim Schreiben von *Morenga* sei Timm nach eigener Aussage überzeugt gewesen, dass Literatur »eine wichtige Bedeutung bei einer Veränderung der Gesellschaft zu mehr Gerechtigkeit, Gleichheit und Freiheit« habe, ein Glaube, den er aber später verloren habe.⁶

Morenga stellt Paradoxien der Wirklichkeitsvermittlung aus. Verschiedene Textstrata lassen sich in einer Analyse von Wirklichkeitspartikeln und Intertextualitätspähno- menen ausmachen (Analysekategorie I), Fakten und Fiktionen werden beziehungs- reich inszeniert (Analysekategorie II). Im Unterschied zu den meisten in dieser Studie untersuchten Werken sind in Timms Roman nicht zwei unterschiedliche Zeitebenen zu finden. Zwei Ebenen sind aber auch hier auszumachen: Eine stär- ker am dokumentarischen Archivmaterial orientierte und eine andere, die sich auf Tagebucheinträge stützt, aber mit mehr Fiktionssignalen operiert. In *Morenga* »wird die Grenzüberschreitung von Faktum und Fiktion [...] gleichsam zum Programm erhoben.«⁷ Die Entscheidung, den Roman mit offiziellen, historischen Dokumenten zu durchsetzen, hat einen Einfluss auf die Rezeption des Textes: Zwar trägt er das Etikett »Roman«, doch strahlt er mit den Quellenangaben, wenn nicht die trockene Verlässlichkeit historischer Wälzer, so doch immerhin eine gewisse Aura des histo- risch Authentischen aus. Man könnte ihn eine »literarische[n] Recherche«⁸ nennen. Der Text dürfte zudem als historiografische Metafiktion gelten, als Beschäftigung mit den Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens von Geschichte, die historiog- rafische Konventionen zwar nutzt, aber zugleich auch subvertiert. Diese Ausein- dersetzung vollzieht sich nicht selten an Vermittlungsprozessen (Analysekategorie III), in welchen fiktive oder historische Dokumente rezipiert werden. Insofern ist es

kolonial als über den Kolonialismus hinausführendes Projekt).« Göttsche, Postkolonialismus als Herausforderung und Chance, S. 561. Vgl. überblickshalber Dürbeck, Postkoloniale Studien in der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven.

4 Timm, Deutsche Kolonien, S. 7.

5 Hielscher, Sprechende Ochs, S. 464. »*Morenga* ist so gesehen nicht nur ein postkolonialistischer Roman, sondern auch und gerade ein Post-Holocaust-Roman, man könnte sagen, eine Reise ins Herz der Finsternis der geistigen Haltungen und unbewußt gebliebenen Einstellungen – jene Mentalität, die »ethnische Säuberungen« jeglicher Art erst ermöglicht.« Ebd., S. 465.

6 Timm, Erzählen und kein Ende, S. 111.

7 Volkmann, Geschichte oder Geschichten?, S. 139.

8 Hielscher, Sprechende Ochs, S. 464.

sinnvoll, den Roman im Rahmen dieser Untersuchung zu besprechen, auch wenn er nicht im eigentlichen Sinne eine doppelte Reise enthält.

Historischer Hintergrund

Zu Anfang des Jahres 1904 hatten sich die Herero unter der Führung von Samuel Maharero gegen die Fremdherrschaft und der damit einhergehenden Diskriminierung, Ausbeutung und Landnahme erhoben.⁹ Was folgte, war einer der »blutigsten und zerstörerischsten Kolonialkriege der Geschichte«.¹⁰ Nachdem die deutsche Kolonie Verstärkung aus dem Mutterland erhalten hatte, führte Generalleutnant Lothar von Trotha einen Vernichtungskrieg. Die Herero wurden am 11. August 1904 am Waterberg geschlagen, die Überlebenden trieb man in die angrenzende Halbwüste Omaheke, wo sie in grosser Zahl verhungerten und verdursteten, da die deutsche Schutztruppe sie systematisch verfolgte und die Wasserlöcher zu besetzen versuchte. »Es ist der vorsätzliche Kampf auch gegen Frauen und Kinder, die intendierte physische ›Vernichtung‹ eines ganzen Volkes, die ihn zum Völkermord und damit zum ersten Genozid der deutschen Geschichte werden ließ.«¹¹ Nur wenigen Überlebenden gelang es, die britische Kolonie Betschuana-land (das heutige Botswana) zu erreichen. Im Oktober 1904 lehnten sich nun auch die Nama, die bisher teilweise als Hilfskräfte der deutschen Schutztruppe gedient hatten, gegen die Kolonialherrschaft auf: Kaptein Hendrik Witbooi kündigte den aufgezwungenen Schutz- und Beistandspakt auf. Die Nama wandten, anders als die Herero, eine Guerillataktik an. Es kam zu einem mehrjährigen brutalen Krieg. Aufständische wurden gefangen genommen, in Konzentrationslagern interniert und teilweise zu Zwangsarbeit eingesetzt, viele starben an Krankheiten und Mangelernährung. Ein wichtiger strategischer Anführer der Herero und Nama war Jacobus Marengo – oft fälschlich Morenga geschrieben¹² –, der auch nach dem offiziellen Ende des Kriegszustandes im März 1907 weiterkämpfte. Er wurde am 20. September 1907 auf südafrikanischem Territorium erschossen.

9 Vgl. Zimmerer, Deutsche Herrschaft über Afrikaner.

10 Zimmerer, Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika, S. 45. Zum Stand der Forschung siehe auch Brehl, Vernichtung der Herero, S. 19–42.

11 Zimmerer, Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika, S. 52. Vgl. »Innerhalb der deutschen Grenze wird jeder Herero mit oder ohne Gewehr, mit oder ohne Vieh erschossen, ich nehme keine Weiber und Kinder mehr auf, treibe sie zu Ihrem Volk zurück oder lasse auf sie schießen.« Aus der Proklamation von Trothas, Abschrift, Osombo-Windhuk, 2. 10. 1904, Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BAB), Reichskolonialamt R 1001/2089, Bl. 7a f., zitiert nach ebd., S. 51. Vgl. auch Dederling, The German-Herero War of 1904.

12 Timm war sich dessen bewusst: »An einer Stelle wird im Roman gesagt, daß der eigentliche Name des Aufständischen Marengo war, aber bei mir wird eben konsequent aus der Sicht der Deutschen erzählt. Damit mußte ich auch deren Nomenklatur beibehalten.« Hamann, Timm, Einfühlungsästhetik, S. 454.

Erst 2021 hat die deutsche Bundesregierung offiziell von einem Völkermord gesprochen.¹³ Direkte Reparationszahlungen schliesst sie aus, rund eine Milliarde Euro soll in eine Art Hilfsfonds fliessen. Nach der Ratifizierung des Abkommens wird eine Entschuldigung Deutschlands erfolgen. Die jahrelangen Verhandlungen sind allerdings nicht nur von Verbänden der Herero und Nama, die einwenden, dass sie nicht in angemessener Weise teilnehmen konnten, heftig kritisiert worden. So hat auch das namibische Parlament das Genozidabkommen nicht unterzeichnet und will die Höhe und den Zeitrahmen der Zahlungen neu verhandeln (Stand Januar 2022).¹⁴

3.1.2 Das Montageverfahren

In den ersten Junitagen des Jahres 1904 geht ein Telegramm in Windhuk beim kaiserlichen Gouvernement ein: Eine Bande bewaffneter Hottentotten hat im Südosten des Landes vereinzelt liegende Farmen überfallen und weißen Farmern Vieh und Waffen abgenommen. Keiner der Farmer wurde getötet. Der Anführer der Bande ist ein gewisser Morenga.¹⁵

Dieser Auszug aus den ersten Seiten des Romans gibt den Auftakt zur Frage »Wer war Morenga?«, auf die der Text verschiedene Antworten hat: Eine offizielle vom Bezirksamtman von Gibeon, eine legendarische (»Morenga reitet einen Schimmel, den er nur alle vier Tage trinken muss. Nur eine Glaskugel, die ein Afrikaner geschliffen hat, kann ihn töten«) und eine Gefechtsmeldung, die vor allem Morengas Wirken würdigt (»Leutnant Baron von Stempel und vier Mann gefallen, vier Mann verwundet, einer vermisst«).¹⁶ Als Person fassbar wird Morenga damit nicht. Die Vermitteltheit von Ereignissen und letzten Endes von Geschichte ist in Timms Roman zentral: Wissen ist nicht gleich Wissen, sondern hängt davon ab, wer es wie und wann mitteilt. Erst nach fast 400 Seiten tritt Morenga als Akteur tatsächlich auf – aber auch hier nur in einem schriftlichen Bericht des Oberveterinärs Gottschalk über dessen Zusammentreffen mit dem Aufständischen.¹⁷ Der Roman versucht, die Gesetzmässigkeiten und Irregularitäten der Überlieferung offenzulegen. Nicht selten wird Vermittlung in höheren Potenzen dargestellt –

13 Ohne Autor:in, Deutschland erkennt Kolonialverbrechen in Afrika als Völkermord an.

14 Zimmerer, Aussöhnung, die spaltet. Bereits im Januar 2017 hatten Nachkommen der Herero und Nama die Bundesregierung Deutschlands vor einem US-Gericht verklagt und gefordert, an den Entschädigungsverhandlungen beteiligt zu werden (Schult, Titz, Herero und Nama verklagen Deutschland).

15 Timm, Morenga, S. 6.

16 Ebd., S. 6 f.

17 Diese Begegnung wird aus vier unterschiedlichen Perspektiven referiert, vgl. Ott, Der Schriftsteller als Geschichtsschreiber und Ethnograph, S. 20.

»was man erfährt, ist bestenfalls eine Vermittlung, vielleicht aber auch die Vermittlung der Vermittlung der Vermittlung«.¹⁸

Timms Roman beschreibt den Krieg in Südwest zu grossen Teilen anhand der Figur des deutschen Veterinärs Gottschalk, der sich freiwillig zum Dienst meldet, in der Hoffnung, in der Kolonie später eine kleine Farm aufzubauen. *Morenga* ist häufig als Entwicklungsroman gelesen worden,¹⁹ denn Gottschalk verändert sich in den Monaten seines Aufenthalts: War er zu Beginn nur etwas anders als die Kameraden, zurückgezogen, ein Leser,²⁰ so wird er im Laufe der Zeit kritischer, was den Krieg und das Verhalten der Deutschen angeht. Einfluss darauf hat unter anderem der Anarchist Wenstrup, sein Unterveterinär, der Kropotkins *Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung*²¹ liest und schliesslich desertiert. Wenstrup wird als Mensch dargestellt, der im Gegensatz zum Träumer Gottschalk das System durchschaut hat:

Die verhungern.

Nein, sagte Wenstrup, man lässt sie verhungern, das ist ein feiner, aber doch entscheidender Unterschied.

Gottschalk vermutete lediglich ein Versagen subalternen Dienststellen.

Wenstrup hingegen behauptete allen Ernstes, dahinter stecke System.

Welches?

Die Ausrottung der Eingeborenen. Man will Siedlungsgebiet haben.²²

Gottschalk und Wenstrup beginnen die Sprache der Nama zu erlernen, wobei Letzterer sich auf praktisches Vokabular konzentriert (»Wohin führt dieser Weg? Wo liegt die nächste Wasserstelle? Wo finde ich was zu essen?«).²³ Demgegenüber empfindet Gottschalk eine Faszination für die Lautmodulationen und Kombinationen von Schnalzlauten in Sätzen wie »Die Mitternachtsmaus fliegt durch den Steppenwald der Teerosen«. Obwohl sich Gottschalk bewusst ist, dass man »nicht halb entscheiden« kann, entschliesst er sich weder zu desertieren noch nach

18 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 282.

19 Vgl. Streese, »Cric?« – »Crac!«, S. 83; vgl. dazu insbesondere auch Hermes, »Fahrten nach Südwest«, S. 184–195.

20 »Ein Lehrbuch der Immunologie, eine südafrikanische Pflanzenkunde und einen Roman von Fontane, »der Stechlin.« Timm, *Morenga*, S. 12. Der *Stechlin* sei nicht nur Zeichen seiner bildungsbürgerlichen Herkunft, sondern weise auch zentrale Gemeinsamkeiten mit Gottschalks Verhalten auf, meint Bernd Stratthaus: »was den *Stechlin* mit *Morenga* zentral verbindet, ist das Motiv der Passivität«, die »Entscheidung durch Aufschieben der Entscheidung«. Stratthaus, Vom Aussitzen als kultureller Praxis, S. 55 f.

21 Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, 1842 in Moskau geboren, gilt als einer der einflussreichsten Exponenten des kommunistischen Anarchismus. Sein Konzept des Mutualismus, das auf Anerkennung, Kooperation und Hilfsbereitschaft basiert, richtet sich gegen den Sozialdarwinismus. Heute ist der Text auf Deutsch unter dem Titel *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt* bekannt.

22 Timm, *Morenga*, S. 27.

23 Hier und folgendes Zitat: Ebd., S. 59.

Hause zurückzukehren. Zwar wirft er den Gefangenen, wenn er sich unbeobachtet glaubt, Brot zu, unterrichtet sie und hilft den Rindern der Nama – dies und sein Umgang mit der Nama Katharina bescheren Gottschalk das Urteil von »Anzeichen einer beginnenden Verkäfferung«²⁴ – aber er fördert auch die Verwendung von Kamelen als Reit- und Tragtiere für die Schutztruppe, mit dem Gedanken, »dass alles, was in diesem Lande neu eingeführt würde und die Entwicklung vorantriebe, eines Tages auch den Bewohnern zugute käme« und dass eine Verweigerung des Auftrags sinnlos wäre: Jemand anders würde ihn ausführen.²⁵ Gottschalk ist der Überzeugung, dass sich »bestimmte Entwicklungen« ändern würden, »wenn sich der einzelne entschliessen würde, das zu tun, was er für richtig hielt«. Später muss Gottschalk aber erkennen, dass sich ein jeder seiner Versuche, »helfend einzugreifen, in sein Gegenteil« verkehrt.²⁶ Er geht in die »innere Emigration«,²⁷ gibt schliesslich sein Abschiedsgesuch ein. Bei den Aufständischen zu bleiben war ihm nicht möglich, »er hätte anders denken und fühlen lernen müssen«.²⁸ Zu sehr ist Gottschalk in seiner eigenen Kultur verankert, deren Exponent:innen er jedoch zunehmend verachtet und aufgrund ihres brutalen und würdelosen Verhaltens zu hassen beginnt. Fortan interessiert sich Gottschalk nur noch für Wolkenformationen, die er mit »kühnen Bildern« und »neuen Wortschöpfungen« in einer eigenwilligen Sprache beschreibt.²⁹ Die betreffende Kapitelüberschrift, »Die wunderbaren Wolken«, ist ein Zitat aus Baudelaires Gedicht *L'étranger*: Gefragt, was er am meisten liebe, Eltern, Geschwister, Freunde, Vaterland, wendet darin der »homme énigmatique« ein, all dies nicht zu kennen: »– Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? / – J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là-bas ... là-bas ... *les merveilleux nuages!*«³⁰ Dem Fremden, der keine Bindung (mehr) hat, bleiben die Wolken, die kommen und gehen, sich auflösen, sich neu bilden, keinen festen Ort haben. Gottschalk erreicht die Wolken sinnbildlich am Ende des Romans (im Kapitel »Nachtrag«) mittels einer Ballonfahrt im Allgäu. Gottschalk, nun Professor, »lässt sich treiben«: »Ballonfahrt ist Kunst«, denn »nichts wird ausgebeutet, wenn man einmal vom Gas absieht«.³¹ Doch die Ballonfahrt am Ende des Romans ist nicht so unschuldig, wie sie dargestellt wird.³² Gottschalk hatte nämlich bereits in Namibia über die Möglichkeiten einer Ballonfahrt

24 Ebd., S. 169 f.

25 Ebd., S. 337.

26 Ebd., S. 411.

27 Dunker, Hamann, Antikolonialismus oder Postkolonialismus?, S. 356.

28 Timm, Morenga, S. 420.

29 Ebd., S. 415.

30 Baudelaire, *Œuvres complètes*. Tome I, S. 277, Hervorhebung O. S. Vgl. Roussat, Zusammenstoß/-spiel der Kulturen, S. 166.

31 Timm, Morenga, S. 442.

32 Dunker, Hamann, Antikolonialismus oder Postkolonialismus?, S. 357 f.

(zu Vermessungszwecken) nachgedacht, die Idee aber aus Angst vor Nutzung zu anderen, weniger erbaulichen Zwecken, verworfen:

Mein Wunsch, dieses Land einmal von oben zu sehen. In einem Ballon über Wüsten, Savannen fliegen, die ausgetrockneten Flußbetten, die Schluchten des Karrasgebirges. Ballonfahrten böten sich auch für Patrouillen an. (Ich werde mich hüten, davon zu reden.)³³

So hinterlässt die Ballonfahrt am Ende des Romans einen schalen Nachgeschmack.

Das Etikett Entwicklungsroman greift zu kurz: *Morenga* ist viel mehr. Justina Bauer kommt in ihrer Genrebestimmung des Romans zum Schluss, *Morenga* sei eine »Genre-Collage«: ein, nach Nünnings Typologie, revisionistischer, dokumentarischer oder metahistorischer historischer Roman (vgl. 2.1.1), ein Entwicklungsroman, aber auch eine »Kontrafaktur des Kolonialromans« mit utopischen und fantastischen Zügen.³⁴ Der Roman bietet zudem einen grossen Fundus an Legenden, an mehr oder weniger glaubwürdigen Geschichten und Grotesken aus der Anfangszeit der Kolonie. Nicht zuletzt erzählt *Morenga* auch eine Reise: Gottschalks Aufbruch in die Fremde, sein Versuch des Ankommens und des sich Zurechtfindens und schliesslich seine Abreise. Der deutsche Veterinär erfährt in Timms Roman dabei auch am eigenen Leib, dass Reisen im Grunde »eine Technik der Infragestellung« ist, »bei der weder eigene noch fremde Konventionen unangetastet bleiben«.³⁵

Für die Lesenden, die mit den Realitäten der Kolonie unvertraut sind, ist der Text zu Beginn anspruchsvoll: Es finden sich fremde Namen und Ortschaften *en masse*. Der Roman präsentiert sich zudem von Beginn an als Ansammlung von Teilen unterschiedlicher Herkunft, als eine Montage also: Vorgebliche Tagebuchauszüge Gottschalks, historische Archivadokumente, deren Quellen zumeist angegeben sind, Abschnitte, die Gottschalks Erlebnisse wiedergeben, aber auch mit der Person Gottschalks in keinem engen Zusammenhang stehende Erlebnisse anderer Personen, die das Ziel zu haben scheinen, das Land und die historische Situation näher zu beschreiben. Die einzelnen Passagen sind einer erzählenden Instanz zugeordnet, ergeben aber kein geschlossenes Erzähluniversum im Sinne einer kohärenten, auf eine Hauptfigur fokussierenden Geschichte. Die Analepsen und Prolepsen (so wird etwa bereits innerhalb des Kapitels »Landeskunde 1« Gottschalks Auftauchen in der Kolonie erwähnt) suggerieren aber einen tieferen Zusammenhang zwischen den disparat wirkenden Teilen. Der Roman besitzt »einen heterodiegetischen und verborgenen Erzähler, dessen Wahrnehmungen

33 Timm, *Morenga*, S. 351.

34 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 283–293. Vgl. auch Ott, Der Schriftsteller als Geschichtsschreiber und Ethnograph, S. 30 f.

35 Honold, *Das weiße Land*, S. 71.

zwischen Null-, Intern- und Externfokalisierung« wechseln.³⁶ Viele Abschnitte *Morengas* sind im Präsens gehalten, was einen Unmittelbarkeitseffekt zur Folge hat: Die Lesenden werden in den Bann des angeblich gerade sich Ereignenden gezogen. Unterscheiden kann man zwischen präteritaler Erzählsituation einerseits und »Besprechsituation« andererseits, in der Präsens und Perfekt verwendet werden: »Der Besprechtext soll den Eindruck vermitteln, hier werde etwas dokumentiert, das die volle Aufmerksamkeit des Rezipienten erfordere.«³⁷ In der Tat schaffen die Tempuswechsel eine zusätzliche Komplexitätsebene im Text, der so mit der Dokumentarform kokettiert.

Morenga beinhaltet auch längere erzählende Passagen, etwa die Geschichte vom Händler Klügge und seinem riesigen Branntweinfass im Kapitel »Landeskunde 2«, welche die zerstörerischen ökonomischen und sozialen Mechanismen von Alkohol und Straussenfedern aufzeigt.³⁸ Auch die »Landeskunde 3« hat erzählenden Charakter: Das Kapitel beschreibt den Landaufkauf der Deutschen Kolonialgesellschaft für Südwestafrika unter dem Motto, zu »den vornehmsten Aufgaben der Nation der Dichter und Denker gehöre es aber, das Wilde zu kultivieren« und »ein unterentwickeltes, rückständiges Land zu zivilisieren«.³⁹ Die Landeskundekapitel erwecken den Eindruck, »keine von ihm [sc. Uwe Timm] geschriebenen Erzählungen [zu sein], sondern historische Dokumente, die er nur weitergibt.«⁴⁰ Aufgrund der diese Kapitel umgebenden Fülle an Zitaten und Quellenangaben ist man geneigt zu glauben, auch diese seien historisch belegt.

Timms Erzählen ist ein nichtlineares, das sich auch optisch als fragmentiertes zeigt: Die teils nur einige Zeilen umfassenden Abschnitte sind optisch voneinander abgesetzt. Den Lesenden wird durch diese Optik suggeriert, dass es sich um heterogene Teile handelt. Die Ausschnitte (anscheinend) unterschiedlicher Herkunft und Art ergeben ein lückenhaftes Muster, das Zustände, Zusammenhänge und Ereignisse von damals zu beschreiben versucht, aber immer auf seine eigene Unzulänglichkeit, Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit hinweist. Es handelt sich um eine Montage »einander erhellender, in Frage stellender, Widersprüche und Homogenitäten aufzeigender Segmente«.⁴¹ Lutz Hagestedt sieht Anklänge an

36 Dunker, Hamann, Antikolonialismus oder Postkolonialismus?, S. 349.

37 Hagestedt, Von essenden Sängern und sprechenden Ochsen, S. 247.

38 Timm, *Morenga*, S. 176–230.

39 Ebd., S. 279 f.

40 Simo, *Literarische Methoden der Interkulturalität*, S. 73, Anmerkung O. S. Vgl. auch »Wie der Roman durch seinen Montagecharakter spürbar das Handwerkliche seines Entstehungsprozesses evoziert, so wird der Eindruck solcher Materialität durch diese Wiederholungen [sc. einzelner Kapitelüberschriften wie ›Landeskunde‹ oder ›Gefechtsbericht‹] verstärkt.« Streese, »Cric?« – »Crac!«, S. 76, Anmerkung O. S.

41 Ebd., S. 77 f.

die amerikanische *Faction*-Literatur.⁴² Dem ist zu entgegnen, dass Timms Vergangenheitsversion keine eindeutige ist, vielmehr beschreibt Timm unterschiedliche Sichtweisen und bietet Varianten dar, aus denen sich keine exakte, fest umrissene Rekonstruktion ergibt.⁴³

Wer spricht, wer nicht

Das Montageverfahren lässt den Roman polyphon erscheinen. Obwohl man häufig Gottschalks Gedanken und Sichtweise liest, ist dies nicht im Sinne einer verabsolutierten Perspektive zu verstehen. Gottschalks Standpunkt (und vor allem seine Untätigkeit) wird zudem durch eine weitere Figur, den ehemaligen Dominikanerpater Meisel, explizit kritisiert.

Zu bemerken ist allerdings, dass keine Innensicht von schwarzafrikanischen Romanfiguren erzählt wird. So ist die Vielstimmigkeit des Romans nur eine begrenzte. Gefragt, ob »diese Art des Erzählens nicht zu einer Wiederholung der Konstellation aus der Kolonialzeit, in der die Afrikaner keine eigene Stimme hatten«, führe, antwortet Timm, dass er diesen Vorwurf hinnehme, es ihm aber falsch vorgekommen sei, eine Überwindung der historischen und kulturellen Fremdheit zu fingieren.⁴⁴ Hamann und Dunker kritisieren diese Haltung mit der Begründung, sie sei Zeichen des kolonialistischen Wohlwollens sowie eines unbeabsichtigten Eurozentrismus.⁴⁵ Sie attestieren dem Roman *Morenga* denn auch keine postkoloniale,⁴⁶ sondern eine antikoloniale Poetik »in dem Sinne, dass er harsche Kritik am westlichen Denken übt und die Standpunkte der Kolonisierten würdigt, wenn nicht idealisiert; dass er die im kolonialen Erzählen selbstverständliche Möglichkeit, stellvertretend für das kulturell Fremde zu sprechen, problematisiert, indem er die Möglichkeiten der erzählenden Instanz beschränkt; dass er aber dennoch einer binären, hierarchisch organisierten, Homogenisierungen realisierenden (>die Deutschen,< >die Nama-<) Logik verpflichtet bleibt und deshalb nur bestimmte, andere Figuren- und Erzählerstimmen zulässt.«⁴⁷

42 Hagestedt, Von essenden Sängern, S. 246.

43 Vgl. Germer, (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte, S. 157. Vgl. auch »Man könnte sagen, daß Timm hier einerseits Anleihen bei der Protokollliteratur der sechziger Jahre genommen hat, andererseits aber auch bei der von F. C. Delius entwickelten Form der Dokumentarsatire, so daß die Kombination so etwas wie eine zwar nicht mehr satirische, dafür aber politisch-engagierte literarische Dokumentarform historischen Erzählens hat entstehen lassen, bei der die Quellen nicht nur *für* sich, sondern mindestens ebenso auch *gegen* sich sprechen.« Parr, Nach Gustav Frenssens *Peter Moor*, S. 407.

44 Hamann, Timm, Einfühlungsästhetik, S. 452. »Eine solche Einfühlungsästhetik wäre selbst ein kolonialer Akt.« Ebd.

45 Dunker, Hamann, Antikolonialismus oder Postkolonialismus?, S. 345.

46 Dies tut etwa Michaela Holdenried, vgl. Holdenried, Neukartierungen deutscher Kolonialgebiete.

47 Dunker, Hamann, Antikolonialismus oder Postkolonialismus?, S. 351.

Tatsächlich ist im Roman eine Idealisierung der Nama und der Herero zu beobachten (aus Sicht Gottschalks), die insofern problematisch ist, als sie fixe Zuschreibungen macht und so ein sicheres »Sprechen über Subjekte« behauptet. Auch läuft der Roman Gefahr, eine gewisse Exotisierung zu betreiben, etwa wenn Gottschalk die unüberbrückbare Distanz zu den Nama erkennt und merkt, dass er »radikal« umdenken müsste, um bei ihnen zu bleiben: »Mit den Sinnen denken.«⁴⁸ Steffen Richter weist auf die Nähe dieser Denkfigur des Ersetzens von Sinn durch Sinnlichkeit zu einem Seinsgefühl der Sehnsucht der Siebzigerjahre hin: »In vielen Konstellationen kann und will Timms Roman seinen historischen Entstehungsort in den siebziger Jahren nicht verleugnen.«⁴⁹ Bauer sieht dagegen gerade in dem Verzicht, den Afrikaner:innen fiktive Aussagen in den Mund zu legen, die Realisierung der postkolonialen Forderung, Überdies gebe Timm durch »die Einbindung aussagekräftiger historischer Briefe, Tagebucheinträge und Interviews« von Morenga und Hendrik Witbooi diesen »ihre eigene Stimme« zurück.⁵⁰ In der Tat ist es Timm gelungen, die wenigen vorhandenen Dokumente der unterdrückten Seite sämtlich in den Roman einzubinden. Zu Bedenken gibt Sabine Wilke, dass der Text aber wiederum mit der Wiedergabe von dokumentarischen offiziellen Papieren aus hauptsächlich deutscher Warte die »projektive Position des Kolonisten« nachzeichne, der sein Verdrängtes auf die Kolonisierten projiziere, so dass nicht »wahrhaftige Schilderungen von afrikanischer Kultur« lesbar würden, sondern nur eine »wiederholende Nabelschau der europäischen Zivilisation«.⁵¹ Diese Nabelschau ist indes in Hinblick auf ihre ethnologische Qualität interessant: Der ethnologische Blick des Schriftstellers richtet sich in *Morenga*, wie Justina Bauer richtig bemerkt, auf die Deutschen.⁵² »Vielleicht wäre diese Haltung für den Schriftsteller produktiv: das Alltägliche mit dem Blick des Fremden zu sehen, nicht mit dem des Touristen, sondern mit dem genauen, forschenden Blick des engagierten Ethnographen«,⁵³ so Uwe Timm. Die Schutztruppler offenbaren in einem fremden Umfeld umso deutlicher ihre Eigenheiten, sichtbar vor allem durch Gottschalks Befremden, der sich mehr und mehr vom Geschehen und von seinen

48 Timm, *Morenga*, S. 420. Eine weitere Differenz zwischen Gottschalk und den Nama äussert sich dadurch, dass Exponenten der Letzteren behaupten, das Muhen ihrer Kühe zu verstehen – zum Erstaunen Gottschalks. Dieser hört nur Gebrüll und Kaugeräusche. Gottschalks Unverständnis führt wiederum bei den Nama zu Belustigung, da sie von einem Tierarzt Anderes erwarten. Ebd., S. 166 f., 425 f. Dass Timm die Verbundenheit der Nama mit ihren Nutztieren aber nicht romantisiert, zeigt sich darin, dass die Kühe und Ochsen auch die brutale Domestizierung ihrer Vorfahren durch die Nama erzählen (vgl. Röhrs, *An Animal-Centered Perspective on Colonial Oppression*).

49 Richter, »Hic sunt leones«, S. 439.

50 Bauer, *Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion*, S. 279.

51 Wilke, »Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen«, S. 351 f.

52 Vgl. Bauer, *Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion*, S. 268–273.

53 Timm, *Erzählen und kein Ende*, S. 139.

Landsleuten distanziert. Aber auch die anderen zitierten oder angeblich zitierten Dokumente sind deutsch fokalisiert und entlarven eine deutsche Brutalität, die keines weiteren Kommentars bedarf.⁵⁴ Als Kompromiss könnte man vielleicht den Roman in der Terminologie Edward Saids als kontrapunktisch charakterisieren: Es seien »sowohl imperialistische Verstrickungen des Textes« selbst zu erkennen als auch »ein gleichzeitiger Widerstand dagegen«.⁵⁵

Morenga hat »ästhetisch wie geschichtspolitisch«⁵⁶ Maßstäbe gesetzt: Viele Autor:innen historischer Romane, die in Afrika spielen, binden historische Dokumente mit ein, allerdings natürlich mit unterschiedlicher Intensität und Tiefe.⁵⁷ Seit der Jahrtausendwende ist eine vermehrte deutschsprachige literarische Beschäftigung mit dem Kolonialismus auf dem afrikanischen Kontinent zu erkennen.⁵⁸ Doch trotz des Bezugs auf historische Vorlagen und Archivmaterialien wird die Dichte Timms meist nicht erreicht. In *Morenga* werden zudem »heterogene Erzählelemente« derart montiert, dass es »kaum möglich ist, auf Grundlage des Romantextes ein konsistentes Gesamtbild des Namakriegs zu synthetisieren«.⁵⁹ Dies macht eine Besonderheit des Textes aus, auf die im folgenden Abschnitt ausführlich eingegangen wird. Andere Romane sind häufig apodiktischer in ihren Urteilen. Andererseits sind in den letzten Jahren auch »diskursgeschichtliche Verschiebungen« zu beobachten, die sich von dem stärker antikolonialen Tonfall der Siebzigerjahre lösen und einen »vielschichtigeren postkolonialen Diskurs« zu etablieren versuchen.⁶⁰

54 Vgl. auch »Die zitierten Dokumente belegen die (nicht zuletzt diskursive) Herrschaft der Deutschen ebenso wie deren (kapital-)interessensfixierte, eurozentristische Sichtweise der fremden Kultur«. Volkmann, *Geschichte oder Geschichten?*, S. 140.

55 Germer, (Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte, S. 155. Vgl. Said, *Kultur und Imperialismus*, S. 101.

56 Göttsche, *Afrika-Diskurs und Geschichtspolitik*, S. 66.

57 Göttsche, *Rekonstruktion und Remythisierung*, S. 177.

58 Hofmann, *Einführung: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart*, S. 7.

59 Hermes, »Fahrten nach Südwest«, S. 216.

60 Göttsche, *Gegenwartsliteratur*, S. 297. Vgl. auch Alex Capus' Roman *Eine Frage der Zeit* (2007), der offenkundige Parallelen zu *Morenga* aufweist, siehe Albrecht, »Kolonialphantasien« im postkolonialen Deutschland.

3.1.3 Die Frage der Quellen

Konsens herrscht darüber, dass Timm eigenhändig recherchiert hat:

Zentral für die Arbeit am Roman war, da Zeitzeugen, bis auf zwei Ausnahmen nicht mehr berichten konnten, die zur Verfügung stehenden Gedächtnisdepots aufzusuchen, die Archive in Windhuk und Koblenz, sowie die Lektüre von Dokumenten, die Sichtung von Fotos, Tagebüchern, Briefen und Akten. Beides, Fakten und Fiktion, sollten zusammenwirken.⁶¹

Die Echtheit der ausgewiesenen Zitate wird gemeinhin nicht angezweifelt, der Roman enthält eine grosse Anzahl an Wirklichkeitspartikeln. Doch wie steht es um den dokumentarischen Charakter von *Morenga*? In einem Gespräch mit Manfred Durzak in den Neunzigerjahren bemisst Timm den Anteil der Dokumentaranteile in *Morenga* auf drei Prozent – »viel weniger [...], als viele Rezensenten vermutet haben«. ⁶² Zitate seien ausserdem immer angegeben. Roland Schmiedel, der Timms Roman auf Quellentreue durchforscht hat, kommt jedoch in seiner 2007 publizierten Untersuchung zu einem etwas anderen Ergebnis: Weit mehr als drei Prozent des Romans seien dokumentarisch oder zumindest nicht frei erfunden. Insbesondere hat Schmiedel eine neue Textquelle ausfindig gemacht, derer sich Timm vor allem für die Gestaltung der Landeskundekapitel bedient: Aufzeichnungen der Missionare der Rheinischen Missionsgesellschaft. Inhaltsbausteine und Textbruchstücke, vor allem zur Beschreibung des Alltags, habe Timm auch aus Heinrich Vedders *Das alte Südwestafrika. Südwestafrikas Geschichte bis zum Tode Mahareros 1890* übernommen.⁶³

Laut eigener Aussage stand Timm dem Tenor der Siebzigerjahre, der nur noch dokumentarisches Erzählen gelten lassen wollte, kritisch gegenüber. Dokumentarliteratur ist politisch: Sie richtet ihr Augenmerk auf die Wirklichkeit, häufig auf »unbekannte[n], verdrängte[n] oder verleugnete[n]« Tatsachen, und erhebt »die Kritik der herrschenden Öffentlichkeit geradezu zum ästhetischen Prinzip«, ⁶⁴ sie pflegt einen »emphatische[n] Stoffbegriff, der nicht mehr von Stoff als reinem Rohmaterial, sondern von beweisenden Dokumenten ausgeht«. ⁶⁵ Diese »karge Form« der Literatur wies Timm zurück und suchte statt dessen eine andere, für ihn adäquate Form des Erzählens. ⁶⁶ Zwar sei »ein Nachklang der dokumentarischen Literatur zu spüren«, doch Timm sei vor allem daran gelegen, »auf eine

61 Timm, *Von Anfang und Ende*, S. 110.

62 Durzak, *Die Position des Autors*, hier S. 326.

63 Timm selbst erwähnt Vedders Bericht als Quelle der Figur des Kaufmanns Klügge. Timm, *Von Anfang und Ende*, S. 112; vgl. Vedder, *Das alte Südwestafrika*, S. 582.

64 Miller, *Prolegomena*, S. 36.

65 Wiegandt, *Chronisten der Zwischenwelten*, S. 67.

66 Timm, *Von Anfang und Ende*, S. 112.

Reise ins eigene Bewußtsein gehen«. ⁶⁷ Gewiss, mit der Figur Gottschalks lotet der Roman das Bewusstsein eines Menschen aus, der langsam begreift, dass seine Vorstellungen nicht mit der Realität übereinstimmen, dass seine Überzeugungen von seinen Mitmenschen nicht geteilt werden – der sich aber nicht zum Handeln entscheiden kann. Doch der Gottschalk-Erzählstrang nimmt nur etwa einen Drittel des gesamten Textes ein: Quellen und ihr Um- und Weiterschreiben sind ein wichtiger Bestandteil des Romans.

Noch in weit grösserem Umfang als Schmiedel hat sich Justina Bauer auf die Suche nach den Quellen für *Morenga* gemacht. Sie weist unter anderem die Verwendung von offiziellen Dokumenten aus dem Aktenbestand des Kaiserlichen Generalgouvernements für Südwestafrika und Abschnitte aus dem Generalstabsbericht – *Die Kämpfe der deutschen Truppen in Südwestafrika. Auf Grund amtlichen Materials bearbeitet von der Kriegsgeschichtlichen Abteilung I des Großen Generalstabs*, Bände I (1906) und II (1907) – sowie von schriftlichen Dokumenten der Nama nach, konstatiert Äusserungen von Pfarrern und Soldaten und identifiziert Zitate aus Kropotkins *Gegenseitiger Hilfe in der Entwicklung*, aus Zeitungsberichten und aus einem Kolonialgedicht. ⁶⁸

In ihrer Untersuchung unterscheidet Bauer zwischen wörtlichem Zitat, inhaltlichem Zitat ohne erkennbaren Bedeutungsunterschied zur Quelle, ersichtlichen Abänderungen von historischen Quellen und schliesslich der Fiktion von Quellenmaterial. Es stellt sich heraus, dass *Morenga* im Vergleich zu anderen Südwestromanen ⁶⁹ weitaus am meisten wörtliche Zitate verwendet (die in der Länge stark variieren) und zugleich im Verhältnis wenig inhaltliche Zitate beinhaltet. ⁷⁰ Timm stützt sich häufig auf offizielle, politisch-militärische Dokumente, die eine Ideologie erkennen lassen. Schmiedels Befunden ⁷¹ widersprechend, wertet Bauer Timms Nachweise als präzise und zuverlässig (ob sie nun mit Werk und Seitenzahl oder ob sie nur mit Autor oder Titel oder Fundort genannt werden):

Timm erreicht durch seine Zitierweise, dass der Leser meist erstens zwischen Erzählertext, also dem vom extradiegetischen Erzähler Gesagten, und Zitaten unterscheiden kann und zweitens durch die oft wissenschaftlich exakten Quellenverweise die Zitate in den historischen Quellen auch tatsächlich finden könnte. ⁷²

67 Durzak, Die Position des Autors, S. 325–328.

68 Vgl. Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 106 f. Eine Übersicht der Zitate findet sich in ebd., S. 469–476.

69 Die von Bauer untersuchten Romane sind: Johann, Südwest – Ein afrikanischer Traum; Leskien, Einsam in Südwest; Hoffmann, Die schweigenden Feuer. Roman der Herero; Seyfrid, Herero; Paluch, Habeck, Der Schrei der Hyänen.

70 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 114, 138.

71 Etwa »Diese Unstimmigkeiten zeigen, dass Timm hier lediglich den Anschein von Authentizität erwecken will, aber nicht authentisch ist.« Schmiedel, Fiktion oder literarische Geschichtsschreibung?, S. 90.

72 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 118.

Auch der Veterinär Gottschalk, der Protagonist *Morengas*, ist keine reine Erfindung Timms, ein Tierarzt dieses Namens war tatsächlich in Südwest.⁷³ Timms Gottschalk liegt aber ein Bericht über einen zur Pflege der Verwundeten in Morengas Lager zurückgebliebenen Veterinär zu Grunde, bei dem es sich um einen Oberveterinär namens Tuche gehandelt hat und nicht den historischen Oberveterinär Gottschalk, wie Bauer nachweist.⁷⁴

Timm dürfte auch aus weiteren historischen Dokumenten Textstellen übernommen haben. Eine Vielzahl an Tagebüchern und Briefen aus Südwestafrika ist in älteren oder neueren Ausgaben zugänglich. So findet sich zum Beispiel der Kommentar »Eingeborenenlogik!«, der in *Morenga* vom Kommando der Kaiserlichen Schutztruppe an den Rand von Gottschalks Bericht über dessen Treffen mit Morenga geschrieben wird, in einem Bericht Hauptmann Bayers.⁷⁵

Bauer identifiziert auch aufschlussreiche Abweichungen von Timms Roman und den Quellen,⁷⁶ Christine Ott hatte schon einige Jahre zuvor interessante Differenzen zu den Vorlagen und literarische Strategien herausgearbeitet.⁷⁷ Gerade beim Generalstabsbericht lässt Timm manchmal Passagen aus, die die Deutung der wiedergegebenen Stelle markant beeinflussen würden: Timm wertet etwa eine Schlacht als Niederlage, obwohl im Generalstabsbericht von einem Sieg die Rede ist. Auch verwendet Timm im Gegensatz zum Bericht häufiger die aktive Verbform und betont so die Verantwortung des Einzelnen: Militärische Entscheide sind nicht einfach da, sondern werden in *Morenga* explizit von einzelnen Menschen getroffen, mit allen möglichen damit einhergehenden privaten Motivationen.⁷⁸ An den Veränderungen der übernommenen oder von Quellen inspirierten Passagen fallen die Wertungen, die der Roman vornimmt, auf: Die Deutschen kommen insgesamt schlechter weg als in den verwendeten Quellen, die Nama besser. Die Frage, ob Uwe Timm mit *Morenga* ein Projekt des Korrektivs⁷⁹ der Geschichte verfolgt, lässt sich damit mit einiger Sicherheit beantworten. Gleich zu Beginn des Romans wird eine Korrektur formuliert:

73 Ebd., S. 165 f.; Preußen / Großer Generalstab (Hg.), Die Kämpfe der deutschen Truppen in Südwestafrika. Bd. II, S. 193.

74 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 166.

75 Der Kontext ist dort ein anderer: »Sie sagen sich: 50 Mann kostet es mindestens, um die Feste zu nehmen, in der sich auch nur 50 Mann befinden, die wir dann niedermachen können, das ist kein Sieg. Eingeborenen-Logik!« Bayer, Der Krieg in Südwestafrika, S. 17; Timm, *Morenga*, S. 395. Diese wahrscheinliche Anleihe Timms ist Bauer offenbar entgangen.

76 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 140–144.

77 Ott, Der Schriftsteller als Geschichtsschreiber und Ethnograph, S. 32–49.

78 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 141.

79 Vgl. »*Morenga* ist ebenso der Versuch einer Korrektur des Geschichtsbildes wie der der Ermöglichung einer angemessenen Perspektive auf (neo-)koloniale Praktiken und Strukturen.« Volkmann, *Geschichte oder Geschichten?*, S. 76.

An der Formulierung ›der Aufstand der Hottentotten (richtig: Nama)‹ ist [...] die Korrektur nicht zu überhören – somit wäre für den Leser bereits ein Hinweis gegeben, daß die bisherige Darstellung der Geschichte Namibias korrekturbedürftig ist und daß der Text sich mit einer solchen Revision identifizieren will. So gesehen, enthält dieser Vorbericht nicht nur die Vorzeichen des dargestellten historischen Geschehens als ›Hintergrund‹ im konventionellen Sinn, sondern auch schon die Andeutung eines eigenen Standpunkts, sowie eine Art poetologischer Gebrauchsanweisung, wie der Text zu lesen sei.⁸⁰

Wer schreibt Geschichte? Spätestens seit der Debatte um die Wissenschaftlichkeit von Geschichtsschreibung im Umkreis von Hayden White ist die Faktualität der geschichtswissenschaftlichen Erzeugnisse in Frage gestellt. White betont, dass alle historischen Erzählungen ein fiktionales Element besitzen: Der Vorgang der Sinnstiftung sei bei Romanautor:innen und Historiker:innen der gleiche. Pakendorf sieht dies in *Morenga* bestätigt:

Indem Uwe Timm seinen Roman aus den verschiedensten Texten, Dokumenten und Geschichten zusammensetzt, demonstriert er, daß Geschichte erst dann zur Geschichte wird, wenn sie im Prozess von Erzählen und Weitererzählen überliefert wird, daß Geschichte letztlich auch Fiktion ist, eine Fiktion, die jedoch nicht zufällig entsteht, sondern mit den Interessen derer, die sie erzählen, unlöslich verbunden ist, denn eine objektive, d. h. interesselose Geschichte gibt es nicht.⁸¹

Um die Funktionsweise des Romans hinsichtlich historischer Quellen, Geschichtsrevision und materialer Verweise genauer zu verstehen, werden im Folgenden die Verfahrensweise der Montage genauer beleuchtet.

Gottschalks Tagebuch

Das Tagebuch Gottschalks wird zum ersten Mal auf Seite 14 erwähnt, mit der un-aufgeregten Wendung, »von der Zeit der Überfahrt« würden sich »fast nur die täglichen Vermerke über Längen- und Breitengrade« finden.⁸² Die Bezugnahme wird im Präsens formuliert. Es wird also suggeriert, dass das Tagebuch zu einem späteren Zeitpunkt vorliegt und lesbar ist. Dieses Tagebuch erweist sich als Ausgangspunkt und Grundlage des gesamten Textes und die »Arbeit des Autors erscheint als das, was sie tatsächlich ist: Die Arbeit mit Texten und die Arbeit an Texten«.⁸³

Abwechslungsweise wird aus dem Tagebuch zitiert, dann wieder nur paraphrasierend wiedergegeben. Obwohl die Erzählinstanz des Textes allwissend erscheint und Innensichten Gottschalks zu erzählen vermag, stützt sie sich also auf Materialitäten. Diese Kombination ist auffällig, denn der Gestus des Authentischen,

80 Pakendorf, *Morenga*, oder Geschichte als Fiktion, S. 145.

81 Ebd., S. 156.

82 Timm, *Morenga*, S. 14.

83 Simo, *Literarische Methoden der Interkulturalität*, S. 74.

den der Text zu handhaben vorgibt, wird durch die Innensichten immer wieder gebrochen. Dies zeigt etwa die folgende Passage:

In Gottschalks Tagebuch finden sich zahlreiche Eintragungen über die Bodenbeschaffenheit und Flora der Gegenden und Landstriche, durch die er gekommen ist. Es finden sich auch Skizzen von Farmhäusern [...].

Wonach Gottschalk Ausschau hielt, war Farmland, auf dem er, in einigen Jahren, mit seinem ersparten Geld Rinder und Pferde züchten wollte. Meist abends vor dem Einschlafen richtete er sich schon in dem Farmhaus ein. Es gab eine Bibliothek, ein Wohnzimmer, in dem ein Klavier stand (*tatsächlich findet sich in einer der Skizzen ein Piano im Wohnraum*), obwohl Gottschalk selbst nur etwas Flöte spielen konnte [...].⁸⁴

Die Information über Gottschalks Träumereien bezüglich eines eigenen Hauses in der Kolonie gelangt auf zwei unterschiedlichen Wegen an die Lesenden: zum einen als sachlicher Bericht über materiale Funde (die Skizzen), zum anderen über die Erzählung der Gedanken Gottschalks. Hier werden die zwei unterschiedlichen Mitteilungsarten zudem verbunden über die Aussage, ein Piano lasse sich »tatsächlich« auf den gottschalkschen Zeichnungen finden. Dieses Beispiel ist kein Einzelfall, mehrmals finden sich solche bestätigenden Aussagen. Welche Funktion hat der Rückgriff auf angeblich echtes, reales Material, auf Zeugnisse von Gottschalks Denken und Fühlen im Text? Die Bezugnahme auf die Skizze erscheint als Beteuerung der Richtigkeit der eigenen Erzählung – die aber von der Erzählinstanz selbst nie angezweifelt wird. Auch die Entstehung des Textes wird durch die erzählende Stimme nicht thematisiert. Nimmt die Erzählerininstanz mögliche Zweifel und Einwände der Lesenden an ihrem Narrativ voraus und versucht sie zu entschärfen? Oder möchte sie die Entstehung der eigenen Erzählung als reine Interpolation und Ausschmückung von existierenden Aufzeichnungen darstellen? Beide Varianten sind mögliche Interpretationen. Sie stehen aber auf wackligem Fundament, da schlicht keine weiteren Angaben dazu vorliegen: Die Erzählinstanz bleibt im Dunkeln.

Manche Tagebucheinträge sind undatiert und die Erzählinstanz rätselt, aus welcher Zeit sie stammen könnten.⁸⁵ Ein andermal wird von einer »Überprüfung d[ies]er Zahlen« gesprochen, die in Gottschalks Tabellen zu finden seien, einige hätten »bestimmte wiederkehrende Distanzangaben zur englischen Grenze« ergeben, andere seien nicht aufzuschlüsseln gewesen.⁸⁶ Simo gibt zu bedenken, dass die inszenierte Bezugnahme auf Gottschalks Tagebuch den Eindruck verstärke, dass der Roman »aus einzelnen Dokumenten« bestehe, gar ein dokumentarischer Roman sei, was

⁸⁴ Timm, Morenga, S. 21, Hervorhebung O. S.

⁸⁵ Ebd., S. 332.

⁸⁶ Ebd., S. 333.

die Rezeption beeinflussen würde.⁸⁷ Dies mag auf eine erste Lektüre zutreffen, jedoch sind die Irritationen in Hinblick auf den Umgang mit Gottschalks Tagebuch zu gross, als dass ihnen ein authentifizierender Effekt zugeschrieben werden könnte. Sicherlich: Die Wiedergabe von Zitaten aus dem Tagebuch ermöglicht der Erzählinstanz, den Ton und Stil Gottschalks unvermittelt zu lesen zu geben. Die Entwicklung Gottschalks vom idealistischen Träumer zum gequälten Grübler über das richtige Handeln zum teilnahmslos erscheinenden Sonderling, der sich nur noch für Wolkenkonstellationen interessiert, wird so für die Lesenden greifbarer. Irritieren sollte dann aber, dass auch erzählt wird, was nicht in Gottschalks Tagebuch steht: Etwa wenn gesagt wird, dass während der Überfahrt nur drei ausführliche Eintragungen gemacht worden sind, und diese zitiert werden, aber von der Überfahrt noch einiges mehr erzählt wird. Andererseits wird die Allwissenheit der erzählenden Instanz auch dementiert durch Wendungen, die als Vermutungen oder Fragen formuliert sind, wie »Erst auf diesem Ritt *musst* Gottschalk *klargekommen sein*, dass [...]«,⁸⁸ »Gottschalk *wird das Buch im Freien gelesen haben*«⁸⁹ oder auch »Sah Gottschalk zu dieser Zeit Alternativen?«.⁹⁰ Nicht selten stellt der Text zudem die Sicht anderer Figuren auf Gottschalk dar.

So erscheinen die Rückgriffe auf Gottschalks Tagebuch nur als Skelette einer Authentifizierungsstrategie, als Andeutung eines narrativen Genres, das sich für sein eigenes Erzählen auf Textdokumente beruft. Interessanterweise wird aber das Tagebuch dennoch nicht ausschliesslich als abstrakter Textträger erwähnt, sondern innerhalb des Textes auch als materielles »Ding« konstruiert. Zu sehen ist es auf einer Fotografie: »Den linken Arm hat Gottschalk auf einen Holztisch gelegt. Auf diesem Tisch liegen: eine Feldflasche, Papierbögen, Bleistifte, ein Taschenmesser und ein Wachstuchheft (sein Tagebuch).«⁹¹ Diese medial differenzierte Szene, in der eine Schreibszene⁹² Gottschalks angedeutet wird, bezeugt die Existenz des Tagebuches. Auch wird erwähnt, dass Seiten daraus fehlen.⁹³ Der Grund dafür wird erst gut 300 Seiten später erklärt: Gottschalks Heft sei bei einem gefallenem Feldkornett Morengas gefunden worden, die fehlenden Seite seien wahrscheinlich für Fidibusse benutzt worden.⁹⁴ An dem Tagebuch entzündeten sich Paradoxien

87 Simo, *Literarische Methoden der Interkulturalität*, S. 77.

88 Timm, Morenga, S. 66, Hervorhebung O. S.

89 Ebd., S. 172, Hervorhebung O. S.

90 Ebd., S. 334.

91 Ebd., S. 15. Zwar brachte meine Recherche kein Bild zutage, auf welches die genauen Kriterien der Anordnung der Gegenstände zutreffen, aber eine Vielzahl ähnlicher Fotografien aus Südwest existiert.

92 Im Anschluss an Rüdiger Campe und Martin Stingelin, vgl. Stingelin, »Schreiben«, S. 14 f.; Campe, *Die Schreibszene*.

93 Timm, Morenga, S. 65 f.

94 Ebd., S. 390.

der Wirklichkeitsvermittlung: Einerseits bietet es sich es als materiellen Garanten für die Authentizität der Figur Gottschalk dar, andererseits aber wird seine dokumentarische Bedeutung für das Erzählen marginalisiert, da die Erzählerfigur mehr weiss, als angeblich darin steht.

Weniger intrikat gestaltet sich die Montage der meisten anderen Dokumente: Sie werden zitiert, ohne dass weiter auf ihre Entstehung oder Überlieferung eingegangen wird.⁹⁵ Die Einschübe dienen nicht nur der Information zur historischen Situation, sondern erlauben auch, das Geschehen aus mehreren Blickwinkeln zu beleuchten. Es werden auch ganz explizit verschiedene Meinungen diskutiert, etwa im Kapitel »Zwei Positionen«, in dem die unterschiedlichen Ansichten Generals von Trotha und des Reichskanzlers von Bülow dargestellt werden.

Fotografie

Morenga enthält keine Fotografien, keine Karten, keine Skizzen. Dennoch ist das Medium der Fotografie im Roman sprachlich präsent. Eine beschriebene Fotografie soll *Morenga* zeigen:

Wann sie entstanden ist, lässt sich leider nicht ermitteln [...]. Die Fotografie ist in ihrer Qualität leider schlecht, unscharf und überbelichtet. Sie erinnert an jene Bilder, die es von Che Guevara aus dem bolivianischen Urwald gibt, grell in dem Schwarzweißkontrast. [...] Hat dieses Foto ein englischer Journalist von der »Cape Times« aufgenommen?⁹⁶

Eine zu dieser Beschreibung passende Fotografie figuriert beispielsweise in Hauptmann Bayers 1906 erschienenem Text *Der Krieg in Südwestafrika* mit dem Vermerk »Nach einer englischen Photographie«. Anzunehmen ist, dass Timm beim Schreiben dieses Bild vor Augen hatte.⁹⁷

Nicht nur die Figuren Gottschalks und Morengas finden sich im Roman auf einer Fotografie, auch die folgende Passage beruft sich explizit auf ein Bild:

Mit dem anderen Gefangenen hatten sich drei Schutztruppenreiter fotografieren lassen (vermutlich diejenigen, die ihn gefangengenommen hatten). Sie haben ihn in die Mitte genommen (zwei links, einer rechts), aber doch mit einem deutlichen Abstand: ein in europäische Lumpen gekleideter Junge. (Er soll, als man ihn auf-

95 Für eine ausführliche Quelldiskussion vgl. Bauer, *Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion*. Sie weist auf ein interessantes Detail hin: Timm wählte als angeblichen Aufbewahrungsort einer von ihm fingierten Quelle (die Akte zur Unterredung Gottschalks mit Morenga) den »Archivkeller des Bezirksamts Warmbad«. Genau dieses Archiv wurde aber grösstenteils zerstört, sodass nur sehr wenige Akten daraus überliefert sind: »[...] es bleibt [also] für immer möglich, dass der Bericht Gottschalks einmal existiert hat.« Timm, *Morenga*, S. 398; Bauer, *Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion*, S. 160.

96 Timm, *Morenga*, S. 244 f.

97 Bayer, *Der Krieg in Südwestafrika*, S. 31. Die betreffende Abbildung findet sich aber nicht im Bildband *Deutsche Kolonien*.

griff, eine Schrotflinte getragen haben.) Die drei stützen sich auf ihre Gewehre, und einer grinst unter seiner Hutkrempe, wie man deutlich erkennen kann.⁹⁸

Drei Jahre nach Erscheinen von *Morenga* gab Uwe Timm einen Bildband mit dem Titel *Deutsche Kolonien* heraus.⁹⁹ Die Bildunterschriften, zumeist originale Beschriftungen, sind kurz, Timm liefert aber alle Bildnachweise sowie historische Karten und Informationen zu den Ländern. Im Vorwort zu *Deutsche Kolonien* schreibt Timm, »die meisten Geschichten« müssten die Betrachter:innen »selber aus den Fotos lesen«, sie würden »für sich« sprechen.¹⁰⁰ Auch hier wird Timms Wunsch deutlich, die kritisch Lesenden möchten sich selbst ein Bild machen. Ein Bild, auf das die obige Beschreibung zutrifft, ist im Bildband *Deutsche Kolonien* nicht enthalten. Dennoch dürfte es sich um eine existierende Fotografie handeln. Die Einschübe in Klammern machen deutlich, dass aus einer späteren Perspektive kommentiert wird und der Zusatz »wie man deutlich erkennen kann« betont das materiale Vorhandensein eines Artefakts, das man (wer? Die Erzählinstanz? Die Lesenden?) betrachten kann. Neben der visuellen Ebene ist aber auch eine andere – mündliche oder schriftliche – Überlieferung angesprochen: »Er soll [...] eine Schrotflinte getragen haben.« Dem Jungen, mit dem sich die drei »Schutztruppenreiter« fotografieren lassen, werden sie später in den Rücken schießen – nicht ohne ihm erst vorgegaukelt zu haben, frei zu sein.¹⁰¹ Zuvor hatten die deutschen Männer bereits einen weiteren Gefangenen exekutiert. Die erzählte Fotografie als festgefrorener Moment der Realität enthält weder Vergangenheit noch Zukunft, erzählt nichts vom Tod des Jungen. Dies macht erst Timms Roman. Die Fotografie als Erinnerung »für zu Hause« (so wurde auch eine Fotografie Gottschalks beschrieben, »ein Erinnerungsfoto für die zu Hause [...], so hatte er sich für den Fotografen hingesetzt«)¹⁰² gemahnt an eine Trophäe: Der Akt des Fotografierens gehört mit zur kolonialen Praktik.¹⁰³

An anderer Stelle ist hingegen von einem »sonderbaren Weißen« die Rede, der »von niemandem etwas haben wollte und nichts forderte, einmal abgesehen von seiner Bitte, sich einen Augenblick ruhig zu verhalten, wenn er hinter seinem

98 Timm, *Morenga*, S. 55.

99 1985 wurde zudem eine dreiteilige TV-Serie *Morenga* ausgestrahlt, das Drehbuch schrieben Uwe Timm und Egon Günther.

100 Timm, *Deutsche Kolonien*, S. 13.

101 Hierbei handelt es sich, wie Hermes richtig bemerkt, um ein Geschehen, das auch Frenssen erzählt. Hermes, »Fahrten nach Südwest«, S. 189; Frenssen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, S. 198.

102 Timm, *Morenga*, S. 15.

103 Vgl. »The prisoner [...] is shot twice, first suffering the figurative death of being rendered a trophy by the camera, then again by the bullets of the Schutztruppen. Timm's dispassionate narrative [...] persuasively incriminates the act of photography as part of the colonial project [...].« Reynolds, *The Documentary Critique in Recent German Postcolonial Literature*, S. 246.

Apparat stand«. ¹⁰⁴ Gemeint ist der Königsberger Fotograf Schultz, der 1887 die Einwohner Bethaniens fotografierte. Der Fotoapparat steht »metonymisch für den deutschen Kulturraum«, ¹⁰⁵ geradezu topisch mutet die Szene an, in der das Unvermögen der Afrikaner:innen geschildert wird, sich selbst auf den Fotografien zu erkennen: »Da stand stets zwischen lauter bekannten Gesichtern ein Fremder, und das war, wie der jeweilige Betrachter dann von den anderen erfuhr, er selbst.« ¹⁰⁶ Der Fotoapparat wird in Bethanien freilich bald durch den Theodoliten abgelöst: Der Vermessungsingenieur Treptow »mußte erst erklären, daß er keine Fotografien mache, man deshalb auch nicht wie erstarrt stehen müsse, sondern daß er das Land vermesse, das man der Landgesellschaft verkauft habe«. ¹⁰⁷ Dem im Vergleich harmlosen Fotoapparat folgen weitere technische Apparate als Exponenten einer »Kultur«, die die ansässige Bevölkerung immer mehr bedrängt. *Morenga* schildert die Entwicklung von den ersten Händler:innen über Missionar:innen zu Militär-angehörigen als eine unaufhaltsame Verkettung.

Timm nutzt in *Morenga* Fotografien offensichtlich nicht als plakativen Dokumentareffekt: Er bindet keine bildlichen Zeugnisse ein. Es gibt kein unmittelbares Vor-Augen-Treten, kein visuelles »So-war-es«, kein vermeintlich historisches Zeugnis neben dem Text. Die Lesenden sind an den Text gebunden und an ihre eigene Imagination und ihr eigenes Urteilsvermögen. Dennoch stellt der Text mit der Behauptung, sich auf Fotografien zu stützen, also auf mediale Artefakte, die traditionsgemäß aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit die Realität des Dargestellten als sicher ausgeben, eine Authentizitätsbehauptung auf.

3.1.4 Die Medialität der Geschichte

Wie verhalten sich in *Morenga* erfundene und nicht erfundene Anteile zueinander? Was ist der Status dieses Textes? Gewiss, es ist ein Roman. Doch die Quellenangaben, der Rückgriff auf Dokumente und der historische Stoff können bei den Leser:innen eine Verunsicherung hervorrufen: Sie wissen nicht, ob das, was sie lesen, erfunden ist oder nicht. Die ausgiebige Berufung auf Dokumente stellt zur Disposition, was ein Dokument leisten kann als etwas, das innerhalb des Textes eine gewisse Authentizität beansprucht. Zugleich unterminiert die Struktur des Ineinandergreifens von Erfundenem und nicht Erfundenem den Geltungsaspekt

¹⁰⁴ Timm, *Morenga*, S. 285.

¹⁰⁵ Roussat, *Zusammenstoß/-spiel der Kulturen*, S. 165.

¹⁰⁶ Timm, *Morenga*, S. 282.

¹⁰⁷ Ebd., S. 286. Das unaufhaltsame Eindringen der kolonialen Instrumente wird später noch einmal thematisiert: »Die Leute, die ihm [sc. Treptow] die Meßplatten trugen, wußten, daß es kein Fotoapparat war. Zu nahe lag der Hafen Walvisbaai.« Ebd., S. 325, Anmerkung O. S.

der Dokumente: In der Forschungsliteratur wird mehrfach die subversive Wirkung der Dokumentmontage betont. Fiktive und reale Dokumente werden nicht immer klar voneinander getrennt, die Lesenden wissen nicht, wo die Fiktion aufhört und die Fakten beginnen. Wilke etwa sieht in den dokumentarischen Artefakten nur »Material für Fiktion«, das »mit der gleichen Neigung zur Stimmführung« eingesetzt werde, wie die rein erfundenen Stellen.¹⁰⁸ Pakendorf gibt zu bedenken, dass Timm, indem er »auch die Geschichte einer erfundenen Figur« erzähle, »bis zu einem gewissen Punkt die historischen Dokumente und ihre Aussage außer Kraft« setze.¹⁰⁹ Anders sieht dies etwa Reynolds, der meint, die Lesenden müssten zwischen erfundenen und nicht erfundenen Passagen unterscheiden können – aus diesem Grund habe Timm auch auf Fotografien verzichtet.¹¹⁰ Und auch Car plädiert für eine Unterscheidung: Erst »durch die Kontrastierung der beiden Ebenen«, der historiografischen und der erfundenen, werde den »Dokumenten die authentische Kraft der Wirklichkeitsbezeugung verliehen und ihr diskursives Potenzial aktiviert.«¹¹¹

Zwar ist es natürlich möglich, den Roman ohne jedes Interesse auf Welthaltigkeit zu lesen, doch fordert er, so meine These, im Grunde eine andere Lektüre ein – eine, die sich mit der Realität der Geschichte auseinandersetzt. Das Gewebe ist mehr als ein Nebeneinander von Dokument und Fiktion: Es ist etwas Eigenes, das in der Verschränkung der Momente von nicht Erfundenem und Erfundenem, von behaupteter Authentizität und inszenierter Distanz und Künstlichkeit sein Potenzial entfaltet. In diesem von den Momenten aufgespannten Raum (dem Raum ihrer Bedingungen) entsteht eine eigene Form von Geschichtsschreibung: Der Text erhält einen besonderen medialen Status. Auch die Frage nach »einer möglichen, spezifisch literarischen Wahrheit als einer wesentlichen Aussagedimension und -qualität von Literatur«¹¹² ist zu stellen: Man könnte von einer »wahren Erfindung« sprechen. Der Roman »ist weder politisches Pamphlet noch Ersatz für eine wissenschaftliche Darstellung der Geschichte des Namakrieges.«¹¹³ Doch er berührt und fordert zugleich: »Der Text stellt mir, heute, eine Frage. Die Schwierigkeit der fiktionalen Figuren, einen Standpunkt einzunehmen, wird zu meiner Schwierigkeit und zur Aufforderung an mich, den Leser, seinen Standpunkt zu

108 Wilke, »Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen«, S. 340.

109 Pakendorf, *Morenga*, oder Geschichte als Fiktion, S. 149.

110 »[T]heir insertion might undermine Timm's careful dialogue between fictional and nonfictional writing. [...] Timm's novel relies on the reader's ability to distinguish its fictional from its nonfictional strains, since it is the productive tension between them that drives the novel.« Reynolds, *The Documentary Critique*, S. 247.

111 Car, Uwe Timms *Morenga*, S. 108.

112 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 15.

113 Horn, *Über die Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen*, S. 94.

überdenken und ein mögliches anderes Handeln in der Wirklichkeit des Neokolonialismus zu beginnen.«¹¹⁴

Und nicht zuletzt rückt Timms Roman den medialen Charakter der Geschichte in den Vordergrund. Die Beschreibung von Fotografien ist nur einer der vielen Vermittlungsprozesse in Timms *Morenga*. Bauers Feststellung, dass das »mittelbare Erzählen das herausragende Charakteristikum *Morengas* in den Bereichen Stimme und Distanz« sei,¹¹⁵ stimme ich zu – mehr noch, Mittelbarkeit ist zentraler Bestandteil des Textes. Darunter fällt auch ein Aspekt, den Volkmann die Praxis des Fortschreibens nennt:

Ein [...] zentrales Prinzip, das den gesamten Roman strukturiert, ist das des Fortschreibens. Dazu hebt Timm die Geschichtlichkeit seiner (vorgeblichen) Quellen hervor. Sehr häufig erscheinen diese nicht nur als das Werk eines (fiktiven) Verfassers, sondern werden vielmehr durch andere Personen weiter geschrieben oder verändert. Damit einher geht der Wechsel der historischen Perspektive, es werden aber auch historische Leer- oder Unbestimmtheitsstellen offen gelegt. Geschichte und Geschichtsschreibung werden somit Gegenstand eines diskursiv-konstruktiven und transparenten Prozesses [...].¹¹⁶

Ein offensichtliches Beispiel eines solchen Fortschreibens ist Kropotkins *Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung*: Wenstrups Geschenk trägt Gottschalk bei sich, anfänglich liest er gar nur die Anmerkungen des verschwundenen, wohl desertierten Veterinärs und die Passagen, welche jener unterstrichen und markiert hatte. Diese Bearbeitungen interessieren ihn mehr als das Buch selbst, dessen Gedankengut ihm eigentlich nicht allzu fremd ist, auch wenn er es nie so deutlich formuliert. Vergebens versucht er, Wenstrups Farbgebung (rote, blaue und grüne Unterstreichungen) zu enträtseln und notiert Wenstrups Notizen wiederum in seinem Tagebuch.¹¹⁷ Texte werden also »ihres monologischen Charakters beraubt und als Dialog neu konstituiert«.¹¹⁸

Auch die Darstellung eines Ereignisses aus mehreren Blickwinkeln trägt zum Verständnis von Geschichte als diskursivem Prozess bei. Wenn ein Ereignis aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt wird, wird ein Bericht relativiert, selbst wenn er sich als »Tatsachenbericht« ausgibt.¹¹⁹ Zitate mit Herkunftsverweisen können

114 Ebd., S. 117. Horn merkt an, dass sein Essay »vor der Unabhängigkeit Namibias und vor der Freilassung Nelson Mandelas aus dem Gefängnis geschrieben« wurde. Ebd., S. 118, Anm. 9.

115 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 276.

116 Volkmann, Geschichte oder Geschichten?, S. 143.

117 Timm, *Morenga*, S. 159, 277.

118 Pakendorf, *Morenga*, oder Geschichte als Fiktion, S. 153.

119 Bauer, Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion, S. 124. »Ein weiteres Beispiel des Hinterfragens von ›Tatsachen‹ ist die Relativierung von Größenangaben als Abänderung von Quellenmaterial in *Morenga*: Der Generalstab spricht im Zusammenhang von einem Gefecht [...] von ›etwa 1000‹ Gegnern. Timm setzt diese Zahl in Relation mit

als »Beweismaterial für die Richtigkeit und Überprüfbarkeit des Berichteten, für Faktentreue und Authentizität« gelten, »als Äußerungen von Augenzeugen oder zumindest von beteiligten Zeitgenossen werden sie getragen von der Aura und der Würde der Historizität«. ¹²⁰ Doch Timms Roman führt gerade vor, dass Zitate eben nicht die Wahrheit des darin Behaupteten garantieren. *Morenga* hält die Lesenden zu einer Überprüfung historischer Dokumente an und fragt, wie Geschichte entsteht. Wenn Geschichte eine Erzählung ist und teilweise literarischen Produktionsstrategien folgt, kann dann umgekehrt auch ein Roman Geschichte schreiben? In diesem Fall ist dies zu bejahen: *Morenga* vermittelt »nicht nur einer lesenden Öffentlichkeit Versionen von Vergangenheit« und regt »dadurch zu vielfältigen und ganz neuen Lesarten von Geschichte« an, sondern fördert auch die »Aneignung oder Wiederaneignung vergessener oder vom Vergessen bedrohter Geschichte«. ¹²¹ Literatur verfügt über andere Selektionsstrukturen ¹²² als Historiografie, über andere Möglichkeiten und Bedingungen. Ein Roman kann als »Proto-Historiographie« gelten und eine eigene Perspektive auf Geschichte eröffnen. ¹²³

Morenga fordert die Lesenden zudem zur Reflexion über die Gemachtheit der Geschichte und die Medialität ihrer Artefakte heraus. Das fiktive Branntweinfass des Händlers Klügge etwa durchzieht den Roman einem immer wieder aufscheinenden, flackernden Licht gleich: Zum ersten Mal taucht es als Anekdote alter Schutztruppler in Gottschalks Tagebuch auf, ¹²⁴ dann folgt das Klügge-Kapitel »Landeskunde 2«, das erzählt, wie Klügge (in der Zeit vor Gottschalks Auftauchen in der Kolonie) mit seinem Riesenfass Branntwein ins Land kommt und wie dieses schliesslich verbrennt. Treptow, der Landvermesser, dem man anbietet, ihn »zu einem gewaltigen Aschenhaufen zu führen, der einmal das riesige Faß eines Branntweinhändlers gewesen sein soll«, will davon nichts wissen: die Leute hätten eine blühende Fantasie. ¹²⁵ Professor Brunkhorst, der Volkssagen der Nama sammelt und ein Grammatikbuch über ihre Sprache plant, möchte »den Wahrheitsgehalt einer Hottentotten-Geschichte überprüfen« und spielt »Schliemann

anderen Angaben: »Meister schätzte, es seien fünfhundert Hottentotten. Deimling behauptet später: mindestens tausend. Wahrscheinlich waren es weniger als vierhundert.« Dadurch wird deutlich, wie beliebig Angaben in historischen Quellen sein können, die wie von Zeitzeugen verifizierte Tatsachen aussehen.« Ebd., S. 142, Verweis auf Generalstabsbericht. Bd. II, S. 48, und *Morenga*, S. 89.

¹²⁰ Pakendorf, *Morenga*, oder Geschichte als Fiktion, S. 148.

¹²¹ Volkmann, Geschichte oder Geschichten?, S. 23. Vgl. auch »Literatur kommt [...] nicht nur aufgrund der wiederentdeckten narrativen Nähe zur Historiographie Bedeutung zu, sondern auch aufgrund ihrer besonderen Rolle für die Aushandlung eines Geschichtsbildes innerhalb der Gesellschaft«. Doll, Der Umgang mit Geschichte, S. 10.

¹²² Vgl. Nünning, »Verbal Fictions?«.

¹²³ Doll, Der Umgang mit Geschichte, S. 11.

¹²⁴ Timm, *Morenga*, S. 45.

¹²⁵ Ebd., S. 285.

auf der Suche nach dem Hottentotten-Troja«, findet aber keine materiellen Relikte eines Branntweinfasses.¹²⁶ Gottschalk aber, der mit den Nama spricht, stösst in der Wüste, genau an dem von einem Nama vorausgesagten Ort, auf die Überbleibsel eines grossen Fasses: »Holzstücke, verrostete Haken, ein Stück der Eisenfelge, an einem Ende bizarr angeschmolzen, ein, zwei Schrauben« – vorkoloniale Dinge, die Elemente von Sagen geworden waren.¹²⁷ Der Text bekräftigt die Wahrhaftigkeit dieser Erzählungen mittels der Materialität dieser Überreste, die Gottschalk, eine für die Lesenden vertrauenswürdige Figur, findet.

3.2 Die papiernen Meere. Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984)

3.2.1 Der Ruf des Nordens

Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) handelt von der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition in den Jahren 1872–1874. Der Roman erschien 1984 in einer Auflage von nur 4000 Stück und wurde kaum beachtet, erst Ransmayrs zweiter Roman, *Die letzte Welt* (siehe dazu das Kapitel 6.2), brachte dem österreichischen Schriftsteller Erfolg ein. In der Folge wurde auch der Erstling mehr gelesen. Heute existieren über 21 Auflagen davon. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* folgt dem Prinzip, das ich das Strukturprinzip der doppelten Reise genannt habe. Es ist zu vermuten, dass der Text wegweisend für die späteren Texte des Genres war. In diesem Text – nach Timms *Morenga* der früheste Text meines Korpus – sind all die literarischen Techniken zu finden, die Hansjörg Bay für die literarischen Relektüren von historischen Entdeckungsreisen identifiziert:

dokumentarisches Verfahren, polyphones Erzählen, Verzicht auf einen zentralen Protagonisten, Zugriff auf zusätzliche Archive, Einbeziehung fiktiver Figuren und Handlungsstränge, Verdoppelung oder Vervielfachung der Zeit- und Handlungsebenen, autopoetologische Reflexion.¹²⁸

Die Schrecken des Eises und der Finsternis ist »nicht nur ein zentraler Beitrag zur Gattung des arktischen Entdeckerromans«, sondern kann als »die klassische literarische Bearbeitung par excellence der österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition« gelten.¹²⁹ Doch bei Ransmayrs Roman handelt es sich auch um einen

¹²⁶ Ebd., S. 349 f.

¹²⁷ Ebd., S. 427.

¹²⁸ Bay, *Literarische Landnahme*, S. 117.

¹²⁹ Schimanski, Spring, *Passagiere des Eises*, S. 463. Bereits in den 1870er-Jahren gab es einige Literarisierungen der Expedition, diese sind heute aber weitgehend in Vergessenheit geraten.

Versuch, »die authentischen Quellen mit Fiktionalem zu durchsetzen und so ein höchst seltsames Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit zu erzeugen und zugleich eine methodisch interessante Durchdringung von Dokument und Erfindung herzustellen«. ¹³⁰ Die Paradoxien der Wirklichkeitsvermittlung manifestieren sich, wie zu zeigen sein wird, in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in den besonderen medialen Verhältnissen.

Was hat es mit der arktischen Faszination auf sich? Polarphantasmen sind seit der frühen Neuzeit immer wieder *en vogue*. Der Norden liegt an der Peripherie, an der Grenze der bekannten Welt, in sie hineinragend, aber doch entzogen. Die erste tatsächliche Polfahrt wird Odysseus zugeschrieben: In Dantes *Divina Commedia* segelt er durch die Säulen des Herakles zum Südpol, doch ein Sturm lässt das Schiff kentern und befördert Odysseus in den achten Kreis der Hölle. ¹³¹ Zu scheitern aufgrund der *curiositas* ¹³² (und auch der *vanitas* und der *superbia*) ist auch in vielen späteren literarischen Polfahrten noch ein beliebtes Sujet. ¹³³ »Nach Norden« hiess es in der Romantik mit prophetischem Klang: In der Aufnahme von antiken Motiven, der Rückbesinnung auf die deutsche Sprache und im aufkommenden Patriotismus sowie der Hinwendung auf die Zukunft (die »neue Zeit«) waren die Voraussetzung für einen Mythos gegeben, der, angereichert durch eine eschatologische Komponente, später auch in der nationalsozialistischen Ideologie virulent wurde.

Im tatsächlichen Er-Fahren des Nordens spielte aber primär die wirtschaftliche Perspektive eine Rolle: Als die spanischen und portugiesischen Eroberungen im südlichen Amerika und in Indien ökonomische Wirkung zeitigten, begann England nach neuen Handelsrouten nach Cathay, dem Land der Reichtümer, zu suchen: die sogenannte Nordwestpassage. ¹³⁴ Im 16. Jahrhundert zogen unter anderen Frobisher und Davis nach Norden, im 17. Hudson und Baffin sowie im 18. Jahrhundert Cook, im 19. schliesslich Parry und Franklin. In dessen Gefolge gab es zahlreiche verlustreiche Expeditionen auf der Suche nach Franklins ver-

130 Schmidt-Dengler, »Keinem bleibt seine Gestalt«, S. 100.

131 Odysseus zeigt jedoch kein Schuldbewusstsein: »Die Geschichte vom Polarfahrer Odysseus vermittelt eben auch die Faszination eines Erkundungsdranges, der vor dem Ende der Welt nicht haltmacht – und bildet eine Spiegelfläche für Dantes eigene literarische Unternehmung: schon in der antiken Literatur gilt die Seefahrt als Metapher für das Dichten.« Marx, *Die Paradiese des Südpols*, S. 197.

132 Vgl. Krüger (Hg.), *Curiositas*.

133 Unter anderem Johann Gottfried Schnabels *Die Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer* (1731–1743), Edgar Allan Poes einflussreiche Texte *MS. Found in a Bottle* (1833), *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) und *A Descent into the Maelstrom* (1841), aber natürlich auch Mary Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) und schliesslich Georg Heyms *Das Tagebuch Shakletons* (1911).

134 Für eine Übersicht zu Polarexpeditionen siehe zum Beispiel Fleming, *Ninety Degrees North*; Mills, Clammer (Hg.), *Exploring Polar Frontiers*; Officer, Page, *A Fabulous Kingdom*.

schollener Mannschaft. Die zwei Schiffwracks von Franklins Fahrt wurden erst 2014 respektive 2016 gefunden.¹³⁵

Ab den 1970er-Jahren ist im deutschsprachigen Raum eine erneute literarische Beschäftigung mit den kalten Rändern der Erde zu beobachten.¹³⁶ Diese Bewegung »weg vom Zentrum in die Peripherie« ist im Einklang mit postmodernem Gedankengut.¹³⁷ Die (damalige)¹³⁸ polare Leere erlaubt zudem die Fokussierung auf menschliche Interaktionen in Extremsituationen, auf den Kampf zwischen Mensch und Natur. So lässt Ransmayr seinen Erzähler¹³⁹ sagen: »[E]in erfundenes Drama, das sich in einer leeren Welt vollzog, war schließlich weitaus wahrscheinlicher und *denkbarer* als etwa ein tropisches Abenteuer«. ¹⁴⁰

Im Folgenden sind, gemäss der ersten Analysekatgorie, zuerst die Textstrata und die Quellen Ransmayrs zu analysieren (3.2.2). In einem zweiten Schritt ergründe ich die Erzählperspektive, um metafiktionale Phänomene und Strategien der Authentifizierung oder Fiktionalisierung offenzulegen (Analysekatgorie II, Abschnitt 3.2.3). Zentral sind hierbei Ransmayrs Umgang mit historischen Fakten und die Frage des historischen Gedächtnisses (3.2.4). In der bisherigen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Roman sind zudem einige bemerkenswerte Punkte noch kaum zur Sprache gekommen, insbesondere das Zusammenspiel von Archiv, Reportage und Roman, dem das Unterkapitel 3.2.5 gewidmet ist. Die Frage der Medialität (Analysekatgorie III) zieht sich durch sämtliche Aspekte der Diskussion des Texts, wird aber insbesondere im letzten Abschnitt (3.2.6) noch einmal relevant.

135 Worrall, *How the Discovery of Two Lost Ships Solved an Arctic Mystery*.

136 Neben Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* sind zu der sogenannten Eisliteratur unter anderem Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) und Michael Köhlmeiers *Spielplatz der Helden* (1988) zu zählen, aber auch Libuse Moniková *Treibeis* (1992) sowie Peter Høegs *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* (1992), Martin Mosebachs *Der Nebelfürst* (2001), Stephan Puchners *Nebelheim* (2008) und Ilija Trojanows *Eistau* (2011). Vgl. dazu Fröhling, *Literarische Reisen ins Eis*; Munz-Krines, *Expeditionen ins Eis*; Platen, *Erhabenheit und Transitorik*.

137 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 74 f.

138 Heute hat in der Arktis der Massentourismus Einzug gehalten: Dem Klimawandel geschuldet kann man nicht mehr nur auf russischen Atomeisbrechern das ewige Eis besichtigen, sondern auch an Bord ganz normaler Kreuzfahrtschiffe. Hofmann, »Nicht jeder Mensch hat ein Anrecht auf jede Reise«.

139 Ich verwende aus Plausibilitätsgründen das Maskulinum, obwohl es keine eindeutigen Hinweise darauf gibt.

140 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 22.

3.2.2 Mit Dokumenten erzählt

Die Identifizierung der Textstrata bildet den Grundstein der Analyse. Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* spielt auf drei Zeitebenen: Die namenlose Erzählerfigur, die in der Gegenwart des Romans anzusiedeln ist, also in den frühen Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts, macht die erste Zeitebene aus. Sie ordnet, annotiert und ergänzt Tagebücher eines in Spitzbergen verschollenen jungen Mannes namens Josef Mazzini.¹⁴¹ Mazzini, eine flüchtige Bekanntschaft des Ich-Erzählers, hatte sich 1981 auf den Spuren der historischen österreich-ungarischen Nordpolexpedition nach Spitzbergen begeben und war von einer Schlittenreise nicht mehr zurückgekehrt – dies ist die zweite Ebene. Der Chronist erhält von der Buchhändlerin Anna Koreth,¹⁴² einer gemeinsamen Bekannten, die Eismeertagebücher des verschollenen Mazzinis. Damit kann sich die Erzählerfigur auf Dokumente stützen. Die dritte Zeitebene ist die Nacherzählung der realen Arktisexpedition, für die sich Mazzini interessierte: 1872 brach eine 24-köpfige Besatzung unter Julius Payer, dem Kommandanten zu Land, und Carl Weyprecht, dem Kommandanten zu Wasser, auf der *Admiral Tegetthoff* von Tromsø auf. Die Besatzungsmitglieder stammten aus dem ganzen Kaiserreich: Böhmen und Mähren, Ungarn, Dalmatien und Oberitalien. Die Ziele der Expedition waren das Überschreiten von 82°45' nördlicher Breite, das Erreichen des Nordpols und die Durchfahrt der Nordostpassage.¹⁴³ Schon nach wenigen Wochen blieb das Schiff allerdings im Eis stecken und eine Drift begann. Die Männer entdeckten dabei eine grösstenteils vergletscherte Inselgruppe – neues Land, das sie Franz Joseph Land taufte. 1926 wurde die Insel von der Sowjetunion annektiert, heute ist sie Teil des russischen arktischen Nationalparks. Nach zweimaligem Überwintern im arktischen Eis verliess die Mannschaft der *Tegetthoff* schliesslich das Schiff auf dem Landweg und erreichte die Küste von Nowaja Semlja. Ausser dem Maschinisten

141 Beim Namen Josef Mazzini mag man an Giuseppe Mazzini denken, den italienischen Freiheitskämpfer, dessen Ziel ein unabhängiges, geeintes Italien war, vgl. Mazzini, A Cosmopolitanism of Nations. Reingard Nethersole bemerkt zu dieser Referenz lapidar: »Like his fictional namesake, the historical Mazzini has been regarded as not having achieved very much.« Nethersole, *Marginal Topologies*, S. 148. Walter Müller-Funk fokussiert auf einen anderen Aspekt des Namens: Josef Mazzini sei ein »Protagonist zweiter Klasse, der Italo-Österreicher, dem das ›Franz‹ vor dem Josef abhanden gekommen« sei. Müller-Funk, *Ästhetische Hybridität*, S. 71.

142 Die Nähe von »Anna Koreth« zu Anachoret (griechisch für jemanden, der sich aus der Gesellschaft zurückzieht) dürfte gewollt sein (Mosebach, *Endzeitvisionen*, S. 86). Die Besitzerin der Buchhandlung wäre damit jemand, die einen Rückzugsort aus der Gesellschaft bietet. Paradoxerweise führt Anna Koreth in ihrem Sortiment aber vor allem ethnohistorische Arbeiten und Reiseliteratur und spiegelt damit ein Interesse, das eher vom Ausgreifen in die Welt als vom Rückzug daraus zeugt.

143 Die Nordostpassage wurde 1878/79 von Nordenskiöld gefunden, sie war für den Handel jedoch wertlos.

Otto Krisch, der im Eis der Tuberkulose erlag, gelang so allen Teilnehmenden der Expedition die Heimkehr.

Quellenhinweise zur Payer-Weyprecht-Expedition

Was die Textquelle zur historischen Expedition angeht, so macht der Text nicht wenige Angaben. Mazzini habe den »Bericht Julius Ritter von Payers über die *k. u. k. österreichisch-ungarische Nordpolexpedition*« aus dem Jahr 1876 im antiquarischen Bestand der Buchhandlung Koreth entdeckt. In einem »geradezu fanatischen Eifer« habe Mazzini anschliessend in Archiven gestöbert, in der Marineabteilung des Österreichischen Kriegsarchivs das »zerschlissene Logbuch der *Admiral Tegetthoff*« gefunden sowie »unveröffentlichte Briefe und Journale Payers und Weyprechts«, in der Kartensammlung der österreichischen Nationalbibliothek die Aufzeichnungen des Maschinisten Otto Krisch und des Jägers Johann Haller.¹⁴⁴ Die Fundorte dieser Materialien – Antiquariat, Archiv, Bibliothek – sind realistisch ausgestaltet. Erwähnt wird später auch das Rückzugstagebuch von Weyprecht (Rückzug meint das Aufgeben des festgefrorenen Schiffs und die Wanderung übers Eis gen Süden), »ein schmales, kaum die Größe einer Brusttasche einnehmendes Bändchen, das man erst ein Jahrzehnt später unter den Papieren seines Nachlasses finden sollte«,¹⁴⁵ und dessen »eng beschriebene Seiten nun in den Aktenschränken des Österreichischen Marinearchivs allmählich verblassen«. ¹⁴⁶

Den Quellen wird Materialität zugeschrieben: Wie die obigen Zitate belegen, werden ihre physikalischen Eigenschaften beschrieben und die Lesenden so immer wieder an die Dinglichkeit der Quellen erinnert. Diese erscheinen dadurch als Authentizitätsgaranten für das Erzählte: dass es sich dabei nicht um Erfundenes handelt. Auch das eigene Sehen und Sichten der Dokumente durch den Erzähler wird hervorgehoben: »An eine Zeichnung der Matrosen kann ich mich nicht erinnern. Es hätten da auch Kreuze stehen müssen.«¹⁴⁷ Einmal verweist der Chronist explizit auf seine Tätigkeit des Überliefers: Nur zweimal habe Haller in seinen Aufzeichnungen das Ausrufezeichen verwendet, nämlich am Tage des Todes des Maschinisten Otto Krisch. »Interpunktionen der Trauer oder des Entsetzens – ich maße mir kein Urteil darüber an; *ich bewahre nur und überliefere* diese ebenso selbstverständlich wie filigran hingesetzten Zeichen als Fossilien einer unwiederholbaren Empfindung.«¹⁴⁸

Der Text erweckt den Eindruck der Montage, der Kombination von vorgefundenem, fremdem Material mit Eigenem, denn die zitierten oder paraphrasierten Passagen

¹⁴⁴ Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 23 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 252.

¹⁴⁶ Ebd., S. 143.

¹⁴⁷ Ebd., S. 41.

¹⁴⁸ Ebd., S. 212, Hervorhebung O. S.

der Expeditionsmaterialien sind schriftbildlich unterschieden: Sie sind kursiviert und mit dem Namen des jeweiligen Urhebers versehen. Der Erzähler (und Ransmayr) scheint die Dokumente sprechen lassen zu wollen. Sicher: All diese Hinweise im Rahmen der Herausgebertätigkeit durch die namenlose Erzählerfigur könnten auch eine Fiktion vermuten lassen: dass die Tatsachen nur vorgespiegelt und die Dokumente erfunden seien.¹⁴⁹ Doch sind am Ende des Textes Quellenhinweise angegeben, gezeichnet von »C. R.« (was für Christoph Ransmayr stehen dürfte): Neben den veröffentlichten Werken von Teilnehmenden der Expedition (Otto Krisch, Johan Haller, Carl Weyprecht und Julius Payer) bezieht sich C. R. auf Briefe und Handschriften der beiden Expeditionsleiter aus dem »Österreichischen Kriegsarchiv/Marineabteilung«.¹⁵⁰ Per se sind Quellenhinweise noch keine Garanten für die Echtheit der Dokumente, die Kohärenz der innerliterarischen Angaben und derjenigen im Paratext ist aber durchaus ein Hinweis auf deren Echtheit. Tatsächlich lassen sich in diesem Fall die historischen Dokumente als solche bestätigen: Die Quellenhinweise im Rahmen der Payer-Weyprecht-Expedition sind authentische Referenzen auf eine ausserliterarische, nicht erfundene Realität (Wirklichkeitspartikel). Die Hinweise im Textanschluss bestätigen also die Informationen, die an mehreren Stellen des Romans gegeben werden. Ransmayr erwähnt die Quellen sowohl innerhalb des Textes wie auch im Paratext.

Mazzinis Aufzeichnungen

Die Angaben zur dinglichen Beschaffenheit der Zeugnisse Mazzinis sind hingegen spärlich. Es ist die Rede von kargen Aufzeichnungen und Journalen, unverständlichen Stichworten, angefangenen Briefen, doch genauere Beschreibungen davon fehlen. Die Ausnahme macht die Nennung eines dünnen, blau gebundenen Hefts voller Zitate über historische Eisexpeditionen.¹⁵¹ Am nächsten an eine Beschreibung kommt vielleicht folgende Stelle: »das noch an Bord mit Abschriften vollgekritzelte Heft sollte das letzte seiner [sc. Mazzinis] Aufzeichnungen bleiben; auf die Zitate folgten nur einige rechnerische Notizen [...], und dann leere Seiten.«¹⁵² Zwar gibt es ein Kapitel mit der Überschrift »Was geschehen soll, geschieht – Ein Bordbuch«. Da aber darin trotz der nach Datum geordneten Einträge über Josef Mazzini in der dritten Person berichtet wird,¹⁵³ deutet dies auf eine Rekonstruktion der Ereignisse durch die Erzählinstanz und nicht auf die

149 Vgl. Menke, *Die Polargebiete der Bibliothek*, S. 549 f.

150 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 277.

151 Ebd., S. 71, 137, 186.

152 Ebd., S. 239, Anmerkung O. S. Die leeren Seiten sind ein Hinweis auf den Tod: Auch im Journal des Maschinisten Krisch befinden sich leere Seiten, es »folgt die Zeit der leeren Seiten«. Ebd., S. 202.

153 Ebd., S. 164.

getreue Wiedergabe einer Quelle hin. Die Überschrift ist demnach irreführend. In den Mazzini-Passagen figuriert zudem nur ein (angeblich) direktes Zitat, das in Anführungszeichen gesetzt ist.¹⁵⁴

Echte Zitate

Die als Zitat markierten Passagen aus den Schriften der historischen Expeditionsteilnehmer sind im Grossen und Ganzen echte Zitate: Sie sind identifizierbar und in den angegebenen Werken tatsächlich zu finden. Wenn sie auch nicht immer ganz wörtlich zitiert sind, sind sie doch sinngemäss wiedergegeben. Ich illustriere dies im Folgenden mit einigen Beispielen.

Zum einen sind da die wortkargen und nüchternen Einträge von Johann Haller, dem Tiroler Jäger, die Ransmayr zumeist als ganze zitiert: »17. Sonntag: In der Nähe des Schiffes hat es heute einen Krawall gemacht. Ich marod«,¹⁵⁵ oder

30. Samstag: Helles Wetter. Temperatur +2°. Wir haben ein neues Land entdeckt. Wir machten einen Versuch, dem Land näher zu kommen, sind aber zu einem Kanal gestoßen und kamen nicht mehr weiter. [...] Es war eine große Freude für uns alle. [...] 31. Sonntag: Helles Wetter. Um 11 Uhr Kirchenvortrag. Den Tag mit Servieren zugebracht.¹⁵⁶

Dann sind da die traurigen Notizen des lungenkranken Otto Krisch, die Ransmayr ebenfalls fast wörtlich zitiert (an diesem Zitat fügt er einen Punkt hinzu nach »krepirt« und verwendet die Präsens- statt der Imperfektform für die letzten zwei Verben): »Am 25ten July um 8 1/2 Uhr Früh die Hündin Novaja an Geburtswehen krepirt. Um 10 Uhr wurde selbe ins kühle Grab versenkt, desselben Tages um 7 1/2 Uhr Nachmittags erblicken wir die ersten Eisschollen und begrüßen selbe mit dem Wunsche es wären die letzten.«¹⁵⁷

154 Ebd., S. 22.

155 Ebd., S. 116; Haller (Hg.), Johann Haller, S. 26.

156 Ransmayr, Die Schrecken des Eises und der Finsternis, S. 161; Haller (Hg.), Johann Haller, S. 47 f.

157 Ransmayr, Die Schrecken des Eises und der Finsternis, S. 79; vgl. Reichhardt (Hg.), Das Tagebuch des Maschinisten Otto Krisch, S. 13. Es existieren allerdings zwei Versionen des Tagebuchs, das Original ist verloren. In der zweiten Version, die von Anton Krisch, dem Bruder Ottos, 1875 veröffentlicht wurde, heisst es »Die Hündin Novaja verendet um 8 1/2 Uhr Früh an Geburtswehen und wird um 10 Uhr in's kühle nasse Grab versenkt; um 7 1/2 Uhr N. M. erblicken wir die ersten Eisschollen und begrüßen sie mit dem Wunsche, es wären die letzten!« Krisch (Hg.), Tagebuch des Nordpolfahrers Otto Krisch, S. 13. Hier ist die Präsensform zu finden, doch statt krepieren wird das Verb verenden benutzt. In der Erstausgabe erwähnt Ransmayr nur Anton Krisch in den Quellen, in den späteren Ausgaben wird diese Angabe mit Reichhardts Version ergänzt. Ursula Rack bezweifelt, dass es sich bei Anton Krischs Publikation um eine authentische Transkription handelt, wie dieser angibt, denn Reichhardts Ausgabe ist »viel ausführlicher als die Publikation von 1875 und scheint eher dem Original zu entsprechen«. Rack, Sozialhistorische Studie zur Polarforschung.

Ebenfalls gibt Ransmayr einen Auszug aus Beobachtungen des Geologen Hans Höfer zu lesen, der 1872 mit Graf Wilczek, einem der wichtigsten Förderer der österreichisch-ungarischen Expedition, auf der zweiten *Isbjörn*-Expedition unterwegs war. Die Passage könnte aber auch aus Payers Bericht stammen.¹⁵⁸ Die weitaus häufigsten Textmontagen sind auf Payers Veröffentlichung von 1876 zurückzuführen, ein Werk, das in einer Auflage von 40 000 Exemplaren erschien.¹⁵⁹ Zu konstatieren ist hier, dass Ransmayr teilweise Textstellen verbindet, die im Original nicht zusammengehören. Bei einem Vorausgriff auf das kommende Unheil schreibt der Erzähler beispielsweise

*Unbeschreibliche Einsamkeit liegt über diesen Schneegebirgen ..., wird Julius Payer in sein Tagebuch schreiben, Wenn das Strandeis nicht durch Ebbe und Fluth ächzend und klingend gehoben wird, der Wind nicht seufzend über die Steinfugen dahinstreicht, so liegt die Stille des Todes über der geisterbleichen Landschaft. [...] So stirbt man am Nordpol, allein und wie ein Irrlicht verlöschend, ein einfältiger Matrose als Klageweib [...] ...*¹⁶⁰

Die Gespräche bei der Abreise über neu zu entdeckendes Land klangen hingegen noch hoffnungsvoll: »Seine Thäler dachten wir uns damals mit Weiden geschmückt und von Renntieren belebt, welche im ungestörten Genuss ihrer Freistätte weilen, fern von allen Feinden.« Diese Payer zugeschriebenen Zitate sind aus drei gänzlich unzusammenhängenden Absätzen aus Payers Schrift entlehnt.¹⁶¹

Im Falle der Weyprecht zugeschriebenen Passagen erlaubt sich Ransmayr noch grössere Freiheiten: So stammt etwa eine Passage aus Weyprechts angeblicher Rede vor der Expedition in Triest im März 1872 aus einem Vortrag nach dessen Rückkehr.¹⁶²

Im Schlusskapitel werden weitere Dokumente zitiert: der Nachruf Payers auf Weyprecht, der am zweiten April 1881 in der *Neuen Freien Presse* erschien, Briefe von Weyprechts Mutter sowie Auszüge aus diversen Vorträgen. Die Wiener Zei-

158 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 83 f.; Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 18 f.

159 Mazzoli, Berger (Hg.), *Eduard Ritter von Orel*, S. 64.

160 Dieses und folgendes Zitat: Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 39.

161 Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 162 (im Original Präteritum statt Präsens), 207, 136. In einem Interview gab Ransmayr denn auch an: »So habe ich beispielsweise auch die Tagebücher der Expeditionsteilnehmer redigiert und weit auseinanderliegende Passagen in der ursprünglichen Sprachmelodie und Wortwahl zu neuen Einträgen zusammengefügt.« Spreckelsen, *Vor dem Gletscher bestehen*.

162 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 13; Weyprecht, *Die Nordpol-Expeditionen der Zukunft*, S. 3. Die Seite 104 in Ransmayr entspricht S. 6 in Weyprecht, S. 107 den Seiten 4 und 5, S. 150 f. den Seiten 10 und 11, S. 263 den Seiten 17 und 18. Die nicht publizierten Materialien aus der Marineabteilung des Österreichischen Kriegsarchivs waren nicht Teil meiner Recherche.

tung berichtete auf über drei Seiten über die Heimkehrfeierlichkeiten, in deren Genuss die Nordpolfahrer kamen.¹⁶³

Weitere Zitate und Zitatcollagen aus wissenschaftlichen Berichten über Arktisfahrten sind in drei Exkursen im Roman untergebracht, welche historische Entdeckungsfahrten in arktische Gebiete zum Thema haben.

Polyphonie

Eine in Hinsicht auf Beteuerung von Authentizität (im Sinne von Individualauthentizität und Objektauthentizität) interessante Passage findet sich in einer Schilderung zu Beginn der Expedition. Der Chronist zitiert hier drei Tagebuchauszüge (von Gustav Brosch, Julius Payer und Otto Krisch), die die Ankunft des Schiffes in Tromsö jeweils auf ein anderes Datum legen. Hier erweist sich der Erzähler (ist es das Erzähler-Ich, ist es Mazzini?) als genauer und kritischer Leser. Gleichzeitig hat man es offensichtlich mit einer Erzählinstanz zu tun, welche auf die Vielstimmigkeit der Berichte hinweist und die Quellen wegen Ungereimtheiten nicht desavouiert, sondern nach einer rationalen Erklärung sucht:

Am zweiten, am dritten, am vierten Juli: Wie es zu den Widersprüchen in der Datierung des Ankunftsstages gekommen war, ließe sich ohne besondere Schwierigkeiten rekonstruieren – mit Vermutungen etwa über den Einfluss der Mitternachtssonne [...]; kein Zweifel auch, daß der privaten Zeitrechnung im hohen Seegang ein, zwei Tage verlorengegangen sein konnten [...].¹⁶⁴

Die Pointe besteht indes in der folgenden ransmayrschen Äusserung hinsichtlich des Verzichts auf Klärung: »Es gibt zudem untrügliche Indizien für ein objektives Datum der Ankunft, aber ich lasse sie unerwähnt.« Mehr als an einer Darstellung der historischen Faktizität ist der Chronist an den verschiedenen subjektiven Wirklichkeiten interessiert: »wirklicher als im Bewusstsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein. Also sage ich: Die Expedition erreichte am zweiten, erreichte am dritten, erreichte am vierten Juli 1872 Tromsö. Die Wirklichkeit ist teilbar.« Diese für die Rezipient:innen des Texts hergestellte Polyphonie im Sinne mehrerer nebeneinandergestellten Auszüge aus verschiedenen Berichten, die das gleiche Ereignis im Blick haben, findet sich an bedeutsamen Stellen der Reise: Bei der Entdeckung des Franz Joseph Landes und beim Verlassen des Schiffes.

163 Die im Roman angegebene Passage aus der *Neuen Freien Presse* vom 26. 9. 1874 konnte ich als solche nicht finden – möglicherweise wurde sie aus dem Material redigiert und kombiniert.

164 Dieses und folgende Zitate: Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 42.

Dokumentgesättigtes Erzählen

Insgesamt ist also ein literarischer Gestaltungswille zu erkennen, der mit authentischem Textmaterial arbeitet, dieses aber auch abändert. Historisches Material wird den Lesenden »als dokumentarische Realitätseffekte«¹⁶⁵ aber auch mittels Fotografien der Mannschaft und des Schiffes dargeboten. Auch »Auszüge aus den Personalakten der Kommandanten« sind im Text enthalten, wobei die Namen Payer und Weyprecht kurioserweise einen Pfeil tragen, wie dies bei einem Lexikoneintrag üblich ist.

Dokumente werden aber auch benutzt, wenn sie nicht explizit zitiert werden. Ransmayrs Beschreibung der letzten Tage des sterbenden Weyprechts gründet sicherlich (wenn vielleicht auch nicht nur) auf einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* vom 30. März 1881: Ransmayr lässt Weyprecht auf der Zugfahrt nach Hessen in seinem Delirium glauben, auf dem Schiff zu sein, Meerestiefen aufzuzählen und Kommandos zu geben.¹⁶⁶ Besagter Zeitungsartikel zitiert Weyprecht, den man todkrank auf einem Bett in den Salonwagen gebracht hatte, mit »Ich fühle mich jetzt so behaglich, als wenn ich in meiner Schiffscabine wäre.«¹⁶⁷ Auch diese literarische Ausgestaltung Ransmayrs ist also in der historischen Wirklichkeit verankert.

Viele weitere Informationen – Wirklichkeitspartikel – im Roman, die nicht als Anleihen aus dem Expeditionswerk gekennzeichnet sind, stammen aus Payers Bericht, beispielsweise »Eine gravierte arabische Floskel schmückte die Offiziersmesse: *In Niz Beguzared – Auch das wird vorübergehen*«. ¹⁶⁸ Einige Episoden des Lebens auf dem Schiff sind auch Krischs Aufzeichnungen entnommen. Nicht selten sind Passagen des Romans ein Konglomerat aus mehreren Quellen, die nicht explizit angegeben sind. Zuweilen weist die Erzählerfigur auf eine Lücke in einem der Berichte hin:

Eine zweite, eine beängstigendere Order Payers zeichnet Johann Haller gar nicht erst auf [...]. Vielleicht unterschlägt Haller seinem Journal diese Verordnung, weil er ebensogut wie Payer und die anderen weiß, daß keiner von ihnen ohne den Navigationsoffizier Orel jemals aus diesem Eislabyrinth wieder heraus und zum Schiff zurückfinden wird.¹⁶⁹

Die Annahme des Chronisten, dass die Männer ohne Orel den Weg nicht finden würden, speist sich vermutlich aus der folgenden, ebenfalls zitierten Notiz, die

165 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 70.

166 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 260–264.

167 Ohne Autor:in, *Nordpolfahrer Karl Weyprecht*.

168 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 40; Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 80.

169 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 222; vgl. Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 313.

Payer erst Tage später notierte: »Als ich sie fragte, welche Richtung sie nach dem Schiffe eingeschlagen hätten, wiesen sie zu meinem Entsetzen auf den Rawlinson-Sund anstatt auf den Austria-Sund.«¹⁷⁰

Die folgenden Zitate veranschaulichen, wie Ransmayr verschiedene Quellen verwendet, um ein Ereignis zu erzählen:

In der Neujahrsnacht, das Eis ist ruhig, entzündeten sie Teerfackeln und umschreiten ihr Schiff; eine Lichterprozession. Dann nehmen die Matrosen Aufstellung im Eis und singen für die Offiziere, Lorenzo Marola hat die schönste Stimme von allen, und Pietro Fallesich begleitet sie auf der Harmonika.

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi per fuggire intenti
ove vestigio uman l'arena stampi ...

Aber nein, *was* sie gesungen haben, ist natürlich nicht überliefert, und nicht überliefert auch, was auf jener Fotografie zu sehen war, die sie dann mit ein paar Stückchen Schiffszwieback in eine Blechbüchse gesteckt und durch ein Wasserloch im Meer versenkt haben: Die Büchse sei das alte Jahr, es sinke hinab zum Grund, vergessen seien alle Enttäuschungen, und mit drei Hurras begrüßen sie das Jahr 1873. Payer lässt eine Flasche Champagner holen, der Inhalt ist gefroren, lässt die Flasche zerschlagen, und dann klirrt in jedem Glas ein blaßgelber Eissplitter, und dann setzt sich Elling Carlsen, der so viele Winter in dieser Wildnis überlebt hat, ans Logbuch und schließt bedächtig, feierlich fast, das Journal ihres bisherigen Unglücks: *Vi önsker at Gud maa være med os i det nye aar, da kan intet være imod os. Wir wünschen, daß Gott mit uns sei im neuen Jahr, dann kann nichts gegen uns sein.*¹⁷¹

Eine Quelle ist sicherlich Krischs Tagebuch (herausgegeben von Anton Krisch):

Vor 12 Uhr wurde der zum Abkühlen auf Deck gestellte Champagner als ein Eisklumpen heruntergebracht; derselbe wurde mit dem Messer zerbrochen und im festgefrorenen Zustande in die Gläser gefüllt; worauf Jeder bemüht war, den Wein durch die Wärme der Hände aufzuthauen.

Als es 12 Uhr Mitternacht schlug, standen wir von unseren Sitzen auf und begrüßten mit dreimaligem Hurra! das neue Jahr; sodann wurde die Fackelbeleuchtung und von der Mannschaft ausgeführter, nicht besonders harmonischer Musik – um das Schiff herum ein Umzug gehalten und das Jahr 1872 in Gestalt einer Fotografie und eines Zwiebackbrodes, welche in eine Blechbüchse gelegt wurden, in's Wasser versenkt.¹⁷²

170 Ransmayr, Die Schrecken des Eises und der Finsternis, S. 223; vgl. Payer, Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition, S. 341.

171 Ransmayr, Die Schrecken des Eises und der Finsternis, S. 119 f.

172 Krisch (Hg.), Tagebuch des Nordpolfahrers Otto Krisch, S. 45 f. In Reichardts Version fehlt

In Payers Expeditionsbericht ist zu lesen:

Mit einer Flasche Champagner [...] wollten wir seinen [sc. des neuen Jahres] Eintritt mit jenen Hoffnungen begrüßen, womit man jeder Wendung im Leben begegnet. Der Tyroler Klotz war beauftragt, diese Flasche in dem Großen Eisgefäße außerhalb des Schiffes einzukühlen. Allein er setzte sie vier Stunden lang einer Temperatur von -23° K. aus, und als er sie hereinbrachte, war sie zersprungen und völlig gefroren. Mitternachts brachte uns die Mannschaft ein Ständchen; dann zogen wir aus, umgingen das Schiff, seine flimmernden Taue erglühten in der schwarzblauen Nacht im Lichte unserer getheerten Fackeln. Ein leuchtender Saum umgab die Frosthülle der pelzgekleideten Männer; grell fiel der rothgelbe Schein auf das gethürmte Eis, dessen Zerklüftung uns verkündete, daß seine Gewaltthaten nur einen kurzen Stillstand kannten. [...]

[...] Mit Ernst in die Zukunft spähend, sahen wir Kurzsichtige die Erfüllung unserer Wünsche nur in der Erlösung von unserer Scholle. Carlsen schrieb in der pietätvollen Weise der Eismeerfischer in das Logbuch: »Önsker at Gud maa vare med os i det nye aar, da kann intet vare imod os« (Wir wünschen, daß Gott mit uns sei im neuen Jahr, dann kann nichts gegen uns sein).¹⁷³

Im Tagebuch Elling Carlens, das erst 2010 veröffentlicht wurde, steht Folgendes:

Mit blauen Lichtern und Fackeln wurde eine menschliche Puppe in einer Prozession zu einer Öffnung im Eis gebracht. Unter Gesang und Musik wurde sie im Ozean versenkt. Eine Flasche Champagner wurde bis zum Zerplatzen auf das Eis gestellt. Während des Begräbnisses [sc. der Puppe] platzte sie in Stücke und ein jeder ergatterte ein gefrorenes Stück Champagner.¹⁷⁴

Zu erkennen ist hier einerseits, dass Ransmayr die Quellen zu einem runden Ganzen vermischt, und dabei die verschiedenen Perspektiven zusammenbringt – Payers reflektierende und ästhetisierende Schreibweise aus der Offizierssicht und die bodenständigere, weniger ausschmückende und kameradennähere Perspektive Krischs. Durch den stilistischen Entscheid für das sich wiederholende »und dann« erreicht Ransmayr aber eine inszenierte Unmittelbarkeit der Beobachtung, die eine grosse Nähe der Erzählerperspektive zu den Geschehnissen suggeriert. Auch versucht er, die Ereignisse möglichst bildlich und einprägsam darzustellen, etwa bei »dann klirrt in jedem Glas ein blassgelber Eissplitter«, wo es bei Payer nur heisst, die Flasche sei »zersprungen und völlig gefroren« gewesen, während Krisch durchaus beschreibt, dass der Champagner »im festgefrorenen Zustande in

der Hinweis, dass die Musik nicht besonders harmonisch geklungen habe, vgl. Reichhardt (Hg.), Das Tagebuch des Maschinisten Otto Krisch, S. 42.

173 Payer, Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition, S. 67–69, Anmerkung O. S. Payers Bericht zielt zudem eine Skizze des schreibenden Carlsen mit der Bildunterschrift »Carlsen beschließt das Jahr 1873 [sic] im Logbuch«.

174 Carlsen, Aufzeichnungen von der österreichisch-ungarischen Polarexpedition 1872–74, S. 29 f., Anmerkung O. S.

die Gläser gefüllt« wurde. Insbesondere spielt der Autor hier mit dem Gegensatz von Überliefertem und nicht Überliefertem: Er berichtet zwar von einer Fotografie, weist aber darauf hin, dass er nicht weiss, was sie abbildete. Auch gibt er zuerst den Text des Liedes an, den die Mannschaft singt, nur um ihn gleich zurückzunehmen und so die Konstruktion und den Fiktionscharakter des Textes offenbar zu machen: »Aber nein, *was* sie gesungen haben, ist natürlich nicht überliefert«. Der vorgebliche Liedtext, »Solo e pensoso i più deserti campi ...«, ist eine Strophe des Sonetts XXXV aus der Sammlung *Il Canzoniere* von Petrarca. Dies erfährt man auf der darauffolgenden Seite: In einem Traum hört Mazzini, wie die Buchhändlerin Anna Koreth das Sonett auswendig zu lernen versucht. Woher weiss dies das erzählende Ich, hat Mazzini den Traum etwa notiert? An Stellen wie diesen ist wider Erwarten kein Hinweis auf die Überlieferung zu finden. Es ist dann auch die deutsche Übersetzung davon zu lesen: »Einsam und in Gedanken durchmeß ich / die ödesten Gefilde / mit zögernden, langsamen Schritten / und die Augen führ ich / auf Flucht bedacht, umher, / aufmerksam, / wo Menschenspur im Sande sich einpräge ...«¹⁷⁵ Petrarcas Liebesgedicht lässt das lyrische Ich menschenleere Gebiete aufsuchen, ohne dort Frieden vor den drängenden Gefühlen zu finden. Einmal mehr werden hier Zweifel gesät, ob die Schilderung der historischen Payer-Weyprecht-Expedition auf Mazzinis Notizen oder auf die Recherche des Erzählers zurückzuführen ist. Mit Petrarcas Sonett scheint jedenfalls eine Verbindung zwischen beiden Erzählsträngen gegeben, wenn auch eine artifizielle.

Ransmayr konnte offensichtlich auch auf Weyprechts Rückzugstagebuch zugreifen, wie folgendes Beispiel zeigt:

Ransmayr, *Schrecken des Eises und der Finsternis** Weyprechts Rückzugstagebuch**

»Ich mache zu allem ein gleichgültiges Gesicht, aber ich sehe sehr wohl ein, daß wir verloren sind, wenn sich die Umstände nicht gänzlich ändern ... Ich staune oft über mich selbst, mit welcher Ruhe ich der Zukunft entgegensehe, es kommt mir manchmal vor, als ob ich gar nicht beteiligt wäre. [...] Nur das Schicksal der Matrosen liegt mir am Herzen ...«

»Wenn sich die Umstände in den nächsten Monaten nicht gänzlich ändern, so sind wir verloren. Ich staune oft über mich selbst, mit welcher Ruhe ich der Zukunft entgegensehe, es kommt mir manchmal vor als ob ich gar nicht dabei beteiligt wäre. [...] eine Zeile Textverlust Matrosen liegt mir am Herzen, mein ganzes Sinnen und Trachten ist auf diese gerichtet.«

* Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 252, Auslassungen im Text.

** Berger, Besser, Krause (Hg.), *Carl Weyprecht (1838–1881)*, S. 392.

175 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 122.

An dieser Gegenüberstellung ist zu sehen, dass die Unvollständigkeit, die nicht lesbare Zeile, bereits im Original vorhanden ist und nicht etwa von Ransmayr als Authentizitätssignal hinzugefügt wird. Der unvollständige Satz wird zudem geglättet und ergänzt.

Eine Abschrift des Rückzugstagebuch liegt im österreichischen Kriegsarchiv, vollständig gedruckt wurde es aber erstmals 2008.¹⁷⁶ Das Schiffstagebuch liegt ebenfalls im Wiener Archiv.¹⁷⁷ Heute sind auch Eduard Ritter von Orels Notizen¹⁷⁸ sowie Elling Carlens Aufzeichnungen in deutscher und englischer Übersetzung zugänglich.¹⁷⁹ Ransmayr hat also diese Archivadokumente der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, lange bevor sie publiziert wurden: Seinem Schreiben wohnt eine dokumentarische Qualität inne. Doch ist die Frage, inwiefern dieses dokumentarische Material auch als solches dargestellt und rezipiert wird. Welche weiteren Strategien der Echtheitsbezeugungen oder der Desavouierung des Materials eingesetzt werden, soll im Folgenden erörtert werden.

3.2.3 Vergangenheitsentwürfe

Die im vorhergehenden Abschnitt besprochenen Textauszüge erhellen Ransmayrs Methode der literarischen Textmontage. Es scheint mir, dass – im Gegensatz zur gängigen Meinung der Forschung – der Roman die fiktiven und realen Dokumente *nicht* gleichbehandelt: Die Einschätzung, der Roman praktiziere »eine irritierende Gleichbehandlung von historisch belegbaren und fiktiven Ereignissen«, die »reale historische Expedition und der fiktive Reisende« stünden im Text »gleichberechtigt nebeneinander« kann das Textmaterial nicht bezeugen.¹⁸⁰ Gewiss – das »Dokument gewinnt einen Charakter von Irrealität, wenn es in die Fiktion eingebettet wird, und diese saugt wiederum einen Gutteil an Tatsächlichkeit von jener in sich auf«. ¹⁸¹ Und natürlich ist korrekt, dass von beiden Reisen so erzählt wird, als ob beide sich real ereignet hätten und dass beide als schriftlich vermittelte dargestellt werden. Doch bestehen deutliche Unterschiede in der Art und Weise, wie der Text sie präsentiert: Die historischen Dokumente werden mit mehr Gewicht

¹⁷⁶ Ebd., S. 369.

¹⁷⁷ Rack, Sozialhistorische Studie zur Polarforschung, S. 27.

¹⁷⁸ Mazzoli, Berger (Hg.), Eduard Ritter von Orel.

¹⁷⁹ Carlsen, Aufzeichnungen von der österreichisch-ungarischen Polarexpedition 1872–74.

¹⁸⁰ Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«, S. 101; ähnlich: Hauenstein, Historiographische Metafiktionen, S. 57. Vgl. auch »Der Ich-Erzähler und Mazzini, zu Beginn noch nahezu Fremde füreinander, geraten zu Parallelfiktionen, ihre Beschreibungen der Arktiserfahrungen fallen mit denen von Payer, Weyprecht und Konsorten zusammen, lassen im Leser *ein* Bild entstehen, da für ihn alles gleichermaßen *Vermitteltes* ist.« Kubaczek, Fußgänger und Läufer.

¹⁸¹ Kubaczek, Fußgänger und Läufer.

versehen, ihnen kommt in der Textinszenierung mehr Überzeugungskraft zu. Damit meine ich nicht nur die Quellenangaben im Paratext, die auf die Payer-Weyprecht-Expedition Bezug nehmen, oder die Hinweise auf die Materialität der Quellen, sondern auch die visuelle Präsentation der zwei Erzählstränge: Zitate aus den historischen Texten sind kursiv wiedergegeben und fast immer mit einer Namensnennung des Urhebers versehen, während Mazzinis Notizen mit wenigen Ausnahme nicht wörtlich wiedergegeben werden oder zumindest als solche nicht erkennbar sind. Auch erfolgt die Berufung auf die Expeditionsdokumente anders: Wird ein Ereignis vom Erzähler erzählt, folgt häufig eine kursive Textpassage, die das Gesagte untermauert. Auch die im Vergleich zum anderen Erzählstrang geringe Anzahl von Hinweisen auf die Dinglichkeit der Textquelle Mazzinis dürfte bei den Lesenden Zweifel an der Nichterfundenheit des Mazzini-Strangs bestärken. Unklar bleibt zudem, wie viel aus Mazzinis Feder stammt und wie viel vom Erzähler – und ob nicht sogar das Meiste von diesem stammt. Denn er meldet sich gegen Ende des Texts einmal ganz deutlich zu Wort:

Es ist nicht Josef Mazzinis Handschrift. Das habe ich geschrieben. Ich. Ich habe auch die anderen Hefte Mazzinis mit Namen versehen. [...] Ich bin mit den Aufzeichnungen verfahren, wie jeder Entdecker mit seinem Land, mit namenlosen Buchten, Kaps und Stunden verfährt – ich habe sie getauft.¹⁸²

Der Chronist beteuert also, die Hefte Mazzinis mit Titeln versehen zu haben und vergleicht die Schriften Mazzinis mit zu entdeckenden Ländern und Landschaften. Gleichzeitig klingt mit dem Benennen und Taufen eine biblische Note an. Diese Offenlegung wirkt illusionsstörend: Als Leser:in fragt man sich, welche Passagen man sonst noch fälschlicherweise Mazzini zugeschrieben hat. Tatsächlich äussert die Erzählfigur in den Kapiteln, die von Mazzini handeln, wiederholt Vermutungen (»ich nehme an«, »vermutlich«)¹⁸³ und gibt zu, dass die Schilderungen der Erlebnisse Mazzinis nur imaginiert sind (»Ich sehe ihn [sc. Mazzini]«).¹⁸⁴ Eine Episode stellt sich im Nachhinein als blosser Konjektur heraus.¹⁸⁵ Der Erzähler scheint sich zudem der rezeptionssteuernden Macht seines Schreibens bewusst zu sein, wenn

182 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 186.

183 Ebd., S. 18 f.

184 Ebd., S. 62, ähnlich S. 47, Anmerkung O. S.

185 »Beim Einsammeln und Verstauen der Gepäckstücke [...] stößt Josef Mazzini eines der noch halbvollen Gläser des vergangenen Abends um: Ich sehe ihn am Morgen des ersten Reisetages, es ist der 26. Juli 1981, auf dem weißen Wolteppich seines Zimmers knien und Salz auf die einsickernde Rotweinlache streuen. Er wird das Salz erst nach seiner Rückkehr abbürsten. So nimmt er es sich vor. [...] Josef Mazzini beginnt an diesem Morgen noch mehrere Handgriffe und beendet sie nicht – öffnet eine Teebüchse und schließt sie nicht wieder, zieht eine Tischlade zur Hälfte heraus und läßt sie so zurück und verursacht insgesamt beiläufige, kleine Unordnungen, die er nach seiner Rückkehr beseitigen will.« Auf der darauffolgenden Seite schildert der Erzähler, wie er Mazzinis Zimmer mit Anna Koreth geräumt hatte und dabei auf die unaufräumten Dinge und den Rotweinfleck auf dem Teppich gestossen war, den Mazzini mit

er sagt: »Mein Bericht ist immer auch ein Gerichthalten über das Vergangene, ein Abwägen, ein Gewichten, ein Vermuten und Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit.«¹⁸⁶ All dies wirkt wiederum illusionsstörend, da die Verfertigung des Textes und sein prekärer Status in den Fokus gerückt werden.

Auch in den Passagen zur Payer-Weyprecht-Expedition äussert das erzählende Ich viele Unsicherheitsvermutungen, was dafür spricht, dass auch in diesen Kapiteln nicht Josef Mazzini, sondern der Chronist erzählt. Formulierungen wie »vielleicht« und »ich weiß es nicht« häufen sich. Der Chronist stellt Fragen, reflektiert die Überlieferungssituation, stellt sich Ereignisse vor und wägt Alternativen ab.¹⁸⁷ Doch er habe sich entschlossen, »auf Vermutungen zu verzichten«, er wolle »nicht *entwerfen*, was Weyprecht an Payers Stelle getan hätte.«¹⁸⁸ Auch im Mazzini-Strang schreibt der Erzähler (der, wie oben angedeutet, wohl identisch ist mit dem Chronisten der anderen Passagen), er wolle sich nicht weiter Möglichkeiten ausdenken: »Aber jetzt keine Farben mehr. Keine Bilder. Keine Vermutungen.«¹⁸⁹

Die Erzählerfigur erkennt schliesslich, nicht die Realität, sondern nur eine Möglichkeit derselben darstellen zu können:

Josef Mazzini wird mir mit dem Tag seiner Abreise so fern wie die Mannschaft der *Admiral Tegetthoff* auch. Daß ich ihn [...] gekannt habe, ermöglicht mir nicht viel mehr, als wahrscheinliche Situationen wiederherzustellen; Situationen, die in Mazzinis Aufzeichnungen nicht enthalten sind. So ordne ich, was mir an Hinweisen zur Verfügung steht, fülle Leerstellen mit Vermutungen aus und empfinde es am Ende einer Indizienkette doch als Willkür, wenn ich sage: So war es. Mazzinis Abreise erscheint mir dann als ein Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit.¹⁹⁰

Nina Peter nennt dies den »Schreibmodus des Möglichen« und verweist dabei auf die Überlegungen Ricœurs, Fiktion als »probabilistische Konstruktion durch

Salz bestreut hatte. Ebd., S. 62 f. Die Beschreibung von Mazzinis Handlungen am Abreisetag erweist sich so als Vermutung.

186 Ebd., S. 227.

187 Ebd., S. 12, 46, 227, 238 und andere.

188 Ebd., S. 227.

189 Ebd., S. 238. Die Nennung von Bildern in diesem Satz verdankt sich wohl dem Briefmarkenmaler, der auf Mazzinis Schiff mitreist – eine moderne Version des Malers Payer – und der sich bewundernd über die Zeichnungen des österreichischen Kommandanten, entstanden bei dreissig oder vierzig Grad unter Null, äussert. Ebd., S. 182. Das »Bilderverbot« ist inmitten der expliziten Referenzen auf Hiob und das Land Uz eine deutliche biblische Anspielung: Hiob ist als wiederkehrender Subtext zu sehen, vgl. dazu und zu anderen Intertexten Menke, Die Polargebiete der Bibliothek.

190 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 63.

die Einbildungskraft« zu denken und von der Geschichtsschreibung deutlich abzugrenzen:¹⁹¹

Anders als der Autor fiktionaler Geschichten ist der Historiker [...] verpflichtet, seine Erzählung der im Singular stehenden und somit Alternativlosigkeit suggerierenden Geschichte zu beglaubigen. Er benötigt Spuren und Dokumente in der ›Funktion des *Belegs*, des *Garanten*‹ und des ›materiellen Beweis[es]‹ seiner Darstellung. Für Ricœur ist es dieser ›Rekurs auf die Dokumente‹, der eine ›Trennlinie zwischen Geschichte und Fiktion sichtbar [macht]: im Unterschied zum Roman wollen die Konstruktionen der Geschichte Rekonstruktionen der Vergangenheit sein. Mit dem Dokument und dem dokumentarischen Beweis unterwirft sich der Historiker *dem, was einmal war*‹.¹⁹²

Im Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist deutlich zu sehen, wie Ransmayr die Rekonstruktion des Vergangenen mittels der häufigen selbstbezüglichen Passagen und der fortwährenden Reflexion der Materialien und der Überlieferung als einen Akt der literarischen Erfindung vorführt. Diese ist im Möglichen angesiedelt und nicht im Notwendigen.

Der Text als Verschränkung

Es lässt sich konstatieren, dass der Text an der Vergangenheit und an einer Rekonstruktion derselben interessiert wirkt, wenn auch immer im Wissen, dass eine solche nicht endgültig zu erreichen ist. Die historisch verifizierbaren Anteile des Romans und die Anzahl der Wirklichkeitspartikel sind hoch, der Text bezieht sich extensiv auf Dokumente, auf Spuren aus dem Archiv. Er erhält dadurch einen eigentümlich hohen Anteil an Welthaltigkeit, der zugleich immerzu von Fiktionssignalen unterwandert wird. Eine Spannung zwischen authentisierenden und illusionsstörenden Aussagen, die ineinander verschachtelt sind, wird aufgebaut. Der Text erweist sich als Konstrukt der Verschränkung verschiedener Momente: Momente der Welthaltigkeit, der Authentizität, aber auch der Erfundenheit. Nicht erfundene Anteile sind angereichert mit erfundenen: Es empfiehlt sich nicht, den Text als authentisches Dokument über die Payer-Weyprecht-Expedition zu betrachten, aber genauso wenig ist abzustreiten, dass er zu gewissem Grad gerade ein solches darstellt. Auch Robin Hauenstein spricht von einer Verschränkung (die allerdings nicht das Gleiche meint wie meine Verwendung des Begriffs): »In seiner Mehrfachkodierung und Verschränkung von Fakt und Fiktion ist das Werk zugleich historische Dokumentation, Abenteuerroman, Naturbeschreibung und (Anti-)Detektivroman.«¹⁹³ Peter

191 Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«, S. 97; Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Bd. I, S. 275. Diese deutliche Unterscheidung Ricœurs darf in Frage gestellt werden (und wurde es auch).

192 Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«, S. 98 f.; Ricœur wird zitiert als Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 187, 187, 222 f.

193 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 26.

urteilt, der Roman sei eine »schwer zu kategorisierende[n] Mischform«, welche die »Frage nach den Formaten, Bedingungen und Zielsetzungen literarischen und historiographischen Schreibens« stelle.¹⁹⁴

In grossen Teilen wird auktorial erzählt. Doch wird die Allwissenheitsperspektive mehrfach durchbrochen mit Hinweisen auf die defizitäre Überlieferungslage, die Unsicherheit der Fakten, die notwendige Konjektur.¹⁹⁵ Dies untergräbt die eindeutige Rekonstruktion des Vergangenen. Der Text weist auch immer wieder explizit auf die Grenze zwischen Erfindung und Wirklichkeit hin. Das Nichtwissen, das der Erzähler immer wieder betont, steht in Kontrast zum realistischen – im Sinne eines mimetischen, illusionsstiftenden – Erzählen, das die Lesenden gefangen nimmt und aus welchem sie durch einen Metakommentar jeweils jäh gerissen werden. Dem Text wohnt demnach auch ein Moment der Metafiktion inne. Man könnte den Roman als eine exemplarische historiografische Metafiktion betrachten:

Ransmayrs Nordpolfahrer-Roman [kann] als Paradebeispiel einer historiographischen Metafiktion in der deutschen Literatur bezeichnet werden. Der Akzent von der Geschichtsdarstellung verlagert sich darin zur metafiktionalen Reflexion über die Rekonstruktion der historischen Situation und die historiographietheoretischen Probleme.¹⁹⁶

Die reflektierende Metaebene bezüglich Repräsentation und Narration beschränkt sich im Übrigen nicht nur auf die illusionsbrechenden Äusserungen eines Schreibenden. Auch inhaltlich gibt es eine Pointe, die durchaus als Metakommentar zu lesen ist: Josef Mazzini ist nicht nur Lastwagenfahrer, sondern auch Schriftsteller, ein Schriftsteller, der die Wirklichkeit erfindet:

Er entwerfe, sagte Mazzini, gewissermaßen die Vergangenheit neu. Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals *wirkliche* Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe.¹⁹⁷

Den Einwand, »eine phantasierte Geschichte, die tatsächlich schon einmal geschehen sei, würde sich doch durch nichts mehr von einer bloßen *Nacherzählung* unterscheiden«, jeder würde annehmen, es »läge ein reiner Tatsachenbericht vor«, lässt Mazzini nicht gelten: Es komme nur auf den subjektiven Erfolg an, richtig gelegen zu haben. In Mazzinis Veröffentlichungen, die historischen Abenteuer-

194 Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«, S. 96 f.

195 Beispielsweise: »Es gibt keine Aufzeichnungen und keine Zeugenaussagen darüber, wie Josef Mazzini die Vormittagsstunden des 6. September 1981 verbracht hat.« Dennoch versucht der Chronist eine möglichst präzise Rekonstruktion und greift dabei nach eigener Aussage auf meteorologische Journale des Herbsts 1981 zurück. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 238.

196 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 79.

197 Hier und die folgenden Zitate: Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 20–22.

berichten geähnelte und zum Unterhaltungsgenre gezählt haben müssen, verlief die »Grenze zwischen Tatsache und Erfindung [...] stets unsichtbar.« Mazzini erscheint so als Gegenpart zum Ransmayrschen Erzähler: »Die von ihm vertretene Poetik kann [...] als ergänzendes und selbstreflexives Gegenstück der Erzählstrategie Ransmayrs gelesen werden.«¹⁹⁸

Einen weiteren selbstreflexiven Kommentar zum Verhältnis von Literatur und Reisen enthält folgende Szene: Um sich eine Fahrt auf der *Cradle*, einem norwegischen Forschungsschiff, zu organisieren, gibt Mazzini vor, ein Buch über Polargeschichte zu schreiben. Der Leiter des Polarinstituts seufzt, auf jedes Abenteuer folge mittlerweile eine Schiffsladung Bücher, »eine ganze Bibliothek«, worauf Mazzini entgegnet, aus jeder Bibliothek komme aber wieder ein Reisender.¹⁹⁹ So, wie Mazzini den Büchern nachreist, hat übrigens auch Christoph Ransmayr auf den Spuren seines eigenen Texts eine Fahrt zum Franz Joseph Land unternommen. Beschrieben hat er diese in der Textsammlung *Atlas eines ängstlichen Mannes*.²⁰⁰

3.2.4 Historisches Gedächtnis zwischen Ernst und Parodie

Als kleine *digressio* sei dieses Unterkapitel der Frage der Wirkung von Ransmayrs Roman gewidmet, genauer der Frage des historischen Gedächtnisses. Denn nicht zuletzt ist Ransmayrs Roman auch ein Blick auf die österreichische Geschichte. Die Besatzung der *Tegetthoff* ist das Abbild des Vielvölkerstaats Österreich-Ungarn, nicht nur was die Diversität der Herkunft oder Lebensräume angeht, sondern auch was die Hierarchie betrifft.²⁰¹ Der Text lässt sich als ein »Medium von Erinnerung lesen, als eine imperiale Seitengeschichte aus post-imperialer Perspektive«:²⁰² Die Payer-Weyprecht-Unternehmung kann als eine habsburgische Parodie »der großen Entdeckungen« maritimer Mächte verstanden werden,²⁰³ wobei misslungene Nachahmung vielleicht passender wäre als Parodie. Die Kolonialisierung des öden und kahlen Franz Joseph Landes, dessen »Besitz keinerlei Bedeutung und keinerlei politische Folgen hat«, erscheint als »Ironie der

198 Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«, S. 96.

199 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 73. »Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* schreibt der von Jules Vernes *Le sphinx des glaces* vorgeführten, nämlich nachfahrend ausgeführten Lektüre von Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* nach.« Menke, *Die Polargebiete der Bibliothek*, S. 581.

200 Ransmayr, *Zweiter Geburtstag, Russische Arktis*. Vgl. auch Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen*, S. 90 f.

201 Car, *Österreich-Ungarn in Christoph Ransmayrs Roman Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 271.

202 Müller-Funk, *Ästhetische Hybridität*, S. 74.

203 Ebd., S. 72.

(österreichischen) Geschichte«. ²⁰⁴ In diese Richtung geht auch die Ransmayrsche Beschreibung der von Payer und Weyprecht ausgesetzten Flaschenpost, die erst nach achtundvierzig Jahren von einem norwegischen Robbenschläger an der Westküste von Nowaja Semlja gefunden wird, gerade noch rechtzeitig, um vom ehemaligen Ersten Offizier, Gustav Brosch, zur Kenntnis genommen zu werden, aber zu spät, um die Adressaten zu erreichen: Die Marinesektion Wien und die kaiserlich-königlichen Konsulate existieren schon längst nicht mehr. ²⁰⁵ Ransmayr dreht aber gegen Ende der *Schrecken des Eises und der Finsternis* die negative Bewertung des Franz Joseph Landes noch einmal um: Er lässt seinen Erzähler behaupten, dass der alte Julius Payer im Ersten Weltkrieg erkennt, dass er keine Ödnis, sondern »doch ein Paradies entdeckt hat«. ²⁰⁶ Auf 80 Grad nördlicher Breite gibt es keine Gräberfelder.

Auch der Nachfahre Mazzini ist alles andere als ein österreichischer Held: Ein schreibender Fernfahrer, als Kind schwierig, nicht gewillt, das Familienerbe anzutreten. Sein Faible für die Arktis könnte von den mütterlichen Erzählungen stammen: Die Mutter schwärmte ihm von Umberto Nobiles Polarflügen vor, zu dessen Aufbruch auch der Duce dabei gewesen sein sollte. ²⁰⁷

Wenig Gewicht ist in der Forschung bisher auf die Assimilierungsversuche Mazzinis gelegt worden: Der Erzähler berichtet, Mazzini habe wochenlang verbissen versucht, ein Hundegespann zu kontrollieren, er habe bei der Kohlengesellschaft um Arbeit angefragt, mehrere mehrtägige gefährliche Ausflüge in der Eiswelt unternommen. Der Italiener hatte sich eingefügt in die spitzbergische Welt, fiel kaum noch als Fremdkörper auf. Seine »Existenz schien mit jedem Tag unscheinbarer und spurloser zu werden«, bedauert der Erzähler im Blick auf seine »Akte« der »Rekonstruktion«. ²⁰⁸ Mazzini versucht sich in die fremde Umgebung einzufügen, tauscht das Schreiben gegen das Leben. Ganz ähnlich wird dies auch der Protagonist des Manuskripts in Roes' *Leeres Viertel* versuchen (vgl. Abschnitt 4.2.3).

Spannung ist nicht *Movens* des Textes: Von Anfang an ist den Lesenden von Ransmayrs Roman klar, dass Mazzini nicht zurückkommen wird, trotz gewisser Passagen, die an einen Kriminalroman erinnern und eine mögliche Lösung des Verschwindens zu versprechen scheinen. Umstritten ist, inwiefern der Roman ironische oder parodistische Spuren aufweist. Hauenstein argumentiert für einen hohen Gehalt an Ironie: Die »betonte Nullfokalisierung« sei »als bewusstes Pastiche« eingesetzt, die Erzählerkommentare würden diese ironisch durchbrechen

204 Ebd., S. 75.

205 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 145 f.

206 Ebd., S. 273.

207 Ebd., S. 16–18.

208 Ebd., S. 241 f.

und so eine nostalgische Perspektive vermeiden.²⁰⁹ Dies liegt aber nicht nur an der Ironie, sondern auch an der reflektierten Kritik des Erzählers an den von ihm montierten Dokumenten. Nicht zu bestreiten ist sicherlich auch, dass die Titel der einzelnen Kapitel (die, wie erwähnt, vom Erzähler emphatisch als eigene Benennungen positioniert werden), durchaus ironisch wirken: »Anwesenheitsliste für ein Drama am Ende der Welt«,²¹⁰ »Chronik der Abschiede oder die Wirklichkeit ist teilbar«, oder »Terra nuova«.²¹¹ Andere beziehen sich offensichtlich auf den payerschen Bericht, etwa »Flugrouten in die innere und äußere Leere«, mit dem dazugehörigen Zitat als Referenz gleich zu Beginn des Kapitels, oder »der bleierne Flug« der Zeit.²¹² Auch der Titel des Romans ist an Payers Bericht angelehnt: »Die Schrecken der Kälte und Finsterniß« heisst es dort auf der zweiten Seite.²¹³ Die Nachfahrt als solche hat parodistische Qualität, in dem Sinne, dass sie eine Nachahmung ist, die den Prätext in anderem Licht erscheinen lässt und eine Reflexion auf diesen ermöglicht. Mazzinis Nachfahrt selbst lässt die kritische Distanz zur Vorlage etwas vermissen, diese wird jedoch hergestellt durch die Präsentation des Chronisten, der sich, obwohl er ebenfalls von einer (ihn befremdenden) Faszination des Eises erfasst wird, von Mazzinis Ideen abgrenzt.

Die historischen Polarreisen waren Sensationen, um die sich die Presse riss: Polarberichte wurden zu Bestsellern, ihre Protagonisten zu Helden stilisiert.²¹⁴ Auch Nationalismus spielte im Heldendiskurs mehr und mehr eine Rolle. Die Polarreisen und vor allem ihre Rezeption sind auch im Licht der Rassenlehre zu sehen: Zur positiven Bewertung der Polarreisen etwa in Grossbritannien trug bei, dass der arktische Raum als Gegenbild zu den »dunklen Kontinenten«, Afrika, Asien und Südamerika, figurierte. Die Expeditionen erschienen als imperialistisches Bestreben ausserhalb des Empires, geleitet nur von wissenschaftlichen, nicht ökonomischen Motiven (wie in den Kolonien im afrikanischen und asiatischen

209 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 58, 26.

210 Die Anwesenheitsliste könnte aus Payers Bericht stammen: Im Roman werden die Schlittenhunde zusätzlich alle mit Namen genannt und die zwei Passeurer Haller und Klotz werden nicht als »Bergsteiger, Jäger und Hundetreiber etikettiert«, sondern als »Jäger, Heiler und Hundetreiber«. Möglicherweise spielt Ransmayr damit auf eine Episode an, in welcher die Tiroler den Doktor in Brand setzen und damit den Heilungsprozess fördern, vgl. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 149.

211 Aus dem Logbuch der Tegetthoff? Vgl. ebd., S. 159. Zur Referenz an Odysseus' Südpolfahrt im 26. Gesang des *Infernos* aus Dantes *Divina Commedia*, siehe Menke, *Die Polargebiete der Bibliothek*.

212 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 117; vgl. Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 79.

213 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 37; Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 2.

214 Vgl. zur Rhetorik und zur Entstehung von Arktis-Stereotypen durch Entdeckerberichte beispielsweise Wærp, Fridtjof Nansen, *First Crossing of Greenland (1890)*; David, *The Arctic in the British Imagination*.

Raum) – »a ›white‹ history about white Englishman in a white space«. ²¹⁵ Die weisse Rhetorik blendet die Indigenen völlig aus – eine altbekannte Strategie, um den »Entdecker« als moralisch integren Helden darzustellen. In vielen Geschichtsbüchern und Berichten über arktische Gebiete wird noch heute die Geschichte der Indigenen ausgespart.

Der Jubel, den die österreichischen Polarfahrer bei ihrer Rückkehr erleben dürfen, ist allerdings von kurzer Dauer. Ransmayr erzählt auch dies: Wie der Glanz der Entdeckung verlischt, Zweifel laut werden an den Berichten, wie neue Fahrten keine Unterstützung mehr erhalten. Das im Roman geschilderte Misstrauen gegenüber Payers und Weyprechts Erzählungen ist meines Erachtens nicht als Verweis Ransmayrs auf den Fakt-Fiktion-Diskurs zu lesen, sondern gehört der »grossen Erzählung« der österreichischen Polarfahrer an, die Aufstieg und Fall derselben erzählt und sie so als prototypische vergessene grosse Söhne der Nation stilisiert. Doch Ransmayr dekonstruiert ²¹⁶ den Helden- und den Entdeckermythos: Die Payer-Weyprecht-Expedition ist im Grunde ein Scheitern. Die Männer verbringen die Dauer der Expedition gefangen im Eis, der Langweile, der Natur und den Eispressungen ausgeliefert, den An- und Überforderungen des ehrgeizigen Payers, und zurück kommen sie mit nichts als einer »*Nomenklatur im Eis begrabener Inseln*«. ²¹⁷ Zudem lässt Ransmayr seinen Erzähler in sarkastischer Manier die Fahrten der vorherigen »grossen« Entdecker beschreiben. ²¹⁸ Zu Wort kommen dabei aber auch etwa die Azteken. Ransmayr scheint es nicht auf die Heldenhaftigkeit der Unternehmung Payers und Weyprechts abgesehen zu haben, er möchte kein Loblied auf Europas Entdeckerlust singen. Als Kontrapunkt sei hier aber auf einen Aufsatz von Jean Bertrand Miguoue verwiesen: Miguoue moniert, nicht zu Unrecht, das expansionistische und imperialistische Projekt werde in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* trotz dieses ironischen geschichtlichen Abrisses nicht in Frage gestellt, genauso wenig wie der »von Europa gezeichnete Weltatlas«: »Schreiben erweist sich in diesem Zusammenhang nicht nur als Konstitutions- und Reflexionsmedium des kulturellen Gedächtnisses, sondern auch als Ort der Konstruktion einer Machtposition und einer Bestimmung der Machtverhältnisse in dem ge-/ergründeten Raum.« ²¹⁹

215 Hill, *White Horizon*, S. 9.

216 »Die Dekonstruktion der alten heroisierenden, auf vermeintlich besonders wichtige Figuren und große Geschehen abzielende Historiographie wie auch der nationalstaatlichen Mythen, Großtaten und Diskursen ist ein wichtiger Bestandteil der allgemeinen Bewegung der historiographischen Metafiktion [...]«. Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 67.

217 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 261.

218 Ebd., S. 48–61.

219 Miguoue, *Reise, imaginative Geographie, Selbst- und Weltentwurf*, S. 117, 121.

3.2.5 Archiv, Reportage, Roman

Die Erstausgabe des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* im Christian-Brandstätter-Verlag zierte acht Farbfotografien aus der Arktis und elf schwarz-weiße Stiche aus Payers Bericht. In späteren Ausgaben beim Fischer-Verlag fehlen die Farbfotografien, dafür schmückten nun 23 statt der 11 schwarz-weißen Abbildungen den Text.

Die farbigen Fotografien der Erstausgabe stammen von Rudi Palla, mit dem Ransmayr 1982 eine Reportage namens *Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition. Eine historische Reportage in zwei Teilen von Christoph Ransmayr (Text) und Rudi Palla (Fotos)* veröffentlichte – notabene ohne selbst in die Arktis gereist zu sein. Eine zweite Veröffentlichung vom Juni 1983 mit dem Titel *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite* zeugt ebenfalls von der Beschäftigung des Autors mit der Payer-Weyprecht-Exkursion und der Arktis. Zahlreiche Passagen aus der »historischen Reportage« von 1982 und einige aus *Der letzte Mensch* sind fast unverändert im Roman zu finden: Zitate aus Payers Bericht, aber auch Passagen, die im Roman Teil des Mazzini-Strangs werden. Der Text geht also den Weg vom Archiv über die Reportage, »einem traditionell als faktische Beschreibung rezipierten Format«,²²⁰ zur Fiktion.

Aufschlussreich ist, dass es auch in der Reportage einen Nachfahrenden beziehungsweise einen »Verfolger« gibt, der sich, die Bilder der historischen Payer-Weyprecht-Expedition vor Augen, nach Spitzbergen aufmacht. Ransmayr beschreibt dessen Reise im Präsens. Es gibt vom Verfolger keine Aufzeichnungen, die jemand nachträglich sichtet: Diese mediale Konstellation hat erst im Roman Einzug gehalten. Die Farbfotografien, die den Eindruck der Autopsie erwecken, stehen in starkem Kontrast zur unpersönlichen Erzählweise. Der Verfolger bleibt namenlos, über seine Motivation oder Gefühlsregungen erfährt man nichts: Gottschling spricht vom »Paradox einer Nähe zum Raum bei gleichzeitiger Distanz zum Personal«. ²²¹ Der Verfolger ist auf der gleichen Route unterwegs wie Mazzini in *Die Schrecken* und nimmt immer wieder Veränderungen gegenüber der historischen, angelesenen Vergangenheit wahr. Was damals eine Heldentat war, ist jetzt ein Kinderspiel:

Der in Tromsø nach Spuren suchende Verfolger der Expedition wird inzwischen festgestellt haben, daß der von den Matrosen der *Tegetthoff* unter der Führung eines Lappen bestiegene Berggipfel bequem per Drahtseilbahn zu erreichen ist und norwegischen Drachenfliegern als Startfelsen dient.²²²

220 Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«, S. 101.

221 Gottschling, *Verloren Gehen in den Polargebieten*, S. 291.

222 Ransmayr, Palla, *Des Kaisers kalte Länder*, S. 24.

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist zu lesen:

Ein Drachenflieger zieht langgezogene, sachte Schleifen vor den Felswänden [...]. Da hinauf muss Payer gestiegen sein [...]. Und dann hat der Drachenflieger eine Schleife vollendet, gleitet ins Blickfeld zurück und zieht die Gegenwart hinter sich her. Mazzini folgt ihm mit seiner Aufmerksamkeit bis dorthin, wo vor den Felswänden des *Fragernes* die Gondeln einer Seilbahn glänzen; da muß keiner mehr zu Fuß hinauf [...].²²³

Der Modus der nüchternen Beobachtung der Reportage ist im Roman nicht nur in dieser Passage stärker subjektiviert und ausgeschmückt.²²⁴

Der Genrewechsel von Reportage zu Roman erscheint noch einmal in einem anderen Licht, wenn man bedenkt, dass die Reportage von Ransmayr nicht aufgrund eigener Anschauung verfasst wurde – Ransmayr ist nicht der »Verfolger« aus *Des Kaisers kalte Länder* –, sondern dass ihm »die Protokolle und das Filmmaterial zweier Polarreisen, die zwei seiner Kollegen im Auftrag des Österreichischen Fernsehens unternahmen«,²²⁵ als Materialgrundlage dienten: Dies wird in der Reportage *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite*, verfasst von Ransmayr und Palla, deutlich.²²⁶

Der letzte Mensch handelt von einer Fernsehsendung »des österreichischen Monopolunternehmens ORF [...], die am 15. Oktober des Jahres 1982 im Allerweltsrahmen eines sogenannten Magazins ausgestrahlt wurde«,²²⁷ welche den arktischen Jäger, Aussteiger und Einsiedler Harald Soleim porträtiert.²²⁸ Der

223 Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 95 f. Trotz des technischen Fortschritts gilt es auch noch 1981, vorsichtig zu sein: »Einer der beiden Verwaltungsbeamte [sic] überprüft auch die Zweckmäßigkeit der mitgebrachten Munition des Verfolgers und erzählt einmal mehr die tragische Geschichte des letzten Reisenden, der erst vor wenigen Jahren von einem Eisbären zerfleischt wurde. Ein österreichischer Alpinist übrigens.« Ransmayr, Palla, *Des Kaisers kalte Länder*, S. 25.

224 Wie Mazzini wird der Verfolger das Ziel seiner Fahrt nicht erreichen: »Der Verfolger werde »sein« Franz Joseph Land leider nicht zu Gesicht bekommen. Man käme nicht mehr voran. Das Eis läge zu dicht.« Ransmayr, Palla, *Des Kaisers kalte Länder*, S. 63. Vgl. auch hier die deutlich lebendiger ausgestaltete Szene in Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 185: »Josef Mazzini ist über seiner Lektüre eingeschlafen und fährt hoch und schlägt um sich, als Fyrand an die Kabinentür klopft. Ohne eine Antwort abzuwarten, reißt Fyrand die Tür auf und wiederholt noch auf der Schwelle die Entscheidung Jansens und des Kapitäns: »Wir kehren um. Wir kommen nicht durch. Du wirst dein Franz-Joseph-Land nicht zu Gesicht bekommen. Scheiße. Hast du gehört? Wir kehren um!«

225 Fröhlich, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung*, S. 53.

226 Die Rede ist von »zwei[er] Polarreisen, die im kalten Sommer des Jahres 1981 und im kalten Frühjahr 1982 heil überstanden wurden«. Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, S. 66.

227 Ebd., S. 65. Die Sendung über Soleim stellt sich als Folgeauftrag des österreichischen Fernsehens heraus, dessen erste Reportage in einer Reise nach Spitzbergen und zum Franz Joseph Land bestand und in dessen Verlauf auch die Nachricht von einem Einsiedler auftaucht. Ebd., S. 71 f.

228 Die Figur des Harald Soleim findet sich im Roman im Aussteiger Jostein Aker wieder. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 244 f.

Text bietet eine knappe Nacherzählung der ausgestrahlten Sendung und zugleich einen Blick hinter die Kulissen, indem die Aussenperspektive auf das Fernsehteam eingenommen wird. Bemerkenswerterweise erzählt das Ich des Textes über »zwei Beauftragte des österreichischen Fernsehens, ein[en] Kameramann und ein[en] Tonmeister«,²²⁹ doch wahrt es gleichzeitig über mehrere Seiten hinweg die Illusion, aus eigener Anschauung aus der Arktis zu berichten. Es gibt auch Auszüge aus dem »Protokoll des Kameramanns« zu lesen und hat die »Aufzeichnungen« einer Rede vorliegen, die es »im Nur-Ton, wie die Leute vom Fernsehen das nennen« wiedergibt.²³⁰ Der Erzähler²³¹ spricht zudem das Publikum direkt an, als ob er sich in einem mündlichen Medium befände, und behält bis zum Schluss den Gestus des Vortrags bei:

Ich versichere Ihnen, geehrtes Publikum, das Geräusch dieser Eispressungen, die selbst stahlverstärkte Bäume von Schonern und Fregatten oftmals zerdrückten wie Modelle aus Blattholz, dieses Geräusch vermag auch die verborgensten Ängste in Ihnen nach oben zu drängen; es ist entsetzlich.²³²

Der Status des Geschriebenen wird so verschleiert: Lange werden die Leser:innen im Unklaren darüber gelassen, was eigene Erfahrung, was mediales Produkt, was Recherchearbeit ist. Auch in den Reportagen bezieht sich Ransmayr auf die Aufzeichnungen Payers, thematisiert die Quellen. Im Unterschied zum späteren Roman jedoch macht er das Medium Fernsehen zum Thema, indem er immer wieder darauf referiert, affirmativ oder distanzierend.²³³ Er demonstriert damit eine Mediensensibilität, die er auch nutzt, um auf die Illusionsgenerierung aufmerksam zu machen. Ransmayr hebt die Künstlichkeit, die der Inszenierung für die Kamera innewohnt, hervor:

Soleim schleppte Treibholz vor die Hütte, Soleim maß die Windstärke mit einem Stück Schnur, fütterte in der Dämmerung die Hunde, ölte seine Waffen und zererschlug Eisklötze – aber was immer er auch tat, es war ein ernstes Spiel, das er auf Bitten des Kameramannes zweimal, dreimal und öfter wiederholte, ohne ungeduldig zu werden. Er spielte.²³⁴

Der Autor rückt die Herstellung von Authentizität durch den Schnitt des Filmes als »*Inszenierung* seiner [sc. Soleims] gegenwärtigen Existenz vor laufender Kamera«²³⁵ in den Vordergrund. Ransmayr legt damit den Finger auf die durch das Fernsehen generierte Fiktion der Teilhabe und das Sprechen darüber: Wovon

229 Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, S. 68.

230 Ebd., S. 74, 67.

231 Der authentische Modus der Reportage legt die männliche Form nahe.

232 Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, S. 66.

233 Beide Reportagen transzendieren ihr Genre. Gottschling, *Verloren Gehen in den Polargebieten*, S. 289.

234 Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, S. 74.

235 Ebd., S. 73, Anmerkung O. S.

kann man erzählen? Nicht nur von dem, was man am eigenen Leib erfahren hat, sondern auch, was man mit eigenen Augen im Fernsehen verfolgt oder in einem Buch gelesen hat. Ransmayr macht deutlich, dass dem Erzähler als Übermittlungsfigur nicht zu trauen ist.

Erst ganz zum Schluss, im letzten Absatz, erweisen sich die vermeintliche Authentizität und die Autopsie des Erzählers als fingiert:

Was nun meine Person betrifft, bleibt zu erwähnen, daß ich Harald Soleim nie gesehen habe. Gestützt auf die Berichte eines Kameramannes und eines Tonmeisters, auf das genaue Studium von Land- und Wetterkarten, von Filmen, Büchern, Gesprächsprotokollen, Korrespondenzen und schließlich auf ermüdende Gespräche mit Polarreisenden, habe ich versucht, Ihnen alle mir zur Verfügung stehenden Hinweise auf eine arktische Existenz vorzulegen. Aber verfügen wir nun nicht weiter darüber. [...] Begnügen wir uns damit, von ihnen gehört zu haben, und sprechen wir künftig behutsamer von unseren Reisen.²³⁶

Ransmayr führt hier Berichterstattung als »wahre Erfindung« und als komplexe Schreib-Szene²³⁷ vor. Indem er aber zum Schluss die Reisereportage als reine Vor Spiegelung entlarvt, löst er das Rätsel um den Textstatus auf. War in *Des Kaisers kalte Länder* die Illusion der eigenen Anschauung trotz des distanzierten Stils nicht vollständig durchbrochen – die Farbfotografien deuteten ja auf eine echte Reisereportage hin –, so entscheidet sich Ransmayr in *Der letzte Mensch* dazu, das Spiel der Mystifikation zum einen auf die Spitze zu treiben und es zum anderen am Schluss offenzulegen. Die Aufforderung, behutsamer von den Reisen zu sprechen, könnte als moralische Bitte, authentisches Sprechen nicht zu missbrauchen, verstanden werden, aber auch als Vorsichtsgebot für die Leser:innen, authentisch erscheinendem Text nicht zu trauen.

Für seinen Roman wählt Ransmayr einen anderen Weg: Die mediale Bezugnahme auf das Fernsehen fehlt in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, obwohl dort Passagen aus beiden Reportagen nahezu eins zu eins figurieren. Dies ist als Bewegung weg von moderneren Medien wie Fernsehen hin zu klassischeren wie Buch und Archiv zu interpretieren. Der dargestellte Prozess des Schreibens berücksichtigt das Medium der Television im Vergleich zu *Der letzte Mensch* nicht mehr. Doch gewinnt er durch die Aufzeichnungen Mazzinis und die Reflexion des eigenen Schreibens seitens des Chronisten wieder Ebenen der Komplexität. Der

²³⁶ Ebd., S. 74.

²³⁷ Während unter der Schreibszenen die »historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden«, verstanden wird, stellt sich die »Schreib-Szene« als eine Konstellation des Schreibens dar, die sich selbst »thematisiert, problematisiert und reflektiert«. Stingelin, »Schreiben«, S. 15.

literarische Text nimmt auch von der expliziten Redeweise in *Der letzte Mensch* Abstand, die eine Täuschung oder Illusion und deren Auflösung offen formuliert. Ransmayr entscheidet sich für eine andere Darstellungsform der Paradoxie der Wirklichkeitsvermittlung, eine, die Aspekte von Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktion und Metafiktion bewahrt. Die Verschiebung der angedeuteten Schreib-Szene weg von Rundfunk- und Fernsehkonsum hin zu klassischer Recherche und Manuskriptfunden betont die Ausrichtung des Texts auf die Vergangenheit, die mittels materieller Zeugnisse in die Gegenwart des Chronisten hineinragt. Diese Tendenz wird durch die Abbildung einiger schwarz-weißer Stiche aus Payers Bericht noch verstärkt.

3.2.6 Eine Geschichte der Bilder

Zum Abschluss der Ausführungen zu Ransmayrs *Schrecken des Eises und der Finsternis* möchte ich auf die den Text in der Fischer-Ausgabe begleitenden Illustrationen eingehen. Die schwarz-weißen Stiche scheinen auf die Anstrengungen der Menschen in einer feindlichen Natur zu fokussieren. Fast immer sind Menschen oder zumindest ein Schiff im Eis abgebildet. Auch Eisbären, Hunde und Schlitten sind zu sehen. Die Positionierung der Bilder innerhalb Ransmayrs Textes ist nur teilweise motiviert durch den Textinhalt. Zwar befinden sich alle Illustrationen in den Payer-Weyprecht-Kapiteln (und keine in den Kapiteln zu Mazzini) und manchmal lassen sich auch Bezüge herstellen, sodass die Bilder als Veranschaulichung des Erzählten interpretierbar sind.²³⁸ Nicht selten wird aber auch ein Bild aus Payers Bericht in einen dem Bild fremden Zusammenhang innerhalb von Ransmayrs Text eingebunden.

Die Skizzen erwecken den Anspruch des Dokumentarischen, da sie, wie leicht überprüft werden kann, aus Payers Bericht stammen – und selbst wenn die Überprüfung ausbleibt, so sind sie doch erkennbar als Artefakte, die, wie anzunehmen ist, nicht eigens für Ransmayrs Text hergestellt wurden. Doch sind sie, anders als in Payers Ausgabe, nicht durch Legenden annotiert. So bieten sie nicht im eigentlichen Sinne eine Illustration der Ereignisse und behalten eine enigmatische und altertümliche Nuance. Ihre Bedeutung wird häufig nicht klar. Sie scheinen eine eigene Geschichte zu erzählen, die aber unverständlich bleibt: Etwa eine Abbil-

²³⁸ So beim Verlassen der *Tegetthoff* für den Rückzug übers Eis, bei einer Abbildung einer Neben-sonne (»Neben-sonne oberhalb der Küste Nowaja-Semlja's«), die Weyprechts Erläuterungen zu illustrieren scheint, oder die Darstellung von »Eispresungen während eines Nordlichts im Jänner 1873« bei einer Passage, in der von Nordlichtern die Rede ist. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 251, 151, 105; Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 387, 34, 192.

dung im geschichtlichen Exkurs zu Polarfahrten, die zwei menschliche Silhouetten mit erhobenen Armen auf Eisblöcken vor einem Eisfeld oder dem Meer zeigt. Die Menschen scheinen etwas zu rufen, mitteilen zu wollen, doch das Bild bleibt stumm, die Komposition rätselhaft, von einer bestrickenden Schönheit.²³⁹ Ist Ransmayrs Auswahl vom Atmosphärischen dirigiert? Torsten Hoffmann ist der Ansicht, dass der Bildauswahl des Autors primär ästhetische Überlegungen zu Grunde liegen: Die Nähe der Abbildungen zu den Eismeergemälden von Caspar David Friedrich sei offensichtlich und zeuge von einer Ästhetik des Erhabenen.²⁴⁰ Zu ergänzen ist hier, dass Ransmayr aus den zahlreichen Illustrationen Payers in der Tendenz die ereignislosesten selektiert hat: Kein Moment des Pathos, kein Bild der grössten Verzweiflung (wie das notgedrungene Erschiessen der Hunde oder der Fall in eine Gletscherspalte). Vielmehr scheint Ransmayr auf eine Ästhetik des Immergleichen zu setzen: Sonne oder Mond, Eis, Schiff, Männersilhouetten. In seiner Bilderwahl finden sich zudem keine individualisierten Figuren, wie sie bei Payer durchaus zu finden sind. Keine Gesichter werden gezeigt, kein Zusammenleben im Schiff oder im Zelt, kaum Interaktion mit den Schlittenhunden. Dies ist ein deutlicher Gegensatz zu den früheren Reportagen, die eine abwechslungsreichere Selektion zeigen: einen Mann, der von einem Eisbären überrascht wird, dramatische Eisberge, die Ausrüstung der Männer sowie menschliche Interaktionen wie Begegnungen, Rufen und Karneval.

In der Erstausgabe von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* waren die zwei Ebenen Gegenwart und Vergangenheit noch bildlich ersichtlich: Die farbigen, zeitgenössischen Fotografien standen den älteren, schwarz-weißen Stichen gegenüber. Die modernen Farbfotografien zeigen im Unterschied zu den Stichen eine menschenleere Arktis. Sie sparen auch das fotografierende Subjekt und dessen Reise-

239 Vgl. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 59. In Payers Bericht trägt das Bild die Legende »Octobernacht im Eise 1872«, Payer schreibt dazu: »Nachts die herrliche Mondlandschaft gezeichnet, – nichts Friedfertigeres, nichts Lügenhafteres, als solch ein Bild zur Stunde.« Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition*, S. 41, 44. Der Oktober 1872 ist geprägt durch gefährliche Eispressungen, die das Schiff zu zersplittern drohen.

240 Vgl. Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 210–214. »Ransmayrs Bildauswahl [folgt] nicht nur illustrativen oder dokumentarischen Prinzipien. Während Payers Reisebericht 146 in ihrer Motivik höchst disparate Abbildungen enthält, darunter z.B. zahlreiche Darstellungen von den mitgeführten oder gejagten Tieren, dominieren zumindest in den späteren Ausgaben von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* Stiche, die das in den Eismassen gefangene Schiff zeigen. Dass dieser Bildauswahl primär ästhetische und nur sekundär dokumentarische Absichten zugrunde liegen, wird vor allem an der titellosen Abbildung auf Seite 57 des Buchs deutlich: Zu erkennen ist ein schräg im Eis liegendes, annähernd die Bilddiagonale ausfüllendes Schiff [...]. Zwar ist auch dieser Stich Payers Reisebericht entnommen, stellt aber den *Untergang der Hansa* (so der Titel bei Payer) dar und damit ein bei der zweiten deutschen Nordpolexpedition von 1869/70 benutztes Schiff, welches in Ransmayrs Text gar nicht erwähnt wird. Dass der Stich trotzdem (und ohne auf den eigentlichen Bildinhalt hinzuweisen) in den Roman integriert worden ist, verdankt sich offensichtlich ästhetischen Kriterien.« Ebd., S. 210.

geführt aus und erwecken so den Eindruck von Unmittelbarkeit: Als Lesende:r kann man sich an Mazzinis Stelle versetzt fühlen. Im Roman heisst es, »schließlich lag ja auch über der Arktis nichts als die Gegenwart, eine unumgängliche Gegenwart, die nicht zuließ, daß dieses kahle Land zur bloßen Kulisse einer Erinnerung verkam«. ²⁴¹ Diese Gegenwart spiegelt sich in den Farbfotografien wider.

Dieser visuelle Widerstreit fällt in den späteren Ausgaben weg. Die historische Ebene gewinnt an Bedeutung gegenüber der Gegenwart. Das Buch entfernt sich damit von einer Reisebeschreibung und verschiebt den Schwerpunkt auf das Historiografische – ganz ähnlich wie sich im Wechsel von Reportage zu Roman das Medium des Fernsehens als Gegenwartsmerkmal verabschiedete.

Festzuhalten ist, dass den historischen Dokumenten ein hoher Stellenwert im Roman zukommt: Der dokumentarische Effekt wird verstärkt durch Listen, Fotografien und Stiche, sowie historische Exkurse. Im Vergleich zu den Reportagen werden neuere Medien wie das Fernsehen ausgespart, um eine Einheit des Medialen zu inszenieren: schriftliche Quellen, persönliche Nachforschung, subjektiver Bezug zum Geschehen.

Doch gegen Ende des Textes bewegt sich die mediale Aufmerksamkeit noch einmal von der Schrift weg, um dem Hören, dem Sehen und dem Tasten eine Bühne zu geben. Der Erzähler beschreibt die Karten, mit denen er die Wände ausgeschlagen hat:

Nördlich der Rudolfsinsel verdunkelt sich das Blau des Meeres. Das sind die Tiefen des Eurasischen Beckens. Ich mag dieses Blau, halte mich oft darin auf, streiche dort die Falten des arktischen Ozeans glatt [...]. [B]ei Suchoi Nos tauchte vieles als Treibgut wieder auf, geborstene Schiffsrümpfe, Planken, zersplitternde Masten, ausgelaugt und gebleicht. Vielleicht liegt dort ein Rest für mich bereit, höre ich mich sagen, vielleicht hat ein Schmelzwasserrinnsal aus einem spitzbergischen Gletscher ein Zeichen für mich herausgewaschen, und die lange Strömung hat es bei Suchoi Nos für mich hinterlegt.

Mit meiner Handfläche schütze ich das Kap, bedecke die Bucht, spüre, wie trocken und kühl das Blau ist, stehe inmitten meiner papiernen Meere, allein mit allen Möglichkeiten einer Geschichte, ein Chronist, dem der Trost des Endes fehlt. ²⁴²

Hauenstein betrachtet dies als »poststrukturalistische[s] Spiel«, ein postmodernes »*ontological vertigo*«, das »das völlige Verschwinden des Chronisten in seinen Geschichten signalisiert und ein letztes Mal auch zur Repräsentation der textuell-narrativen Existenzweise von Vergangenheit wie Gegenwart im menschlichen Bewusstsein wird«. ²⁴³ Doch zu sagen, dass der Chronist in seinen Geschichten verschwinde, erscheint mir nicht richtig. Vielmehr schreibt er sich in die Media-

²⁴¹ Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 137.

²⁴² Ebd., S. 275.

²⁴³ Hauenstein, *Historiografische Metafiktionen*, S. 78.

lität seiner Quellen ein, der materialen Verfasstheit der verwendeten Karten, der papiernen Meere. Das Sich-im-Blau-Aufhalten ist eine metaphorische Sprechweise, die nicht losgelöst von der materialen Verfasstheit des Blaus zu lesen ist, wie die gleich darauffolgende Bemerkung »[ich] streiche dort die Falten des arktischen Ozeans glatt« deutlich macht. Jahre später hat Ransmayr in einer Ansprache *Zur Eröffnung einer Schau von Weltkarten in der Österreichischen Nationalbibliothek* über seine Recherche zum Roman berichtet. Auch da hält er an der metaphorischen Rhetorik fest: »Mein Eichentisch im Lesesaal der Kartensammlung wurde mir [...] über fünf Wintermonate zu einer Art Floß, auf dem ich mit dem Packeis weiter und weiter nach Norden driftete.«²⁴⁴

In der oben zitierten Passage manifestiert sich zudem eine Sehnsucht nach (mindestens) einem weiteren materiellen Objekt, nach einem Zeichen, das mehr ist als ein immaterielles Verweisen, nach einem materiellen Bedeutungsträger, einem tatsächlichen »Rest«, einem Residuum – aber von was? »Vielleicht liegt dort ein Rest für mich bereit, höre ich mich sagen«: Dieses »höre ich mich sagen« ist wiederum ein Distanzmarker. Es legt den Fokus auf das Ich der Erzählinstanz, die sich in dieser Äußerung verdoppelt: Es spricht zu sich selbst, ist Sender wie Rezipient gleichzeitig und gibt dem ganzen Text auf einmal den möglichen Anschein einer mündlichen Erzählung. Das ist kein Chronist, der verschwindet. Es ist einer, der sich zum Ende seines Berichts noch einmal in den Vordergrund stellt, noch einmal die dingliche Verfasstheit seiner Quellen und Materialien betont.

3.3 Strategien der Vergegenwärtigung. Thomas Stangl: *Der einzige Ort* (2004)

3.3.1 Der verheissene Ort. Ein Rewriting

Thomas Stangls 2004 erschienener Erstling *Der einzige Ort*, der mit dem aspekte-Literaturpreis für das beste deutschsprachige Prosadebut ausgezeichnet wurde, handelt vom sagenumwobenen Timbuktu, einem europäischen Phantasma einer blühenden Handelsstadt im heutigen Mali. Der Roman des 1966 in Wien geborenen Österreichers zeichnet Timbuktu aber als enttäuschendes Ziel der Reise: Statt einer reichen Stadt warten nur Staub und Hitze auf die Reisenden. Der Name kann nicht halten, was er verspricht. Stangls Roman bewegt sich dezidiert nicht entlang der Linien der Verherrlichung des Reisens und der Unternehmungslust, sondern betreibt ein Programm der Desillusionierung und, wie später deutlicher wird, der Kritik an (prä)kolonialen Denk- und Handlungsweisen. Er ist »historischer

²⁴⁴ Ransmayr, Floßfahrt, S. 23.

Roman und Reisebericht, Traum und Alptraum und die finale Dekonstruktion europäischer Afrikasehnsucht zugleich«:²⁴⁵

Die erzählerischen Gesetzmäßigkeiten, denen Reisen ans Ende der Welt folgen müssen, sind vielleicht Rückstände halb vergessener magischer Rituale und jede der Reisen stellt die Wiederholung und Variation früherer Reisen dar; das Wirkliche folgt nur (bis zur Ermüdung) durch die Geschichte hindurch diesen Gesetzen. Der Reisende hat Mühen, Verzögerungen und Todesgefahren zu überwinden, eine Abfolge von öden Wegstrecken wie Schichten von Leere; [...] er muss, um etwas zu entdecken, zerstören, was er entdecken will, oder seinen eigenen Wunsch zerstören, etwas zu entdecken: ein Feld von Möglichkeiten zwischen dem Realen und dem Imaginären [...].²⁴⁶

Der Text handelt von zwei bezeugten Forschungsreisen der Zwanzigerjahre des 19. Jahrhunderts, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Der britische Major Alexander Gordon Laing durchquert die Sahara von Norden nach Süden. Er möchte in offiziellem Auftrag das Niger-Bassin erkunden und wird, kurz nachdem er, durch Kämpfe und Fieber geschwächt, Timbuktu hinter sich gelassen hat, im September 1826 ermordet. Von Laings Timbuktu-Expedition sind nur einige Briefe erhalten, seine Aufzeichnungen (das Journal) sind verschollen. Der Franzose Rene Caillié hingegen, Sohn eines wegen Diebstahls inhaftierten Bäckers, mit elf Jahren Waise geworden, beschliesst nach einigen Afrika-Aufenthalten, auf eigene Faust und in muslimischer Verkleidung Timbuktu zu erreichen: Die Société de géographie de Paris bot 1000 Francs Belohnung für die Entdeckung der Stadt im Innern des Kontinents, die alten Berichten zufolge als reich und begehrenswert erschien. Caillié langt im April 1828 nach etlichen Strapazen und Krankheiten in Timbuktu an, doch bleibt er nur wenige Tage. Er beschreibt die Stadt als enttäuschend, öde und arm. Nach der Rückkehr nach Frankreich veröffentlicht Caillié 1830 in Paris seinen Reisebericht *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné, dans l'Afrique centrale, précédé d'observations faites chez les Maures Braknas, les Nalous et autres peuples; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828.*

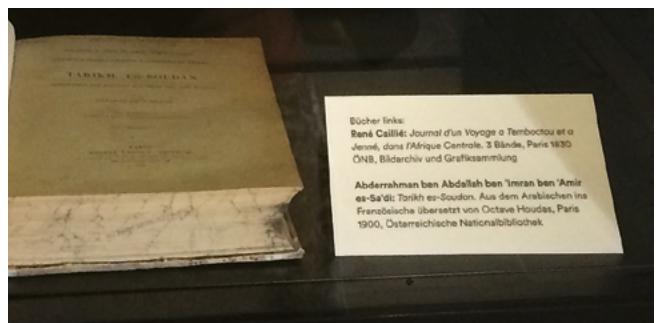
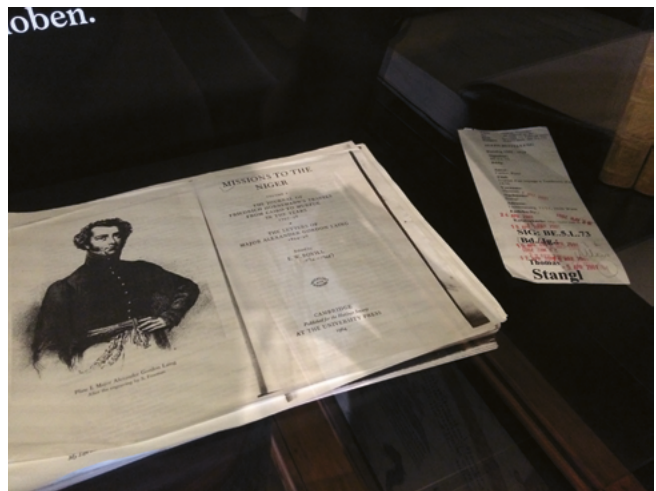
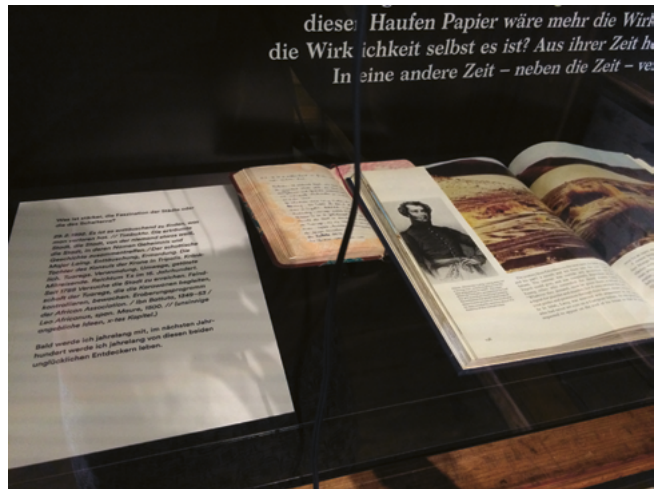
Postkoloniale Perspektiven

Der einzige Ort ist kein historischer Abenteuerroman, keine spannungsvolle Geschichte mit einem Hauch Exotik, sondern ein komplexer Text, der mit Fragen der Überlieferung, der Natur von Geschichte und vor allem dem Erzählen davon arbeitet. Stangl hat sich für seinen Roman auf schriftliche Quellen gestützt, die er in einer Literaturanmerkung auch ausweist. Der Text »verweigert sich den Topoi der klassischen Expeditionsberichte« nur schon dadurch, dass »er sich als Lektüre

245 Freund, Nachrichten vom Rand der Aufmerksamkeit.

246 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 11.

Abb. 1–3: Einblick in Stangls Materialien, »Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens«, 16. 4. 2016–12. 2. 2017, Sonderausstellung im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek



zu erkennen gibt«, als »Revision« früherer Reiseberichte, deren »Bedingungen und Verfahren er als solche kenntlich macht und reflektiert«. ²⁴⁷

Im Rahmen einer Sonderausstellung im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek konnte man in den Jahren 2016 und 2017 Materialien Thomas Stangls besichtigen (Abb. 1–3). Selbst wenn »am Beginn jedes Textes« ein »undurchdringliches Geflecht von Wurzeln, Aufgelesenes aus Texten und Büchern, Wirklichkeitsbrocken, eigene und fremde Erfahrungen« liegen sollten, wie Stangl im Begleitbuch zur Ausstellung schreibt, ²⁴⁸ so ist doch die Recherchearbeit, die Stangl unternommen hat und die sich im Text niederschlägt, bemerkenswert. Ganz gleich wie die reale Schreibszenen des Autors Stangls ausgesehen haben mag – in der Ausstellung präsentiert sich der Autor als Betrachter von Karten, als Leser von Büchern, als Stöberer in Bibliotheken (man bemerke den Ausleihschein mit immer neuen Verlängerungstempeln in Abb. 2).

Die Forschungsreisen Cailliés und Laings spielen sich in protokolonialem Setting ab, »am Übergang zwischen zwei Formen von Barbarei (vom Sklavenhandel, mit den Atlantikschiffen, die späteren Güterzügen ähneln, zu den Trägerdiensten, den Konzessionsgesellschaften, der Kopfsteuer, dem Militär, den Rassentheorien)«, zu einer Zeit, in welcher »eine gewisse Offenheit, ein gewisser Humanismus« vielleicht möglich gewesen wäre. ²⁴⁹ Diese Offenheit, die der Text beschwört, erweist sich aber als illusionäre, wenn Stangl bemerkt, dass im Todesjahr Cailliés das Buch »*Über die Auslöschung der Menschenrassen*« eines gewissen J. C. Pritchard erscheint. ²⁵⁰

Die Antwort auf die Frage, wer Geschichte schreibt, lautet bekanntlich: die Sieger:innen. Postkoloniale Fragestellungen untersuchen die *agency* der Unterdrückten und Kolonialisierten, Gayatri Chakravorty Spivaks bekannter Essay *Can the Subaltern Speak?* ²⁵¹ stellt die Frage nach der medialen Präsenz der Unterdrückten, aber vor allem auch nach der Diskursbeherrschung der *white men*. Es lässt sich nun die Frage stellen, ob es sich bei Stangls Roman um ein postkoloniales Rewriting der protokolonialen Entdeckungsreisen handelt. Rewriting meint ein Neuschreiben eines Textes mit einer alternativen politisch-historischen Interpretation: »Das strategische Potential von Rewriting basiert [...] auf einem Akt des Wieder- bzw. Neuerzählens im Sinne einer Re-Inszenierung von Geschichte als Gegengeschichte oder Alternativversion.« ²⁵² Generell bewegen sich Rewritings

²⁴⁷ Bay, *Going Native?*, S. 131.

²⁴⁸ Stangl, *Spinnennetze*, S. 15. Stangl sinniert, ob das Ausstellen seiner Materialien im Museum die Vorgeschichten der »publizierten Texte und Bücher sind« oder nicht schon »ihre Nachgeschichten«. Ebd.

²⁴⁹ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 383.

²⁵⁰ Ebd., S. 399.

²⁵¹ Spivak, *Can the Subaltern Speak?*.

²⁵² Osthues, *Rewriting*, S. 217.

»einerseits in den Spuren historischer Vorfahr(t)en, andererseits gelingt es ihnen durchaus, über ästhetische Verfahren der Re-Fiktionalisierung eine kritische Optik auf die Kolonialgeschichte bzw. einen in den früheren Reisetexten oft affirmativ dargestellten Kolonialismus zu entwickeln«. ²⁵³

Thomas Stangl hat sich in einem Gespräch mit Bruno Arich-Gerz gegen eine glatte Anbindung des Romans an die postkoloniale Theorie gewehrt – mit der Begründung, ein literarischer Text solle »historischen, ideologischen, philosophischen Schemata« entkommen, auch wenn er sie unterstütze. ²⁵⁴ Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass der Roman sich im postkolonialen Gedankenfeld bewegt. Der Teilsatz »sie kommen nicht zu Wort«, ²⁵⁵ welcher sich auf die Menschen in einem offenbar von der Erzählinstanz geschauten Film bezieht, liest sich wie eine direkte Entgegnung auf die Frage »Can the subaltern speak?« – und es ist nicht der einzige, der sich postkolonialen Überlegungen zuordnen lässt. So lässt sich die Frage, ob es sich bei *Der einzige Ort* um ein postkoloniales Rewriting der protokolonialen Entdeckungsreisen handelt, mit Ja beantworten. Eine Analyse, die sich an ein solches Theorie-Framework anlehnt, ist deshalb sinnvoll, aber auch nicht überzustrapazieren. Im Folgenden werden die Parameter des stanglschen Rewritings näher bestimmt. Die Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird sich als vordergründige mediale Ordnung erweisen.

Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Laura Beck setzt sich in ihrer 2017 erschienenen Studie mit der literarischen Inszenierung des Verhältnisses von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in kolonialen oder neokolonialen Strukturen auseinander. Aufbauend auf den wegweisenden Untersuchungen von Sven Werkmeister, Erhard Schüttpelz und anderen, welche die Dichotomie von »europäischer Schriftlichkeit« und »fremdkultureller Mündlichkeit« in kolonialen Diskursen aufzeigen, analysiert sie Stangls Text daraufhin, ob und wie dieser die besagte Dichotomie unterwandert, aufbricht oder modifiziert. ²⁵⁶ Becks Überlegungen zu Schriftlichkeit und Mündlichkeit in *Der einzige Ort* sind vielfach präzise und erhellend, das für den Roman so wichtige Medium Film übergeht sie jedoch fast gänzlich. Ich komme darauf in den Abschnitten 3.3.3 und 3.3.4 zu sprechen.

Schrift wird in der europäischen Projektion als Medium der Macht gesehen, das den Herrschaftsanspruch legitimiert. Die kulturelle Differenz zeigt sich auch als mediale Differenz:

²⁵³ Ebd., S. 218.

²⁵⁴ Arich-Gerz, Stangl, »Das Mäandernde ist so etwas wie ein Prinzip«, S. 29 f.

²⁵⁵ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 74.

²⁵⁶ Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 23 und 51; Werkmeister, *Kulturen jenseits der Schrift*; Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*.

Dabei erscheinen [...] das ständige Notieren von Ortsnamen, geographischen und geologischen Angaben und die Berichterstattung über den Verlauf der Expedition als Tätigkeiten, die eine Kolonisierung und Ausbeutung des bereiten Gebietes vorbereiten und dabei fremdes Wissen auslöschen bzw. diskursiv mit neuen ›Wirklichkeiten‹ überschreiben.²⁵⁷

In Übereinstimmung mit diesem europäischen Superioritätsphantasma sind im protokolonialen Setting von *Der einzige Ort* Laing und Caillié denn auch häufig mit Schreiben beschäftigt. Caillié darf dies allerdings nur im Verborgenen tun, um sich nicht zu verraten: »*Das Land schreiben* nennen die Afrikaner diese mit Recht von ihnen gefürchtete Angewohnheit der Europäer, die sie normalerweise ohne die Hilfe ihrer Apparate nicht bewältigen können.«²⁵⁸ Caillié aber ist »eine neuartige Maschine von höchster Präzision«, denn er zeichnet »in seinem Gedächtnis ein abstraktes Bild der Landschaft« ohne alle Hilfsmassnahmen. Der Franzose versucht, sich vom »europäischen«, messenden Schreiben zu lösen, er ist im Zwiespalt zwischen verschiedenen Identitäten.

Die in der Materialsammlung *The Letters of Major Alexander Gordon Laing*²⁵⁹ dargelegte unklare Informationslage (Schreiben langten mit teilweise monatelanger Verspätung an, mündliche Berichte widersprachen sich häufig) sowie die Intrigen und Lügen und die Konkurrenz zwischen England und Frankreich figurieren ebenfalls in Stangls Roman. Bezeichnend ist, dass so »[g]erade die europäischen schriftzentrierten Kommunikationsformen [...] in Stangls Text als potentiell unzuverlässig und unzureichend« erscheinen, insbesondere »in der Darstellung eines fast systematischen Scheiterns brieflicher Kommunikation«.²⁶⁰ Abgeschickte Briefe kommen nicht an, andere werden vor dem Absenden verbrannt, sind nur schwer lesbar oder werden gar nicht erst geschrieben. Mehr als einmal wird geschildert, wie Laing vor einem leeren Blatt sitzt und ihm die Sprache fehlt, oder wie er das Geschriebene zerreisst, weil es nicht das ausdrückt, was er sagen will oder er das nicht schreiben kann, was er möchte, weil es seine Adressatin (Emma, die Tochter des Konsuls Warrington in Tripolis, die ihm versprochen ist) nicht erreichen wird: Das Scheitern der Schreib-Szene steht stellvertretend für den Verlust der Identität und das Verschwinden, das Laing ereilen wird.

Andererseits wird auch die Konzeption von Schrift als Instrument der Macht als eine nichteuropäische identifiziert, wenn Caillié sich auf seiner Reise von Muslimen abschaut, wie Schriftzeichen als magische Talismane (Grisgris) zu inszenieren sind. Caillié erfährt eine schriftmagische Heilmethode am eigenen Leib:

257 Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 245.

258 Hier und im Folgenden Stangl, *Der einzige Ort*, S. 32, vgl. auch S. 91. Vgl. auch Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome II, S. 243: »qu'il avait écrit la ville et tout ce qu'elle contenait.«

259 Laing, *The Letters*.

260 Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 249.

Koranverse werden auf eine Tafel gemalt, dann abgewaschen und Caillié muss das Abwaschwasser in einer Schale sammeln und trinken. Auch dies eignet sich der Franzose an und wird später selbst als gelehrter Heiler auftreten.²⁶¹

Der einzige Ort präsentiert sich als »Lesereise des Erzählers durch die Briefe Laings und den Bericht Cailliés, einer Reise aber auch durch das europäische und das afrikanische Archiv«. ²⁶² Denn Stangl greift in *Der einzige Ort* auf gestandene westliche Traditionen des Reisens ans Ende der Welt zurück, wie Herodot oder Mandeville, zugleich arbeitet Stangl aber auch dezidiert ein Gegenprogramm zu diesen aus: Westafrikanische Überlieferung und Kulturen bilden ein weiteres Stratum des Texts. In seiner Literaturanmerkung nennt Stangl nicht nur Schriften Cailliés und Laings, sondern auch Texte zum *Soundjata*, dem Epos vom Mandingo-Helden Soundjata Keïta, der um 1230 der erste König des Mali-Reichs wurde. Die *Soundjata*-Erzählungen sind der *oral history* zugehörig. Das *Soundjata*-Buch von Djibril Tamsir Niane, welches Stangl verwendete, ist das Unterfangen, schriftlich zu fixieren, was bisher nur mündlich überliefert wurde. Dem Autor kommt das Verdienst zu, darin einen Griot selbst sprechen zu lassen.²⁶³ Helgard Rost, der Übersetzer des ursprünglich 1960 auf Französisch erschienenen Texts, schreibt 1986, der Textfassung des *Soundjata* komme »ideologischer Wert« zu, sei »doch eine Rechtfertigung kolonialer Eroberung und Ausbeutung die Behauptung gewesen, Afrika müsse aus einem Zustand der Kulturlosigkeit und aus geschichtslosem Schlummer« geweckt werden.²⁶⁴

In der Literaturanmerkung zu *Der einzige Ort* zwar nicht genannt, aber im Text immer wieder erwähnt wird zudem eine westafrikanische Chronik: Das *Tarikhes-Sudan*, welches im 17. Jahrhundert von dem aus Timbuktu stammenden Abderrahmane es-Sa'di verfasst wurde. Tatsächlich streut Stangl immer wieder Zitate und Paraphrasen aus diesen Texten ein und schafft damit einen Resonanzraum, der über die gängige europäische Geschichtsschreibung hinausgeht. Der Roman bricht demnach »die binäre Gegenüberstellung zwischen europäischem Schreiben und fremdkultureller Schriftlosigkeit bereits dadurch auf, dass er mit der Bibliothek Timbuktus den Ort subsaharischer Schriftkultur schlechthin zum Zentrum des Textes macht«. ²⁶⁵ Indem Stangl umfassend Dokumente aus der nichtwestlichen Tradition verwendet, ermöglicht er zumindest teilweise den »Entwurf einer afri-

261 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 39, 95, 169, 359, 364–367. Einige dieser Stellen finden sich auch in Cailliés *Voyage*: etwa Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome II, S. 10 f., 313. Vgl. auch Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 276 f.

262 Bay, *Going Native?*, S. 130.

263 Ein:e Griot:te (oder auch Djeli oder Jeli in den Mande-Sprachen) bezeichnet in Westafrika eine:n Sänger:in und Geschichtenerzähler:in. Die Griots:tes sind für die orale Geschichtsüberlieferung zentral, sie bilden häufig eine eigene gesellschaftliche Klasse.

264 Niane, *Soundjata*, S. 12, 5.

265 Beck, *Die Stimme aus dem Buch*, S. 263.

kanischen Perspektive ohne die Anmaßung eines unmittelbaren Zugriffs auf das Bewusstsein einer afrikanischen Figur«. ²⁶⁶ Das Repräsentationsdilemma postkolonialen Schreibens, das in der Frage gründet, ob es für westliche Autor:innen legitim ist, die Sicht Kolonialisierter darzustellen, wird so etwas entschärft. Der extensive Rückgriff auf fremdkulturelle Geschichte und Geschichten unterscheidet Stangl von Schriftstellerkollegen wie etwa Ilija Trojanow oder Christof Hamann. Wichtig festzuhalten ist, dass Stangl dabei die exotische Idealisierungsfalle umgeht: Oralität wird eben nicht als »demokratischeres, hierarchiefreies Medium, das potentiell einen unverstellten Zugriff auf eine ›afrikanische Wirklichkeit‹« verspricht und Authentizität garantiert, inszeniert. ²⁶⁷

Going native?

Das Aufbieten eines historischen westafrikanischen Resonanzraums ist nicht das einzige Gegenprogramm zur kolonialen Prägung der Geschichte in Stangls Roman. Nicht nur sind seine Forscherfiguren fast stets am Rande der Verzweiflung, der Lähmung, in Abhängigkeitspositionen, ihren Gastgebern ausgeliefert. Stangl beschreibt vor allem den Stillstand – insbesondere das Warten, die Krankheiten, Sprachbarrieren und weitere Hindernisse – und liegt damit auf einer Linie mit den Erkenntnissen Johannes Fabians, der Berichte aus der frühen Erforschung Zentralafrikas analysierte. ²⁶⁸ Die sprachliche Darstellung passt zum erzählten Inhalt des Kaum-vom-Fleck-Kommens: Der Text ufert aus, mäandriert, wiederholt sich und verliert sich fortwährend in Erinnerungs- und Traumbildern.

Die Nennung Robinson Crusoes, den Caillié natürlich kennt (und »der dieselben Initialen hat wie er«), ²⁶⁹ ist ein intertextuelles Angebot des Romans. ²⁷⁰ Beck liest Cailliés Erzählstrang auf überzeugende Weise als »gescheiterte Version« oder gar eine »Parodie seines Vorbilds« und damit als postkoloniales Rewriting des protestantischen Kolonisators und Zivilisators. ²⁷¹ Notizheft und Koran (worin Caillié

²⁶⁶ Bay, *Going Native?*, S. 142. Vgl. dazu auch Stangl selbst: »[I]ch wollte es etwa vermeiden, einfach aus der Perspektive der Afrikareisenden aus dem 19. Jahrhundert zu schreiben, aber auch nicht besserwisserisch aus einer vermeintlich überlegenen Gegenwartsperspektive über sie hinwegzählen; ich wollte eine Möglichkeit suchen, Gegenstimmen – die ›andere Seite‹, die Bereisten zu Wort kommen zu lassen – ohne aber andererseits so zu tun, als wäre ich Afrikaner oder könnte für historische oder gegenwärtige Afrikaner sprechen.« Arich-Gerz, Stangl, »Das Mäandernde ist so etwas wie ein Prinzip«, S. 29.

²⁶⁷ Beck, *Die Stimme aus dem Buch*, S. 270.

²⁶⁸ Vgl. Fabian, *Im Tropenfeber*.

²⁶⁹ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 91, 30; vgl. Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome I, S. 42.

²⁷⁰ Laings intertextueller Bezugsrahmen ist Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer*. Die Lektüre des *Gothic Novel* verbindet Laing mit Emma, der Tochter des Konsuls, die er kurz vor seiner Abreise geheiratet hat. Vgl. Stangl, *Der einzige Ort*, S. 54, 67, 393 und andere; Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 266–272.

²⁷¹ Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 261.

seine Aufzeichnungen versteckt)²⁷² entsprechen dabei dem Tagebuch und der Bibel Robinsons. Bei René Caillié ist das *travellers in disguise*-Motiv auf die Spitze getrieben: So wird er im Text zwar häufig als »René« oder »Caillié« bezeichnet, manchmal aber auch als »Abdallah«, als den er sich ausgibt. Immer unklarer wird, welche Rolle er nur spielt und ob er sich nicht darin verlieren könnte: Er befindet sich auf »der Grenze zwischen ›Going native‹ und bloßer Maskerade«. ²⁷³ Die Anpassung beschränkt sich nicht nur auf die Kleidung, sondern schliesst auch Gebet und Sitten ein. So ist auch die Rückkehr ins europäische Dasein nicht leicht für Caillié. Sinnbildlich für das Dilemma der Zugehörigkeit ist ein Bad in einer Oase, das »ihm ungemein wichtig erscheint, will er bleiben oder wieder werden, wer er ist«, ²⁷⁴ ist doch Hygiene ein zentraler Punkt der europäischen Kultur und die Reinigung auch metaphorisch zu verstehen. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich zweifelt man daran, ob er nicht doch zum Islam übergetreten sei und, in einer Umkehrung, den Christen nur spiele.

Die Desintegration der (europäischen) Identität ist auch beim Erzählstrang des Major Gordon Laing deutlich spürbar: Es handelt sich um einen »ausgedehnten [...] Prozess der Zerstreuung und Zerstückelung, welcher sich über die gesamte zweite Hälfte der erzählten ›Entdecker‹-Geschichte Laings erstreckt«. ²⁷⁵ Laing wird verwundet, ist entstellt und geschwächt, fühlt Misstrauen und Isolation und findet sich schliesslich weder in der eigenen noch den fremden Sprachen zurecht.

3.3.2 Wirklichkeitspartikel und Markierungsverfahren in *Der einzige Ort*

Die Verweise auf Quellen sind in Stangls Roman zahlreich. Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie Stangl die Bezugnahmen auf Quellen gestaltet (Analysekategorien I und II). Die Erzählinstanz bleibt fast durchgehend im Verborgenen, die deutlichste Ausnahme findet sich gegen Ende des Romans: Da ist die Rede vom »Augustinerlesesaal« in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (die bereits bei Ransmayr in Kapitel 3.2 eine wichtige Rolle spielte), von der Auseinandersetzung mit Cailliés *Voyage*, aber auch von der »Czerninpassage« und einem aus dem Müll geretteten Buch: Borges' *El inmortal*, das ebenfalls einen Anspielungshorizont zu *Der einzige Ort* bietet. ²⁷⁶ Stangl macht seine Erzählerfigur zur Maske des Griot: »Ich sage (oder die Maske spricht, die dauerhaftere Stimme,

272 Vgl. Stangl, *Der einzige Ort*, S. 27 und andere; Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome II, S. 141, und andere.

273 Bay, *Going Native?*, S. 125; vgl. auch Stangl, *Der einzige Ort*, S. 95, 322, 395.

274 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 361.

275 Langer, *Eine philosophische Exkursion*, S. 70.

276 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 401.

weitergegeben, zufällig, an uns)«. ²⁷⁷ In einer anderen Passage drängen sich Wörter (des Griot?) unaufhaltsam über die »fremde Stimme (ich)« ²⁷⁸ hinweg.

Der Roman ist durchdrungen von unterschiedlichen Referenzschichten, die aber nicht zu einer simplen Authentizitätsbekundung oder Wahrhaftigkeitsgarantie werden. Waren schon zu Beginn des Textes die Passagen teilweise erst nach einiger Zeit als zum Laing- oder Caillié-Strang zugehörig zu erkennen, so wird die Struktur des Textes mit fortschreitender Seitenzahl und der Annäherung an Timbuktu zunehmend undurchdringlicher. Die Textstellen springen zwischen dem Engländer und dem Franzosen hin und her, überlappen sich, manche Passagen bleiben auch nicht zuordenbar. ²⁷⁹ Dieses Schreibverfahren der sich verlierenden Spuren der Eindeutigkeit wird im Text in anderem Kontext explizit benannt, wenn von einem »über viele Seiten gehenden Zitat« die Rede ist, »dessen Ende unbestimmt ist; man liest von weitergehenden Manuskripten und hört ungenannt andere Autoren und Erzähler«; und die »Figuren [...] mischen sich untereinander, die Identität wird unklar wie die der Erzählerfigur: wann hört Ahmed Baba auf zu sprechen, wann beginnt es-Sa'di zu sprechen [...]«. ²⁸⁰ Stangl reproduziert diesen Unbestimmtheitsgestus seiner Quellen: Er vereint eine Vielzahl von Stimmen, stiftet ebenso Verwirrung mit Namen und Bezeichnungen, grenzt unterschiedliche Erzählerstimmen ebenfalls nicht ab. Damit unterwandert Stangl auf sprachlicher Ebene das Superioritätsphantasma der Schriftlichkeit:

Der andere [Laing?], oder ein Dritter zu einer anderen Zeit, kann den gleichen Traum, oder fast den gleichen Traum haben wie er [Caillié?]; die Schauplätze sind wiederzuerkennen [...]. Er [Caillié?] kann den gleichen Traum haben wie der andere [Laing?], wie ein Dritter, später, nur die Aufpfropfung ist da und bringt ihn zum Erscheinen, halb verschwommen, in andere Gestalten verwoben und doch einsam, eine Gegenwart im Nachträglichen, die nachträgliche Gegenwart. ²⁸¹

Die Evokation der »Aufpfropfung« führt in den Bereich der reflektierten Inter-
textualität zurück – Momente der Welthaltigkeit und Fiktionalität überlappen.
Die textuellen Fremdmarkierungen sind oftmals in Nebensätzen oder Klammern
verborgen. Nebst den Klammerkonstrukten sind ein auffälliges Merkmal der
stanglschen Sätze die Semikola, welche verkettete Sätze oder Satzteile erlau-
ben, die nicht mit Punkten abgeschlossen werden und, als »Scharniere«, »weite-

²⁷⁷ Ebd., S. 74.

²⁷⁸ Ebd., S. 129. Beck bezeichnet dies irrtümlicherweise als die »einzige[n] Stelle, an der im Text ein »ich« laut wird, wenn auch nur – wie um die eigene Marginalität zu unterstreichen – in Klammern«. Beck, *Die Stimme aus dem Buch*, S. 273.

²⁷⁹ So führt Stangl auch die zeitlich auseinanderliegenden Aufenthalte Laings und Cailliés in Timbuktu sprachlich eng.

²⁸⁰ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 151.

²⁸¹ Ebd., S. 402, Anmerkungen O. S.

ren Assoziationen eine Fülle von Anknüpfungstellen« liefern.²⁸² Es heisst von Caillié und Laing nicht nur häufig, dass sie etwas notieren, sondern auch, dass sie etwas nicht aufschreiben.²⁸³ So macht der Text deutlich, mehr zu wissen, als in schriftlichen Quellen überliefert ist. Dies sind wiederum Einfallsstellen der Fiktionalität und zugleich der discoursbasierten Metafiktion. Auch benennt der Roman so eine gewisse (prä)koloniale Zensur: Was nicht den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht, schreiben die Protagonisten, sowohl Caillié wie Laing, nicht auf. Dies betont die Lückenhaftigkeit der Überlieferung, die immer schon einem Wertungs- und Auswahlprozess unterliegt.

Auszüge aus der westafrikanischen Chronik *Tarikh es-Sudan* werden häufig mit »so Es-Sa'di« eingeführt. Auch bezüglich des *Tarikh es-Sudan* ist zu beobachten, dass Stangl häufig kleinere Passagen übernimmt und mit Stellen kombiniert, die in der Quelle weiter auseinanderliegen oder in einem anderen Kontext stehen. Was die Passagen zu Major Laing angeht, so beruft sich der Text auf verschiedene Zeugnisse. Aus Laings Buch *Travels in the Timannee, Kooranko, and Sootina Countries, in Western Africa* (1825) stammen einige Zeilen und Gegebenheiten, die Stangl aus verschiedensten Passagen zusammenführt.²⁸⁴ Häufig finden sich Referenzen auf Briefe Laings (»Formulierungen, die er in seinen Briefen an den Konsul verwenden wird«),²⁸⁵ aber auch auf Schreiben des Konsuls. Doppeldeutige Sätze wie »Laing hat keinen Grund, sich an diese Worte zu erinnern«²⁸⁶ lassen die Lesenden im Unklaren darüber, ob die betreffenden Worte in Laings Schriften zu finden sind oder nicht: Sie halten den Status des Texts hinsichtlich Authentizität und Welthaltigkeit in der Schwebe.

Die Erzählerfigur nimmt Wertungen vor: »[D]iese Geschichte hat er für sein Buch erfunden«,²⁸⁷ wird einmal über Laing gesagt. Ein andermal wertet sie eine Überlieferung höher als eine andere: Von unterschiedlichen Versionen eines Ereignisses (der Ermordung Laings unweit von Timbuktu) heisst es, ein Zeugnis, »dem wir vertrauen«, widerspreche einem anderen Zeugnis.²⁸⁸ Diese Aussagen

282 Langer, Eine philosophische Exkursion, S. 29.

283 Vgl. »der Gedanke befremdet ihn, er schreibt ihn niemals auf«, oder »sie sagt ihren Namen, Caillié wird ihn nicht aufschreiben«, »wir kennen ihren Namen nicht, weil ihn Laing niemals aufschreibt«. Stangl, Der einzige Ort, S. 26, 29, 156.

284 Vgl. etwa Laing, *Travels in the Timannee, Kooranko, and Soolima Countries, in Western Africa*, S. 228, 275, 358, 373, 376 f., 381–383, 423; Stangl, Der einzige Ort, S. 20–24.

285 Stangl, Der einzige Ort, S. 261.

286 Ebd., S. 24.

287 Ebd., S. 23. Eine Kritik an Mungo Parks blutiger Reise, die Laing formuliert, ist aber nicht etwa erfunden, sondern findet sich tatsächlich in einem Brief Laings. Ebd., S. 199 f.; Laing, *The Letters*, S. 294 f. Mungo Park gehört natürlich auch zur Lektüre Cailliés, Stangl, Der einzige Ort, S. 143; Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome I, S. 45.

288 Stangl, Der einzige Ort, S. 376.

haben wiederum metafiktionales Potenzial, da sie zur Reflexion über Textualität, Fiktionalität und Faktualität des Erzählten einladen.

In *Der einzige Ort* wird mehrfach das Unterfangen des Erzählens problematisiert. Zu wenig weiss man von der Vergangenheit, jede Rekonstruktion ist auch »Verrat«: »als könnten menschliche Augen sie [sc. die Tage und Nächte eines Unbekannten] wiedersehen«.²⁸⁹ Der Authentizitätsgestus, mit welchem der Erzähler sich als Leser und Rechercheur in seinen Text einschreibt, ist der eines Suchenden, Fragenden, sich Annähernden, im Wissen, die vergangene Wirklichkeit doch zu verfehlen.

Es lässt sich konstatieren, dass Stangl sich ausdrücklich und oft auf seine Quellen beruft. Zahlreiche Passagen und Erlebnisse aus Cailliés Bericht sind zudem in den Roman übernommen (umformuliert, gekürzt, ausgestaltet), ohne eigens markiert zu sein.²⁹⁰ Nicht selten wird aber gerade auch die Absenz von Überlieferung betont, was der Markierung einer Leerstelle anstelle eines authentizitätsheschen Rückbezuges auf existierendes Material gleichkommt. So lenkt Stangl die Aufmerksamkeit auf die Brüchigkeit der Überlieferung und die Schwierigkeit des Erzählens.

Auch hier ist also eine Verschränkung verschiedener Momente zu beobachten, die ein prekäres Gleichgewicht halten: Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktionalität und, wie im Folgenden deutlicher werden wird, Metafiktion. Der nächste Abschnitt ist den evozierten medialen Besonderheiten des Textes gewidmet (Analysekategorie III), die Stangls besondere Position im Textkorpus dieser Arbeit unterstreichen.

3.3.3 Leinwände der Lider

Bereits im ersten Satz des Romans ist von einem Bild die Rede, kurz darauf von Kameraführung und Stimmen. Dies macht deutlich, wie wichtig das Mediale für den Roman ist. »Zunächst ist da das Bild einer Stadt ohne Menschen«.²⁹¹ Das erste Wort des Romans, »zunächst«, deutet an, dass die Gegenwart (auch die Gegenwart des Geschriebenen) nur vorübergehend ist und enthält eine Ahnung des Zukünftigen. Dann ist von einem Bild die Rede. Unklar bleibt, um was für ein Bild es sich handelt, um eine Skizze oder eine Fotografie, oder um ein nur vorgestelltes Bild ohne explizites materielles Trägermedium. In den darauffolgenden Zeilen werden Häuser, Strassen, Sand in einer Weise geschildert, die »unvermittelt« anmutet. Nichts erinnert daran, dass die Häuser sich im oben genannten Bild befinden

²⁸⁹ Ebd., S. 13 f., Anmerkung O. S.

²⁹⁰ Vgl. beispielsweise ebd., S. 238; Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome I, S. 158; sowie Stangl, *Der einzige Ort*, S. 97 f., 233 f., 312–316, 363, mit Caillié, *Voyage à Tombouctou*. Tome II, S. 13, 142 f., 212–217, 312.

²⁹¹ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 5.

dürften. Das Bild als Bild – der Rahmen – geht vergessen. Erst die Erwähnung des Kamerablicks erinnert wieder an den Hinweis der ersten Zeile. Das evozierte Bild der ersten Zeile könnte durchaus ein Kamerabild sein:

Zunächst ist da das Bild einer Stadt ohne Menschen (so scheint es aus dieser Entfernung, nach diesem Zeitmaß), niemand stellt sich den Blicken entgegen; da sind nur Häuser aus Lehm und Straßen, durch die sich der Sand schiebt, in Schichten von unterschiedlicher Dichte und Festigkeit; flüchtig weiche Muster, Schleifen und Spiralen formen sich, Riffe und Wellenkämme steigen für einen Augenblick aus der Tiefe auf, um dann zu brechen und wieder zu versinken, die Grenze zwischen Boden und Luft verschwindet [...]. Eine Stadt mit verschiedenen Namen, ineinandergeschichtete Bilder: In Salah, die Stadt mit dem Namen *Salziges Auge*, die langsam, vom Wind getrieben, weiterwandert, denn während am einen Ende der Stadt die Häuser unter der Wüste versinken, entstehen sie am anderen immer neu; Ghadames, wie ein einziger verwinkelter Bau, vor Jahrtausenden in einen Felsen eingeschnitzt, die Stadt der Schatten; dann Tombuctoo, umkreist von Ruinen, mit gleichförmigen Häusern, die sich unter den wiederkehrenden Stürmen ducken, mit Straßen, die von Jahr zu Jahr ansteigen, als wollte die Wüste sich an die Stelle der Menschen setzen, in die Innenräume vordringen, sie ausfüllen, ersticken und bewahren. So können (der Kamerablick ist nach Belieben zu beschleunigen und zu verlangsamen, reicht ins beliebig Nahe oder Ferne, holt das Zukünftige oder das Vergangene heran, schiebt es wieder fort) die Türen mit ihren Ziernägeln und Eisenbeschlägen einmal zu halb verschütteten Höhleneingängen werden; wenn wir die Häuser [...] durchstreifen, so meinen wir, sind die Mosaikböden unsichtbar und die Teppiche zerfallen, wir versinken mit den Füßen im Sand, [...] atmen (falls wir noch Atemluft brauchen) den Sand ein. Stimmen lösen sich dann aus dem Schweigen oder dem Lärm, in dem sie verborgen waren, von dem sie immer angezogen bleiben, Geschichten oder Fetzen von Geschichten, nicht für unsere Ohren bestimmt, nicht in unserer Sprache erzählt, ein Reden, das sich durch die Jahrhunderte zieht und sich in den Jahrhunderten verliert [...].²⁹²

Der erste Absatz des Romans ist »poetologisches Programm«: Die Nähe des Dargestellten zur Art und Weise des Darstellens »bis hinein in die Mikroebene der Syntax« ist bemerkenswert.²⁹³ Worte erinnern an Sand, der überall hineinrieselt und alles überdeckt, die Aufzählungen und wiederkehrenden Passagen muten wie monotone Wüstenstrassen an, die Erzählperspektiven verschwimmen, wie vom Wind verblasen. Die Parenthesen, die auch in diesem ersten Abschnitt des Romans vielfältig eingesetzt werden, erzählen in Stangls Text beinahe eine zusätzliche, eigene Geschichte. In den Klammern stehen Korrekturen, Kommentare, die den linearen Fluss des Satzes stören, aber ihn auch verbreitern und verdichten, und Alternativen zur Realität aufbieten.²⁹⁴ Es gibt wenige Texte, in denen Klammern

292 Ebd., S. 5 f.

293 Werkmeister, *Der Widerstand des Realen*, S. 275.

294 Vgl. auch Langer, *Eine philosophische Exkursion*, S. 30–33.

so oft und auf semantisch so vielfältige Art eingesetzt werden, wie in *Der einzige Ort*, wo sie als »weitere Auffaltungen der beschriebenen Oberfläche«²⁹⁵ fungieren. Aus welcher Perspektive der Roman erzählt wird, bleibt zuerst unklar. Nach einigen Zeilen sichert sich allerdings ein Wir die Subjektposition (»wenn wir die Häuser [...] durchstreifen, so meinen wir«), bleibt jedoch als menschliche Form nur vage. Die Bemerkung in Klammern »falls wir noch Atemluft brauchen« stellt insbesondere die körperliche Verfasstheit und Menschlichkeit des Wirs in Frage. Während die Aussage »wir versinken mit den Füßen im Sand« eine reale Präsenz vor Ort nahelegt, erweist sich in Kombination mit dem Kamerablick das Durchstreifen als ein bloss visuelles Schweifen: »der Kamerablick ist nach Belieben zu beschleunigen und zu verlangsamen, reicht ins beliebig Nahe oder Ferne, holt das Zukünftige oder das Vergangene heran«. Das erzählende Wir nennt der Autor in einem Essay über den Roman ein »etwas gespenstisches« Wir, das gleichzeitig Identifikation mit den Protagonisten biete und ihnen doch fremd bleibe.²⁹⁶ Stangl verpflichtet sich hier keinem linearen Erzählen, sondern einem, das von jedem Punkt aus auch das Vergangene und Zukünftige im Blick hat. Seine Erzählperspektive präzisiert der Text, wenn er sich als »fast zufälliger Schnitt« durch die historischen Vorgänge bezeichnet – nur in diesem Schnitt, »von hier aus«, sei »Denken, Erleben, Erinnern, Erzählen« möglich.²⁹⁷

Metafiktion ist in *Der einzige Ort* häufig discoursbasiert, explizit und extensiv. Sie erscheint als eine auffällig ernste Angelegenheit, frei von Ironie. Zum einen folgt Stangl seinen Quellen und benennt sie in einem Authentizitätsverheissenden Gestus, zum anderen reflektiert er die Entfernung zur vergangenen Geschichte. Die Metaphorik der Kamera betont die Distanz und artikuliert den Aufwand, der zu betreiben ist, um die Lücken zu schliessen, die textuelle Vergegenwärtigung zu erreichen. Nach eigener Aussage geht es Stangl darum, bezüglich der Forschungsreisen der zwei Männer die bestehenden »Lücken auszufüllen« und »das Material zu verschieben und zu verdichten«: Denn das, »was Laing nicht schreibt [...] [.] ist für das Bild so bedeutsam, wie das, was er schreibt.«²⁹⁸ Auch hier verwendet Stangl also wieder die Metapher des Bildes. Diese bildliche Vergegenwärtigung (durch einen Text, der im Übrigen im Unterschied zu vielen anderen literarisierten Expeditionsberichten ohne jegliche Abbildung oder Karte auskommt) soll sich auf den »Leinwänden der Lider« abzeichnen, in klareren und reineren Farben, »als man sie wirklichen Gegenständen zutrauen würde«.²⁹⁹ Indem dieser Vorgang der Vorstellungskraft nicht als natürlicher (im Sinne von

295 Holdenried, *Passagen ins kulturelle Anderswo*, S. 155.

296 Stangl, »Black specks amid a waste of dreary sand ...«, S. 269.

297 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 7.

298 Stangl, »Black specks amid a waste of dreary sand ...«, S. 271.

299 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 7.

inneren Bildern), sondern als mediale Vermittlung mittels eines wie auch immer gearteten Instruments oder einer Maschine dargestellt wird, erhöht sich die Distanz zum Erzählten: Die Vermittlung rückt als solche in den Fokus. Stangls Roman trägt damit zu einer Reflexion des Medialen bei. Bilder sind nicht einfach »irgendwie« da, sondern werden erzeugt, selektiert, projiziert. Die Formulierung betont auch, wie Beck in ihrer aufschlussreichen Studie festhält, die Entfernung zu einem »strikt perspektivische[n] Erzählen«: Mit der Erwähnung der Kamera wird ein (wie auch immer geartetes) filmendes Subjekt impliziert, das auswählt, schneidet und zoomen kann.³⁰⁰ Die »Regieanweisungen«, also das Nennen der Kamerapositionen, versteht Holdenried als Bezeugung der »auktoriellen Verfügungsgewalt« der Erzählinstanz.³⁰¹

An anderer Stelle formuliert der Text die Frage: »Wie konnten die Menschen träumen, bevor ihnen die Technik zeigte, wie ein Bild auf das andere folgt, eine Einstellung die andere ersetzt?«³⁰² In diesem Gedanken wird (affirmativ? oder gar spöttisch?) die filmische Technik als so grundlegend dargestellt, dass Träumen – eine doch an Natürlichkeit im Prinzip kaum zu überbietende Tätigkeit – zu einem sekundären Vorgang wird. Das Träumen und Erträumen von Orten, Begegnungen und figurativen Eroberungen spielt im Roman eine grosse Rolle: Laing und Caillie sind auf ihren erzwungenen Aufenthalten und Unterbrüchen, in meist schlechter seelischer und körperlicher Verfassung, darauf angewiesen, sich ihr Ziel und ihre Vergangenheit, das, was sie verlassen haben, immer wieder vor Augen zu halten, es sich auszumalen, während die Rückkehr immer mehr zu einem Trugbild wird. Die filmische Technik wird so umgekehrt auch für das Schreiben zu einem Prärequisit. Der Klammersatz »(der Kamerablick ist nach Belieben zu beschleunigen und zu verlangsamen, reicht ins beliebig Nahe oder Ferne, holt das Zukünftige oder das Vergangene heran, schiebt es wieder fort)« taucht im Text identisch noch einmal auf, etwas später dann zum dritten Mal in leichter Variation.³⁰³ Er gewinnt dadurch an Bedeutung, prägt sich ein.

Auch Illusionstechniken der Vorstellung werden in *Der einzige Ort* mit visuellen Metaphern beschrieben. »Nach der Zerstörung kann man das Bild zurückkehren lassen«, heisst es wiederum zweimal im Text.³⁰⁴ Sei es die »Haut, die sich über dem Rund der Augäpfel spannt«,³⁰⁵ seien es »geschlossene Lider, eine Umgebung, die in ihrer Weite und Nichtigkeit den Ort ins Ortlose verschiebt und aus den

300 Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 306.

301 Holdenried, Passagen ins kulturelle Anderswo, S. 155.

302 Stangl, *Der einzige Ort*, S. 129.

303 Ebd., S. 31, 150.

304 Ebd., S. 13, 400. Mit der Zerstörung sind einmal die Garamanten, ein antikes Berbervolk im heutigen Libyen, das andere Mal die Stadt Timbuktu gemeint.

305 Ebd., S. 13.

Koordinatensystemen der Geographie hinaushebt«,³⁰⁶ – auffällig ist, dass der Text die körperliche Prägung der Imagination betont: die Materialität des Mediums, aber nicht der Filmrolle, sondern des menschlichen Körpers. Stangl scheint die mediale Vergegenwärtigung als körperlichen Akt in den Vordergrund zu rücken, als Teil einer ganz spezifischen medialen Poetologie. Er imaginiert Geschichte als Film, der im menschlichen Körper sichtbar, hörbar und spürbar wird. Das Medium wird damit an den Menschen selbst zurückgebunden.

Gleichzeitig wird durch die Benennung eines Mediums die Darstellungsform als solche in den Vordergrund gerückt. Das evozierte Medium des Films irritiert, schafft Distanz zum geschilderten Geschehen. Auch andere Irritationsmomente sind zu beobachten: Wenn Laing »zweifellos« antwortet und dann »ein wenig im Nachklang der Buchstaben dieses Wortes *certainly* ruhen« bleibt,³⁰⁷ scheint auf einmal die sprachliche Distanz auf: Die Originalsprache des Geschehens ist Englisch. Doch das englische Wort »*certainly*«, das dem deutschen »zweifellos« nachhallt, wirkt als ein Moment der Verfremdung im deutschen Text.

Explizit von einem »Film in unseren Köpfen«³⁰⁸ ist an anderer Stelle die Rede. Aber es heisst auch: »Keine Stimme, nur mehr das Echo, [...] das Bild des Sprechers ist ersetzt durch das Bild einer Landschaft, nicht mehr als ein Nachbild.«³⁰⁹ Dies erinnert an den Modus eines Dokumentarfilms, an eine die Bilder kommentierende Erzählerstimme, die sich in einem Echo verliert und den Blick auf eine Landschaft freigibt, in welcher aber das Nachbild des »Sprechers« noch sichtbar bleibt. Ob dieses Echo eine Verzerrung, eine Wiederholung oder bloss eine vage Spur vormaliger Präsenz ist, bleibt offen. Wichtig aber ist, dass es als Voraussetzung fürs Verstehen gilt: Ohne Stimme ist die Landschaft stumm, aber die Stimme ohne Landschaft bleibt unverständlich. »Stimme und Landschaft (aus dem Unsichtbaren heraus, ins Unsichtbare hinein), Echo und Nachbild bedingen einander.«³¹⁰ Ähnlich wie bereits zu Beginn des Textes (vergleiche die zu Beginn des Abschnitts zitierte Stelle zur »Stadt ohne Menschen«) heisst es dann: »Menschen sind nicht zu sehen, und wenn, dann fügen sie sich dem Bild ein, winzige Figuren, sie kommen nicht zu Wort, es sind nicht ihre Worte, die wir hören, sondern von den Menschen, denken wir, schon losgelöste bloße Zeichen«. Die Menschen scheinen nicht ihre eigene Geschichte erzählen zu können, sie werden nicht als Akteur:innen wahrgenommen. Was gehört wird, sind keine individuellen Geschichten, sondern bloss Zeichen ohne Zugehörigkeit.

Die folgenden Zeilen illustrieren wiederum die Vermitteltheit von Geschichte:

306 Ebd., S. 400.

307 Ebd., S. 18.

308 Ebd., S. 74.

309 Ebd., S. 73.

310 Hier und im Folgenden ebd., S. 74.

Geisterstimmen zwischen Himmel und Erde, weggeweht, wie durch die rasche Bewegung der vorwärtsjagenden Kamera, so ist es in Wahrheit, endlose Kamerafahrten im Zeitraffer, der Blick ins Vergangene gerichtet, dort ruhen die Stimmen. Wir aber bringen die Zeiten untereinander.³¹¹

Geschichte wird von einem Medium (der Kamera) erzeugt, das zwischen den Menschen der Vergangenheit und den Menschen heute steht. Die Perspektive des heutigen Blickes wird dabei immer mitgedacht, denn der Kamerablick ist steuerbar: »Wir aber bringen die Zeiten untereinander«. Der Kamerablick, der »nach Belieben zu beschleunigen und zu verlangsamen« ist, wird in *Der einzige Ort* demnach nicht primär als dokumentarisch charakterisiert. Nicht die Authentizität des Dabeigewesenseins, des Zeugnishafteins wird damit aufgerufen,³¹² sondern die dem Medium innewohnende Distanz. Der Kamerablick ist selbst als etwas Aktives konzipiert, das eben auch auswählen, nebeneinanderstellen und zoomen kann. Doch worauf blickt die Kamera, und was für ein Bild zeigt sie? Stangl spricht in Bezug auf die Chronik *Tarikh es-Sudan* von Geschichte als Textur: Geschichte erscheint »eher als Textur denn als Entwicklung, mit der Illusion eines Heiligen Textes als Untergrund, auf dem die Ereignisse sich abzeichnen«, sie folgt den »Wegen der mündlichen Überlieferung«. ³¹³ Diese Konzeption unterscheidet sich vom westlichen Denken, das in Geschichte zumeist einen Zeitpfeil, eine Entwicklung sieht. »Wenn man diese Form (ähnlich, doch mit entscheidenden Unterschieden zu dem, *was wir unter Geschichte verstehen*) für eine Art von Begegnung in der Ungleichzeitigkeit ausnützen könnte, im Wissen um die Distanz, der Kamerablick ins beliebige Nahe oder Ferne gerichtet [...]«, formuliert die Erzählstimme. Die Passage unterscheidet, was Geschichte ist oder sein könnte und den Zugriff auf Geschichten – das, was Stangl die »Begegnung in der Ungleichzeitigkeit« nennt. Die Geschichte als Textur ist für Stangl die Grundlage der Begegnung mit der Vergangenheit im Modus des Kamerablicks. Der Modus des Filmischen geht dabei aber über die Vorstellung von Geschichte als Textur hinaus.³¹⁴ Die Metaphorik der Kameralinse betont die Wahlmöglichkeiten des

³¹¹ Ebd.

³¹² Auch Werkmeister betont, dass das »Aufrufen nicht-schriftlicher Medien im Roman« nicht auf »eine Präsenz oder Authentizität«, die irgendwie hinter der Schrift verborgen wäre, abzielt – vielmehr stehe »das Ausloten der Grenzen von Darstellung und Medialität als solcher« zur Debatte. Werkmeister, *Der Widerstand des Realen*, S. 282.

³¹³ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 150 (Hervorhebung O. S.), ebenso die folgenden Zitate.

³¹⁴ Vgl. auch »While the metaphor of the lens zoom emphasizes the freedom of postcolonial narrative to focus on certain aspects of colonial history, to shift between detail and overview and to blend different dimensions of cultural history, the corresponding metaphor of history as ›texture‹ points in a different direction. It suggests an affinity between historical knowledge and myth, and implicitly questions the concept of historical agency, which is crucial to the postcolonial model of history as ongoing cultural construction, performative negotiation and political contest.« Göttsche, *Remembering Africa*, S. 299.

Narrativs: Fokussierung, Vergleiche, Überblendung. Stangls Schreiben ist das Beschreiben des Kamerablicks, das auf diese Begegnung aus ist – notabene eine Begegnung, die der Text auch schon Caillié und Laing auf ganz ähnliche Weise zuschreibt: »Wie Zeugen aus der Zukunft glauben sich die Entdecker in einem schon schattenhaften historischen Raum zu bewegen, als wären sie, sagen wir, gespenstischerweise ins Innere eines Films geraten«. ³¹⁵

3.3.4 Das »realere« Reale

Die Frage, was eine Entnahme einer Textpassage und ihr Einsetzen in einem anderen Kontext bewirkt, wurde in dieser Untersuchung bereits häufiger gestellt. In Stangls Roman gewinnt sie nicht nur in postkolonialer Hinsicht Brisanz, sondern ist auch bezüglich der Aspekte der Vermittlung von Interesse. Stangl selbst sagt, die Wiedergabe der afrikanischen Mythen oder der Chroniken mache diese zu etwas »ganz anderem«: Die »Distanz« sei in jedem Satz »mitgedacht«. ³¹⁶ Meine These ist, dass der Text einerseits mittels der Filmmetaphorik diese Distanz deutlich markiert und andererseits aber über den Verweis auf ein anderes Medium und den Versuch, dieses im Text zu inkorporieren, eine eigene Stimme für das Erzählen zweiter Ordnung (dem Wiedererzählen von Entdeckungsreisen als einer ganz bestimmten Vergegenwärtigung) entwickelt.

In einem Gespräch über den Roman spricht Stangl von einer »Vergegenwärtigung, die Dokument, Reflexion und Imagination einschließt; das Nachträgliche, Nachträumen; ein sekundäres, intensiveres und ›realeres‹ Reales, das sich im Text formen soll«. ³¹⁷ Über das imaginierte und evozierte Medium des Films und der Kameraführung soll das Sekundäre realer als das Reale werden. An die oben bereits zitierte Frage »Wie konnten die Menschen träumen, bevor ihnen die Technik zeigte, wie ein Bild auf das andere folgt, eine Einstellung die andere ersetzt?« schliesst im Roman folgende Passage an:

So erst soll *Raum* entstehen, die imaginäre, im Nachträglichen und von außen her geformte Geographie, die vorher geträumten, wiedergefundenen Orte; im Verlangen nach größerer Dichte, nach intensiverem Licht. Anstelle von Wiederholungen, eingeübten Sätzen, Listen von Vorgängern, Lehren und Vorvätern, durch die Text zu Text kommt, um das Wirkliche zu bestätigen; anstelle von Bestätigungen und Selbstbestätigungen etwas, das nicht einzuordnen ist, die Lücke des Unbekannten, eine andere Insel, in der Zeit: das Dritte, das Irrtümer (Wahrheiten, Lügen) einschließt. ³¹⁸

³¹⁵ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 149.

³¹⁶ Stangl, »Black specks amid a waste of dreary sand ...«, S. 272.

³¹⁷ Arich-Gerz, Stangl, »Das Mäandernde ist so etwas wie ein Prinzip«, S. 29.

³¹⁸ Stangl, *Der einzige Ort*, S. 129 (auch die folgenden Zitate).

Stangls Erzählinstanz möchte anstelle von Traditionen und überlieferten Sätzen etwas Eigenes setzen – »etwas, das nicht einzuordnen ist«. Es soll nicht einfach »Text zu Text« hinzugefügt, sondern etwas Anderes, Neues geschaffen werden. Dies soll, so ist anzunehmen, das Filmische leisten, als eine Blickführung, gepaart mit der menschlichen Vorstellungskraft, die die Farben heller und leuchtender strahlen sieht, als sie in Wirklichkeit sind: ein Drittes zwischen Bestätigungen und Selbstbestätigungen, zwischen verkleideten Lügen und versteckten Wahrheiten – »Lügen, die wie Wahrheiten auftreten, Wahrheiten in der Gestalt von Lügen, auf der Suche nach einem Dritten, Ortlosen«. Das Ortlose als eine »andere Insel« in der Zeit wird in Stangls Schreiben durch das filmische Schreiben einzuholen versucht. Nicht zuletzt ist das filmische Erzählen, das ein Überblenden verschiedener Stimmen beinhaltet, auch ein Gegenentwurf zum Superioritätsgedanken, der sich mit der westlichen Schrift als einem Medium der Macht verbindet und somit ein postkolonialer Versuch schlechthin.³¹⁹

Im Rahmen der hier untersuchten fiktionalisierten Reiseschreibungen sticht diese explizite Formulierung der Suche nach etwas Drittem hervor – umso mehr, als die Suche in einer medialen Inszenierung, dem filmischen Erzählen, mündet. Stangl zeigt zwar die Paradoxien der Wirklichkeitsvermittlung an medialen Konstellationen in den Texten – etwa, wenn explizit die Abwesenheit einer verbürgten Überlieferung betont wird –, aber darüber hinaus versucht er, sie in einer Art Experiment über ein bestimmte Medieninszenierung produktiv werden zu lassen.

Zwar ist die visuelle Metaphorik prägend für den Text, doch spielen alle Sinne, insbesondere auch das Hören eine wichtige Rolle. Denn das Niedergeschriebene ist »nur ein Grab für die Überlieferung«, so die Griots in Stangls Roman, der »Fluss der Wörter [...], ein dunkles Medium, das uns trägt«, kommt darin ins Stocken.³²⁰ Mit dieser Ansicht, nämlich dass ein Text »das Entscheidende, das Geheimnis und die Magie« der Erzählung zerstört, gewinnt Stangls mediales Programm nochmals an Konturen. Ein schriftlicher Text muss nämlich »ohne ihre Präsenz [sc. ohne die Präsenz der Griots], ihre Intonation, ohne den Palaverbaum im Rücken, das Dorf und die Zuhörer im Umkreis, ohne die Stimme und das Hören, ohne das Verschweigen und das Wissen vom Verschwiegenen« auskommen. Stangls Text aber soll Stimmen (und die hörenden Ohren) und Bilder (und die sehenden Augen) vergegenwärtigen. Der Text vermittelt selbst auf eine spezifische, ästhetische Weise, die das Mediale betont. Das Medium Film fügt diesem Konzept Urheber:in und Adressat:in hinzu sowie das Technische und Materielle. Doch die »Leinwände der Lider« führen diese technische Materialität wieder in die

319 Vgl. auch Beck, »Niemand hier kann eine Stimme haben«, S. 306: Die Anspielungen auf das Medium Film stellen »die mediale Grenze zwischen den Europäern und den ›Anderen‹ mit dem Hinweis auf ein ursprüngliches Denken in Bildern noch deutlicher in Frage«.

320 Stangl, Der einzige Ort, S. 402, ebenso die folgenden Zitate, Anmerkung O. S.

körperliche Imaginationswelt zurück als besondere Art der »Verkörperlichung« eines medialen Prozesses.

3.4 »Vielleicht war es tatsächlich so«. Christof Hamann: *Usambara* (2007)

3.4.1 Versionen der Vergangenheit

Fritz Binder, die Hauptfigur von Christof Hamanns Romans *Usambara*, ist Postbote in Wuppertal, aber allem voran ist er Urenkel Leonhard Hagebuchers. Denn Fritz' Lieblingsbeschäftigung ist es, von den Afrikaexpeditionen seines Urgrossvaters zu erzählen. Hagebucher soll in den Jahren 1888 und 1889 an einer Expedition zum Kibo, dem mit 5895 Metern höchsten Berg des Kilimandscharo-Massivs im heutigen Tansania, teilgenommen und dabei eine Blume, das Usambaraveilchen, entdeckt haben. Die historisch verbürgte Expedition unter der Leitung von Hans Meyer war, zumindest soweit dokumentiert, die Erstbesteigung des tansanischen Berges – der Kibo war damit der höchste Berg des Deutschen Reiches und wurde bis 1962 Kaiser-Wilhelm-Spitze genannt. Fritz Binder hat die »restless legs«,³²¹ die ruhelosen Beine seines Urahnen Hagebucher geerbt und läuft gerne. Sein Jugendfreund Michael überredet ihn zur Teilnahme am »Kilimanjaro Benefit Run«, einem Berglauf auf den Kibo, der freilich zu einem Fiasko wird. Zwei Frauenfiguren sind zudem im Text präsent: Fritz Binders Mutter, zu der er ein ambivalentes Verhältnis hat und die zu Beginn des Textes stirbt, sowie Fritz' neue Freundin, Camilla Becker, die Pflegerin der Mutter im Altersheim. So weit eine kurze Inhaltsangabe des Romans.

Usambara ist der dritte Roman des 1966 in Ludwigshafen am Bodensee geborenen Christof Hamann. Der Germanist ist seit 2013 Professor für neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Köln, seine Forschungsthemen beinhalten unter anderem den deutschen Kolonialismus und historisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur. *Usambara* sticht unter den sogenannten Afrika-Romanen,³²² die seit Ende der 1990er-Jahre und verstärkt seit 2004, dem hundertsten Jahrestag des deutschen Kolonialkrieges in Südwestafrika, populär sind, hervor: Einerseits in Hinblick auf die literarische Qualität, andererseits hinsichtlich des ambitionierten und vielschichtigen Umgangs mit Wirklichkeitspartikeln und intertextuellen Verweisen. Denn Leonhard Hagebucher ist, wie Hamann in den an den Haupttext

321 »[B]ei uns in der Familie ist es keine Krankheit. Es ist eine Frage des Gedächtnisses.« Hamann, *Usambara*, S. 188.

322 Vgl. Götttsche, *Der neue historische Afrika-Roman*; Götttsche, *Deutsche Kolonialgeschichte als Faszinosum und Problem*.

anschliessenden Quellenangaben schreibt, »zuerst« eine Gestalt in Wilhelm Raabes *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge* (1867) und somit eine erfundene Figur – im Gegensatz zu dem Forschungsreisenden Hans Meyer, dem Geografen Oscar Baumann und dem Alpinisten Ludwig Purtscheller, die als erste Europäer den Kibo im Kilimandscharo-Massiv bezwangen. Hamann stellt durch die Einführung einer literarischen Figur die »koloniale Großtat der Kilimandscharobesteigung [...] von innen her in Frage«. ³²³ Im Umschreiben der kolonialen Entdeckerberichte, der Diskussion der Familientradition beziehungsweise Verdrängung von Schuld ist die postkoloniale Schattierung des Textes deutlich zu erkennen. Gewiss, der »postkoloniale Blick« ist im historischen Afrika-Roman der Gegenwart zur Norm geworden, ³²⁴ doch Umsetzung, Ausgestaltung und Reflexion dieses Blicks sind in den betreffenden Texten keineswegs homogen. An Veröffentlichungen, die unfreiwillig – oder absichtlich – kitschig wirken, versehentlich oder wissentlich exotistische Klischees bedienen und in einer beabsichtigten oder unbeabsichtigten Weise die Verharmlosung kolonialen Unrechts und eine Remythisierung der kolonialen Lebenswelt vorantreiben, mangelt es nicht. ³²⁵

Vermeintliche Erzählstränge

Vordergründig scheint es in *Usambara* zwei Erzählstränge zu geben, welche durch typografische Sternchen getrennt sind: Ein Strang, der in der Gegenwart spielt (mit dem Ich-Erzähler Fritz Binder), und ein anderer, der Hagebuchers Leben Ende des 19. Jahrhunderts erzählt. Doch stellt sich – anders als in vielen der hier untersuchten Texten – der zweite Erzählstrang als eine im Hauptstrang eingebettete Erzählsituation heraus. Die Erlebnisse Hagebuchers bilden keine für sich stehende Ebene, sondern werden von Fritz geschildert, der sie je nach Publikum ausschmückt oder variiert. Wie Laura Beck bemerkt, ist damit Hagebucher nicht nur als aus Raabe entlehnte Figur fiktiv, sondern auch innerhalb des Textes eine literarische Gestalt, die »erst durch den Akt des Erzählens« entsteht. ³²⁶

Fritz kündigt eine seiner Erzählungen wie folgt an: »Ich beginne so, wie es meine Zuhörer lieben, ein Erfahrungswert, mitten in Afrika« – offenbar hat er die Geschichte schon öfter erzählt und sich Erzähltechniken überlegt, die auf »Anschaulichkeit« abzielen. ³²⁷ Die Erzählung als zusammenhängende Konzeption wird in den Vordergrund gestellt, als »Werk« Binders, das schon vor seiner »Aufführung«

323 Bay, *Literarische Landnahme*, S. 119.

324 Göttsche, *Afrika-Diskurs und Geschichtspolitik*, S. 67. Zum postkolonialen Blick vergleiche Lützelers, *Postkolonialer Blick*.

325 Vgl. Göttsche, *Rekonstruktion und Remythisierung*. Auch ein hoher Reflexionsgrad des Textes schützt nicht unbedingt vor einem solchen Effekt.

326 Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 29.

327 Hamann, *Usambara*, S. 98 f.

existiert: »Zugegeben: Das Ende habe ich leicht variiert, um ihr [sc. Camilla] irgendwann damit zu imponieren, aber das kann sie noch gar nicht wissen.«³²⁸ Eine zentrale Erzählszene des Romans wird wiederholt von Camilla unterbrochen. Als sie sich schliesslich doch bereit erklärt, zuzuhören, setzt sich Fritz »erneut in Bewegung«, will »auf jeden Fall noch auf den Kibo kommen, nach ganz oben«.³²⁹ Bereits hier verschraubt sich das Erzählen mit dem Gehen.³³⁰ In späteren Szenen, während des anstrengenden Berglaufs auf den Kibo, wird sich dieses Ineinanderverzahnen von Erzählen und Laufen noch deutlicher herausstellen. Fritz ist das Medium der Hagebucher-Erzählung, die er sprechend und (mit)laufend als »Bote« überbringt. »Ich reise mit Toten. Wäre es nicht an der Zeit, endlich mit Euch Schluss zu machen?«, stellt Fritz fest.³³¹ Während der letzten Etappe des Berglaufs, kurz bevor er aufgrund von Symptomen der Höhenkrankheit von den tansanischen Helfern nach unten gebracht wird, halluziniert Fritz: Er hört die Stimmen seiner verstorbenen Mutter und die des Urgrossvaters, sieht Leonhard Hagebucher gar mitlaufen, auch Camilla und Michael mischen sich wiederholt in seine Gedanken.³³² Laufen heisst für ihn die »Toten zu treffen«, ihre Stimmen zu hören.³³³ In diesem Abschnitt geraten die Zeitebenen (Kindheitserinnerung, Hagebucher-Erzählung, Gegenwart) vollends durcheinander: »Früher, das ist jetzt.«³³⁴ Darüber hinaus ist das Kapitel frei von Sternchen, die Erzählstränge werden grafisch nicht mehr getrennt. Fritz zeigt hier Züge des Wahns, die bis zum Ende des Textes nicht gänzlich abklingen werden. Im siebten Kapitel gibt es zwar wieder Asterisken, doch ist der Wechsel der Passagen sprunghaft und Fritz scheint sogar die Ich-Rolle im Hagebucher-Strang zu übernehmen. Diese

328 Ebd., S. 135, Anmerkung O. S. Anzunehmen ist, dass Fritz hier auf den geschilderten Boxkampf zwischen Meyer und Purtscheller auf dem Gipfel anspielt, den er während des Berglaufs zusammenfantasiert. Ebd., S. 254.

329 Hamann, Usambara, S. 101.

330 Christof Hamann macht sich diese Verzahnung auch als Autor zu eigen. Vgl. »Schreiben. Also Laufen. Die allmähliche Verfertigung, Verwerfung, Verfertigung von Gedankensätzen beim Laufen. Schreibpläne. Der Puls, eine mathematische Aufgabe, subtrahieren, multiplizieren, dividieren, den Soll- mit dem Istzustand vergleichen, nachdem zwei Finger zehn Sekunden lang die Halsschlagader drückten. Eine Technik. [...] Mich über Tatsachen hinwegsetzen, warum nicht, weiter laufen, die Geschichte weiter schreiben, auf und davon.« Hamann, Historische Stoffetzen, S. 52.

331 Hamann, Usambara, S. 154 (und S. 10). Schluss gemacht (oder zumindest eine Auszeit verlangt) hat hingegen Camilla, bezeichnenderweise mit der Begründung: »Ich will nicht mit einem Toten leben.« Ebd., S. 198. Fritz' Urgrossvater-Manie ist ihr suspekt, ihr Urteil ist klar: Fritz läuft vor sich selbst davon. Ebd., S. 135. Sie sieht Verdrängungsmechanismen am Werk, Versuche der Selbsttäuschung und Selbstbestätigung. *Usambara* erzählt auch von Aufstieg und Fall einer Beziehung.

332 Hamann, Usambara, S. 189 und andere.

333 Ebd., S. 191.

334 Ebd., S. 11, 154.

Art zu erzählen (eine »Ineinanderblendung der Realitätsebenen«)³³⁵ richtet die Aufmerksamkeit auf das Erzählen selbst – noch stärker als dies bei den anderen hier besprochenen Relektüren historischer Reisen der Fall ist.

Irritationspotenzial birgt auch die Tendenz zum iterativen Erzählen. Ein Abschnitt zu Anfang des Romans etwa findet sich später wortwörtlich wieder, eingeführt von »Das mitternächtliche Abendessen nutze ich, um Urgroßvater wieder auf den Weg zu bringen, mehr nicht.«³³⁶ Hier ist der Abschnitt zudem gerahmt durch Aussagen, die Fritz' aktive Rolle in der Ausgestaltung seiner Erzählung unterstreichen: »Ich zeige Urgroßvater bei der Arbeit [...], lasse ihn zur Volksbibliothek [...] laufen, veranschauliche seine Situation, indem ich dem strengen Vater Konturen gebe [...].«³³⁷ Damit thematisiert *Usambara* die Entstehung eines Textes – eines zuerst gesprochenen Textes wohlgemerkt – im Text selbst. Das Wiederholen von Textpassagen zeigt aber auch, dass der Roman nicht linear erzählt ist. Mehrere Passagen zu Beginn – noch vor das erste Kapitel gestellt – finden sich später wieder. Sie sind zeitlich gegen Ende des Romans anzusiedeln, während oder kurz vor Beginn des Kilimanjaro Benefit Run. Das Erzählen beschreibt eine Schleife. Die ersten Seiten sind eine Vorblende: Das böse Ende des Laufs haben die Lesenden damit schon vor Augen.³³⁸

Die Erfindung der Vergangenheit

Bereits in einer Episode zu Beginn des Romans wird den Leser:innen die Erfindung der Vergangenheit vorgeführt: Um die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten, der Hobbyboxerin Camilla, zu gewinnen, soll Fritz ihr von dem Jahrhundertkampf zwischen Schmeling und Sharkey in New York 1930 erzählen – und notabene behaupten, dass sein weitgereister Urgrossvater dabei gewesen sei, mit seinem Usambaraveilchen »im Hutband seines Kalabresers aus Seidenfilz«.³³⁹ Fritz und sein Freund Michael entwerfen mithilfe von Alkohol und etwas Übermut verschiedene Vergangenheitsszenarien. Abhängig davon, welchen Boxer die Oberpflegerin Camilla mehr schätze, könne Fritz seines Urgrossvaters Reaktion auf den Ausgang des Kampfes variieren:

Eins. Urgroßvater feiert den Sieg, er lässt sich in der Hotelbar volllaufen. Aber so richtig freuen kann er sich nicht. Zwar ist erstmals ein Deutscher Weltmeister im Schwergewicht geworden, aber auf welche Weise, weil ihm der Gegner in die Eier gehauen hat. [...]

³³⁵ Siegel, *Afrika als Dystopia?*, S. 73.

³³⁶ Hamann, *Usambara*, S. 9, 166.

³³⁷ Ebd., S. 167.

³³⁸ Der Roman lässt offen, ob Fritz gesundet oder der Höhenkrankheit erliegt.

³³⁹ Hamann, *Usambara*, S. 31.

Zwei. Urgroßvater ist sauer auf Schmeling, der nach seinem unwürdigen Sieg vor Freude ganz außer sich war. [...] Ein Foulweltmeister, das ist Schmeling, mehr nicht. *So oder so könnte es gewesen sein*, meint Michael.
[...] Irgendwann nach Mitternacht sind wir beide überzeugt von den Möglichkeiten, die sich für Urgroßvater durch unsere Internetrecherche eröffnet haben.³⁴⁰

Die Passage zeigt spielerisch auf, wie schnell eine erfundene Geschichte den Weg vom Entlegenen über das nur Mögliche ins Wahrscheinliche gehen kann. Die Annäherung an die Wirklichkeit wird im Möglichkeitsraum beschrieben. »So entstehen also authentische Geschichten, oder authentisch Fingiertes.«³⁴¹ Indem die Macht des Erzählens – die Erschaffung der (oder einer) Realität – demonstriert wird, ruft der Text zur Skepsis gegenüber allem Erzählten auf. Der Ausdruck »so könnte es gewesen sein« begegnet im Roman häufig. Wenn Fritz eine idyllische Kindheits-erinnerung mit diesen Worten kommentiert, stellt er zugleich ihre Authentizität in Frage.³⁴² Als Fritz sich langsam die Möglichkeit eingesteht, dass die Hagebuchersche Reise auch nur ein Fantasieprodukt sein könnte, räumt er ein: »Vielleicht war es tatsächlich so: Nie ist Hagebucher in Ostafrika gewesen. Er kam nur bis Leipzig. Ich fahre an seiner Stelle. Nehme den Platz ein, den er für sich erfunden hat.«³⁴³ Fritz erkennt sich hier als Nachfahre im doppelten Sinn: einerseits als Nachkomme, andererseits als Nachreisender, der aber vielleicht einer Fiktion »nach«-reist. Kurze Zeit nach dem Benefit Run entschliesst sich der immer noch sehr geschwächte Fritz endlich, die zwei Briefe seines Urgroßvaters transkribieren zu lassen, die er im Nachlass seiner verstorbenen Mutter gefunden hat. Sein Laufkollege und -gegner Werner, der im Archiv arbeitet, erklärt sich bereit, die Briefe für ihn zu lesen. Als er ihm nach aufmerksamem Lesen mitteilt, dass Hagebucher vom Expeditionsleiter Hans Meyer gar nicht engagiert worden sei und sich stattdessen in Leipzig mit Kellnern durchgeschlagen habe, ist Fritz fassungslos: »Lass das [...]! Du lügst!«³⁴⁴ Werner lenkt ein, man dürfe ja wohl noch einen Spass machen, Fritz habe natürlich Recht mit seiner Version der Geschichte. Daraufhin zerreisst Fritz die Briefe.

Wenn nicht nur der Boxkampf sich als falsch herausstellt, [...] nicht nur die schwere Krankheit, in die sich Hagebuchers, wie Mutter nicht müde wurde zu betonen, leichte Sansibar Unpässlichkeit verwandelte? Wenn der Kibo der Anfang vom Ende gewesen wäre, und nicht das Glück, dank dem er das Ende hätte ertragen können?³⁴⁵

340 Ebd., S. 30 f., Hervorhebung O. S.

341 Gerhard, ›Blaue Blume‹ und ›Spießkerpflanze‹, S. 325.

342 Hamann, Usambara, S. 36.

343 Ebd., S. 149.

344 Ebd., S. 252.

345 Dieses und folgendes Zitat ebd., S. 257.

Das leitmotivische »so könnte es gewesen sein« wandelt sich hier in Fritz' Kopf zur Frage »Und wenn alles anders gewesen wäre?«.

Unzuverlässiges Erzählen

In *Usambara* kommt dem Reflexionsmoment über das Zustandekommen und die Autorität von Geschichte essenzielle Bedeutung zu. Die unsichere Grenze zwischen nicht Erfundenem und Erfundenem sowie die problematische Überlieferung werden explizit diskutiert.³⁴⁶ Das prägnanteste Beispiel hierfür findet sich in einer Szene, in der Fritz endlich Gelegenheit hat, Camilla, seiner neuen Freundin, von seines Urgrossvaters Reisen zu erzählen. Fritz gerät in Bedrängnis und muss zugeben, dass die Quellen »widersprüchlich« sind:³⁴⁷ »Die Erinnerung schummelt. / Sie kommt durcheinander mit den Fakten und Namen. Willentlich. / Das Gedächtnis trügt. / Ich muss tricksen.«³⁴⁸ Hinzu kommt, dass Camilla keine dozile Zuhörerin ist: Sie entzieht sich den Hagebucherschen Familienerzählungen und will stattdessen mehr über Fritz' Eltern wissen. Zudem ist sie skeptisch gegenüber Ausschmückungen, die das Erzählte spannender machen sollen: »Du machst einen auf Hollywood. [...] Effekthascherei nenne ich das.«³⁴⁹ Camilla zweifelt den Wahrheitsgehalt des Überlieferten an und zeigt auch keine Zurückhaltung, wenn es um Fotografien »ehrwürdiger« Bergsteiger aus den Dreissigerjahren geht: »Blablaba, ein Nazischwachsinnssatz jagt den nächsten. [...] Wie kann man diesen Mist nur an der Wand hängen lassen?«³⁵⁰ Camilla ist eine »Korrektivfigur«, deren Aufgabe darin besteht, »die Aussagen der erzählenden Figur in ihrer Unzuverlässigkeit sichtbar zu machen und sukzessive zu demontieren.«³⁵¹ Die Demontage erfolgt nicht gerade subtil: Als Fritz Camilla das Skript eines Vortrags von Meyer in die Hand reicht, diesen jedoch gleichzeitig auch mündlich wiedergibt, erlaubt dies Camilla, ihn zu korrigieren, wenn er vom Wortlaut abweicht, was sie – aus Fritz' Sicht – auch gnadenlos tut. Fritz beharrt auf seiner Autorität als Erzähler – und damit als Gestalter des Materials – und entgegnet: »Aber meine Version hört sich besser an.«³⁵² Binder gestaltet also das Material nach seinen Wünschen aus. Im Roman wimmelt es von Signalen unzuverlässigen Erzählens wie diesem.³⁵³

346 Auch in anderen Romanen Hamanns, etwa *Seegfrörne* (2001) und *Fester* (2003), spielen Rekonstruktionen der Vergangenheit anhand zweifelhafter Quellen eine Rolle.

347 Hamann, *Usambara*, S. 83.

348 Ebd., S. 82.

349 Ebd., S. 99 f.

350 Ebd., S. 122.

351 Catani, *Metafiktionale Geschichte(n)*, S. 163.

352 Hamann, *Usambara*, S. 84.

353 Gegen Ende des Textes taucht auch die Erzählform des Märchens mehrmals auf: das »es war einmal«, das sich bekanntlich selbst negiert«. Gerhard, »Blaue Blume« und »Spießerpflanze«, S. 327. Auch Hagebuchers Erzählungen werden schliesslich in diesem Rahmen verortet: »Urgrossvater hatte seine Geschichten mit Es war einmal angefangen.« Hamann, *Usambara*, S. 198.

Hinsichtlich der Problematik von Fakt oder Fiktion, von authentisch Erlebtem oder Abenteuermärchen setzt Camilla einen Kontrapunkt: »Es ist mir im Grunde völlig egal, was wahr ist und was nicht. [...] Aber Du, was ist mit Dir? Was wärst Du ohne Deine Geschichten?«³⁵⁴ Camilla wirft ganz grundsätzlich die Frage nach der Funktion des Erzählens und nach dem Umgang mit Erzähltem auf. Erzählen sieht sie nicht als Selbstzweck, sondern als Strategie, um etwas zu erreichen. Die Frage nach der Authentizität des Erzählten erscheint ihr irrelevant.

3.4.2 Familienroman und Neokolonialismus

Fritz Binder wird zu Beginn als Urenkel Hagebuchers eingeführt, von dem er die *restless legs*, die unruhigen Beine haben soll. Auch die Mutter hatte Lauf-Beine: Dass sie trotz ihrer »wunderschöne[n] Beine«³⁵⁵ nicht weggelaufen sei, sei ihr zum Verhängnis geworden. Und Fritz sei ihr »Klotz am Bein«³⁵⁶ gewesen, nachdem Fritz' Erzeuger sie verlassen habe. Nicht nur Lauf-Beine, sondern auch Schuld scheint vererbt zu werden bei Binders. Aber Schuld woran? Das andere grosse (Familien-)Thema des Romans, das sich unter dem kolonialen Kostüm verbirgt, ist der Nationalsozialismus. Am deutlichsten tritt er in der Figur von Fritz' Grossvater, August Ködling, in Erscheinung. Der eingetragene Schwiegersohn interessierte sich nicht für Blumen, sondern für die Gärtnerstochter (Hagebuchers Tochter) und seine Uniform – »[i]n ihr schlenderte er Tag und Nacht durch Erfurt, in ihr verwünschte er die Judensäue«.³⁵⁷ Im Roman wird angedeutet, dass Hagebucher seinen Schwiegersohn bei einer Wanderung im Thüringer Wald mit einem Fusstritt in die Tiefe befördert haben könnte – bewiesen habe man es aber nicht. Besagter August Ködling hat im Übrigen ebenfalls einen aufschlussreichen intertextuellen Hintergrund: Wie Axel Dunker aufzeigt, heisst die Hauptfigur in Raabes Erzählung *Zum Wilden Mann*³⁵⁸ August Mördling. Ein sprechender Name: Mördling geht als »richtiger Kolonialherr« bei der »Ausbeutung der Welt buchstäblich über Leichen«.³⁵⁹ Dunker liest diese Anspielung in plausibler Weise als Kommentar Hamanns zur Frage, ob »es eine klare Verbindung zwischen deutscher Kolonialherrschaft und Shoah« gebe – eine Frage, die Hamann während eines Interviews an Uwe Timm gerichtet und welche dieser bejaht hatte.³⁶⁰

354 Hamann, Usambara, S. 137.

355 Ebd., S. 214.

356 Ebd., S. 216.

357 Ebd., S. 213.

358 In *Usambara* ist das der Name der Kneipe, in der Hagebuchers Vater den Ärger über seinen Sohn wegtrinkt. Ebd., S. 173.

359 Dunker, »Es ist eine Frage des Gedächtnisses«, S. 164 f.

360 Hamann, Timm, Einfühlungsästhetik, S. 459.

Nicht zuletzt kommt also der Familienthematik im Roman eine wichtige Rolle zu. Göttsche beobachtet, dass es den Autor:innen von historischen Afrika-Romanen oft auch um den Gegenwartsbezug der dargestellten kolonialen Vergangenheit geht. Dieser Bezug wird nicht selten über die eigene Familie geschaffen.³⁶¹ *Usambara* stellt hier keine Ausnahme dar. Der Roman lässt sich ohne Weiteres der Untergattung der (postkolonialen) Familienromane zurechnen.³⁶² Doch wurde bisher in der Forschung nicht darauf hingewiesen, dass die Familienthematik sich in *Usambara* wesentlich aus der Übermittlungsproblematik speist. Fritz sagt über die Mutter: »mit Worten waren wir aneinander gekettet, wir bildeten eine unzertrennliche Wortfamilie. Familiengeheimnisse blieben unter uns.«³⁶³ Die Familienmythen waren prägend: »Ich bin von diesen Stimmen eingefangen und verschleppt worden, da konnte ich noch gar nicht gehen.«³⁶⁴ Die Erzählungen der Mutter erscheinen aber durch den Filter der Wiedergabe Binders in ihrem kommunikativen Charakter ambivalent. Einerseits habe sie immer wieder die Familiensaga erzählt und so ein Band zwischen Mutter und Sohn geschaffen. Andererseits habe sie mit ihrem Sohn geschimpft und ihm vorgeworfen, er erzähle Lügen – anzunehmen ist, dass hier auf Hagebuchers Rolle im Ableben seines Stiefsohnes August Ködling angespielt wird. Im »Kopfkino« Binders sagt ihm die Mutter nach seinem abgebrochenen Berglauf über den Urgrossvater: »Er war ein Abenteurer, dann war er ein Gärtner, [...] mehr nicht. Basta. [...] Das, was Du Dir dazwischen denkst, sind Hirngespinnste.«³⁶⁵ Auch ist die Rede von »Küchenpsychologie«, von »Therapiegesprächen« und »Familienaufstellung«. Sollte Binder sich tatsächlich in Therapie befinden, oder artikuliert er nur seine Vorbehalte gegenüber einer solchen? Dies ist der einzige Hinweis darauf im Roman. Die Frage bleibt somit ungeklärt. Die Wortwahl ist aber ein Warnsignal: Fritz erscheint hier abermals als unzuverlässiger Erzähler.

Camillas Vorwurf, Hagebucher, aber auch Fritz Binder seien Mitläufer,³⁶⁶ erscheint begründet. Bis »zum Ende scheint Fritz *Mitläufer* zu bleiben, als Kind läuft er mit der Mutter, als Erwachsener erst mit Michael, dann mit Hagebucher mit.«³⁶⁷

361 Vgl. Göttsche, *Remembering Africa*, S. 335–337.

362 Nur bedingt ist Ute Gerhard in der Meinung beizupflichten, dass der Roman diese »aktuelle Folie literarischen Erzählens« zugleich unterlaufe: Mit der Drastik des Grotesken schreibe Hamann ein Statement gegen die Tradition, so Gerhard, »das sinnvolle Ganze eigener Geschichte [drohe] zu zerbrechen«. Zwar verliert sich der Text und das Subjekt gegen Ende immer mehr im Wahn, doch scheint Gerhard den aktuellen Familienroman sehr eng zu fassen, wenn dieser die Familiengeschichte als braves und sinnhaftes Kontinuum darstellen soll. Gerhard, »Blaue Blume« und »Spießerpflanze«, S. 327.

363 Hamann, *Usambara*, S. 216.

364 Ebd., S. 200.

365 Hier und im Folgenden ebd., S. 234.

366 Ebd., S. 135.

367 Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 59.

Fritz verschliesst sich dem Vorwurf Camillas nicht völlig. Zur Assoziation »Mein Kilimandscharo. Mein Kampf« meint er aber nur: »Na und?«³⁶⁸ Die Bereitschaft, die eigenen Präsuppositionen zu hinterfragen, ist nicht zu beobachten.

Im Rahmen dieser Verkettungen wirkt zudem Hagebuchers Fixierung auf eine exotische Blume im (prä)kolonialen Kontext gar nicht so unschuldig, wie der Urnenkel sie darstellt. Denn die Forschungsreisenden waren »von Beginn an [...] Teil des Prozesses der Kolonisierung des afrikanischen Kontinents«:³⁶⁹ Afrikareisende haben »sowohl *in persona* als auch durch ihre Texte aktiv teilgenommen [...] an der Inbesitznahme« des Kontinents.³⁷⁰ Die botanische Sammeltätigkeit, für die Hagebuchers Botanisiertrommel sinnbildlich steht, ist eine materielle Aneignung eines Ortes, Versuch der ökonomischen Verwertung, Teil der Kolonialisierung. Indem der Roman für das Usambaraveilchen, die *Saintpaulia ionantha*, einen apokryphen Herkunftsmythos liefert, bindet er den Text aber auch an die gegenwärtige dingliche Realität. Die Blume des Anstosses ist eine eminent deutsche Blume: Seit Jahrzehnten ist das Usambaraveilchen als beliebte Zimmerpflanze in deutschen Haushalten zu finden.

Auf die Zeugnisse ist kein Verlass

»Dein Urgroßvater wird in keinem Reisebericht Meyers erwähnt?«, fragt Camilla in der Mitte des Textes ungläubig. »Auf diese sogenannten Zeugnisse ist kein Verlass«,³⁷¹ antwortet Fritz und erklärt Camilla diesen Umstand folgendermassen: Der Expeditionsleiter Meyer sei aufgrund von Hagebuchers mangelndem Respekt wütend gewesen und habe ihn deswegen in seinem Bericht übergangen. Meyer sei es nur um seine eigene Karriere, sein eigenes Ego gegangen. Unbegreiflich sei es hingegen für Fritz' Mutter gewesen, wieso auch Purtscheller, der Dritte im Bunde, Hagebucher aus dem Expeditionsbericht gestrichen habe.³⁷² Fritz wird zum Advokaten der Nähe von historiografischem und (literarisch-)privatem Erzählen: Mechanismen der Selektion, der Spannungserzeugung, der Formung des Materials griffen in beiden Fällen. Aus seiner Sicht ist Hagebuchers Fehlen im Bericht kein Beweis seiner Abwesenheit, sondern zeugt schlicht vom menschlichen Fehlverhalten des kolonialen Schreibers. Fritz stellt – grundsätzlich zu Recht – den Wahrheitswert der Quellen in Frage.³⁷³ Doch weiss man als Leser:in ja, dass

³⁶⁸ Hamann, Usambara, S. 234.

³⁶⁹ Fiedler, Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus, S. 112, in Anlehnung an Johannes Fabian. Fabian schreibt, die »Afrikaforschung erreichte das Ende ihres Weges und wurde zur Kolonisierung.« Fabian, Im Tropenfieber, S. 74.

³⁷⁰ Fiedler, Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus, S. 87.

³⁷¹ Hamann, Usambara, S. 136.

³⁷² Ebd., S. 90.

³⁷³ Vgl. Fabian, Im Tropenfieber. Zum Entdeckerbericht als Genre vgl. auch Bay, Literarische Landnahme.

Hagebucher (als fiktive Figur) in den historischen Quellen gar nicht erwähnt sein *kann*. Daraus folgt im Umkehrschluss nicht, dass Hamann argumentiert, dass Meyer und Purtscheller die Wahrheit schrieben – minus mal minus ergibt hier nicht automatisch plus. Vielmehr führt Hamann vor, dass der Umgang mit dem kolonialen Erbe seine Schwierigkeiten birgt und dass die Diskursbeherrschung der schriftlichen und bildlichen Quellen zu hinterfragen ist. Die Kritik ist eine Metakritik – und deshalb nicht weniger ernsthaft.

Neokolonialismus

Im Fokus vieler Texte der Gegenwartsliteratur, die der postkolonialen Strömung zugerechnet werden, steht auch die »Auseinandersetzung mit neokolonialistischen Verhaltensweisen in der Gegenwart«. ³⁷⁴ In *Usambara* ist diese Tendenz ebenfalls zu beobachten. Der Kilimanjaro Benefit Run ist nur vordergründig als Benefizveranstaltung zu verstehen, im Zentrum stehen die Siegergelüste der mehrheitlich westlichen Teilnehmenden. Die historische Kibo-Besteigung wollte Meyer laut Fritz in einem Buch namens *Der Marsch zu mir selbst* beschreiben – passenderweise hatte er den Gipfel zudem gerade die Meyerspitze getauft. ³⁷⁵ Ute Gerhard weist auf die Parallele zum 1999 erschienenen Buch *Mein langer Lauf zu mir selber* des ehemaligen deutschen Aussenministers Joschka Fischer hin: Nicht zufällig ist in *Usambara* ein Exaussenminister Schirmherr des Kilimanjaro Benefit Runs. Vom Marsch in gut 120 Jahren zum Lauf: »Die sportliche Orientierung substituiert die militärische. Herrschaftsverhältnisse haben sich geändert, Machtpositionen sind jedoch geblieben.« ³⁷⁶ Dass die tansanischen Helfer:- und Träger:innen, die jede:r Bergläufer:in zur Seite gestellt bekommt, die Strecke auf den Berg ebenfalls bewältigen, wird im Text nicht reflektiert. Fritz scheint von der Realität nicht viel mitzubekommen, eine echte Auseinandersetzung mit dem oder den Fremden findet nicht statt. So wird eine durchgehende Verbindungslinie von den sogenannten »Entdeckern« des 19. Jahrhunderts zur gegenwärtigen Tourismusindustrie etabliert. ³⁷⁷ Ob diese fehlende Interaktion als Verweigerung einer Einfühlungsästhetik ³⁷⁸ oder als Wiederholung der kolonialen Unberührbar-

³⁷⁴ Lützel, Postkolonialer Blick, S. 209.

³⁷⁵ Auch das ist eine Überzeichnung Hamanns: Meyer gibt in seinem Bericht an, die Spitze unverzüglich »Kaiser-Wilhelm-Spitze« genannt zu haben. Meyer, Ostafrikanische Gletscherfahrten, S. 134.

³⁷⁶ Gerhard, »Blaue Blume« und »Spießerpflanze«, S. 328.

³⁷⁷ Ebenfalls für Kontinuität spricht der Vergleich der Packlisten für die Erstbesteigung und für den Benefit Run, den Fritz macht. Hamann, *Usambara*, S. 133, 143–146. Die Unterschiede zeugen vor allem von der Abnahme der Gefährlichkeit und der Zunahme der Bürokratie. Sogar die Geschenke wiederholen sich, mit anderen Vorzeichen jedoch: Waren es bei Meyer die obligaten kaputten Uhren, Regenschirme und Glasperlen, wird Fritz seine Laufschuhe, seinen Schlafsack und die Funktionsunterwäsche seinen tansanischen Helfern vermachen. Ebd., S. 250.

³⁷⁸ Hamann, *Der Erzähler und sein Autor*, S. 206.

keit und der Verweigerung der deutschen Aufarbeitung und Erinnerung zu lesen ist,³⁷⁹ bleibt dahingestellt. Beck weist aber zu Recht darauf hin, dass es im Text auch Umkehrmomente der (neo)kolonialen Hierarchie gibt, etwa wenn Fritz mit seinen bescheidenen Englischkenntnissen den Versuch der Verständigung aufgibt und verstummt oder wenn Fritz' Sitznachbar im Flugzeug, der tansanische Chemiker Ephraim, Fritz' Berglauf als »eine ihm vollkommen neue Form der Ahnenverehrung«³⁸⁰ bezeichnet: Mit der Ahnenverehrung, die als Hinweis auf eine mögliche tansanische Spiritualität lesbar ist, greift Ephraim einen möglichen Vergleichspunkt zwischen den beiden Kulturen auf.

Der Sachverhalt hingegen, dass Fritz in seiner Erzählung einen Inder als Lösegeld-unterhändler für die von einem arabischen »Aufständischen« gefangen genommenen Europäer auftreten lässt, liest sich als amüsanter Hinweis auf die Absurdität des europäischen Unterfangens. Der Inder leitet noch dazu eine »Reiseagentur für professionelle Entdecker«, weil so »viele Europäer in Afrika forschen und auf den Weg gebracht werden wollten«.³⁸¹ Damit ist das »Verhältnis von Entdecker und Entdecktem, von Subjekt und Objekt [...] umgedreht«.³⁸²

3.4.3 Strata

In diesem Unterkapitel folgt nun ein genauerer Blick auf Hamanns Strategien der Textverfertigung,³⁸³ also auf das »Wie« des Schreibens. Die von Hamann im Anschluss an den Roman genannten zwei Reisebeschreibungen, Oscar Baumanns *In Deutsch-Ostafrika während des Aufstandes* (1890) und Hans Meyers *Ostafrikanische Gletscherfahrten* (ebenfalls 1890)³⁸⁴ werden in *Usambara* extensiv verwendet, sie bilden Wirklichkeitspartikel. Wörtliche Anleihen sind ebenso zu finden wie referierende Passagen. Zudem wird eine Fotografie aus dem meyerschen Bericht beschrieben, auf der tansanische Träger zu sehen sind.³⁸⁵ Insbesondere die Gefangenenszenen sind dicht an Baumanns Schrift angelehnt.³⁸⁶ Zu beobachten ist, dass Hamann gewisse Abschnitte allerdings überstilisiert und verschärft

379 Vgl. Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 111.

380 Hamann, *Usambara*, S. 161.

381 Ebd., S. 72 f.

382 Gerhard, »Blaue Blume« und »Spießerpflanze«, S. 328.

383 Beck und Dunker haben hier gute Vorarbeit geleistet, vgl. Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 23–47; Dunker, »Es ist eine Frage des Gedächtnisses«.

384 Baumann, *In Deutsch-Ostafrika während des Aufstandes*; Meyer, *Ostafrikanische Gletscherfahrten*.

385 Hamann, *Usambara*, S. 111; Meyer, *Ostafrikanische Gletscherfahrten*, Tafel 2, nicht paginiert, folgend auf S. 36.

386 Hamann, *Usambara*, S. 57–62, 64–79; vgl. Baumann, *In Deutsch-Ostafrika während des Aufstandes*, S. 128–148.

oder gar karikiert. So wird etwa »der Rassismus, der in einigen Passagen bei Baumann sehr deutlich wird, auf andere [von Hamann übernommene] Stellen verschoben, [...] auch wenn er dort bei Baumann gar nicht greifbar wird.«³⁸⁷ Auch was Meyers Bericht angeht, nimmt sich Hamann in der »Überschreibung historischer Dokumente«³⁸⁸ einige Freiheiten und zeichnet ein weitaus unsympathischeres und erbarmungsloseres Bild von Meyer, als in seinem – freilich von diesem selbst verfassten – Bericht durchscheint.³⁸⁹ Andere Quellen haben ebenfalls Eingang in den Roman gefunden, etwa Bruno Gutmanns *Dichten und Denken der Dschagga-Neger*³⁹⁰ oder ein Aufsatz von Fritz Jäger über Meyer.³⁹¹ Erwähnt werden Ausgaben von *Petermanns Mitteilungen* und die *Zeitschrift für alte Erdenkunde*. Mit dem Ausdruck »Mondberg« oder »Mondgebirge«³⁹² spielt Fritz auf Ptolemäus sowie Mandeville an. Genannt wird in Fritz' Erzählung zudem das »1X1 moderner Entdeckungsreisender in Afrika« von 1887 mit »20, meist farbigen Abbildungen, Vorschlägen zu einer praktischen Reiseausrüstung und drei gebrauchsfertigen Vertragsformularen zum Ausheben von Trägern«.³⁹³ Das vermutlich³⁹⁴ fiktive Werk von 1887 trifft die Reiseliteratur der Zeit durchaus, wenn auch in etwas überspitzter Form: Etwas gar zu sarkastisch erscheinen Auszüge daraus: »I. Der Araber ist der Vernunft zugänglich. Trotzdem mordet er aus reiner Lust, vorzugsweise nach einer guten Mahlzeit.«³⁹⁵ Literatur zu Forschungsreisen hatte Konjunktur.³⁹⁶ Aus der frühneuzeitlichen *ars apodemica*, der Kunst (oder Methodik) des Reisens mit ihren zahlreichen Veröffentlichungen zu Reisevorbereitungen, Beobachtungstipps und zu Bildungszwecken, hatte sich eine Vielzahl an Reiseinstitutionen und -texten herausgebildet. Hamann streut einen konkreten Hinweis auf die Verbreitung von praktischen Reisebüchern mit Hinweisen zu Bekleidung, Ausrüstung und Überlebenstaktiken ein: Das 1X1, in der »K. Krote'schen Verlagsbuchhandlung« (eine Anspielung auf den Verlag G. Grote)³⁹⁷ sei ein Bestseller gewesen, bekannter noch als Francis Galtons *Die Kunst*

387 Dunker, »Es ist eine Frage des Gedächtnisses«, S. 159, Anmerkung O. S.

388 Bay, *Literarische Landnahme*, S. 118.

389 Osthues argumentiert, dass *Usambara* mit der Neuschreibung der »Schlüsselstelle der Gipfeltaufe« auch ein Rewriting von Meyers Bericht biete. Osthues, *Politische Implikationen der Intertextualität*, S. 153 f.

390 Darauf weist Laura Beck hin. Gutmann, *Dichten und Denken der Dschagga-Neger*, S. 2 f.; vgl. Hamann, *Usambara*, S. 203.

391 Jäger, Hofrat Professor Dr. Hans Meyer.

392 Etwa Hamann, *Usambara*, S. 204, 255, und andere. Zum Mondgebirge vgl. Hamann, Honold, *Kilimandscharo*; spezifisch bei Raabe: Hamann, *Schwarze Gesichter im deutschen Mondschein*.

393 Hamann, *Usambara*, S. 71, vgl. auch S. 78.

394 Eine Recherche verlief ergebnislos.

395 Hamann, *Usambara*, S. 71.

396 Vgl. Fisch, *Forschungsreisen im 19. Jahrhundert*.

397 Gegründet 1849 von der Familie Grote in Hamm, siedelte der Verlag 1865 nach Berlin um. Der Verlag publizierte unter anderem Werke von Wilhelm Raabe.

des Reisens, oder verfügbare Dienste und Einrichtungen in wilden Ländern.³⁹⁸ Auch hier scheint es Hamanns Taktik zu sein, die Realität satirisch zu überformen. Zugleich wird dadurch auf die Wichtigkeit des »Wissensmediums« Buch im kolonialen Diskurs hingewiesen: Reisende informieren sich in Büchern und tragen die vorgefasste Meinung in das Land, das sie bereisen oder »entdecken«, und halten anschliessend ihrerseits ihre Erfahrungen und Hinweise schriftlich fest – eine in der Gattung Reisebericht traditionsreiche Form der Produktionsästhetik, die Erfahrungswiedergabe und Quellenbezug verquickt.

Albert Camus

Beck gelingt ein bestechender Vergleich von *Usambara* mit Albert Camus' *L'Étranger*.³⁹⁹ Sie führt mittels genauer Lektüre (die hier nur verkürzt wiedergegeben werden kann) aus, wie sehr sich das Verhalten des Protagonisten Fritz Binder und der Hauptfigur Meursault in *L'Étranger* in Bezug auf ihre jeweilige eben verstorbene Mutter und im Eingehen einer neuen Liebesbeziehung ähnelt. Edward Said kommt in *Culture and Imperialism* bei seiner Lektüre von *L'Étranger* zum Schluss, dass eine »kolonialistische Grundeinstellung« vorherrsche.⁴⁰⁰ Neokolonialismus ist, wie oben erläutert, auch in *Usambara* präsent. Bei allen Parallelen gibt es aber einen grossen Unterschied zwischen *L'Étranger* und *Usambara*: In letzterem Text wird im Gegensatz zu Camus' Roman die Perspektive des Erzählers in Frage gestellt, nicht nur, aber gerade auch von einer starken weiblichen Figur (Camilla). Insofern lässt sich *Usambara* als Rewriting von *L'Étranger* lesen. Rewriting, Wiedererzählen, ist ein Neuerzählen, das auf alternative Versionen, auf eine andere Geschichte fokussiert, andere Schwerpunkte setzt, vielleicht andere Perspektiven und Stimmen zur Geltung bringen möchte. Es ist im postkolonialen Kontext häufig auch ein Gegenerzählen, ähnlich dem *Writing Back* (das aber vor allem als »Akt des Widerstandes gegen eine Vereinnahmung kolonialer und postkolonialer Gesellschaften durch die westliche Kultur« zu verstehen ist, welcher das »vormals marginalisierte,

398 Vgl. Hamann, *Usambara*, S. 71, 145. Die Royal Geographical Society gab zudem zum Ende des 19. Jahrhunderts mehrere Auflagen des Pamphlets *Hints to Travellers* heraus: »The following remarks are to be understood as addressed to a person who, for the first time in his life, proposes to explore a wild country, and who asks, ›What astronomical and mapping instruments, and other scientific outfit, ought I to take with me? and what are the observations for latitude and longitude on which I should chiefly rely?‹ To this end we give a list of instruments, books, and stationery, complete in itself, down to the minutest detail, so that an intending traveller may order his outfit at once. He would then be satisfied that he had omitted to provide himself with no object of real importance, that he had bought nothing superfluous, and that the different items corresponded together in size, in power, and in their several uses.« Back, Galton, Collinson (Hg.), *Hints to travellers*, S. 2. Vgl. auch Stagl, *Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert*.

399 Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 90–132.

400 Ebd., S. 107 f., vgl. ebenfalls die weiterführende Literatur bei Beck.

indigene oder regionale Wissen zur Darstellung« bringt).⁴⁰¹ Es fordert eine Revision und eine Öffnung des Kanons ein und entlarvt festgefahrene koloniale Denkstrukturen. Hamann führt in seinen *Nachträgliche[n] Gedanken* zum Roman aus, dass *L'Étranger* (im Gegensatz zum *mythe de Sisyphe*) unabsichtlich in den Roman hineingeraten sei. Sein »unbewusstes Rewriting« von Camus' Roman laufe seiner Absicht zuwider, »mit Hilfe der Verwendung von Prätexten den gleichgültigen und auch fragwürdigen Umgang des Ich-Erzählers bzw. den auch kolonialen Umgang Hagebuchers mit der Fremde zu subvertieren«. ⁴⁰² Hamann versteht also die Prätexte in *Usambara* als Irritation, als aufrüttelnden Subtext, der hinter der Textoberfläche eine zusätzliche Bedeutungsebene etabliert.

Wilhelm Raabe

Hamann bietet auch ein Rewriting von Wilhelm Raabes *Stopfkuchen* an. Die Raabe-Verweise (auf *Abu Telfan* und *Stopfkuchen*) sind zahlreich. Das überrascht kaum: Die jüngere (postkoloniale) Forschung hat sich vermehrt mit Raabe auseinandergesetzt und seine Kritik an der kolonialen Propaganda analysiert. ⁴⁰³ Raabe habe seine eigene Gesellschaft »im Spiegel einer imaginären außereuropäischen Fremde« kritisch beäugt. ⁴⁰⁴

Die Verweise auf Raabe erscheinen in *Usambara* häufig in Form einer Pointe, etwa wenn der Urgrossvater Hagebucher als Begründung seiner guten körperlichen Gesundheit angibt: »Ich bin eben ein Abenteurer, wie er im Buche steht«. ⁴⁰⁵ Auch betont Hamann den Gegensatz zwischen dem ruhelosen und dem heimgekehrten Hagebucher, der vielleicht gar nie in der Fremde war: Raabe beschreibt ihn als Abenteurer, nicht für »Lehnstuhl, Schlafrock und Pantoffeln geboren«. ⁴⁰⁶ Fritz schildert Hagebucher häufig gealtert, mit Pantoffeln im Lehnstuhl sitzend. Davon sei bezeichnenderweise auch eine Fotografie erhalten. ⁴⁰⁷ Im Lehnstuhl stirbt Hagebucher im Übrigen auch, da er diesen im zweiten Weltkrieg während

401 Gymnich, »Writing Back« als Paradigma der postkolonialen Literatur, S. 72.

402 Hamann, *Der Erzähler und sein Autor*, S. 210.

403 Vgl. Pizer, *Wilhelm Raabe and the German Colonial Experience*; Krobb, *Erkundungen im Überseeischen*; Dunker, »Es ist eine Frage des Gedächtnisses«.

404 Götsche, *Der koloniale »Zusammenhang der Dinge«*, S. 59.

405 Hamann, *Usambara*, S. 25.

406 Raabe, *Sämtliche Werke*. Siebenter Band. *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge*, S. 26. Vgl. aber auch »Gestern waren es Abu Telfan, die schwarzen Freunde mit der Peitsche aus der Haut des Rhinoceros, Moskitos, Riesenschlangen, Kopfabhacken, Bauchaufschneiden, Sumpffieber, Affen- und Gallaneger-Braten. Heute hieß es Bumsdorf, Elternhaus, deutsches Kaffeebrennen, deutscher Westwind – Spatzen – Schlafrock und Pantoffeln, das war der Unterschied!« und »Ich schlafe mit dem Schwerte unter dem Kopfkissen!« rief Leonhard grimmig, und als er endlich wirklich schlief, träumte er von einem warmen Schlafrocke, einem Paar wunderschöner weicher Pantoffeln, einer langen Pfeife und einer singenden Teemaschine.« Ebd., S. 21, 276.

407 Zum Beispiel Hamann, *Usambara*, S. 147. Vgl. auch die Pantoffel-Lehnstuhl-Passagen in *Gutmanns Reisen*. Raabe, *Sämtliche Werke*. Achtzehnter Band. *Stopfkuchen*. *Gutmanns Reisen*.

eines Bombenangriffs nicht verlässt. Doch neben den geerbten Familienfotografien denkt sich Fritz ein Fantasiebild zurecht. Besonders sinnfällig werden die Widersprüche der refikionalisierten Figur in einem »Foto, das es nur in meinem [sc. Fritz'] Kopf gibt«: Der junge Hagebucher mit einem Gesicht wie ein Cowboy, aber mit Tropenhelm und den »altbackenen Plüschpantoffeln« aus späteren Jahren.⁴⁰⁸ In diesem Fantasiebild überlagern sich mehrere Schichten: Zum einen die Erinnerungen Fritz' an eine Fernsehsendung (*Die Leute von der Shiloh Ranch*, eine US-amerikanische Western-Fernsehserie der Sechziger), also eine klar fiktionale Ebene, zum andern der Tropenhelm als *das* Attribut der Afrikareisenden der Zeit, Indiz des Abenteuers und zum Dritten die Fussbekleidung, die Fritz als Kind an seinem Urgrossvater bemerkt hat: die Pantoffeln. Diese passen überhaupt nicht zum Rest der Montur und können als Manifestation der Realität gesehen werden, die sich als Sediment im fiktional überformten Bild behauptet. Dadurch aber, dass dieses Fantasieprodukt als »Foto« imaginiert wird, eignet ihm eine weitere Dimension: die Authentizitätsbehauptung. Das Medium der Fotografie gilt als Garant der Echtheit einer vergangenen Existenz, des Sich-so-ereignet-Habens. Dass das Bild aber, wie Fritz zugibt, nur in seinem Kopf existiert, relativiert diese Authentizitätsforderung sogleich und macht sie in Hinsicht auf ihren Mechanismus hin transparent.

Auffällig ist an dieser Stelle auch, dass bereits Felicitas Hoppe einige Jahre zuvor in *Verbrecher und Versager* (2004) eine Figur namens Leonhard Hagebucher nach Raabes Vorbild unter historische Persönlichkeiten mischte (siehe dazu Abschnitt 6.1.4). Hamann dürfte diesen Text gekannt haben. Hoppe erzählt aber im Wesentlichen einen Teil der Handlung *Abu Telfans* als eine Lektüreerfahrung der Erzählerfigur nach: »In einer langen schlaflosen Nacht am Flughafen von Amsterdam lese ich mir *Abu Telfan* vor [...].«⁴⁰⁹ Hamann wählt einen anderen Weg: Indem er die Erzählungen über Hagebucher als unzuverlässiges Erzählen vorführt, stellt er koloniale Praktiken und unseren gegenwärtigen Umgang damit viel stärker zur Disposition. Auch lässt er im Text eine prekäre Überlieferungssituation entstehen und richtet damit den Fokus stärker auf mediale Konstellationen.

Zirkuläres Schreiben?

Im Vergleich mit Thomas Stangls *Der einzige Ort* (3.3) verbleibt Hamann (mit Camus, Hemingways *The Snows of Kilimandjaro*, Chamisso, Goethe, Büchner, Horváth und Jandl) in einer innereuropäischen Intertextualität, im europäischen Archiv.⁴¹⁰ Es hat zudem den Anschein, dass nicht nur literarische Prätexte in den

⁴⁰⁸ Hamann, Usambara, S. 80, Anmerkung O. S.

⁴⁰⁹ Hoppe, *Verbrecher und Versager*, S. 135.

⁴¹⁰ Vgl. Bay, *Literarische Landnahme*, S. 120 f.; Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 136, 145; Gerhard, »Blaue Blume« und »Spießerpflanze«.

Roman einfließen, sondern auch deren (literaturwissenschaftliche) Rezeption und Interpretation. Schliesslich ist Hamann von Beruf auch Literaturwissenschaftler. Tatsächlich ist immer wieder zu beobachten, dass sich Autor:innen ab dem 20. Jahrhundert an den »innerhalb der Literaturwissenschaft etablierten Deutungsmodellen« orientieren, um das eigene Werk »für die akademische Bearbeitung kommensurabler zu machen.«⁴¹¹ Kommt es so gar nicht zu »neuen Deutungen«, sondern schlicht zur »Wiederholung literaturwissenschaftlicher Interpretationen« in Form eines literarischen Textes?⁴¹² Die von ihr selbst aufgeworfene Frage nach dem Mehrwert eines solchen Rewritings beantwortet Beck mit dem Hinweis auf die Vielschichtigkeit und die Ambivalenzen des literarischen Textes, der in seiner Subversivität viel mehr und Anderes leistet als eine literaturwissenschaftliche Analyse.⁴¹³

Hamann selbst hat es sich nicht nehmen lassen, seinen Schreibprozess in diversen Aufsätzen essayistisch zu verwerten.⁴¹⁴ Es gilt, Vorsicht walten zu lassen hinsichtlich auktorialer Selbstinterpretation – sie aber auch als Phänomen zur Kenntnis zu nehmen.⁴¹⁵

Ganz reiseberichttauglich zielt eine Abbildung des Kibos den Roman *Usambara*. Hamann hat zudem eine Reihe kleinerer Texte publiziert, die den Roman auf seine, Hamanns, ganz eigenen Reiseerfahrungen zurückführen.⁴¹⁶ Ganze Passagen aus diesen im Stil eher berichtenden Texten finden sich auch in *Usambara*. Begibt sich der Autor damit in den Bereich konventioneller Reiseliteratur? »Darüber hinaus [sc. zusätzlich zu den gesammelten thematischen Materialien] ist mir auch mein eigener Körper zum Material geworden, als ich gemeinsam mit ihm Anfang 2004 bis an den Kraterrand des Kibo gewandert bin«, schreibt Hamann und fragt: »Kann ich also meinen Roman ›wirklichkeitsgesättigt‹ nennen? Authentisch?«⁴¹⁷ Die Formulierung der Frage weist schon auf ihre mutmasslich negative Antwort hin. Nicht das eigene Erleben sorgt für Authentizität, sondern das Erzählen – so Hamanns Einsicht. Authentizität wird hergestellt (vgl. Kapitel 2.2).

411 Spoerhase, *Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, S. 20 f.

412 Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 151.

413 Ebd., S. 151 f.

414 Hamann, *Historische Stofffetzen*.

415 »Zwar haben ›Autorargumente‹ schon immer und selbst noch zu Hochzeiten antihermeneutischer Programmatik die praktische Interpretationsarbeit dominiert, doch ihr forciertier Einsatz in der Forschung zur Gegenwartsliteratur wird zumeist gar nicht mehr als wissenschaftstheoretisches Problem, sondern als erfreuliche Bereicherung und Bestätigung wahrgenommen: Entweder adelt der Autor nachträglich den Interpreten seines Texts durch seine freundliche Zustimmung, oder aber der Interpret bewegt sich von vornherein auf den zuvor vom Autor vorgegebenen Spuren.« Spoerhase, *Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, S. 22.

416 Hamann, *Historische Stofffetzen*; Hamann, *Ruinieren, Verketteten, Verformen*; Hamann, *It's Kili Time*.

417 Hamann, *Ruinieren, Verketteten, Verformen*, S. 314, Anmerkung O. S.

Den Vorwurf der Eurozentrismus kontert Hamann damit, dass es Absicht gewesen sei, Figuren aus anderen Kulturen (in *Usambara* konkret die Kolonisierten beziehungsweise Neokolonisierten) kaum Raum zu geben: Es sei seiner Vorsicht bei der Darstellung fremder Kulturen geschuldet. Im 2010 erschienenen Aufsatz *Der Erzähler und sein Autor. Nachträgliche Gedanken zu meinem Roman »Usambara«* führt er die verschiedenen Strategien aus, die er anwendet, um dennoch die Perspektive der Hauptfigur zu unterminieren: Erstens eine andere starke Figur (Camilla), zweitens die »Montage der Vergangenheits- und Gegenwarts-passagen«, die zur Parallelisierung der kolonialen Eroberungsmetaphorik mit der gegenwärtigen touristischen Praxis führt, drittens die Offenlegung von Binders Gedanken- und Wunschwelt, die sich aus unverdauten Kindheitserinnerungen speist, und schliesslich viertens die intertextuellen Referenzen, die »zunächst die Funktion besitzen sollten, einerseits Binders Erzählen als *auch* Koloniales herauszustellen, andererseits den ›Helden‹ der Vergangenheit, Leonhard Hagebucher, trotz seiner auf den ersten Blick ›unschuldigen‹ Leidenschaft, Blumen zu sammeln, in den kolonialen Kontext einzubinden«. ⁴¹⁸ Eine zweite Funktion der intertextuellen Verweise (etwa auf Chamissos *Schlemihl*) besteht laut Hamann darin, die »vernünftige«, zielgerichtete koloniale Ordnung mittels Anomalien zu stören. Sowohl Chamissos Held wie Hagebucher tragen eine Botanisiertrommel, die *restless legs* stehen für die Siebenmeilenstiefel. Bereits Gerhard hatte auf diese Koinzidenz hingewiesen. ⁴¹⁹ Hagebucher steht nie still und nutzt die Botanisiertrommel nicht nur als Aufbewahrungsobjekt für Gesammeltes, sondern tatsächlich auch als Trommel, als Musikinstrument. Sein Taktklopfen vermischt sich mit den Gesängen der Träger und Anwohner:innen, es geschieht also eine Annäherung an die Indigenen. ⁴²⁰ Julian Osthues sieht in der Botanisiertrommel Hagebuchers ein »postkoloniales Ding«, das nicht nur die koloniale Ordnung durcheinanderbringt, sondern auch die »vormals koloniale Zweckmäßigkeit in einen Bereich des Ästhetischen, in eine ›ästhetische Alterität‹ [verwandelt], die das Ding seiner Zwecklosigkeit bzw. -freiheit überlässt«. ⁴²¹ Auch entwickelt Hagebucher eine Faszination für die fremd klingenden Namen, die er so lange wiederholt (lalzt), bis sie völlig sinnentleert sind und dadurch die »eigentliche Funktion, die die koloniale Sprache besitzt [unterläuft], nämlich die der Benennung und der vereinnehmenden Identifizierung des Fremden«. ⁴²²

⁴¹⁸ Hamann, *Der Erzähler und sein Autor*, S. 207.

⁴¹⁹ Angesichts der tragenden Rolle des Veilchens – der ›blauen Blume‹ – weist Gerhard zudem auf eine mögliche »merkwürdige Romantisierung deutscher Kolonialgeschichte« hin. Gerhard, ›Blaue Blume‹ und ›Spießerpflanze‹, S. 325 f.

⁴²⁰ Hamann, *Usambara*, S. 22.

⁴²¹ Osthues, *Nilpferdpeitsche und Botanisiertrommel*, S. 300.

⁴²² Hamann, *Der Erzähler und sein Autor*, S. 208.

3.4.4 Prekäre Überlieferung

Auch in *Usambara* lässt sich eine Verschränkung von Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktion und Metafiktion erkennen, die im Wesentlichen auf medialen Aspekten beruht. Die Momente der Welthaltigkeit und der Authentizität erscheinen in Hamanns Roman aber verglichen mit den anderen hier untersuchten Texten abgeschwächt. Dies liegt zum einen an der teils grotesken Überformung der historischen Berichte, zum andern an dem ausgeprägten Hang zur fast durchgängig kritischen Metafiktion, sei sie nun implizit oder explizit. Die zahlreichen Signale des unzuverlässigen, variantenreichen Erzählens und die Diskussion der unglaublichen Quelle stellen die prekäre Überlieferungssituation prominent aus und weisen auf Fiktionalität und Erfundenheit hin.

Das Mündliche nimmt einen wichtigen Raum im Roman ein, von den mündlichen Erzählungen in der »Wortfamilie«⁴²³ Binder über Zitate aus Schlagerliedern⁴²⁴ bis hin zu Fritz' Erzählenszenen. Zwar werden »sowohl Fritz als auch Hagebucher in *Usambara* als Leser beschrieben«, aber sie sind beide »Zuhörer und schließlich Erzähler«.⁴²⁵ Fritz ist zudem Brief-Träger, Medium der Botschaften fremder Leute, der nicht selbst schreibt, aber für das Funktionieren des Kommunikationsnetzwerks relevant ist. Dem stehen ihrer Lesbarkeit beraubte schriftliche Dokumente gegenüber: Die von Fritz desavouierten historischen Reiseberichte, Materialien zur Kilimandscharo-Expedition, und natürlich die ominösen Briefe, die Fritz nicht entziffern lassen möchte und die er am Ende zerreisst, ohne den Inhalt zu kennen. Eine augenzwinkernde Absage an die Tradition des Brieffundes beziehungsweise der Herausgeberfiktion? Wir haben es hier mit einem Helden der Geschichte zu tun, der zwar in einer Hinterlassenschaft Briefe findet, sie aber nicht liest. Mündlich werden zwei Varianten der Briefe präsentiert, von denen Fritz nicht weiss, welche er glauben soll, woraufhin er sich für die Unsicherheit entscheidet, für die Vernichtung der »Zeitdokumente«.⁴²⁶ Dies ist ein grosser Unterschied zu den meisten hier besprochenen Texten, die vorgeben, sich auf materielle Überlieferungsträger zu stützen. Hamann lässt seinen Protagonisten die schriftlichen Quellen vernichten, bevor er deren Inhalt verifizieren kann. Auch Medialität wird so *ad absurdum* geführt: Das Medium der Briefe erweist sich nur als Projektionsfläche. Die Pointe ist, dass das Medium der Überlieferung willentlich vernichtet wird, um eine subjektive (Un-)Sicherheit zu stärken. So siegt das Mündliche, Fragile, Formbare über das schriftlich Fixierte – ein Sieg, der freilich nicht wirklich zu geniessen ist.

423 Hamann, *Usambara*, S. 216.

424 Ebd., S. 14, 50, 62.

425 Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben*, S. 142.

426 Hamann, *Usambara*, S. 253.

Die zahlreichen literarischen Anspielungen im Roman unterlaufen aber das Primat des Mündlichen. Ein schriftliches Medium spielt im *récit* zudem die Rolle eines Triggers: »Vielleicht hat mit diesem Buch alles angefangen«, meint Camilla.⁴²⁷ Mit »allem« ist Hagebuchers Reiselust gemeint, »dieses Buch« ist Campes Ausgabe von Le Vaillants *Reise in das Innere von Afrika, vom Vorgebirge der guten Hoffnung aus in den Jahren 1780–1785 (Beschluss)*,⁴²⁸ das sich in der Hinterlassenschaft von Fritz' Mutter befindet. Prompt baut Fritz dies in seine Urgrossvatererzählung mit ein und lässt Leonhard Hagebucher aus Sehnsucht nach dem ersten Band von Le Vaillants Bericht zur Volksbibliothek laufen, wo dieser dann in Kontakt mit Petermanns Mitteilungen voller »unverfälschte[r] Abenteuer« kommt.⁴²⁹ Ganz ähnlich wie dem jungen Humboldt das Lesen von Campes Reiseberichten genützt haben oder sogar ausschlaggebend für seine eigene spätere Forschungstätigkeit gewesen sein soll,⁴³⁰ wird hier Lesen als Initialzündung für Hagebuchers angeblichen Drang in die Ferne inszeniert: Reiseliteratur hat pädagogische Wirkung.

Materielle Zeugnisse werden zum Verschwinden gebracht, Beweise gibt es keine mehr – die Vergangenheit bleibt damit in den Händen der schriftlichen, offiziellen Berichterstattungen Meyers und Purtschellers, auch wenn mit Fritz ein »Dagegen-Sprecher« existiert. Fritz' Motivation ist aber keine politische, sondern eine private. Wird dieses Dagegen-Sprechen in *Usambara* als legitimes dargestellt? Darauf gibt es kein klares Ja, aber zumindest auch kein klares Nein. Fritz' rezipientenorientiertes und kreatives Erzählen kann zwar ebenfalls als Rewriting beziehungsweise Retelling gelesen werden, doch es existiert eine Vielzahl an Andeutungen, dass Fritz nicht zu trauen ist. Der Roman führt demnach eine Figur vor, die sich ausführlich mit Quellen und Materialien beschäftigt, diese aber nicht verlässlich wiedergibt. Hamanns Verfahren der Wiedererzählung von Entdeckungsreisen – ein anderes, als es in Ransmayrs *Schrecken* oder in Stangls *Der einzige Ort* aufscheint – gewinnt gerade in dieser Dopplung noch einmal deutlichere Konturen. Indem Hamann das Prinzip des Retellings in der Gegenwart als unzuverlässiges Erzählen vorführt, fordert er nicht nur eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Expeditionsberichte der Kolonialzeit ein, sondern auch für den gegenwärtigen Umgang mit diesen.

427 Ebd., S. 82.

428 Le Vaillants Berichte spielen auch eine Rolle in Raabes Roman *Stopfkuchen*.

429 Hamann, *Usambara*, S. 178 f.

430 Klencke, Alexander von Humboldt, S. 18; Vgl. Zantop, *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)*, S. 194.

4 Literarische Ethnografie. Michael Roes: *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali* (1996)

4.1 Das Eigene und das Fremde

4.1.1 Stimmen

Während der Fokus des letzten Kapitels auf dem Zusammenspiel von Reiseberichten und Geschichtsdarstellung lag, kommt in diesem Kapitel die Frage der Ethnografie stärker zum Zug. Michael Roes' 1996 erschienener Roman *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali* begegnete bereits in der Einleitung. Hier werden die Mechanismen einer Verknüpfung von Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts mit einer ethnologischen Forschungsarbeit genauer herausgearbeitet. Es wird sich zeigen, dass der Text eine intrikate Mischung aus Forschungsdokumentation, Abenteuergeschichte und Reflexion über kulturelle Fremderfahrung bietet.

Rub' Al-Khali ist die englische Transkription des arabischen Namens für die grösste Sandwüste der Erde. Auf Deutsch heisst die sich im Süden der arabischen Halbinsel befindliche Wüste »Leeres Viertel«. Sie ist, entsprechend ihres Namens, fast menschenleer und bis heute nur wenig erforscht. Es gibt zwei Erzähl- und Handlungsstränge im Roman. Der eine Strang – das Reisetagebuch des Puppenbühnendirektors Schnittke – dokumentiert die abenteuerliche Reise vier ungleicher Gefährten. Sie sind auf der Suche nach arabischen Inschriften und, wie sich später herausstellt, einem weitaus wertvolleren Objekt: Nichts weniger als die Gesetzestafeln Mose, die ursprünglichen göttlichen Gebote, sind das Ziel der Expedition. Der Erzählstrang, der in der Gegenwart spielt, wird getragen von einem Ich-Erzähler, der im Jemen ethnologische Forschungen zum Spiel betreibt. Während Schnittke bis Triest »so sehr mit der Forthbewegung an sich beschäftigt« ist, dass er »das Eigentliche des Reisens« noch gar nicht zu erfassen imstande ist,¹ reflektiert der moderne Flugzeugreisende, dessen Reisedauer von einem Kontinent zum andern gerade mal dazu ausreicht, Schnittkes erste Reisetappe lesend nachzuvollziehen, über Zeit und Bewegung: Die Begegnungen zweier Menschen seien nur »schnittpunkte verschiedener wege«, doch je schneller man sich fortbewege, desto weniger begegne man.² Roes scheint sich hier des physikalischen Bildes der Weltlinie, der Trajektorie eines Objekts in der Raumzeit zu bedienen.

¹ Roes, *Leeres Viertel*, S. 17.

² Ebd., S. 65.

Die historische Vergleichsebene, die der Schnittke-Strang repräsentiert, bleibt indes eigentümlich diffus in ihrer zeitlichen Verortung. Die Zurückweisung durch den Weimarer Theaterdirektor (wohl eine Anspielung auf Goethe)³ und seine Bekanntschaft mit Johann Heinrich Voß in Dresden deuten auf die Zeit zwischen 1802 und 1805 hin – doch die Nennung des Namens Caspar Hausers⁴ rückt das Geschehen weiter in die Zukunft, bis in die 1820er-Jahre.⁵ Die Weltlinie Schnittkes ist also aus heutiger Sicht nicht eindeutig bestimmbar. Die Klage über den Verlust echter Begegnung in der heutigen Zeit bedient einen Topos. Sie macht einen Fluchtpunkt des Textes deutlich: die Kontrastierung des Eigenen und des Fremden. Es geht vielleicht gar nicht so sehr um das »Andere« als um den Raum der Begegnung, um die Relation zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die immer eine prekäre bleibt: »Ethnographie richtet sich nicht auf ›die anderen‹ als eine feststehende Größe oder Entität, sondern auf die Andersheit, den Raum der Verschiebung, das ›in-between‹ [...]«. ⁶

Bevor auf mögliche Funktionalisierungen der zwei Erzählstränge eingegangen wird (4.1.3), sind zuerst sowohl die Struktur als auch die *histoire* des Textes genauer zu erläutern. Die Aufzeichnungen, die modernen wie auch die historischen, sind jeweils mit einer Orts- und Zeitangabe versehen, jedoch ohne eine Jahresangabe. Das Ordnungsprinzip ist demnach die Weltlinie (Ort und Zeit) eines Menschen. Es konstituieren sich zwei schreibende Subjekte im Text: der namenlose Ich-Erzähler und Schnittke. Die Handlungsebenen des Textes vermischen sich jedoch im Laufe der (in der Erstausgabe) knapp achthundert Seiten, nicht immer sind die zwei Stränge klar voneinander abgetrennt.⁷ Die Orthografie ist dabei allerdings eine Hilfe: Schnittkes Einträge sind in einem ältlichen Duktus gehalten und folgen – mehr oder weniger⁸ – den sprachlichen Konventionen des 18. Jahrhunderts (Doppelkonsonanten, etwa in »Krafft«, ey statt ei, ein aspiriertes T wie in »Theil«). Der zeitgenössische Anthropologe verfolgt hingegen »seine eigene, individuelle Rechtschreibreform«:⁹ Alle Substantive ausser Namen sind in seinen Aufzeichnungen kleingeschrieben, ß wird als sz wiedergegeben.

3 In den Aufzeichnungen wird Goethe zudem zitiert (ohne Namensnennung), vgl. Dunker, »Als wisse ich endlich Alles oder doch wenigstens mehr vom Oriente als die Orientalen selbst«, S. 209 f. Schnittke wird explizit ein »zeitgenosse Goethes« genannt, eine Aufzeichnung trägt den Titel »West-östlicher Diwan«. Roes, Leeres Viertel, S. 214, 553.

4 Roes, Leeres Viertel, S. 72.

5 Vgl. Schmitt-Maass, »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«?, S. 99.

6 Honold, Der ethnographische Roman, S. 72, Hervorhebung entfernt.

7 Ein ähnliches Stilmittel wird einige Jahre später auch Thomas Stangl verwenden und noch intensivieren. Bei Stangl bleibt die Zuordnung zu einem Erzählstrang an einigen Stellen ambivalent (siehe Kapitel 3.3).

8 Schmitt-Maass spricht von »(nicht immer geglückte[n]) Antiquisierungsversuche[n]«, vgl. Schmitt-Maass, »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«?, S. 107.

9 Tobin, Postmoderne Männlichkeit, S. 325.

Über weite Strecken des Romans hält sich der namenlos bleibende Reisende zu Forschungszwecken am anthropologischen Institut der jemenitischen Hauptstadt Sana'a auf. Es ist verlockend, den namenlosen Protagonisten Michael Roes zu nennen,¹⁰ doch handelt man sich damit mehr Probleme ein, als dass es Annehmlichkeiten bringt. Nach einer anfänglichen Phase der Reizüberforderung (»ein unbeschreiblicher Ansturm von Geräuschen, Gerüchen, Lichtreflexen«)¹¹ verlässt der Forscher zunehmend den sicheren Ort der Forschungsinstitution und begibt sich, traditionell gekleidet und mit passablen Arabischkenntnissen ausgestattet, auf Entdeckungsgänge durch die Stadt und wagt auch Ausflüge in weiter entfernte Orte. Der Ich-Erzähler befragt Einheimische nach Kinderspielen, beobachtet spielende Kinder auf der Strasse, schreibt verschiedene Varianten der Spiele auf. Die Notation der wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Streifzüge werden begleitet von Reflexionen über die eigene Forschertätigkeit, über homosexuelles Begehren und erotische Begegnungen, über Krankheit und die jemenitische Gesellschaft. Gehalten ist dies in einer unaufgeregten Sprache, die mehr beobachtet und hinterfragt als interpretiert oder zumindest die Interpretationen immer als unsichere und vorläufige kennzeichnet. Insgesamt nimmt sich der heutige Bericht fragender, vorsichtiger und weniger abenteuerlich aus als sein früheres Pendant. Im Traum denkt sich der Ich-Erzähler, von Krankheit und Erschöpfung befallen, ins Grün und Blau des Bodensees zurück: »Wir sollten nie ferner als bis zum Bodensee reisen«,¹² lautet das Fazit des Reisenden.

Die zwei Erzählstränge sind nicht nur durch geografische Nähe verbunden, auch die Erfahrungshorizonte und die Interessen ihrer Protagonisten treten trotz der zeitlichen Distanz erstaunlich oft in Resonanz. Auch das unvermittelte Abbrechen einer Erzählung an einem spannenden Punkt – »filmreife cliff-hangers«¹³ – und das Wiederaufnehmen des Erzählens zu einem späteren Zeitpunkt oft ohne Erklärung der dazwischenliegenden Ereignisse tragen zu Konfusion und Verunsicherung während der Lektüre wesentlich bei. Es liegt nahe, dahinter einen literarischen Gestaltungswillen zu erkennen, unabhängig davon, ob die Lesenden an die Echtheit der Schnittke-Aufzeichnungen glauben.

Im historischen Erzählstrang erleben die vier Gefährten einige gefährliche Abenteuer mit bisweilen tödlichem Ausgang. Schnittke, seines Zeichens Secretaire des Auftraggebers der Expedition, des Barons Ernst Eugen de la Motte-Fauteuil,¹⁴ geht

10 Roes hat sich 1994/95 zu Forschungszwecken in Jemen aufgehalten.

11 Roes, Leeres Viertel, S. 167.

12 Ebd., S. 407.

13 Honold, Der ethnographische Roman, S. 85. Manche dieser Erzähllücken werden zu einem späteren Zeitpunkt gefüllt – in einer retrospektiven mündlichen Erzählsituation: »Erzähl mir von deinen wirklichen Abenteuern, mein Bruder.« Roes, Leeres Viertel, S. 598, vgl. auch S. 648.

14 Der Name erinnert an Friedrich de la Motte Fouqué, einen Dichter der Romantik – während der sprechende Name Fauteuil die Stubenhocker-Mentalität und Bequemlichkeit seines Trägers auf

häufig seiner eigenen Wege: Unter den Europäern fühlt er sich fremder als bei den Fremden. Er lernt Arabisch und assimiliert sich durch sein Aussehen und sein Verhalten immer stärker an seine Umgebung. Schnittke dient »dem Protagonisten der Gegenwartszeit als eine Art Figurant«, der »modellhaft« die Konflikte der interkulturellen Begegnung erfährt und reflektiert.¹⁵ Das Verhältnis Schnittkes zu den anderen Expeditionsteilnehmern und die sich daraus ergebenden Konstellationen erlauben es Roes zudem, den Orientalismuskurs¹⁶ aufzurollen und als Subtext in seinen Text zu integrieren.¹⁷ Oftmals scheint Schnittke seiner Zeit voraus. Seine Reflektionen über das eigene Schreiben wirken geradezu modern:

Und je mehr ich die Fragwürdigkeit jeder Objectivität erkennen muss, um so mehr scheint mir gerade der ausschmückende und ironisirende Stil die einzige Möglichkeit, der Lüge zu entgehen: Kein ungerührter Chronist berichtet hier, sondern Alois F. Schnittke, der immer schon weiss, ehe er sieht; der immer schon das Worth auf der Zunge hat, ehe er benennt; der reist, um seine Muthmaassungen bestätigt zu finden.¹⁸

Die Unmöglichkeit der Unvoreingenommenheit der eigenen Beobachtung wird hier von Schnittke bejaht und zugleich *ad absurdum* geführt. Durch Ausschmückung der Lüge entgehen – wie ist dies zu denken? *Ornatus*, die sprachliche Ausschmückung, bezeichnet in der Rhetorik ein Prinzip der *elocutio*, der Kunst, den im Prozess der *inventio* gefundenen und in der *dispositio* geordneten Stoff sprachlich angemessen zu formulieren. Doch in der Verwendung des Begriffes, die Schnittke hier anzustreben scheint, klingt eher ein Fabulieren an, ein In-Szene-Setzen. Schnittke ist ursprünglich Marionettentheaterleiter und Komödiant. Auch erinnert die Formulierung an den bekannten Diskurs innerhalb des Reiseschreibens, den Vorwurf der Lüge: Dass Reisende (auch) Fabulierer:innen sind, die von fernen Gegenden Unüberprüfbares und Fantastisches berichten, wird zu allen Zeiten kaum bestritten.¹⁹

Schnittkes Verhalten wird allerdings nicht ungetrübt positiv dargestellt. Ein Mitglied der Gruppe wirft Schnittke vor, es handle sich bei seinem *going native* um »Verkleidungen und Selbstverleugnungen«, um »Betrug«, der schlimmer sei als

die Schippe nimmt. Die Gruppe vervollständigen ein Altphilologe mit Namen Tertulio Liebetrud Schotenbauer und ein Arzt beziehungsweise Botaniker namens Hans-Jakob Schlichter.

15 Honold, *Der ethnographische Roman*, S. 86.

16 Vgl. Dunker, *Orientalismus*. Eine Angehörige des Instituts betont beispielsweise, »[d]ie europäischen schwulen dürften ruhig weiter ihren fiktiven orient bereisen, doch sollten sie ihre erotischen projektionen nicht als wissenschaftliche erkenntnisse ausgeben«. Roes, *Leeres Viertel*, S. 121.

17 Kornes, *Des/Orientierung*.

18 Roes, *Leeres Viertel*, S. 512 f.

19 »Wird die Reise erzählt, begleitet die Reiseerzählung der Lügenvorwurf wie ein Schatten auf Schritt und Tritt. Er hat geradezu topischen Charakter, der sich bis in die Antike verfolgen lässt.« Bourquin, *Schreiben über Reisen*, S. 68.

»jeder noch so dünkelfhafte Stolz auf die eigene Civilisirtheit«.20 Seine »Aufgeklärtheit« sei im Grunde nur »Sittenlosigkeit und Libertinage«:

Du glaubst an nichts mehr, nicht einmal an jene Principien, welche du dir einstmals selbst gewählt. Meinungen, Regeln, Gebote, Götter, alles scheint beliebig oder gleichberechtigt. Auch wenn Niemand die Letzte Wahrheit kennt, so öffnet ein Leben und Denken ohne alle Wahrheit doch der unvorstellbarsten Regel- und Zügellosigkeit die Pforte, und grenzenlose Tolerance endet in grenzenlosem Terror!

Hier wird aus dem Mund einer (zugegeben nicht sehr sympathischen) Figur gegen den Relativismus gewettert. Doch Schnittke ist auch der einzige Überlebende der Expedition. Der Text legt nahe, dies in Zusammenhang mit seinem Verhalten in der Fremde zu deuten. Als »aufklärerische[s] alter ego des heutigen Forschers« überlebt er, »weil er sich wirklich einzulassen versucht«.21

4.1.2 Gefangenschaft und Assimilierung

Im zweiten Teil des Romans finden sich die Protagonisten beider Zeitebenen in Gefangenschaft wieder. Datierte Tagebucheinträge werden rar, manche Notizen tragen keinen Titel – man könnte von Zerfallserscheinungen des Textes sprechen. Die Gründe und Umstände der Ergreifung bleiben in beiden Fällen vage: Schnittke und sein letzter ihm verbliebener Gefährte versuchen in eine Höhle einzudringen, in der sie die alten mosaïschen Gesetzestafeln vermuten. Um dahin zu gelangen, lassen sie alle persönlichen Gegenstände zurück (»das Letzte, was uns auf dieser langen und gefahrvollen Reise noch an Mitgenommenem und Gewonnenem geblieben«).22 Der Fels der Öffnung ritzt ihnen Kleidung und Haut auf; das Bild eines Übergangs in eine andere Welt, in die man nichts Eigenes mitnehmen darf, drängt sich auf. Wie schon so oft wird dann das eigentliche Abenteuer nicht erzählt: Die Aufzeichnung bricht ab, als die Fackel in der Höhle erlischt, die Gefangennahme wird nicht berichtet. Im Verlies stirbt dann Schnittkes letzter Gefährte an einem Skorpionstich. Schnittke selbst flieht in einer traumartigen Sequenz durch das Pförtchen des Turms, über den Wächter hinwegsteigend, in die Wüste des Leeren Viertels, ohne Hoffnung auf Überleben in der sengenden Hitze. Das Wort »ich« ist ab diesem Zeitpunkt in seinen Aufzeichnungen für längere Zeit nicht mehr zu finden. In einer Art Depersonalisierungserfahrung verschwinden Geist und Willen, übrig bleibt nur der agierende Körper, bis auch dieser zu entschwinden scheint. Die Aufzeichnungen wechseln daraufhin zur dritten Person Singular, als spräche der Flüchtige über sich wie von aussen. Schnittke deliriert, sinniert

20 Hier und im Folgenden Roes, Leeres Viertel, S. 515.

21 Holdenried, Ketzerische Bemerkungen, S. 366.

22 Roes, Leeres Viertel, S. 480.

über die Wüste als Metapher, als gleichnishafte Dasein und verflucht schliesslich Steine werfende Kinder, die ihm den Weg in ein Dorf versperren: »[N]un, da Er sich aus diesem Traume forthstiehlt, sagt Er euch Unerhörtes: Er ist der Letzte der Heiligen.«²³ Das Personalpronomen der dritten Person Singular wird in den Aufzeichnungen von nun an konsequent grossgeschrieben (»Er«). Der verdurstende Schnittke wird schliesslich von einem Beduinen gefunden, der ihn zurück ins Dorf (oder in ein anderes Dorf?) bringt.²⁴ Immerhin wohnt er jetzt in einem Zelt statt im Verlies, der Wächter wird nun zu einem ambigen »Wächterwirth[e] oder Gastfreundfeind«.²⁵ Schnittke, der sich nun (immer noch in der dritten Person von sich sprechend) »der Sachse«, der Fremde oder der Gast nennt, fügt sich immer mehr in die Stammesgemeinschaft der Beduin:innen ein. Eine Transformation geschieht. Nach seiner Herkunft gefragt, zeichnet er ein negatives Bild seiner Heimat und der kulturellen Gepflogenheiten.²⁶ Lange unschlüssig über seine Zukunft, scheint er sich schliesslich fürs Bleiben zu entscheiden und trägt sich mit dem Gedanken an eine Heirat. Den Entschluss begleitet eine »alte [...] Bühnenweisheit: Immer sieht der Mitspieler mehr als der Zuschauer«.²⁷ Schnittke will künftig mitspielen statt nur zuschauen. Damit entschliesst er sich auch fürs Verstehen oder Zu-verstehen-Suchen. Just an diesem Punkt wechselt Schnittkes Pronominagebrauch von der dritten Person wieder zurück zur ersten. Dies markiert die geglückte Identitätsfindung, das Annehmen (s)einer neuen Rolle. Nun den Namen Ali Fard ibn Almani al Lafitat führend (Ali Fard ist die arabisierte Version von Alois Ferdinand, Almani referiert auf die deutsche Herkunft, und Lafitat ist der Stammesname), gibt er einige Einlagen, die an Karl May und andere Abenteuerromane erinnern: Er besiegt einen feindlichen Kämpfer im Fechten ohne viel Erfahrung darin zu besitzen,²⁸ er glaubt im Gegensatz zu seinen Stammesbrüdern nicht an Geister und kann, anhand von Spuren im Sand, mittels scharfsinnigen Kombinierens einen vermissten Knaben finden.²⁹ Und zuletzt findet Schnittke in einem geheimen Haus des Stammes doch noch die Gesetzestafeln Mose, die das Ziel der Expedition de la Motte-Fauteuils waren. Doch die Tafeln sind leer. Die Leere, welche mit der »leitmotivische[n] Präsenz«³⁰ des Leeren Vier-

23 Ebd., S. 549.

24 Es bleibt unklar, ob es sich um denselben Ort handelt, an dem Schnittke gefangen gehalten wurde. Angedeutet wird die Rückkehr allerdings zu Beginn der Passage der »sinnlose[n] Flucht«: »Freylich, der Kreis im Innern des Thurmes war zu klein. Ich kehre an diesem Aphelium nun um, den grösseren Kreis zu schliessen.« Ebd., S. 545.

25 Ebd., S. 572.

26 Beispielsweise ebd., S. 579.

27 Ebd., S. 649.

28 Ebd., S. 690–692.

29 Ebd., S. 626–628, 643.

30 Holdenried, *Ketzerische Bemerkungen*, S. 365.

tels korrespondiert, ist performativ: Nicht nur wird Schnittkes Bericht danach im Roman nicht mehr erwähnt, er scheint tatsächlich abzubrechen, nur noch leere Blätter zu enthalten.³¹

Der historische Strang findet in der Gegenwart Entsprechung. Auch der moderne Protagonist wird bei einer Forschungsfahrt, die er trotz aller Warnungen unternimmt, in der Wüste entführt und gefangengesetzt. Sein bewährter jemenitischer Freund, der ihn auf vielen Erkundungen begleitet hat, wird bei dem Zwischenfall angeschossen. Über seinen Verbleib erfährt man nichts. Dies ist eine Parallele zum Tod aller Reisekameraden Schnittkes und zuletzt auch seines Stammesbruders, der ihn auf der Flucht vor dem Verdursten gerettet hatte. »In einer strukturalistischen Lesart könnte man dies dahingehend deuten, daß der zum Freund gewordene Fremde zur Leerstelle wird, da er keinerlei epistemische Funktion in der Polarität von Eigenem und Fremdem mehr besitzt«, schreibt Holdenried treffend.³²

Die Zwangseingliederung in die fremde Umgebung, die dem modernen Ethnologen erst viel Ungemach und Mühen beschert, wandelt sich gegen Ende des Textes zu einem halbfreiwilligen Aufenthalt. »Wie lange will ich noch bleiben?«, fragt er sich angesichts seiner Starre und Willenlosigkeit, die ihn aber paradoxerweise glücklich macht: »als wäre die Verschleppung eine art liebesakt gewesen: Will die braut nicht freiwillig folgen, wird sie von ihrem liebhaber gewaltsam entführt«. ³³ Auch stellt er fest, er »rede bereits wie ein engstirniger qabili«. ³⁴ Es gibt zudem verschiedene Einkleidungszenen und wiederholte Versuche der körperlichen Annäherung, bis sich der Protagonist die Frage stellt, was denn »noch zur vollständigen adoption« ³⁵ fehle.

Überhand nehmen nun fremde Stimmen. Es dürfte nicht nur am wiederkehrenden Fieber liegen, dass der Ethnologe die Kontrolle über seine Notizen zu verlieren scheint und anderen Erzählstimmen immer mehr Platz einräumt. Er sammelt Geschichten und Gedichte und trägt sich mit dem Gedanken, ein Theaterstück aufzuführen. Tatsächlich hat Roes die in *Leeres Viertel* erwähnten Gedichte im Jahr drauf in einem kleinen Band publiziert, ³⁶ ebenso die Schelmenstücke des Narren Madschnun, des »arabischen Simplicissimus«, der in einer Art Travestie der Gregorius-Geschichte Hartmanns von Aue vom Narr des Königs schliesslich zum König der Narren wird. ³⁷ Letzteres wurde auch als Theateraufführung realisiert.

31 Vgl. die »leeren blätter«, Roes, *Leeres Viertel*, S. 607.

32 Holdenried, *Ketzerische Bemerkungen*, S. 366.

33 Roes, *Leeres Viertel*, S. 664.

34 Ebd., S. 705. Mit Qabili ist ein Stammesmitglied im traditionellen (Werte-)System gemeint.

35 Ebd., S. 591.

36 Vgl. ebd., S. 669–671; Roes, *Durus Arabij*, S. 75–79.

37 Roes, *Der Narr des Königs*; vgl. Osterkamp, *Der Narr in der Algenplantage*.

Eine weitere Akzentuierung des Fremden erhält der Text durch arabische Zitate: Das Buch zielt noch vor dem Beginn des ersten Kapitels ein »[a]rabisches Sprichwort« in arabischer Schrift, ohne Übersetzung oder Umschrift.³⁸ Elemente des Fremden sind auch eine Vielzahl von arabischen Begriffen in Umschrift, die zu- meist auch mit einer Übersetzung angegeben werden. Diese Begriffe, die den Ich-Erzähler teilweise auch zu Überlegungen von sprachlichen Ableitungen und Wortfeldern animieren, erscheinen als »Anzitiierungen eines nicht-europäischen Bildungswissens«, die, zusammen mit den Listen von Spielen, Masseinheiten und Musikinstrumenten zu »Ordnungsstrukturen eines fremden Kulturlebens« beitragen.³⁹ Im Anhang sind Forschungsergebnisse auch in arabischer Schrift zu finden. Roes bietet so den Lesenden eine Übertragung der fremden Kultur, die ein hermetisches Moment der Andersheit behält und eben nicht gänzlich zu übersetzen ist. Für die meisten deutschsprachigen Lesenden dürfte die arabische Schrift nur mit Aufwand entzifferbar sein – »the reader would need to instigate an intercultural encounter of his or her own«.⁴⁰

Die Handlungsentwicklung der Eingliederung spiegelt Strömungen der Feldforschung in der Ethnologie wider: Seit Bronisław Malinowski ist die teilnehmende Beobachtung zentraler Bestandteil der Feldforschung.⁴¹ Diese Methode ist nicht unproblematisch: Ihr blinder Fleck ist das beobachtende Subjekt, das sich nicht selbst beim Beobachten beobachten kann. Zu berücksichtigen sind auch die kolonialen Verstrickungen der Disziplin sowie der Prozess des unreflektierten *othering*, das Anders- und Fremd-Machen einer Gruppe, durch das sie als diese Gruppe erst konstituiert wird. Das Verhältnis von Distanz und Teilhabe ist komplex. Auch birgt das Eintauchen in die fremde Kultur die Möglichkeit des Verlustes der eigenen kulturellen Identität beziehungsweise der notwendigen reflektierten Distanz zum Untersuchungsgegenstand: Man spricht dann von einem *going native*.

4.1.3 Die Funktionalisierung der zwei Erzählstränge

Anschliessend an diese Ausführungen zu Struktur und Inhalt sind die möglichen Funktionalisierungen der doppelten Reiseperspektive in Roes' Roman *Leeres Viertel* zu beleuchten. Roes' *Leeres Viertel* entfernt sich mit dem Wechselspiel von zwei Erzählerstimmen und den auffälligen Auslassungen auf *histoire*-Ebene weit von einem traditionellen Spannungsbogen und linearem Erzählen. Das Auf-

38 Seiriol Dafydd gibt die Übersetzung wie folgt an: »If what you have to say is no better than staying silent, then stay silent.« Dafydd, *Intercultural and Intertextual Encounters*, S. 47.

39 Redder, *Literarisches Einspielen des Arabischen*, S. 403 f.

40 Dafydd, *Intercultural and Intertextual Encounters*, S. 47.

41 Vgl. Malinowski, *Argonauten des westlichen Pazifiks*; Lapassade, *Teilnehmende Beobachtung*.

brechen einer Monoperspektive zugunsten mehrerer Blickwinkel – zusätzlich zu den zwei Zeitebenen kommen ja in beiden Erzählsträngen weitere Stimmen zum Einsatz, Erzähler traditioneller Stoffe bei den Beduin:innen, Beschreibungen von Kinderspielen, Kommentare von Einheimischen – ist ein deutliches Indiz dafür, dass hier der Erzähler nicht Anspruch auf Macht und Kontrolle über das Geschehen erhebt. Vielmehr fließen vielerlei Eindrücke zu einem komplexen, manchmal auch schwer verständlichen Ganzen zusammen.

Es dürfte kaum Lesende geben, die die Schnittke-Fragmente für bare Münze nehmen – zu modern, zu ironisch und zu abenteuerlich muten die Textstellen an: ein Indiz für Erfundenheit. Und tatsächlich findet sich am Ende des Textes im Anhang neben einer Auflistung der gesammelten Spiele inklusive Seitenangaben eine Nachbemerkung, die den Bericht Schnittkes »zum Teil« als »Kompilation« aus Reiseberichten vornehmlich »des 18. und 19. Jahrhunderts« ausweist.⁴² Gewisse sprachliche Änderungen seien gleichwohl vorgenommen worden. Die zwei Zeitebenen erlauben es Roes, eine Fülle an verschiedenen Erfahrungen in unterschiedlichen Zeiten in Bezug auf den Orient darzustellen sowie diese in ihren Variationen zu bespiegeln und zu reflektieren. Der historische Strang wird auch dazu genutzt, »historische Orientbilder zu reproduzieren« und so ein »buntes (>orientalisches<) Bild zu entwerfen«, das die »nüchternen Notate des skeptischen Gegenwarts-Anthropologen« kontrastiert.⁴³ Vielleicht verweist der Untertitel des Texts, *Invention über das Spiel*, denn auch weniger auf die Rhetorik, wie dies etwa Schmitt-Maaß suggeriert,⁴⁴ als auf die Musik (wenn auch dort die Verwendung des Begriffs zumindest teilweise sicherlich aus der Rhetorik kommt): Als Invention wird eine besondere Art der musikalischen Erfindung bezeichnet, die in der Regel zweistimmig ist (vgl. die *Inventionen* von Johann Sebastian Bach, 1723).

Die zwei Zeitebenen interagieren motivisch: Was Schnittke schreibt, kommentiert häufig eine Erfahrung des modernen Ethnologen und umgekehrt. Die Textpassagen scheinen aufeinander zu reagieren – »[t]his parallelism is in itself a narrative game«⁴⁵ –, jedoch zumeist ohne dass dies im Text selbst explizit diskutiert oder reflektiert würde. So ist zum Beispiel im modernen Teil von 3000 Jahre alten Steintafeln die Rede, die der Institutsdirektor entdeckt und geborgen habe, während im älteren Teil ja ebenfalls Steintafeln gesucht werden.⁴⁶ Die Entsprechungen werden vom modernen Schreiber nicht thematisiert, es sind also Leerstellen, die die Lesenden zu füllen haben: Es bleibt ihnen überlassen, die Parallelen zu sehen und zu analysieren.

42 Roes, Leeres Viertel, S. 774.

43 Schmitt-Maaß, Ursprünglichkeit, Offenheit, Leere?, S. 90.

44 Schmitt-Maaß, »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«?, S. 106 f.

45 Dafydd, Intercultural and Intertextual Encounters, S. 89.

46 Roes, Leeres Viertel, S. 292.

Die Doppelung der Erzählstränge macht es nur zu deutlich, dass es keine Ursprünglichkeit, keine unvermittelte Begegnung mehr gibt. Alles ist nur im Lichte der Vorgänger:innen erfahrbar:

Im Zeichen der Postmoderne steht alles unter *déjà-vu*-Verdacht. Die Unmöglichkeit, etwas wie zum ersten Mal zu sehen oder zu sagen, hat als Reflexionsniveau schon längst Eingang gefunden in die literarischen Produktionsbedingungen. Die Ethnographie ist, wenn sie wider besseres Wissen an ihrem aporetischen Projekt festhält, in unfremder Sprache über die Erfahrung des Fremden zu schreiben, nicht weit entfernt von den Einsichten, die aus der postmodernen Theorie und Ästhetik erwachsen.⁴⁷

Umgekehrt ist es Roes aber mittels der zwei Handlungsstränge möglich, im Schnittke-Part »Momente des Exotismus« zu beschreiben und so etwas wie *first contact scenes*⁴⁸ zu gestalten – wenn sie auch durch ihre auffällige mehrdimensionale literarische Vermitteltheit und die seltsamen Umstände ihrer Darstellung fragwürdig werden: Authentizität fordern sie nicht ein. Die Gegenüberstellung der zwei Berichte ersetzt nicht grundsätzlich den Aspekt der Reflexion im Text. Im Gegenteil: Der moderne Forscher hinterfragt seine Forschung und seine Absichten immer wieder. Doch die historische Ebene dient nicht etwa als naive Folie, vor der sich die zeitgenössische Auf- und Abgeklärtheit profilieren könnte. Schnittkes Notizen stellen sich im besten Licht der Aufklärung und der »Tolerance« dar.⁴⁹ Dies stellt das moderne Seinsgefühl und die angenommene moralisch-ethische Superiorität in Frage. Auch das Moment der Reise, der Dislozierung, der Erfahrung der Fremde und der Auseinandersetzung mit dem Eigenen wird im Schnittke-Strang thematisiert. Roes stellt die »Fähigkeit zur interkulturellen Begegnung als Akt der kritischen Reflexion von ursprünglich für selbstverständlich gehaltenen Überzeugungen« dar.⁵⁰ Die Erfahrung der Fremde als Moment

47 Honold, *Der ethnographische Roman*, S. 72.

48 Vgl. »Die Szene der allerersten Berührung mit der fremden Kultur ist der absolute Faszinationspunkt aller Abenteuer- und Kolonialerzählungen in Literatur und Film. Sie ist der unvermeidliche Ausgangspunkt ethnologischer Forschung, ein Fokus der anthropologisierenden Symbol- und Mythenforschung und – nicht zuletzt – ein Testfall für eine Kultursemiotik, die von der Idee begeistert ist, die ganze Welt als Text lesbar zu machen [...]« Scherpe, *Die First-Contact-Szene*, S. 149.

49 Vgl. beispielsweise »Ich hatte mir vorgenommen, fremde Sitten und Gebräuche zu betrachten und zu documentiren, ohne sie zu bewerthen oder gar verurtheilen zu wollen. Doch scheint es einen Grad der Tolerance zu geben, an welchem aus Duldsamkeit und Nachsicht Grausamkeit und Mitthäterschaft werden. Wann ist dieser Grad der Umwerthung erreicht? Darf ich so etwas Unberechenbares und Principienloses wie ein Gefühl, und sey es auch ein zutiefst menschliches, zum Maassstab meines Handelns machen?« Roes, *Leeres Viertel*, S. 132. Schnittke zweifelt und hinterfragt aber nicht nur, sondern handelt auch: So rettet er beispielsweise einen Sklavenjungen aus der Gefangenschaft.

50 Pachur, *Literarische Brücken in die ›arabische Welt‹*, S. 54 f.

der Identitätsverwirrung wird in einer »Verkleidungen« betitelten Aufzeichnung Schnittkes deutlich:

Die Auseinandersetzung mit der Geistesart der Menschen hier lehrt mich, die eigene Cultur mit neuen Augen zu sehen.

Andererseits kann ich verständlicher Weise nicht in die arabische Haut hinein. Ich verkleide mich nur als einen Orientalen. [...] Doch manchmal unterhalten sich die einander contrairten Ichs in meinem Innern. Dann fühle ich mich dem Irrsinn nahe, wie es einem Menschen gehen kann, der die Welt und sich durch zwey Paar verschiedener Augen sieht.⁵¹

Die Verkleidung macht zuweilen nicht an den Körpergrenzen Halt, sondern affiziert auch das Innere: Die Erfahrung der Fremde ist nicht kontrollierbar und kann seelische und geistige Erschütterungen nach sich ziehen.

4.2 Medialität und Materialität

4.2.1 Textschichten

Die genauere Analyse des Textes beginnt mit einer Untersuchung der Textstrata (Analysekategorie I). Relevant ist hier die Identifizierung von intertextuellen Elementen und von Wirklichkeitspartikeln. Wirklichkeitspartikel sind, wie in Abschnitt 2.3.1 erläutert, Zitate und Abschnitte, die in ihrem originalen Kontext im weitesten Sinne den Anspruch erheben, Wirklichkeit abzubilden – unabhängig davon, ob sie es tatsächlich tun.

Die Quellenliste am Ende von *Leeres Viertel* umfasst zwölf Einträge. Eine Untersuchung dieser Quellen hat bereits Christoph Schmitt-Maaß versucht.⁵² Schmitt-Maaß kommt in seiner Studie zu dem Schluss, dass Roes von den aufgelisteten Werken vor allem Ausschnitte aus Niebuhrs *Reisebeschreibung nach Arabien* (1774, 1778) sowie Burckhards *Reisen in Arabien* (1830) und Glasers *Reise nach Marib* (1913) wörtlich übernahm. Am prominentesten dürfte Niebuhrs Expeditionsbericht⁵³ vertreten sein, es lässt sich im gesamten Roman eine Vielzahl an

⁵¹ Roes, *Leeres Viertel*, S. 89.

⁵² Schmitt-Maaß, »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«?; Schmitt-Maaß, Das gefährdete Subjekt.

⁵³ Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*. Bände I und II. Der erste Bericht, noch mit dem Titel *Beschreibung von Arabien*, erschien bereits 1772. Niebuhr wird vom Reiseschreiber Schnittke auch explizit genannt, etwa Roes, *Leeres Viertel*, S. 56. Honold betont die Würdigung, die Niebuhrs Reisebeschreibung in Roes' Roman erfährt: »Wenn Roes ganze Passagen aus Niebuhrs *Reisebeschreibung nach Arabien* in sein Romanwerk überführt, so ist darin auch eine unausgesprochene Hommage an den Vorläufer zu sehen, sowohl an die analytische Kompetenz Niebuhrs als auch an seine poetischen Qualitäten, mit denen er seinen

Zitaten finden. Tatsächlich weist die Reise auch an vielen Stellen Parallelen mit der Expedition von 1761 auf. Niebuhrs Begleiter, ein Philologe, ein Naturkundler, ein Arzt, ein Kupferstecher und Maler sowie ein Diener, verstarben relativ rasch an Krankheiten. Die Niebuhr-Expedition geht auf den Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis zurück, der beim König von Dänemark die Finanzierung einer Reise ins südliche Arabien erreichte, mit dem Ziel, wichtige neue geografische und naturkundliche Erkenntnisse zu erlangen, aber auch Wissenszuwachs in Bezug auf die Sprache – und die Bibel. Die von Michaelis gesammelten Fragen,⁵⁴ die Niebuhr allerdings erst später, nämlich 1764, erreichten, hatten denn auch fast alle einen biblischen Hintergrund. Die Wertschätzung der Reise bis heute geht wohl auch auf die teilweise Nichtbeantwortung von Michaelis' Fragen zurück: Niebuhr hielt sich entsprechend seiner wissenschaftlichen, aufgeklärten Ausrichtung an die königlichen Instruktionen und die Fragen der französischen Akademie.⁵⁵

In *Leeres Viertel* lassen sich ausserdem viele Übernahmen aus Ulrich Jasper Seetzens *Reisen durch Syrien, Palästina, Phönicien, die Transjordan-Ländern, Arabia Petraea und Unterägypten* (1854) beobachten, einem Text aus Roes' Liste, den Schmitt-Maaß nicht erwähnt. Die Texte ähneln sich auch, was den Duktus betrifft. Roes hat die Äusserungen Seetzens jedoch orthografisch angepasst (»Pilgrimme« für Pilger wie in Niebuhrs Reisebeschreibung, auch »Merckwürdigkeiten« gehört ins 18. Jahrhundert) und, ähnlich wie bei Niebuhr, etwas Witz und Selbstdarstellung sowie eine Prise Skeptizismus hinzugefügt. Zur Veranschaulichung ein Vergleich anlässlich des Besuchs des Ölbergs in Jerusalem:

unklassischen und – avant la lettre – fast materialistischen Kulturbegriff zur Geltung bringt.«
Honold, *Der ethnographische Roman*, S. 90.

⁵⁴ Michaelis, *Fragen an eine Gesellschaft Gelehrter Männer*.

⁵⁵ Hübner, *Johann David Michaelis und die Arabien-Expedition 1761–1787*, S. 398.

»20. April. [...] Besuch des Oelberges.

Des Morgens ging ich ausser der Stadt, um den Oelberg zu besuchen, welcher hier allgemein unter dem Namen *Dschibbel el Thûr* bekannt ist. Ich hatte einen Mann aus dem Kloster mit mir genommen, damit er mir alle merkwürdigen Gegenstände zeigen möchte.

Wir gingen zum Thor Bâb Szittna Máriém hinaus, welches der kürzeste Weg ist, den man nehmen kann. Der Berg, worauf Jerusalem erbaut ist, ist bloss durch einen engen felsigten Grund von dem Oelberge getrennt [...].

Mein Cicerone war sehr geschäftig, mich auf Alles aufmerksam zu machen, was einen frommen Pilger interessiren kann.«

»Jerusalem, den 8ten September. Des Morgens verlasse ich früh das klösterliche Hospiz, um den Oelberg zu besuchen, welcher hier allgemein unter dem Namen *Dschebel es Thur* bekannt ist. Eigentlich habe ich mich auf den einsamen Spacirgang gefreut, doch bedrängt der Adjunct mich so sehr, ihn mitzunehmen, damit er mir alle Merckwürdigkeiten zeigen könne, dass ich nicht herzlos erscheinen will. Das Kloster selbst ist eng und dunkel, eher ein trauriges Gefängnis als ein Haus zur Feyer des Herrn. Nur mit Genehmigung des General-Procurators ist den Frates das Verlassen des Hauses erlaubt.

Wir gehen zum Thor *Bab Sittna Marriem* hinaus, welches der kürzeste Weg zum Oelberg ist. Die Anhöhe, auf der Jerusalem erbaut worden, ist nur durch einen engen, felsigen Grund vom Oelberge getrennt. [...]

Mein Sancho Pansa ist sehr beflissen, mich auf Alles aufmerksam zu machen, was einen frommen Pilgrim interessiren könnte. Also lasse ich mir martyreergleich den Grund zeigen, wo der Heilige Stephan seinen Enthusiasmus mit dem Tode bezahlen musste.«

Roes stilisiert Schnittke als modernen Menschen, der lieber allein die Gegend erkunden möchte, als frommer Tourist zu spielen. Indem er, im Unterschied zur Quelle, die Enge des Klostergebäudes als Grund für des Adjuncten Beflissenheit, ihm die Umgebung zu zeigen, darstellt, charakterisiert er das Kloster nicht als Gottesstätte, sondern als düsteres Gefängnis. Den Begriff Cicerone, Fremdenführer, ersetzt Roes mit »Sancho Pansa«, was Schnittkes Begleiter nicht gerade zur Ehre gereicht, Schnittke aber selbstironisch als Don Quijote, also als idealistischen Träumer, erscheinen lässt. Die Verschiebung des Erzählten vom Imperfekt ins Präsens erhöht die Lebendigkeit der Szene und verstärkt den Eindruck der Unmittelbarkeit. An einer anderen Stelle bringt Roes ein spannungsreiches, fast kriminalistisches Element ein, wenn nicht wie bei Seetzen einfach von

»Mohammedanern« die Rede ist, die sich auf der »Galerie der Franken« befanden, die eigentlich »nur für sie [sc. die Franken] und ihre katholischen Religionsgenossen bestimmt ist« und die sich »sehr unbescheiden und herrisch betrogen«,⁵⁶ sondern von einem geheimen Treffen:

Obleich die Galerie der Franciscaner nur für sie und ihre katholischen Religionsgenossen bestimmt ist, sehe ich doch am anderen Ende zwey Muhammedaner in erregtem Gespräche dicht bey einander stehen. [...] Etwas Seltsames ist um dieses Paar [...]. Der englische Geistliche, flüstert mir Hans-Jakob zu, und ein Janitschar des Gouverneurs. Doch warum in diesem Aufzuge, in Dschellaba und Filzkappe. Und warum verschweigt er uns, dass er des Arabischen mächtig ist?⁵⁷

Neben den schon erwähnten Berichten von Burckhardt und Glaser weist auch Charles Doughtys *Travels in Arabia Deserta* (1888) inhaltliche Parallelen zu *Leeres Viertel* auf, ausgespart hat Roes aber die negative Beurteilung und Beschreibung des Islams.⁵⁸ Die restlichen der genannten Quellentexte scheinen weniger als Handlungsinspiration denn als historische Informanten gedient zu haben, so etwa Edward Lanes *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836), Leo Hirschs *Reisen in Süd-Arabien* (1897), Alois Musils *The Manners and Customs of the Rwala Bedouins* (1928), Julius Eutings *Tagebuch einer Reise in Inner-Arabien* (1896) und Bertram Thomas' *Arabia Felix. Across the Empty Quarter of Arabia* (1932).

Die Übernahmen und Textinspirationen sind im Text nicht gekennzeichnet. Die Bezüge zu den genannten Quellentexten finden sich zumeist im historischen Strang, doch suggeriert etwa Dafydd, dass beispielsweise Philbys *The Empty Quarter* (1933) auch Eingang in den zeitgenössischen Teil gefunden habe.⁵⁹

Im zeitgenössischen Reisebericht wird ebenfalls zitiert und paraphrasiert, zumeist aber mit Quellenangabe. Dies verfestigt den Eindruck des Authentischen in diesen Passagen, nämlich dass es sich um die Notizen eines reflektierten, wissenschaftlich interessierten Jemenbesuchers handelt. Am Ende eines Tagebucheintrags figuriert etwa eine Passage aus Mark Aurels *Selbstbetrachtungen* (eine Lektüre des Ich-Erzählers): »Die tatsachen stehen auszerhalb der tür. Völlig für sich, ohne etwas über sich selber zu wissen oder auszusagen. Was gibt uns kunde von ihnen?«⁶⁰ Dies ist ein echtes, markiertes Zitat. Ausgespart wird indes Mark Aurels Antwort: τὸ ἡγεμονικόν, in der stoischen Weltsicht das Leitende der Seele, die Vernunft.

56 Ebd., S. 6, Anmerkung O. S.

57 Roes, *Leeres Viertel*, S. 50.

58 Schmitt-Maaß, »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«?, S. 102 f.

59 Dafydd, *Intercultural and Intertextual Encounters*, S. 88 f.

60 Roes, *Leeres Viertel*, S. 167. Im Original: Τὰ πράγματα ἔξω θυρῶν ἔστηγεν αὐτὰ ἐφ' ἑαυτῶν, μηδὲν μῆτε εἰδῶτα περὶ αὐτῶν μῆτε ἀποφαινόμενα. τί οὖν ἀποφαίνεται περὶ αὐτῶν; Mark Aurel, *The Meditations of the Emperor Marcus Aurelius Antoninus*, IX.15.

Das Zitat lässt sich auf die Situation des Ethnologen übertragen. Trotz aller Versuche der Annäherung merkt der Ich-Erzähler, wie sehr er der »eigenen Kultur noch verhaftet« ist.⁶¹ Die Differenz von »innen« (der eigenen Wohnung und der eigenen Kultur) und der Aussenwelt erfährt er als prägend. Was gibt ihm Kunde von den Dingen ausserhalb der Tür? Es ist das eigene Gehen nach draussen, die eigene Erfahrung, so begrenzt ihre Erkenntniswirkung auch ist. Doch unter welchen Gesichtspunkten, mit welcher Motivation und welchen Auswirkungen spielt sich diese Erkundung ab? »Ist anthropologie nicht zunächst teil einer kolonialen strategie der beherrschung und ausbeutung der fremde(n)?«⁶² Im schreibenden Subjekt treffen kulturelle und wissenschaftliche Neugierde, Abwehr gegen »das Fremde« und Abstumpfung gegenüber dem Neuen sowie Erschöpfung durch wiederkehrende Fieberattacken und Krankheitsepisoden aufeinander. Dies, ergänzt von einer mitunter quälenden Selbstreflexion, stellt die Identität und den *quest* des Subjekts in Frage.

Neben Mark Aurel wird auch Ludwig Wittgenstein als Lektüre des Ich-Erzählers genannt. Eine naheliegende Wahl, geht es ihm doch zentral um die Frage nach dem Wesen des Spiels. Auch der fragende Gestus vieler Aufzeichnungen, die in wiederholten Annäherungen ein Zentrum umkreisen, erinnert an Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen*, die mindestens einmal explizit, aber nicht wörtlich aufgerufen werden: »Was heisst: wissen was ein spiel ist, doch es nicht sagen können? (Wittgenstein §75)«⁶³ Roes formuliert in Anlehnung an Wittgensteins siebten und letzten Satz aus dem *Tractatus logico-philosophicus* (»Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen«)⁶⁴ die folgende Aussage: »worüber wir nicht sprechen können, darüber können wir durchaus etwas wissen«, und behauptet: »Die grenzen unserer welt sind *nicht* die grenzen unserer sprache.«⁶⁵ Wittgenstein schreibt im *Tractatus* »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt« (Satz 5.6) und »Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten« (aus 5.62).⁶⁶ Der obige Satz des Ich-Erzählers legt nahe, dass dieser mit Wittgensteins Aussage nicht einverstanden ist und dass es ein Wissen über die Welt gibt, das nicht in Worte fassbar ist. Auffällig bei Roes ist zudem der Wechsel von der ersten Person Singular zur ersten Person Plural, vom persönlichen Subjekt zu einer inklusiven Gemeinschaft.

61 Roes, Leeres Viertel, S. 424.

62 Ebd., S. 224. Hier findet sich im Text ein markiertes, echtes Zitat eines Professors für Islamische Soziologie.

63 Ebd., S. 412. Vgl. »Was heißt es: wissen, was ein Spiel ist? Was heißt es, es wissen und es nicht sagen können?« Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 282.

64 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, S. 85.

65 Roes, Leeres Viertel, S. 412.

66 Wittgenstein, *Tractatus*, S. 67.

An einigen Stellen finden sich kursive Abschnitte: Die Passagen sind markiert, aber nicht als Zitate ausgewiesen.⁶⁷ Gerade in Anbetracht der durchgängigen Kleinschreibung sind sie aber auch als Selbstzitate, also als Auszüge aus der Forschungsarbeit des Ich-Erzählers, lesbar und wären insofern wiederum als authentizitätsfördernde Elemente des Textes zu werten.⁶⁸

4.2.2 Der inszenierte Materialisierungsgrad des historischen Dokuments

Im Hinblick auf die mediale Inszenierung von Fakten und Fiktionen (Analysekategorie II und III) ist zu untersuchen, wie sich das vermeintlich historische Dokument im *Leeren Viertel* darbietet. Präsentiert wird es als ein Manuskript aus der Anna-Amalia-Bibliothek zu Weimar, das der Protagonist der Jetztzeit gefunden hätte, als ein Dokument, das vermutlich nie gedruckt worden und von dem der Autograf unauffindbar sei.⁶⁹ Hier kommt man fast nicht umhin, die »ironisch abgeklärte[n], gleichsam augenzwinkernde[n] Eröffnungsformel«⁷⁰ Eco in *Der Name der Rose* zu zitieren: »Natürlich, eine alte Handschrift ...«⁷¹ (Natürlich, Eco!). Der Handschriftenfund ist ein altbekannter Kunstgriff (vgl. Abschnitt 2.3.3). Es dürfte allerdings kaum möglich sein, weniger *effort* bezüglich einer autoritativen Beglaubigung eines historischen Dokuments zu unternehmen, als dies Roes hier tut. Die Lesenden werden ohne Erklärung, ohne Einführung mit dem historischen Dokument konfrontiert. Die Erläuterung, dass der Ich-Erzähler den Reisebericht auf seiner Flugzeugreise liest, folgt erst nach gut fünfzig Seiten. Die Alterität des angeblich historischen Textes äussert sich primär in der ungewohnten Orthografie. Über die Erscheinungsform des Textes erfährt man aber auch später nur, dass es eine »unvollständige Abschrift« ist,⁷² seine materiale Beschaffenheit bleibt ausgespart. Erklärt diese Unvollständigkeit die Cliffhänger, die Lücken im Text? Oder bezieht sie sich nur auf die bereits erwähnten

67 Roes, *Leeres Viertel*, S. 165, 202, 216, 217, 238 f., 255, 257, 258 f., 445 f., 449, 465.

68 Auch die namentliche Nennung von Bekanntschaften des Ich-Erzählers, etwa des Anthropologieprofessors Abdul Malik al-Makrami, steigert die Authentizitätswirkung des Textes. Ein Konferenzüberblick von 1990 suggeriert die Existenz eines Anthropologen dieses Namens. Middle East Studies Association of North America, *Recent Conferences*, S. 284.

69 Roes, *Leeres Viertel*, S. 213.

70 Honold, *Das Weite suchen*, S. 376. In der Nachschrift zu *Der Name der Rose* schrieb Eco: »Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte. Das wußte Homer, das wußte Ariost, zu schweigen von Rabelais und Cervantes ... Ergo konnte meine Geschichte nur mit der wiedergefundenen Handschrift beginnen, und auch das wäre dann (natürlich) nur ein Zitat.« Eco, Nachschrift zum Namen der Rose, S. 28.

71 Eco, *Der Name der Rose*, S. 5 (unpaginiert).

72 Roes, *Leeres Viertel*, S. 213.

leeren Seiten gegen Ende des Textes? Schmitt-Maaß führt die zur Schau gestellte Fragmentierung teilweise auch auf das Leseverhalten des modernen Ethnologen zurück: Dieser würde Seiten überspringen beim Lesen.⁷³ Diese Auslegung halte ich für spekulativ, da sie im Text so nicht belegt ist. Der Ich-Erzähler bemüht sich nicht um eine Klärung der Darstellungsform. Auffällig ist jedoch, dass der Ethnologe den Schnittke-Text offensichtlich bei sich trägt: Er hat ihn dabei, als er entführt wird.⁷⁴ Die materielle Verfasstheit des Dokuments spielt nur insofern eine Rolle, als es transportabel ist. Auch die Echtheit des Dokuments wird durch den Ich-Erzähler nicht angezweifelt, wohl aber vom Institutsdirektor in Šana‘a, der es für eine »romantische Fiktion, eine Insel Felsenburg« hält.⁷⁵ Dieser Faden wird nicht weiter aufgenommen, der Ich-Erzähler dementiert die Vermutung aber auch nicht. Dennoch ist es eine illusionsstörende metafiktionale Aussage. Sie erinnert explizit an ein literarisches Werk mit einer Herausgeberfiktion, in welchem in der Vorrede der Wahrheitsgehalt des Textes problematisiert wird.⁷⁶ Das eindringlichste Merkmal der Erscheinungsform des pseudohistorischen Dokuments in Roes’ Roman ist sicherlich die altertümelnde Schreibweise, die man als »Wirklichkeitssuggestion durch optische Darstellungsmittel«⁷⁷ auffassen könnte. Indem sich aber beide Schriftkonventionen von der üblichen Regelung abheben (der zeitgenössische Ich-Erzähler verwendet durchgängig Kleinschreibung und sz für ß), wohnt beiden ein distanzschaffender Faktor inne.

Es handelt sich bei Roes’ Text nicht in dem Sinn um eine Herausgeberfiktion, dass eine Herausgeberschaft eines Textes simuliert wird. Es wird nicht in den Text eingegriffen, seine Präsentation wird nicht erläutert, es gibt auch kein diesbezügliches Vorwort. Die Mechanismen der auktorialen Verneinung und der behaupteten Materialität eines fiktiven Dokuments greifen trotzdem ganz ähnlich wie im Falle einer Herausgeberfiktion. Wichtig ist, dass in der gedruckten Buchform dennoch ein Überrest der Materialität des Manuskripts durchscheint: ein Irritationen auslösender Widerstand.

73 Schmitt-Maaß, *Das gefährdete Subjekt*, S. 213 f.

74 Vgl. Roes, *Leeres Viertel*, S. 607.

75 Ebd., S. 214.

76 Schnabel, *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer [...]*. Ludwig Tieck gab 1828 eine gekürzte Fassung davon heraus mit dem Titel *Insel Felsenburg*. Vgl. auch Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 152–157.

77 Stang, *Einleitung – Fußnote – Kommentar*, S. 293.

4.2.3 Die Bedeutung der Schrift

Ein weiterer medialer Prozess soll hier untersucht werden: Da es sich um Tagebucheinträge handelt, ist es kaum überraschend, dass der Praxis des Schreibens im Text eine grosse Rolle zukommt. Schreiben und das damit einhergehende Reflektieren und Bewahren von Geschehnissen sind in beiden Erzählsträngen von Roes' Roman präsent.

Schnittke trägt sein Heft am Körper und schützt es vor fremden Einflüssen – etwa gegen sintflutartigen Regen, dem die Gipskopien von Inschriften zum Opfer fallen.⁷⁸ Der Puppenbühnendirektor schreibt auch in Gefangenschaft »immer noch in seinem Wanderbüchlein, als erlief er noch neue Tage«. ⁷⁹ Auch auf der Flucht durch die Wüste, nahe dem Verdursten, notiert er seine Erlebnisse: »die Hand schreibt noch«. ⁸⁰ Diese expliziten, *histoire*-basierten metafiktionalen Äusserungen hinsichtlich der Schreib-Szene rücken immer wieder den Status des Texts als Erfahrungsbericht in den Vordergrund. Sie unterbrechen aber auch den Lesefluss und sind insofern ein Moment der Irritation.

Nicht nur das eigene Schreiben wird thematisiert, auch die Bedeutung von Schrift in den unterschiedlichen Kulturen steht zunehmend im Fokus. Gegen ein Ungeheuer sei die Tinte seines Tintenfassens Abwehr genug, macht Schnittke Kindern im Beduinendorf weis, Sprüche hätten die Kraft von Geistern.⁸¹ Seine spätere Aussage, »eine geradezu heilige Ehrfurcht vor der Schrift« sei »den Morgenländern zu eigen«⁸² – ein gängiges Klischee –, schlägt in dieselbe Kerbe. Die Macht, die der Schrift zukommen soll, wird in einer weiteren Episode verdeutlicht: Eine Frau bittet Schnittke, er solle in seinen Büchern das Schicksal ihres vermissten Sohnes nachlesen, als »sey in den Büchern unser aller Los bereits verzeichnet«. Doch dieser seit dem 17. Jahrhundert gängige Topos⁸³ der medienbedingten kulturellen Überlegenheit der Europäer:innen – der ja auch in Stangls *Der einzige Ort* diskutiert und subvertiert wird, siehe Kapitel 3,3 – wird bei Schnittke nicht als lächerliche und belustigende Vorstellung rezipiert, wie dies in zahlreichen

78 Roes, Leeres Viertel, S. 268.

79 Ebd., S. 515.

80 Ebd., S. 547.

81 Ebd., S. 235.

82 Hier und im Folgenden ebd., S. 624.

83 »Bis in die frühe Neuzeit hinein war die europäische Schriftmächtigkeit kein zentrales Unterscheidungsmerkmal in den Diskursen über fremde Völker und Kulturen. Erst nach der Zerstörung der mittelamerikanischen Schriftkulturen durch die spanischen Eroberer und der zunehmenden Verbreitung des Buchdrucks in Europa im 17. Jahrhundert tauchte dieses Motiv in den europäischen Reiseberichten auf und wurde im Kontext zunehmender Literarisierungsprozesse innerhalb Europas schließlich zu einem festen Topos der Begegnung mit dem Fremden.« Werkmeister, Kulturen jenseits der Schrift, S. 30. Vgl. auch Schüttpelz, Die Moderne im Spiegel des Primitiven, S. 17–31.

Reiseberichten der Fall ist. Im Gegenteil, Schnittke wird seinerseits affiziert: Die für Schnittke »beängstigende Ehrfurcht« der Stammesangehörigen hindert ihn am Schreiben: »könnte Er dann nicht das ganze Daseyn umdichten?«⁸⁴

Mit der wachsenden Skepsis gegenüber der Schrift kongruiert die Entwicklung hin zur Mündlichkeit. Als Gast bei den Beduinen wird Schnittke wieder zum mündlichen⁸⁵ Erzähler (in seinem früheren Leben in Weimar war er Komödiant und Marionettentheaterdirektor): Er bastelt einen Sandmann, mit dessen Hilfe er den Kindern Geschichten vorträgt. Dabei erzählt er auch einige Episoden der Abenteuer, die er und seine Reisegruppe erlebt hatten. Diese mündliche Erzählsituation, die Schnittke wiederum in seinem Heft notiert, schliesst nun die Lücken, die für die Lesenden des Romans *Leeres Viertel* geblieben waren: Jetzt werden die Abenteuer der Reisegruppe um de la Motte-Fauteuil zu Ende erzählt.

Interessant ist aber gerade das »Ende der Schrift«: Nicht nur wird die mündliche Erzählsituation bedeutsam, auch die heiligen Schriften, das Ziel des *quests*, erweisen sich zuletzt als eine Leerstelle. Mit dem Fund der leeren Gesetzestafeln der Bundeslade endet der Schnittke-Part: »Meine Augen und Hände tasten über beyde Seiten der Tafeln, Fingerbreit auf Fingerbreit. – Die Seiten sind leer.«⁸⁶ Dieser Satz ist der letzte Satz im Schnittke-Part: Er endet damit. Vielleicht ist Schnittke so tatsächlich der »Ritus der Aufnahme in den Stamm«,⁸⁷ über den er sinniert, gelungen. Wäre dies der Marker für den Übergang der eigenen Kultur in eine fremde, so liesse sich damit auch das abrupte Ende des Manuskripts erklären: Das Aufschreiberitual würde überflüssig, die Reise wäre zu Ende, der Protagonist angekommen.

Auch der zeitgenössische Forscher reflektiert sein Schreiben. Fortwährend hinterfragt er seine Aufgabe, seine Forschung, seine Anwesenheit im Jemen, die Möglichkeiten des Verstehens. In diesem Erzählstrang fällt eine weitere mediale Besonderheit ins Auge: Die Eintönigkeit der Schrift wird aufgebrochen durch eine Vielzahl an Karten und Skizzen, die sich drei Kategorien zuteilen lassen. Zum einen sind es kartografische Skizzen oder Abbildungen (etwa eine Skizze des Landes Jemen, ein Abdruck eines Stadtplans von Šana‘a aus dem Jahr 1935, eine Karte von Stammesgebieten, eine Skizze des Markts zu Šana‘a, ein Schema der Altstadt von Ša‘adah).⁸⁸ Eine zweite Gruppe machen Skizzen des Forschers aus, die dessen theoretische Überlegungen begleiten. Und in einen dritten Bereich

84 Roes, *Leeres Viertel*, S. 624.

85 Auch die traditionellen Lieder der Lafitat, für die sich Schnittke zu interessieren beginnt, und die er ganz nach ethnologischem Brauch zu klassifizieren versucht, zeugen von der Relevanz des Mündlichen. Ebd., S. 684.

86 Ebd., S. 719.

87 Ebd., S. 717.

88 Ebd., S. 303, 327, 343, 443.

fallen Zeichnungen, die aufgrund ihres Abbildcharakters Welthaltigkeit suggerieren: ein skizziertes Verbotsschild, abgemalte Strassengraffiti, eine Skizze der Untergrundbahn am Zoologischen Garten in Berlin, Zeichnungen von Spielen, die dem Ich-Erzähler auf seinen Streifzügen begegnen.⁸⁹

Wie verhalten sich die Karten und Zeichnungen zum Text? Karten tragen in unterschiedlichem Masse die Verheissung von Echtheit und Realitätstreue mit sich: Je nach Kontext, Benennung und Beschriftung sowie Darstellungsform erwecken sie einen unterschiedlichen Effekt von Vertrauenswürdigkeit. Die Reproduktion des Stadtplans von Sana'a etwa suggeriert Echtheit (eine Karte muss existiert haben, um die Reproduktion davon darzustellen zu können) und Vertrauenswürdigkeit aufgrund ihrer offiziell und seriös anmutenden Gestaltung: Sie hat Signalfunktion. Kuhns prinzipielle Frage »[g]ehört die Karte selbst der Fiktion an, oder ist sie (noch) außerhalb dieser zu verorten?«⁹⁰ lässt sich hier auf alle Abbildungen ausweiten. Fast immer nimmt der Text explizit Bezug auf den piktorialen Peritext⁹¹ und bindet ihn so in sein Erzählen ein.⁹² Die Abbildungen können demnach als Authentizitätsbeteuerungen des Forschers gesehen werden. Der uneinheitliche Charakter der Abbildungen in Roes' Text verstärkt den Eindruck des Authentischen (im Sinne von Wahrhaftigkeit und Echtheit): Er suggeriert das eigenhändige Sammeln von Informationen eines Reisenden und Forschenden. Die handgefertigten Skizzen legen den Fokus zusätzlich auf das subjektive Erleben des Reisenden, der sieht, beobachtet und dokumentiert.

Der Protagonist imaginiert aber auch ein Übersteigen der Schrift mittels des Körpers: Gegen Ende des Textes führen die Männer des Stammes, bei dem der Ich-Erzähler gefangen gehalten wird, einen traditionellen Tanz auf. Am darauffolgenden Morgen werden sie in den Krieg ziehen. Was der Ethnologe beobachtet, hat er zuvor schon in Form einer Tanzaufführung betrachtet und konzeptuell skizziert: ein »magisches Quadrat«, an dessen vier Ecken die Begriffe Ritual, Sexualität, Kampf und Spiel stehen (als Verhalten und Haltungen) und in deren Mitte das Wort Tanz geschrieben ist.⁹³ Der Tanz, den die Männer des Stammes tanzen, weist alle vier Haltungen der Sexualität, des Rituals, des Kampfs und des Spiels auf. Nun nimmt der Ich-Erzähler mit diesem sich angeeigneten Wissen am kämpferisch-verführerischen Tanz teil⁹⁴ und beeindruckt so die Anwesenden und

89 Ebd., S. 320, 295, 613, Spiele: 117, 144, 182, 559.

90 Kuhn, *Wahre Geschichten*, S. 246.

91 Kuhn folgend verstehe ich die bildnerischen Text-Einschübe als dem Peritext zugehörig. Ebd., S. 223.

92 Eine Ausnahme ist eine Skizze des Marktes zu Sana'a, die sich in einem Abschnitt von Schnittkes Text befindet: Hier ist unklar, wer der:die Urheber:in der Zeichnung sein soll und ein expliziter Zusammenhang zur Texthandlung ist auch nicht ersichtlich. Roes, *Leeres Viertel*, S. 351.

93 Ebd., S. 251–255.

94 Ganz ähnlich ist in Uwe Timms *Morenga* ein Tanz als Schlüsselszene konzipiert: An ihm kris-

insbesondere sein Gegenüber. Diese Umsetzung von Wissen in eigenes Erleben könnte, ähnlich wie bei Schnittke, einen Übertritt ins kulturell Andere bedeuten. Ob dieser gelingt, bleibt offen. Der Text entwirft damit eine Utopie als Synthese der anthropologischen Zweifel: Die Verständigung der Körper über das Begehren des Anderen, wenn Sprache und Denken in ihren unproduktiven kulturellen Gegensätzen verharren: »Doch können wir uns verständigen. Denn gemeinsam haben wir unseren Körper. / Nicht kulturen begegnen einander, sondern Gesichter, Gerüche, Stimmen.«⁹⁵

4.3 Eine Frage des Genres. Ein hybrider Text

Für *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali. Invention über das Spiel* wurde Michael Roes 1997 mit dem Bremer Literaturpreis ausgezeichnet. Das Buch stand für eine Weile in der Öffentlichkeit, vier Auflagen wurden bereits im ersten Jahr der Publikation gedruckt. Handelt es sich bei diesem Text überhaupt um einen Roman wie dies der Aufdruck des Verlags suggeriert?

Laut einem kritischen Rezensenten ist dies eine »verkaufsfördernde« Strategie für einen ansonsten schwer zu vermittelnden Text.⁹⁶ Roes selbst sagte in einem Interview, der Text sei als »romanhafter Essay« der erste in einer Reihe von »Grenzüberschreitungen«, Genreinteilungen seien »antiquiert«.⁹⁷ Deutlich wird damit Roes' Anliegen, sich nicht innerhalb etablierter Formen, Ansprüche und Diskurse zu bewegen.

In der Laudatio für den Bremer Preis hob Wilfried F. Schoeller die »spielerischen, oft ironischen Verfremdungen« des Texts hervor, der angefüllt sei »mit Anregungen, intellektuellen Zündfunken, Hypothesen, die wiederum umgewendet werden, die nicht stehenbleiben«.⁹⁸ Auch Andrea Köhler attestierte Roes' Roman »eine strukturelle Offenheit, die verschiedene Genres und Erzählmodi zusammenspannt – ohne die Risse zu kitten«, weswegen der Text frei von »Botschaften oder Ideologeme[n]« sei.⁹⁹ Kornes sieht den Text als »Experiment mit der Form«, geleitet von der Frage »nach den Möglichkeiten von interkulturellem Verstehen und angemessenen Schreibweisen über Fremdheit«.¹⁰⁰

tallisiert für den deutschen Protagonisten in *Morenga* die unüberbrückbare kulturelle Distanz. Vgl. dazu ausführlich Dafydd, *Intercultural and Intertextual Encounters*, S. 64–69.

95 Roes, *Leeres Viertel*, S. 746.

96 Hage, *Sprachlos in der Wüste*, S. 220.

97 Herrmann, Roes, *Michael Roes im Gespräch*.

98 Schoeller, *Der ausgesetzte Erzähler*, S. 495.

99 Köhler, *Reisender Schnee oder Realismus ohne Resignation*, S. 65.

100 Kornes, *Des/Orientierung*.

In der Tat präsentiert sich der als Roman etikettierte Text auch als Dokumentation einer Forschungsarbeit: Er beinhaltet Reflexionen über das Wesen des Spiels, über Kindererziehung und Autorität, über gesellschaftliche Freiheiten und Zwänge im Jemen, über interkulturelle Verständigung sowie Notizen zu Bekanntschaften und zu Ausflügen in verschiedene Stadt- und Landesteile. Dem literarischen Text ist mit den ausführlichen Beschreibungen von Spielen und der Abschnitte zur Theorie des Spiels eine gewisse Sperrigkeit nicht abzusprechen. Zwar fügen sich die eher theoretischen Äusserungen meist gut in die Handlung (sofern gerade im modernen Teil wirklich von Romanhandlung gesprochen werden kann) – und nicht von ungefähr interessiert sich ja auch Schnittke für die Spiele der orientalischen Welt, sodass sich Angaben aus der früheren Zeitebene und der Jetztzeit häufig überblenden und bespiegeln. Doch wie ernst sind diese zur Schau gestellten Ergebnisse der Spiel- und Kultur-Erforschung zu nehmen? Im Anhang des Textes findet sich eine Liste der gesammelten Spiele mit einer Kurzbeschreibung. 1994/95 war Roes im Jemen zu Forschungszwecken, den Text *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali. Invention über das Spiel* hat er zudem als Habilitationsschrift an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht.¹⁰¹ Will der Text demnach seriöse Anthropologie leisten?

Weltwissen

Deutlich wird, dass dieser Text sich nicht nur des historischen, faktualen Wissens der Reisebeschreibungen bedient (Reiseberichte sind geprägt vom Mythos der Wirklichkeitssättigung und der Authentizität: Das eigene Sehen soll die Wahrheit des Geschriebenen bezeugen), sondern Wissen ganz grundsätzlich noch auf einer weiteren Ebene thematisiert: nicht als abstraktes Wissen, vielmehr als Wissen über die Welt. Mit der Ethnografie wird das Grundthema der Beschreibung der Wirklichkeit aufgerufen, des Fremden, Anderen. Es ist das »Dilemma der Disziplin« der Ethnologie: »[W]ie kommt die Welt in den Text?«¹⁰² Die Ethnologie hat sich in der sogenannten »Krise der ethnographischen Repräsentation« mit der Problematik der textuellen Verfasstheit ihrer Forschungen auseinandergesetzt und die Subjektivität und Autorität der Autor:innen sowie die Strategien der Narration reflektiert.¹⁰³ Diese disziplin-kritischen Diskussionen werden auch in *Leeres Viertel* durchgespielt und weitergedacht.¹⁰⁴ Roes reflektiert die Tradition.

¹⁰¹ Schmitt-Maaß, *Das gefährdete Subjekt*, S. 219.

¹⁰² Fechner-Smarsly, Clifford Geertz' »Dichte Beschreibung«, S. 82.

¹⁰³ Clifford, Marcus (Hg.), *Writing Culture*; Geertz, *Works and Lives*.

¹⁰⁴ Vgl. »Alles zufällige, subjektive und singuläre in d[ies]er begegnung verfälscht das ergebnis und raubt dieser wissenschaft ihre empirische legitimation. / Selbst diese kritik repräsentiert nur den stand der gegenwärtigen anthropologischen reflexion. Warum wagen wir den schritt von einer empirischen zu einer hermeneutischen wissenschaft nicht? Wir können dem eurozentrismus

Bekannte Ethnologen und Reiseschriftsteller wie Bronisław Malinowski, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Bruce Chatwin und andere werden explizit oder implizit referenziert. Roes' Erzähler scheint sich den blinden Flecken der eigenen Beobachtung so dicht wie möglich nähern zu wollen. Fortwährend dokumentiert er das Hinterfragen seiner Intentionen, seines Verhaltens, seiner Wünsche und seiner Zweifel. Die Analyse macht auch vor der eigenen (Homo-)Sexualität nicht halt, diese wird »zu einem weiteren Vehikel der Selbstreflexion, wenn nicht sogar zu einem Instrument intensiver Wahrnehmung an sich«. ¹⁰⁵

Die Forschung hat auf Stephen Tyler und dessen Ansatz einer postmodernen Ethnologie aufmerksam gemacht, einer – vielleicht unerreichbaren – Ethnologie als fragmentarische und polyphone Evokation, die nicht beschreibt, nicht beherrscht, nicht repräsentiert: ¹⁰⁶

Because post-modern ethnography privileges ›discourse‹ over ›text‹, it foregrounds dialogue as opposed to monologue, and emphasizes the cooperative and collaborative nature of the ethnographic situation in contrast to the ideology of the transcendental observer. In fact, it rejects the ideology of ›observer-observed‹, there being nothing observed and no one who is observer. There is instead the mutual dialogical production of a discourse, of a story of sorts. ¹⁰⁷

Schmitt-Maaß findet Tylers evokative Ethnografie in Roes' *Leeres Viertel* »meisterhaft« umgesetzt – zumindest das, was Tyler darunter »verstanden haben könnte«. ¹⁰⁸ Holdenried verortet den Text am Schnittpunkt von »literarisierter Anthropologie und anthropologischer/ethnographischer Literatur(wissenschaft)«, ¹⁰⁹ wenn auch Roes' Text den Anspruch einer poetischen Anthropologie nicht erfüllen könne: Der Mangel an Fantasie lasse das Werk nur als »spielerische[s] Denken mit Versatzstücken aller wissenschaftlichen Diskurse« wirken. ¹¹⁰

In der Ethnologie scheint Roes' Roman kaum rezipiert worden zu sein. Das gleiche Schicksal wurde übrigens auch schon Hubert Fichte zuteil, jenem in den 1970ern Furore machenden Schriftsteller, der sich ausführlichen Recherchen über den afroamerikanischen synkretistischen Religionen widmete. Bereits in seinen früheren, (noch) stärker autobiografisch ausgerichteten Werken zeigte Fichte eine Vorliebe für die Form des Interviews und der Montage. Der mediale Wettstreit mit der Fotografie prägt viele seiner Texte; auf den Reisen begleitete ihn meist seine Lebensgefährtin, die Fotografin Leonore Mau. Zentral für Fichtes Romane (die

nicht entkommen. Selbst die kritische reflexion ist teil der eigenen kulturellen kompetenz.«
Roes, *Leeres Viertel*, S. 225.

105 Kornes, *Des/Orientierung*.

106 Tyler, *Post-Modern Ethnography*.

107 Ebd., S. 126.

108 Schmitt-Maaß, »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«?, S. 106.

109 Holdenried, *Ketzerische Bemerkungen*, S. 356.

110 Ebd., S. 366.

man gerne als Ethnopoese bezeichnet) und auch für die vielen Rundfunkfeatures, die sein Haupteinkommen darstellten, ist sein Material, das er zu einem »Stakkato aus Fakten«,¹¹¹ einer Litanei aus Begriffen und Sätzen verarbeitete, die meist nicht einmal eine Zeile einnehmen. Die Interviewfragen werden dabei weggelassen. Die fast adjektivfreien Sätze sind bar eines subjektiven Tonfalls, eingepasst in das Textwerk. Fichtes Romane (wie *Explosion. Roman der Ethnologie* oder *Forschungsbericht*) unterscheiden sich in Duktus und Stil kaum von seinen ethnopoetischen Werken (*Xango*, *Petersilie*, *Lazarus und die Waschmaschine*, *Das Haus der Mina in São Luiz de Maranhão*), doch heissen in den Romanen die Protagonisten Jäcki und Irma (als Alter Egos Hubert Fichtes und Leonore Maus). Obwohl (oder weil) Hubert Fichte häufig als Folie zu Roes' Schriften genannt wird, grenzt sich letzterer jedoch deutlich von dem früheren Schriftsteller ab.¹¹² In der Tat sind Ähnlichkeiten hauptsächlich am ethnologischen Interesse und an der kompromisslosen Überschreitung von Genrengrenzen festzumachen. Roes *Leeres Viertel* ist in Sachen Selbstdarstellung (und auch Selbstentblössung) aber zurückhaltender als Fichte, der seine Bisexualität als treibender Motor der Darstellung sah. Auch ist Roes' Schreibstil unauffälliger und hat dementsprechend einen weniger hohen Wiedererkennungseffekt als Fichte. Auf die Frage eines Interviewers, ob er einen »vergleichbaren, d. h. konsequent diskursüberschreitenden Schriftsteller« kenne, antwortet Roes, »es gibt niemanden, der ebenso schreibt wie ich, aber es gibt einige, die Vergleichbares wollen – Raoul Schrott zum Beispiel«.¹¹³ Raoul Schrotts Experimentieren mit Gattungsgrenzen wird in Kapitel 5.2 beleuchtet.

»Jeder gute Roman ist gute Ethnologie. [...] [N]ur dann ist Ethnologie gute Ethnologie, wenn sie auch ein guter Roman ist« lautet Roes' Überzeugung.¹¹⁴ Die Beantwortung der Frage, was Ethnologie ist oder sein soll, überlasse ich anderen. Festzuhalten ist, dass der Text *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali* sich auf literaturwissenschaftlich unkartografiertem Gebiet bewegt: Er ist Habilitationsschrift, Roman, Dokumentation einer Forschung, Ethnografie, historische Anthropologie (mit dem Schnittke-Erzählstrang, der auf historischem Material beruht, kommt eine historische Perspektive hinzu) – all das und doch nichts von all dem. Und was ist hier Fakt, was Fiktion, was Fake? Ist dies angesichts eines solchen Texts überhaupt eine sinnvolle Frage? Der Text erscheint, so meine These, als hybrides Konstrukt verschiedener Momente der Authentizität, der Welthaltigkeit, aber auch der Fiktion und der Metafiktion, die sich überlagern. Unterschiedliche Formen der Wahrnehmung finden sich ineinander verschränkt, keine nimmt überhand. Dafydd spricht von einem »enigmatic space«, den Roes kreiere, indem er »travel

111 Trzaskalik, *Geklebte, gelebte Blätter*, S. 91.

112 Schmitt-Maaß, *Das gefährdete Subjekt*, S. 285.

113 Herrmann, Roes, Michael Roes im Gespräch.

114 Schmitt-Maaß, *Das gefährdete Subjekt*, S. 285.

fact into travel fiction« verwan­dle: Dieser Raum ermöglicht es Roes, die Vorteile beider Genres zu nutzen (»to exploit the advantages of both the fictional novel and the non-fiction travel account«).¹¹⁵

Der Text gewinnt Welthaltigkeit: Er ist auf die Wirklichkeit gerichtet, auch wenn er nicht explizit den Anspruch erhebt, Wirklichkeit getreu abzubilden, ein authentisches Dokument der Realität zu sein. Zu deutlich ist der Gestus des Ethnologischen, zu prominent sind die Passagen der Beschreibung, die Ausstellung der Sammeltätigkeiten. Die Zweifel und teilweise selbstreflexiven Reflektionen, die körperlichen Überforderungen und Reaktionen, denen sich der Ich-Erzähler aussetzt, verstärken diesen Eindruck. Ich behaupte damit nicht, Roes' Text entspreche der Wirklichkeit, bilde Wirklichkeit wahrheitsgetreu ab oder sei ein authentisches Dokument der jemenitischen Alltagsrealität: Weder gibt er das vor, noch kann ein Text dies prinzipiell leisten. Die erkenntnistheoretische Frage, ob und inwiefern Realität oder Wirklichkeit für den Menschen immer schon ein Konstrukt ist, bleibt hier unberührt. Festzustellen ist aber, dass der Text affirmativ Bezug nimmt auf die Wirklichkeit: Zwar enthält er keine explizite Wahrheitsbeteuerung, doch ist – zumindest in der modernen Zeitebene – der Gestus der des Authentischen. Gleichzeitig etabliert der Text aber auch eine Abenteuer­geschichte, angeblich aus historischer Quelle, ohne jedoch diese Illusion wirklich ernsthaft aufrechtzuerhalten. Gerade die Nonchalance mit der Roes den historischen Strang als erfundenen preisgibt, erstaunt. Der Text lässt sich in die Karten schauen, seine Konstruiertheit ist ersichtlich. Es geht ihm nicht um die Wahrung einer Illusion, wenn auch *fictum*-metafiktionale Äusserungen, die Erfundenheit betreffen, nur punktuell gesetzt sind. Allfälligen Spekulationen über die Echtheit dieses historischen Dokuments wird mittels einer Nachbemerkung ein Ende gesetzt. Damit entpuppt sich der erfunden wirkende Strang jedoch als in hohem Masse mit Wirklichkeitspartikeln unterlegt und gewinnt dadurch eine paradoxe Wahrhaftigkeit. Der Text ist mehr als ein Nebeneinander von Dokument und Fiktion, er hat einen eigentümlichen medialen Status.

115 Dafydd, *Intercultural and Intertextual Encounters*, S. 9.

5 Raoul Schrott: Von Anfängen und Enden

5.1 Das leere Zentrum. *Finis Terrae* (1995)

5.1.1 Zu Kontext, Aufbau und Inhalt des Romans

1995 legte Raoul Schrott mit *Finis Terrae. Ein Nachlass* seinen Erstlingsroman vor. Der Text – sperrig, an der Grenze zum Hermetischen, voller Anspielungen und Reflexe von Gelehrsamkeit – bescherte dem Österreicher grosse Aufmerksamkeit und den Ruf eines literarischen Nachwuchstalents. Es sei ein Roman, »auf den weder der Ausdruck Collage noch das Urteil Experiment zutrifft«, »ein rätselhafter Text, der durch eben diese Eigenschaft fasziniert«.¹

Die Forschung zu *Finis Terrae* ist überschaubar. Besprochen wird der Text vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der Archäologie,² der Psychoanalyse,³ der historischen Kosmologie⁴ und der Authentizitätstopoi.⁵

Finis Terrae gibt sich als Nachlass Ludwig Höhnels zu lesen, den Raoul Schrott als Herausgeber ediert und mit einem Vorwort versieht. Der Nachlass gliedert sich in zwei Bücher à zwei Hefte. In der komplexen Anordnung überlagern sich Text- und Zeitebenen. Variierende Wiederholungen, Ellipsen sowie die fragmentarische Anordnung, die mit der materiellen Erscheinung des Nachlasses begründet wird, erschweren den Lesefluss.

Schrotts Erstlingsroman fällt in eine Zeit, in der »Entdeckungsreiseliteratur« Hochkonjunktur hat.⁶ *Finis Terrae* verbindet aber das Thema einer Polarexpedition (wenn auch einer sehr frühen) mit einer Destination in Ostafrika und könnte damit einen Wendepunkt in der Entdeckungsreiseliteratur bedeuten.⁷ Seit der Mitte der 1990er-Jahre haben im deutschsprachigen Raum sogenannte Afrika-Romane Konjunktur. In ihnen spiegeln sich der Versuch der Aufarbeitung der Kolonialvergangenheit und die Lust an Exotik und Abenteuer, die bis zu einer »Remythisierung des Kolonialismus« gehen kann (vgl. Abschnitt 3.4.1).⁸ Zu bemerken ist, dass die koloniale Problematik bei Schrott im Gegensatz zu einer Vielzahl von Gegenwartstexten nur am Rande aufscheint. Auch von einem »Reiz

1 Piatti, Die Grenzen und Enden der Welt.

2 Vgl. Grimm-Hamen, *Écrire »comme sur un socle carbonisé de maçonnerie«*.

3 Vgl. Greiner-Kemptner, Die endliche Erfahrung; Hagmann, Raoul Schrotts *Finis Terrae*.

4 Heydenreich, Kosmos oder Chaos?.

5 Vgl. Breitbarth, Das mehrdimensionale Spiel.

6 Bay, Struck, Postkoloniales Begehren, S. 462.

7 Vgl. ebd., S. 462 f.

8 Göttsche, Deutsche Kolonialgeschichte als Faszinosum und Problem, S. 357.

der historischen Wiederentdeckungsfreude, die in einem ambivalenten Verhältnis zum Abenteuergeist kolonialer ›Entdeckung‹ [...] steht«,⁹ ist wenig zu spüren, da Schrott es vermeidet, eine berühmte Entdeckerfigur ins Zentrum des Buches zu stellen. Der Protagonist, Ludwig Höhnel, ist zwar ein Nachfahre eines berühmten Entdeckers, doch sind insgesamt die Anspielungen so diffus, die Verbindungen so vage und brüchig, dass der Gestus der Entdeckung etwas Surreales erhält und am Ende mehr Fragen als Antworten bleiben. In *Finis Terrae* wird nicht so sehr das Entdeckermoment stark gemacht, vielmehr lotet der Text Grenzen aus, geografische wie körperliche, gedankliche wie existenzielle. In den folgenden Teilkapiteln wird der Text einer detaillierten Analyse unterzogen, um die intrikatsten Spielarten von Metafiktion und Wirklichkeitssättigung darzustellen. Abschnitt 5.2 geht anschließend vertiefend auf den Autor Raoul Schrott und dessen Selbstinszenierungen im Lichte seiner Veröffentlichungen ein. In Schrotts Œuvre lassen sich weitere Texte ausmachen, die ähnliche, aber doch in einigen Punkten sehr unterschiedliche Strategien wie *Finis Terrae* anwenden, immer aber um die Themen der Allofiktion, des Erzählens mit und anhand von Dokumenten, kreisen. Ihnen ist Abschnitt 5.3 gewidmet.

Die histoire von Finis Terrae

Finis Terrae beginnt mit der Nennung des Namens eines Hauses: »Mas Saint Roch; das Haus, das in diesem Nachlass Erwähnung findet, konnte ich vom Balkon aus sehen.«¹⁰ Der erste Satz hat proleptischen Charakter (er deutet auf Ereignisse voraus) und dient gleichzeitig dazu, die Erzählerfigur des Vorworts einzuführen. Diese Figur nennt sich mittels Unterzeichnung »Raoul Schrott«, ich nenne sie »Herausgeber«. Von der Bewohnerin des Hauses, Sofia Schiaparelli, erhält der Herausgeber vier Hefte zur Veröffentlichung. Es ist der Nachlass des verschwundenen Ludwig Höhnels, eines Freundes ihres Mannes Ghjuvan Schiaparelli. Der Herausgeber kommentiert den von ihm herausgegebenen Text, allerdings nicht ohne das ganze Unternehmen in Frage zu stellen, den nachfolgenden Text mit einer Aura des Rätselhaften aufzuladen und auf das Fehlen einer umfassenden, sinnstiftenden Perspektive hinzuweisen:

Was sie [sc. Sofia Schiaparelli] nun aber veranlaßte, diese Hefte zu publizieren, auch in Anbetracht des für sie doch gewissermaßen privaten, wenn nicht gar kompromittierenden Inhaltes, läßt sich ebenso wie das Motiv Höhnels, diese Aufzeichnungen überhaupt zu verfassen, nur schwer sagen.¹¹

Auf den darauffolgenden Seiten erläutert der Herausgeber den Inhalt und die Form des vorgelegten Konvoluts. »Das erste Heft hat mit dem übrigen Nachlass

9 Ebd.

10 Schrott, *Finis Terrae*, S. 6. Als »mas« wird im Süden Frankreichs ein rurales Anwesen bezeichnet.

11 Ebd., S. 9, Anmerkung O. S.

auf den ersten Blick nur wenig zu tun; seine Verbindung zu den restlichen Teilen wird erst im Verlauf der Lektüre klar«, schreibt der Herausgeber.¹² Es handelt sich nämlich um das Logbuch des Pytheas von Massalia von dessen Fahrt nach Thule im 4. Jahrhundert v. Chr. oder genauer um Höhnels Übertragung des griechischen Texts.

Der erhaltene Teil des Logbuchs setzt ein mit dem dritten Tag an der Südküste Spaniens (dem heutigen Cabo Palos bei Cartagena), die Route führt dann über Gibraltar nordwärts, der Küste entlang, bis nach Cornwall, Irland, den Hebriden, den Orkney Inseln, und schliesslich nach Island (Thyle), anschliessend Dänemark und dann tentativ Gdansk und die Rigaer Bucht, bis das Logbuch immer fragmentarischer wird und nach dem 191. Tag schliesslich abbricht.

Neben ethnografischen Beobachtungen über die fremden Völker, mit denen Pytheas auf seiner Fahrt in Kontakt kommt, weist das Logbuch eine hohe Dichte an geografischen Beobachtungen und Berechnungen auf: Die Entfernungen von Massalia, der Sonnenstand, die Mondbahn, Flut und Ebbe, der Umfang der Erde.¹³

Der Grund von Pytheas' Fahrt bleibt ungenannt, er erschliesst sich nur indirekt. Der Besatzung geht es offenbar um Reichtum, etwa in der Form von Bernstein, Pytheas selbst scheint getrieben von der Idee, immer weiter nordwärts zu fahren: »Da die Besatzungen unter der Kälte leiden, sind sie unwillig, noch weiter nach Norden vorzustossen, wie es mein Vorhaben ist [...]«. ¹⁴ Diese »Fahrt hinaus auf den Okeanos« wird jedoch notgedrungen bald abgebrochen, das eisige Meer erweist sich als nicht mehr schiffbar. Den Stillstand, der ihn zur Umkehr zwingt (und woraus in der realen Überlieferung der Mythos der *ultima thule* folgt), nimmt Pytheas zum Anlass, seine Beobachtungen zusammenzufassen und vermöge einer geometrisch-kosmologisch-universellen Harmonie in das herrschende Wissenssystem einzugliedern.

Das zweite Heft besteht aus Abschriften von Briefen und tagebuchartigen Notizen, welche die Reise Ludwig Höhnels dokumentieren: Im Frühjahr 1988 reist der todkranke Archäologe Höhnel auf den Spuren Pytheas' von Portugal aus nordwärts. Sofia Schiaparelli begleitet Höhnel während eines Teils der Reise. Ihre Beziehung zu Höhnel wird erst im dritten Heft erläutert. Höhnels Weg führt von Hotel zu Hotel, von Kap zu Kap, über Inseln und Landzungen, »als könnte ich seinen Spuren folgen, die Orte sehen, die er gesehen hat, die Orte so sehen, wie er sie gesehen hat«. ¹⁵ Der Abschnitt ist auch im Original kursiv – laut Vorwort damit einer der Abschnitte, die »zusammenhängend in einer anderen Sprache als

12 Ebd., S. 11.

13 Das Ergebnis, 252 000 Stadien, wird allerdings Eratosthenes (* zwischen 276 und 273 v. Chr.; † um 194 v. Chr.) und nicht Pytheas zugeschrieben.

14 Dieses und folgendes Zitat: Schrott, *Finis Terrae*, S. 81.

15 Ebd., S. 113.

der deutschen geschrieben sind.«¹⁶ Durch den Übersetzungsakt hat der Herausgeber den vermuteten Distanzierungsakt Höhnel für die Lesenden vorgeblich verringert, aber gleichzeitig differenziert, kursiviert, aus der Ordnung gerückt. Welchen (und wessen) Text liest man nun überhaupt?

Im Unterschied zu Pytheas, der sich als wahrnehmendes Subjekt so weit als möglich zurücknimmt, betont Höhnel die Subjektivität seiner Perspektive. Er nimmt Dinge durch den Filter der Krankheit¹⁷ wahr: Schleim, Speichel, das »Stenogramm des Fiebers«¹⁸ bestimmen seinen Gang durch Kindheitserinnerungen – mehrmals erwähnt er, früher mit seinen Eltern bereits in diesem oder jenem Hotel gewesen zu sein¹⁹ – und Schreibentwürfe, in fortwährendem Kampf gegen sich selbst, gegen Verschweigen, Ausweichen und Fingieren. Erinnerungen aus Windhoek, wohin die Familie im Vorfeld des Krieges auswanderte, durchziehen den Text. Die afrikanische Landschaft der Kindheit überlagert seine Sicht auf die Atlantikküste und das Meer, die ihrerseits von Worten aus der Pytheas-Übersetzung durchdrungen ist.

Mehrere Passagen aus dem zweiten Heft finden sich im dritten Heft wieder, oft in nur leicht abgeänderter Form. »Ich habe diesen Teil als Apologie gelesen«, schreibt der Herausgeber, Höhnel weiche aber »dem Wesentlichen« immer aus.²⁰ Unübersichtbar sind Signale der Distanzierung: die nur im Potentialis möglichen Aussagen sowie die Häufung der Formulierungen, die mit »als« oder »als ob« beginnen. Sie drücken zwar Möglichkeit aus, aber auch stiller Protest (etwa »Und er sprach unbeirrt weiter, eine Flut von Sätzen, als ob die Namen alles bezeichnen könnten«).²¹ Höhnel berichtet wiederum über die Kindheit in Südwesafrika, die Heimatlosigkeit, über seinen Austritt aus der Marineakademie, das Studium der Archäologie und sein Zusammentreffen mit Ghjuvan Schiaparelli bei Ausgrabungen am Turkanasee (bis 1975 Lake Rudolf genannt) im Norden Kenyas.²² Die Archäologen fanden einen Schädel, den sie der von ihnen benannten Spezies *homo rudolfensis* zuordneten. Zwischen Höhnel und Schiaparelli entwickelte sich eine sexuelle Beziehung. In einem Konflikt mit den El Molo, der ansässigen Ethnie, kam es zu einer Schiesserei und Ghjuvan wurde verletzt. Anschliessend verlor Höhnel den Kontakt zu ihm und beschloss erst Jahre später, ihn wiederzusehen: Bei seinem Besuch in Südfrankreich lernte Höhnel dann Sofia, Schiaparellis Frau, kennen und es wurde offenbar, dass dieser seit dem Vorfall am Turkanasee im Rollstuhl sass. Schiaparelli berichtete Höhnel von einem wichtigen archäologischen Fund in versiegelten Am-

16 Ebd., S. 10.

17 Schrott nennt die Krankheit später explizit Aids, Schrott, Handbuch der Wolkenputzerei, S. 108.

18 Schrott, Finis Terrae, S. 118.

19 Ebd., S. 151, 215.

20 Ebd., S. 14.

21 Ebd., S. 231.

22 Ich übernehme die englische beziehungsweise Swahili-Schreibweise für das ostafrikanische Land, die auch Schrott verwendet.

phoren eines Museums: den Aufzeichnungen des Pytheas von Massalia. Ghjuvans Beschäftigung mit diesen Fragmenten trug Zeichen der Manie. Er rekonstruierte die homozentrische Mechanik des Himmels mittels einer Maschine: »eine riesige Armillarsphäre« mit »zahllose[n] Reifen aus Stahl in allen Richtungen ineinandergelegt«, die mit knirschenden Zahnrädern Kreis um Kreis in Bewegung setzt.²³ Während seines Aufenthaltes schlief Höhnel mit Sofia, die sich anschliessend als Ghjuvans Schwester herausstellte. Ihre Eltern wurden im Zweiten Weltkrieg auf Korsika denunziert und verbrannten in ihrem Haus, während sich die zwei Kinder in der Scheune verstecken konnten.

Das vierte Heft schliesslich besteht aus einer Sammlung von Berichten über »einen Vorfall, der sich in den 30er Jahren auf der Süd-Insel des Rudolfsees zu- trug, unweit jenes Ortes, an dem Höhnel und Schiaparelli ihre Ausgrabungen unternommen hatten.«²⁴

Eine Bemerkung zu den Analysekategorien

Die leitenden drei Analysekategorien der Texte dieser Untersuchung, erstens Strata, das heisst Intertextualität und Wirklichkeitspartikel sowie zweitens die Inszenierung von Fakten, Fiktionen und Authentizität und drittens Medialität, lassen sich für diesen Roman nur schwer trennen. Es bietet sich jedoch an, eine Unterteilung in die Analyse der Herausgeberschaft (Abschnitt 5.1.2) und in die Untersuchung der Wirklichkeitspartikel sowie von Medialität und Materialität (Abschnitt 5.1.3) vorzunehmen. In Abschnitt 5.1.4 schliesslich wird das archäologische Motiv, das sich durch *Finis Terrae* durchzieht, genauer beleuchtet. Abschliessend werden die Beobachtungen enggeführt (Abschnitt 5.1.5).

5.1.2 Herausgeberfiktion revisited

Zur Untersuchung des Vorworts von *Finis Terrae* bietet es sich an, den theoretischen Grundlagen aus Abschnitt 2.3.3 noch einige weitere Bemerkungen hinzuzufügen. Bei *Finis Terrae* haben wir es in der von Gérard Genette in *Paratexte* entwickelten Terminologie einer operativen Typologie mit einer »préface auctoriale authentique dénégative«, einem »verneinenden auktorial authentischen« Vorwort zu tun.²⁵ Dies bedeutet, die Autorperson des Vorwortes kann der:die Autor:in des Textes sein (auktorial), diese ist eine wirkliche, keine fiktive Person (authentisch), gleichzeitig aber behauptet sie im Vorwort, sie sei *nicht* Autor:in des

23 Schrott, *Finis Terrae*, S. 198.

24 Ebd., S. 15.

25 Genette, Seuils, S. 172; Genette, *Paratexte*, S. 179. Genette offeriert auch »krypto-auktorial« und »pseudo-allograph« als alternative Begriffe.

folgenden Textes (verneinend). Das verneinende auktoriale Vorwort kann gemäss Genette die folgenden vier Funktionen besitzen: erstens eine Erklärung, wie der Text in die Hände der Herausgeberfigur kam, zweitens die Angabe von Veränderungen und Korrekturen am ursprünglichen Text oder auch Übersetzungen, drittens bibliografische Information zur angeblichen Autorfigur und viertens eine ästhetische oder moralische Einschätzung des Textes (oder der Autorfigur).²⁶ Anhand der von Matthias Schaffrick und Marcus Willand in ihrer Untersuchung zu Autorschaft im 21. Jahrhundert ausgeführten Herausgeberfiktionstopoi lässt sich diese Liste ergänzen mit, fünftens, Hinweisen auf weiteres vorhandenes Material, das die Herausgeberinstanz nicht oder anderswo herausgeben wird oder das jemand bereits anderweitig verfügbar gemacht hat, sowie sechstens (fiktives) historisches Kontextwissen und allfällige Worterklärungen.²⁷

In Raoul Schrotts *Finis Terrae* sind fünf der hier ausgeführten sechs Funktionen des verneinenden auktorialen Vorworts zu finden. Zum einen wird erklärt, wie der Herausgeber an den Nachlass Höhnels kam. Zum anderen bietet das Vorwort Erläuterungen zu den am ursprünglichen Text vorgenommenen Korrekturen und Übersetzungen an. Auch bibliografische Informationen zum Autor des Nachlasses sind zu finden. Nach eigener Aussage ist der Herausgeber Ludwig Höhnel »Ende 1986 oder Anfang 1987« in Paris bei einem Künstlerfest sogar zufällig begegnet.²⁸ Der Herausgeber nimmt ästhetische und moralische Einschätzungen des Textes vor und bietet Interpretationen an (vierte Funktion). Auch sind Hinweise auf weiteres vorhandenes Material vorhanden (fünfte Funktion): »Sofia Schiaparelli besitzt noch zwei weitere [Briefe], deren Publikation sie mir aber leider auch nach längerem Drängen nicht gestattet hat.«²⁹

In welchem Verhältnis steht ein Vorwort zu seinem Haupttext? Inwiefern weist es auf den Text voraus, inwiefern ist es wirklich von ihm zu trennen? Einerseits ist es ein (performatives) »rhetorisches Ritual« mit mehr oder weniger konventionellen Elementen. Andererseits hat es »Instruktionscharakter« für die Lesenden. Sein Verhältnis zum Text, den es einführt und (einseitig) rahmt, ist kein so geradliniges und eindeutiges, wie es gemeinhin vielleicht angenommen wird.³⁰ Strukturell gesehen lässt sich auf fundamentale Art und Weise von einem Ablöseproblem sprechen: Wie ist das Parergon, der Rahmen, vom Werk, dem Ergon, unterscheidbar, trennbar? Grenzen in diesem Sinne sind »Orte des Vollzugs«,³¹

26 Genette, Paratexte, S. 267–271.

27 Schaffrick, Willand, Autorschaft im 21. Jahrhundert, S. 74.

28 Schrott, *Finis Terrae*, S. 8. Hier ist die Nennung Hans Henny Jahns ein Signal für einen Intertext des Romans, vgl. dazu Kreuzer, Spurensuchen und Orientierungsstrategien, S. 201–203.

29 Schrott, *Finis Terrae*, S. 14.

30 Alle Zitate aus Wirth, Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung, S. 608.

31 Bunia, Faltungen, S. 320.

sie sind nicht einmal gesetzte, scharfe Linien, sondern sie haben – räumlich gesprochen – Ausdehnung.³² Doch Parergonalität betrifft nicht nur die spatial geprägte Vorstellung eines Rahmens, sondern auch »den dynamischen Prozeß der Rahmung, des Rahmenwechsels, aber auch das Zum-verschwinden-Bringen des Rahmens.«³³ Zusätzlich zum Ablöseproblem stellt sich die Frage, wie Rahmung überhaupt geschehen kann, denn der Rahmen als Rahmen soll sich in seiner Funktion auflösen, in den Hintergrund treten im Moment der Erfüllung seiner Bestimmung: das zum Erscheinen zu bringen, was gerahmt ist.

Doch ist nicht etwa bei einer Herausgeberfiktion das Vorwort, in dem diese Fiktion entfaltet wird, bereits Teil des Werks³⁴ und insofern kein Paratext? Wichtig zu bemerken ist, dass die Herausgeberfigur den Lesenden als erste Instanz im Text begegnet. Die von ihr präsentierte Welt und Weltsicht werden von den Leser:innen daher wohl zuerst als vertrauenswürdig eingestuft, sofern der Text nicht offensichtliche Anzeichen unzuverlässigen Erzählens aufweist.³⁵ Die Herausgeberinstanz gibt zudem vor, sich in der ausserliterarischen Welt zu befinden – notabene in derselben wie die Lesenden. Diese Hierarchisierung der Textperspektiven kann zusätzlich verstärkt oder unterwandert werden. Ersteres geschieht etwa wenn die Herausgeberfigur die geistige Verfassung der vorgeblichen Autorinstanz anzweifelt, oder ihr generell Fehler, Unzuverlässigkeit oder gar Täuschungsabsicht unterstellt: »Weit davon entfernt, sich als neutrale und objektive Kommentierungsinstanz dezent im Hintergrund zu halten, birgt der Paratext also immer ein hohes Maß an subversivem Potential in sich [...].«³⁶ Wenn sich aber die herausgebende Person als offensichtlich unwissend oder schlicht inkompetent herausstellt, eigene Absichten zu verfolgen scheint oder sich in Widersprüche verwickelt, so ist das ein Indiz für die Unzuverlässigkeit der Figur. Doch kann eine Herausgeberschaft auch suspekt wirken, wenn es keine offensichtlichen Hinweise auf die Unzuverlässigkeit der herausgebenden Figur gibt. Dies ist etwa der Fall, wenn die Herausgeberschaft als Zitat eines literarischen Topos erscheint.

Wie glaubhaft ist das Vorwort von *Finis Terrae*? Unterzeichnet ist es mit »Raoul Schrott, Seillans, Mai 1995.«³⁷ Tatsächlich hat Raoul Schrott zu der Zeit in Seillans

32 Zudem gilt: »Wenn man von einer Grenzregion spricht, wird [...] die von der Grenze getroffene Unterscheidung gerade in dem Moment, in dem sie getroffen wird, ein Stückweit auch wieder aufgehoben. Denn es lässt sich nicht ohne weiteres sagen, wie sich die Grenzregion selbst zu dieser Unterscheidung verhält.« Dembeck, *Texte rahmen*, S. 1.

33 Wirth, *Die Geburt des Autors*, S. 83.

34 Nach Searle verlore es als fiktionales Element damit die Fähigkeit, illokutionäre Akte zu vollziehen, – die Autorinstanz gibt nur vor, sie zu vollziehen. Searle, *Der logische Status fiktionaler Rede*, S. 30.

35 Vgl. Menhard, *Conflicting Reports*, S. 68.

36 Ebd., S. 97.

37 Schrott, *Finis Terrae*, S. 16.

gelebt. Auch die im Verlauf des Vorworts gegebenen Informationen zum Ich-Erzähler fügen sich gut ins Bild des realen jungen Schriftstellers Schrott ein: Der Ich-Erzähler arbeitet an einer Übersetzung, stammt aus Österreich und wird von Sofia Schiaparelli offenbar als dazu imstande angesehen, ihr bei der Veröffentlichung eines Texts behilflich zu sein. Der Lektüre als Nachlass und damit der Person Raoul Schrotts als Herausgeber widerspricht jedoch die Bezeichnung »Roman« auf dem Schutzumschlag – nach Lejeune ein eindeutiges Signal des »Romanpakts«. ³⁸ Lässt man jedoch diese Genrebezeichnung auf dem Schutzumschlag ausser Acht, gibt es keinen zwingenden Grund, *Finis Terrae* als Herausgeberfiktion zu lesen. Der Herausgeber Schrott beglaubigt seine Herausgeberschaft in *Finis Terrae* mittels verschiedener Techniken – die erinnerte Begegnung mit Ludwig Höhnel an einem skurrilen, missglückten Künstlerfest ist nur eine davon:

Mir war Ludwig Höhnel schon einmal begegnet, es muß Ende 1986 oder Anfang 1987 in Paris gewesen sein [...]. Wie er mir erzählte, stammte er jedoch aus Namibia, wohin seine Eltern unter Hitler aus Österreich eingewandert waren. Er arbeitete als Archäologe und war gerade aus Kenya zurück, wo er sich an paläontologischen Grabungen beteiligt hatte. ³⁹

Weitere Beteuerungen des Autopsieprinzips sind an der Stelle im Vorwort inhaltlich nur beschränkt funktional, da sie auf etwas den Lesenden zu diesem Zeitpunkt noch Unbekanntes verweisen. Dies tut ihrer Funktion als Authentizitätsmarker jedoch kaum Abbruch. ⁴⁰

Damit ist aber die Frage nach der Abgrenzung von Text und Paratext noch nicht geklärt. Nach Genette ist der Paratext »jenes Beiwerk [accompagnement], durch das ein Text zum Buch wird [ce par quoi un texte se fait livre] und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder – wie es Borges anlässlich eines Vorwortes ausgedrückt hat – um ein ›Vestibül‹, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist«. ⁴¹

Den Begriff der »zone indéci« zwischen dem Innen und Aussen des Textes, in der rezeptionssteuernde und produktionsrelevante Faktoren interferieren, übernimmt

³⁸ Lejeune, Der autobiographische Pakt, S. 29.

³⁹ Schrott, *Finis Terrae*, S. 8 f.

⁴⁰ »Die Maschine, die Höhnel erwähnt, ist exakt beschrieben; Frau Schiaparelli hat sie mir in ihrem Haus gezeigt. Leakey war so freundlich, mir die Richtigkeit der Ausführungen über den *homo rudolfensis* zu bestätigen, der bei den Grabungen 1982 am Rudolfsee zum Vorschein kam, einer Spezies, die inzwischen dem *habilis* zugerechnet wird.« Ebd., S. 14.

⁴¹ Genette, Paratexte, S. 10; Anmerkungen nach Genette, *Seuils*, S. 7. Genette bemerkt zu Recht, dass es im Grunde keine Texte ohne Paratexte gibt. Genette, Paratexte, S. 11.

Genette dabei von Claude Duchet,⁴² in derselben Anmerkung referierte Genette aber auch auf Antoine Compagnons Verwendung der »zone intermédiaire«.⁴³ Uwe Wirth schlägt, die mediale Funktion im Begriff »intermédiaire« ernstnehmend, die Übersetzung »vermittelnde Zone« statt »Übergangszone« vor: Sie sei »insofern eine Übergangszone, als in ihr Vorwortverfasser und Leser mit Bezug auf den nachfolgenden Haupttext bestimmte Verstehensbedingungen« aushandelten.⁴⁴

Im Anschluss an Philippe Lejeune zählt Genette unter Paratexte die »Anhängsel des gedruckten Textes«,⁴⁵ also »Name des Autors, Titel, Untertitel, Name der Reihe, Name des Verlegers bis hin zum mehrdeutigen Spiel der Vorworte«.⁴⁶ Das Wort »Anhängsel« der deutschen Übersetzung von Genette ist jedoch pejorativ und deshalb irreführend. Der Blick ins Original zeigt, dass Lejeune den Begriff »frange« verwendet, was im Deutschen so viel bedeutet wie Franse, Saum oder Rand.⁴⁷ In der von mir verwendeten deutschen Übersetzung von Lejeune ist die Rede von »Randzonen«.⁴⁸ Genette selbst fügt zudem noch den Begriff »lisière« an,⁴⁹ Waldrand, Kante, Saum. Auf das Bild der *frange côtière*, des Küstenufers, eingehend, konzeptualisiert Wirth den Paratext als eine »nicht vollständig bestimmte, unaufhörlich veränderbare Übergangszone, deren Umfang – wie bei Flut und Ebbe – schwankt«.⁵⁰ Dieses Konzept des Paratexts überzeugt – gerade auch im Hinblick auf *Finis Terrae*. Das Vorwort wird als vermittelnde Übergangszone gedacht, deren Grenzen nicht eindeutig zu bestimmen sind und in der die Bedingungen des Lesens ausgehandelt werden.

Rezeption

Was lässt sich hinsichtlich der Rezeption des Vorworts von *Finis Terrae* sagen? Zweifel an einer authentischen Herausgabe eines Manuskripts, an das der Herausgeber zufällig gelangt ist, dürften sich einstellen, nur schon aufgrund der Unwahrscheinlichkeit der Sache. Die Produktionsseite ist sich dieser Lesehaltung natürlich bewusst. Die Rezeptionsseite weiss aber auch um dieses Wissen seitens der Autorfigur. Diese gegenseitigen Erwartungen (und Erwartungserwartungen) führen im vorliegenden Fall aber nicht zu einer zwingenden Konklusion, ob es sich um ein fingiertes oder authentisches Vorwort handelt. Auch die fortschreitende Lektüre lässt die Lesenden im Ungewissen darüber, ob sie es mit einem

42 Duchet, *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit*, S. 6.

43 Compagnon, *La seconde main*, S. 328.

44 Wirth, *Autorschaft als Selbstherausgeberschaft*. E. T. A. Hoffmanns Kater Murr, S. 366.

45 Genette, *Paratexte*, S. 10.

46 Ebd., Anm. 4.

47 Lejeune, *Le pacte autobiographique*, S. 45.

48 Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, S. 50.

49 Genette, *Seuils*, S. 8.

50 Wirth, *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*. Nachwort des Herausgebers, S. 50.

fingierten oder echten Nachlass zu tun haben: Signale für beide Lesarten lassen sich finden.⁵¹ Oft erscheint der Herausgeber in seinen Interpretationen selbst un schlüssig, etwa wenn er über ein »unbewusstes Ordnungsprinzip«⁵² im Nachlass spricht. Denn es werden gleich zwei Ordnungsprinzipien angeboten: Das eine ist mathematisch-kartografischer Art, das andere ordnet die vier Parteien des Buches den vier Himmelsrichtungen zu. Der Herausgeber zieht das Erkenntnispotenzial einer solchen Zuordnung zudem sogleich in Zweifel: »Letztlich aber besagt das nicht viel«, lautet das lakonische Urteil.⁵³ Dies kann auch als ein ironisch-pointierter Metakommentar über die Möglichkeiten der Rezeptionssteuerung durch eine Herausgeberinstanz verstanden werden. Stang spricht von »Strategien zur Illusionsförderung«, die gemeinsam mit der »Schwierigkeit, vielleicht auch Unmöglichkeit, allen potentiellen Hinweisen nachzugehen«, zur »generellen Verunsicherung des Lesers« beitragen.⁵⁴ Als weiteres Kuriosum in der Sache mag gelten, dass Schrott 1994 beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb die Novelle *Ludwig Höhnels Totenheft* las, aber erst für die Publikation der Novelle eine Vorbemerkung hinzufügte, die auf die zukünftige, vollumfängliche Publikation des Nachlasskonvoluts hinwies.⁵⁵ Tatsächlich aber sind im *Totenheft* einige Stellen der Briefe und Notizen Ludwig Höhnels aus *Finis Terrae* wiederzuerkennen – wenn auch zwischen dem Pronomen der dritten Person (er) und der ersten Person (ich) changiert wird. Auf diesen Sachverhalt nimmt Schrott im Vorwort von *Finis Terrae* Bezug, wenn er schreibt: »Im Manuskript wechselt der Text ständig zwischen einem *er* und einem *ich*, was für diese Ausgabe vereinheitlicht wurde.«⁵⁶ Hier erscheint die Inszenierung über die Grenzen der Buchdeckel hinweg konsistent. Das Vorwort als veränderliche Zone der »Transaktion«⁵⁷ hat rezeptionssteuernde Aufgaben, in ihm kristallisieren soziale, ökonomische und technische Diskurse.⁵⁸

51 »Es liegt im Ermessen des Lesers, ob er den Autornamen als Dichternamen identifiziert und mit Fiktion rechnet oder ob er das Autoren-Label als tatsächlichen Herausgeber verstehen will, also auf die Lektüre eines authentischen Nachlasses hofft«, urteilt denn auch Claudia Breitbarth in ihrem Aufsatz zu den Authentifizierungstaktiken des Texts. Breitbarth, *Das mehrdimensionale Spiel*, S. 342.

52 Schrott, *Finis Terrae*, S. 13.

53 Ebd.

54 Stang, Einleitung – Fußnote – Kommentar, S. 314 f. Kreuzer interpretiert in ihrer Untersuchung zur Orientierungslosigkeit in Reisetexten der Gegenwart diese Verunsicherung der Lesenden dahingehend, dass diese »ein den Figuren vergleichbares Orientierungsbedürfnis verspüren« sollen: »Der Zustand der Orientierungslosigkeit wird für den Leser im Paratext simuliert, wo die Autoren Spuren, aber auch falsche Fahrten in den Text legen.« Kreuzer, *Spurensuchen und Orientierungsstrategien*, S. 231.

55 Schrott, *Ludwig Höhnels Totenheft*, Vorbemerkung (ohne Seitenangabe). Der Österreicher erhielt dafür beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb den Preis des Landes Kärnten.

56 Schrott, *Finis Terrae*, S. 14.

57 Genette, *Paratexte*, S. 10.

58 Vgl. Stanitzek, *Texte, Paratexte*, S. 10.

Bereits jetzt kann man feststellen, dass im Text eine Verschränkung von Fiktion, Welthaltigkeit und Authentizität entsteht: Die drei Konzepte überlagern sich, kreieren einen Schwebезustand. Im Folgenden wird diese Beobachtung weiter konkretisiert.

Motti

Der Herausgeber merkt an, dass Höhnel allen vier Heften Motti vorangestellt habe – »was darauf schließen ließe, daß Höhnel alle diese Schriften als zusammenhängend begriff«. ⁵⁹ Was die Beziehung des Mottos zum Text angeht, so ist sie naturgemäss eine fragile, mehrdeutige. Genette arbeitet, allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit, vier Funktionsweisen des Mottos heraus: Das Motto dient a) als Kommentar und Verdeutlichung vor allem für den Titel, b) als Kommentar zum Text, wobei der Sinn des Mottos sich oft erst nach Beendigung der Lektüre erschliesst, c) insbesondere durch seine Autorzuschreibung als Gewährsinstanz oder Bürgschaft oder d) dazu, den Text in eine bestimmte kulturelle Tradition zu integrieren. ⁶⁰

Den Pytheas-Bericht ziert eine Passage aus dem zehnten Gesang der Odyssee: Die Ansprache Odysseus' an seine Gefährten, als sie auf der Insel der Kirke stranden (Hom. Od. 10.190–197). ⁶¹ Damit wird auf die Irrfahrt vorausgewiesen und der Text in antike Traditionen gestellt. Aus den acht homerischen Versen werden hier neun Zeilen, doch wird dabei die homerische Ansprache »Freunde« weggelassen, ebenso das Epitheton φαεσίμβροτος (Licht den Sterblichen bringend, 10.191). Die Zeilen handeln von Orientierungslosigkeit, denn die Sonne als Referenzpunkt zur Bestimmung im Raum ist den Griechen abhandengekommen: »*Wir wissen nicht, wo das Dunkel, wo der Morgen, / noch wo die Sonne sich unter die Erde senkt / oder wo sie aufgeht*«. ⁶² Auffällig ist die Verwendung des deutschen Wortes »Okeanos« für das griechische πόντος. Ὠκεανός bezeichnet bei Homer noch den die Erde umschliessenden Fluss, der in sich hinein zurückfließt, ⁶³ später dann das grosse Meer im Gegensatz zum Binnenmeer, insbesondere dem Mittelmeer. Diese Ersetzung entspricht der fast durchgängigen Verwendung des Wortes »Okeanos« im deutschen Pytheas-Bericht.

Das Motto des zweiten Heftes entstammt Senecas Tragödie *Medea* (Sen. Med. 374–379):

⁵⁹ Schrott, *Finis Terrae*, S. 16.

⁶⁰ Genette, *Paratexte*, S. 152–156.

⁶¹ Homer, *Odyssee*, S. 266 f.

⁶² Schrott, *Finis Terrae*, S. 22.

⁶³ Vgl. auch ebd., S. 82 f.

– kommen wird die Zeit
wenn die Jahre vergehen, wo der Strom
des Okeanos den Erdenring sprengt und
ein riesiges Land sich weithin erstreckt,
wo Tethys enthüllt, was an Räumen sie barg –
das Ende der Welt ist dann Thule nicht mehr.⁶⁴

Als eine Pointe könnte man sehen, dass die Wendung *Ultima Thule* fast immer gebraucht wird, um die Grenze, das Äusserste von etwas zu bezeichnen.⁶⁵ Im Seneca-Zitat ist aber gerade die Aufhebung dieser Schranke massgeblich – *nec sit terris ultima Thule*, Thule wird nicht mehr das Ende der Welt sein.⁶⁶ Die Entzauberung Thules ist damit bereits vorweggenommen, wovon auch die Nachreise Höhnels zeugt: Die Küstenorte mit den klingenden Namen waren Schranken – heute sind es nur noch Postkartenorte.

Das Motto des dritten Hefts stammt laut den Angaben aus dem nur äusserst lückenhaft überlieferten Roman *Die Wunder jenseits Thule* von Antonios Diogenes. Vermutlich handelt es sich dabei um die Aussagen eines Zauberers, der die Macht der Liebe besingt:

... wird stehenbleiben, und wenn ich dem Tod
befehle, wird er herabsteigen, und wenn ich
den Tag verhindern will, verharrt mir die
Nacht, und will ich das Meer befahren, bedarf
ich keines Schiffes, nur gegen die Liebe finde
ich kein Mittel, keines mit der Macht, sie zu
erwecken, keines mit der Macht, sie zu beenden,
denn die Erde bringt es aus Furcht vor der
Gottheit nicht hervor; du sagst, ein schöner
Geist erscheine deiner Tochter, wieviele [sic] andere
aber liebten die unglaublichsten Körper⁶⁷

Mittels des Hinweises »aus den *Fayumpapyri*« (Kursiv im Original, eine Anmerkung des Herausgebers?) findet sich als Vorlage ein Text, dessen Zuordnung zum

64 Ebd., S. 106; vgl. Seneca, *Medea*, S. 36 f.

65 Vgl. beispielsweise »an deus immensi venias maris ac tua nautae / numina sola colant, tibi serviat ultima Thule« (Verg. *Georg.* I, 29 f.), in der Übersetzung von Niklaus Holzberg: »ob du als Gott des riesigen Meeres erscheinst und die Schiffer deine Macht nur verehren, das äusserste Thule dir dient«. Vergil, *Hirtengedichte. Bucolica. Landwirtschaft. Georgica*, S. 117.

66 Die Vorhersage der Entdeckung einer neuen Welt findet spätestens bei Columbus Anschluss. »Vernan los tardos años del mundo ciertos tiempos en los quales el mar oceano afloxera los atamentos de las cosas y se abrirá una granda tierra. Y un nuebo marinero como aquel que fue guya de Jason que obo nombre Típhi descubrirá nuebo mundo y entonces non sera la ysla Tille la postrera de las tierras.« Columbus ersetzt dabei Tethys durch Típhys um das Identifikationspotenzial mit den Argonauten zu nutzen. Mund-Dopchie, *La survie littéraire de la Thulé de Pythéas*, S. 84, nach Buron, *Ymago mundi de Pierre d'Ailly III*, S. 753, Hervorhebung O. S.

67 Schrott, *Finis Terrae*, S. 168.

Thule-Roman in der Forschung aber unsicher ist. Das Fragment in der Übersetzung von Stephens/Winkler weist allerdings einige Unterschiede auf:

it will stand still; if I order the *moon*, it will descend, if I wish to prevent the day, night will linger on for me; *and again, if we demand the day, the light will not depart*; if I wish to sail the sea, I have no need of a ship; *if I wish to move through the air, I shall become weightless*. For love alone I find no drug, none with power to create it, none with power to abate it. *For the earth in fear of that god bears no such plant. But if anyone has it to give, I beseech, I implore, >Give it to me – I wish to drink it down, I wish to rub it on.<* A fair image is appearing to your daughter you say, *and this seems strange to you?* But how many others have fallen in love with outlandish creatures⁶⁸

Abgesehen von den Kürzungen ist der deutlichste Unterschied in Schrotts Version die Verwendung des Wortes »Tod« statt »Mond«. Dem Ich wird damit in *Finis Terrae* nicht die Macht über Himmelsphären, sondern gar über Leben und Tod verliehen. Dessen ungeachtet bleibt sich die topische Hauptaussage beider Versionen gleich: Für oder gegen die Liebe gibt es keinen Zaubertrunk.

Das Motto des vierten Hefts stammt laut Angabe aus Platons *Phaidon* (108e–109a). Sokrates erläutert darin kurz vor seiner Hinrichtung Überlegungen zur Beschaffenheit der Erde: Das vollkommene Gleichgewicht und die Symmetrie des Himmelsgewölbes halten die sich ebenfalls im Gleichgewicht befindende Erde an Ort und Stelle. Es sind damit keinerlei physikalische Kräfte nötig, um die Erde ruhig zu halten. Ein markanter Unterschied zum Original ist aber, dass in *Finis Terrae* die hypothetische Formulierung Platons (εἰ ἔστιν ἐν μέσῳ τῷ οὐρανῷ περιφεροῦς οὐσα, *wenn sie – die Erde – rund inmitten des Himmels ist*) sich in eine apodiktische verwandelt hat: »Die Erde in der Mitte des Himmels ist kugelförmig«. ⁶⁹ Dies verstärkt den Erzählcharakter des Mythos.

Doch *Finis Terrae* besitzt als Ganzes ebenfalls ein Motto. Es befindet sich vor dem Vorwort und lautet »Amat qui scribet, pedicatur qui leget. Sempronius«, zu Deutsch etwa »Es liebt derjenige, der schreibt, in den Arsch gefickt wird der, welcher liest«. Sinngemäss ist diese Aussage in vielen griechischen und lateinischen Graffiti zu finden.⁷⁰ Schreiben und Lesen wird darin mit einer sexuellen Relation verglichen, wobei Schreiben der aktive Part ist, Lesen der passive oder erleidende. Damit kann die Arbeit des Herausgebers aus einer weiteren Perspektive beleuchtet werden: Ist die editoriale Tätigkeit eher dem Akt des Schreibens oder dem des Lesens zuzuordnen? Auch hier ist der Herausgeber eine dritte Instanz, die zwischen

68 Fragment P. Mich. Inv. 5; Stephens, Winkler, *Ancient Greek novels*, S. 173–178, Hervorhebungen O. S.

69 Schrott, *Finis Terrae*, S. 242; Platon, *Phaidon*, S. 175.

70 Vgl. Kuhns, *Decameron and the Philosophy of Storytelling*, S. 115; Spal, *Poesie – Erotik – Witz*, S. 167–170.

Autor und Lesenden vermittelt: Er liest, verändert aber das Gelesene und gibt es danach zu lesen. Denkbar in diesem Kontext ist auch, dass der ursprüngliche Text zwar vom Herausgeber begehrt wird, dieser ihn sich aber unterwirft. Auch wird damit möglicherweise auf das Begehren der Lesenden angespielt. Hierauf weist Greiner-Kemptoner in ihrer (lacanzentrierten) Lektüre hin: Es sei das Begehren nach Gewissheit, nach »jenem ›wahrhaftigen‹ Autor Schrott, der die volle Wahrheit über seine Figur Höhnel (und sein Verhältnis zu ihr) unterschlägt«.71 Zeichnet nun Schrott für das Motto verantwortlich als Autor des Romans oder als Herausgeber des Textes? Anstelle einer Antwort sei auf Rousseau verwiesen:

Rousseau selbst fragte sich oder forderte vielmehr den Leser von *Julie* [...] auf, sich zu fragen, wer das Motto vorangestellt habe: »Wer kann wissen«, fragt er im Dialogvorwort, »ob ich dieses Motto im Manuskript gefunden oder ob ich es selbst angebracht habe?«72

Editoriale Eingriffe

Im Vorwort macht der Herausgeber Angaben zur Materialität der Hefte, zur schwer entzifferbaren Handschrift und zur Sprache, in der sie verfasst sind. Der Wechsel, »manchmal mitten im Satz«, vom Deutschen ins Englische oder Französische erinnert ihn an »die Sprachübungen Schliemanns, die von der Forschung psychoanalytisch interpretiert werden«, nämlich im Sinne der Distanzschaffung zu Kindheitstraumata.73 Zudem vermutet der Herausgeber aufgrund von Passagen, »in denen ein literarischer Ton vorherrscht«, dass »Höhnel zur Fiktion gegriffen hat, um sich über irgendetwas besser mitteilen zu können, diesen Versuch aber wieder verwarf«. Konventionell, aber doch erstaunlich vage fallen die Erläuterungen zur eigenen Herausgebertätigkeit aus: »Wo es möglich war, habe ich die Seiten in ihrer ursprünglichen Anordnung belassen und nur hie und da geglättet oder gestrichen [...]«.74 Die Editionsprinzipien sind nicht gänzlich nachvollziehbar. Unklar bleibt auch das Ausmass der Eingriffe in den Ursprungstext seitens des Herausgebers, wie die folgende Tabelle zeigt.75

71 Greiner-Kemptoner, *Die endliche Erfahrung*, S. 178.

72 Genette, *Paratexte*, S. 150 f.

73 Irritierende Sprachwechsel in Reiseberichten sind auch anderweitig belegt, dies ist also durchaus als Faktualitätssignal lesbar. Der Herausgeber von Paul Pogges *Im Reiche des Muata Jamwo* etwa schrieb 1885, »Aus Gründen, die noch völlig unaufgeklärt geblieben sind, hat Pogge bald nach seinem Wiedereintreffen von Nyangwe in Mukenge die Führung seiner Tagebücher in englischer statt in deutscher Sprache begonnen und durchgeführt. Es lässt sich nur muthmassen, dass der Reisende vielleicht der Ansicht war, seine Gedanken präziser und kürzer in dieser Sprache [...] ausdrücken zu können.« Fabian, *Im Tropenfieber*, S. 331, Danckelman, *Die Pogge-Wissmann'sche Expedition*, S. 229.

74 Hier und zuvor Schrott, *Finis Terrae*, S. 9 f.

75 Die Seitenangaben in der Tabelle beziehen sich auf Schrott, *Finis Terrae*.

Tab. Textbausteine von *Finis Terrae*

	Angabe	Datiert	Einflussnahme des Herausgebers	Nachlass
Titel <i>Finis Terrae</i> . <i>Ein Nachlass</i>			hinzugefügt	»In keinem Heft gibt es einen Hinweis auf einen diesem Konvolut zugeordneten Titel.« (S. 16)
Motto	S. 5		wohl hinzugefügt	wohl nicht vorhanden
Vorwort	S. 6–16		hinzugefügt	nicht vorhanden
Abbildung: L'origine du monde (Courbet)	S. 17		verschoben	»eingelegt ins dritte Heft« (S. 16)
Erstes Buch Heft eins	S. 19–101			
Abbildung: Karte der Reise des Pytheas von Massalia	S. 20–21		hinzugefügt, »auf Schiaparellis Forschungen geht auch die ab- gebildete Karte zurück« (S. 12)	
Odyssee-Zitat	S. 22		nein	das Motto stammt von Ludwig Höhnel (vgl. S. 16)
3.–191. Tag des Logbuchs	S. 23–97	31. März 325 v. Chr. (S. 12) / Übersetzung: 1988? Vgl. »Das zweite Heft scheint gleichzei- tig mit Höhnels Übersetzung des Pytheas-Frag- mentes geschrie- ben worden zu sein [...]« (S. 13)	Edition des Textes, »Da mir seine [sc. Schia- parellis] Frau Einsicht in sein [sc. Schiaparellis] Typoskript ge- währte, mit dem ich Höhnels Übersetzung ver- gleichen konnte, liegt hiermit zumindest eine erste Fassung vor.« (S. 12, An- merkung O. S.)*	von Höhnel aus dem Griechischen über- tragen
Brief von A. Szabo an Höhnel	S. 98–100	12. 12. 1987	nein	lag dem Heft bei (vgl. S. 12)
Abbildung einer Windrose	S. 101		unklar	unklar

	Angabe	Datiert	Einflussnahme des Herausgebers	Nachlass
Heft zwei	S. 103–162			
Abbildung: Karte von Cornwall und Land's End	S. 104–105		wahrscheinlich hinzugefügt	unklar
Seneca-Zitat	S. 106		nein	das Motto stammt von Ludwig Höhnel (vgl. S. 16)
Briefe Höhnels	S. 107–162	24. März bis 23. Mai 1988, offen- bar zeitgleich mit Höhnels Über- setzung (S. 13)	Eingriffe gemäss Vorwort, Glät- tung, Überset- zung	
Zweites Buch				
Heft drei	S. 166–237			
Antonius- Diogenes-Zitat	S. 168		nein	das Motto stammt von Ludwig Höhnel (vgl. S. 16)
Abbildung: G. V. Schiaparellis Dia- gramme	S. 166		wahrscheinlich hinzugefügt	unklar
Abbildung: Rekonstruktion der Mechanik des Modells Eudoxos' von Knidos	S. 167		wahrscheinlich hinzugefügt	unklar
Text	S. 169–235	»Stellen, die in den Briefen und in der autobio- graphischen Er- zählung doppelt vorkommen [,] [...] zeigen in den verschiede- nen Kontexten, daß beide Hefte zeitgleich ent- standen.« (S. 10), »Das dritte Heft ist vor den ersten beiden entstan- den« (S. 14)****	Eingriffe gemäss Vorwort,** Glät- tung, Überset- zung	

	Angabe	Datiert	Einflussnahme des Herausgebers	Nachlass
			fehlt	»[Auf die letzte Seite dieses Heftes wurde ein Blatt Papier mit einer groben Skizze von Schiaparellis Konstruktion geklebt [...]]« (S. 236)
Text	S. 236–237		nein	»[[...] auf der Rückseite scheint eine mit der Maschine geschriebene Seite aus dessen Manuskript durch]« (S. 236)
Heft vier	S. 239–270			
Abbildung: Ludwig Ritter von Höhnel's Karte des Rudolf- und Stefanie-Sees	S. 240		hinzugefügt, »Die Karte, die wir diesem Teil beilegen« (S. 15)	
Abbildung: Aus- schnitt mit der Süd-Insel	S. 241		hinzugefügt, »Die Karte, die wir diesem Teil beilegen« (S. 15)	
Platon-Zitat	S. 242		nein	das Motto stammt von Ludwig Höhnel (vgl. S. 16)
Berichte über den Rudolfsee	S. 243–270	1888/1934/1935/ 1975	nein	Zusammenstellung durch Höhnel
»Jeweils eine Seite dieses Heftes ist mit Ausrissen aus zwei Büchern und einem Artikel be- klebt.« (S. 15)		1934/1935/1980/ 1982	Nachweise S. 15	Zusammenstellung durch Höhnel

* Greiner-Kemptner gibt an, Heft zwei und drei seien vom Herausgeber, Heft eins und vier von Höhnel bearbeitet. Greiner-Kemptner, *Die endliche Erfahrung*, S. 176. Dies ist im Text so nicht belegt.

** »Im Manuskript wechselt der Text ständig zwischen einem *er* und einem *ich*, was für diese Ausgabe vereinheitlicht wurde.« Schrott, *Finis Terrae*, S. 14. Dies wurde oben bereits besprochen.

*** Die Diskrepanz ist nicht zwingend ein Widerspruch, sie lässt sich als unscharfe Verwendung zeitlicher Begriffe auffassen.

Rhetorik der Unbestimmtheit

Der Herausgeber in *Finis Terrae* zweifelt zudem den Wahrheitsgehalt der Manuskripte mehrfach an: Er spricht von »Spuren einer [...] Fiktionalisierung«⁷⁶ und mutmasst zudem, Höhnel könne »Teile seiner Biographie verfälscht«⁷⁷ haben. Solche *factum*-metafiktionalen Aussagen, die die Erfundenheit des Geschriebenen tangieren, haben im Paratext, dem Vorwort, natürlich eine herausragende Stellung. Doch hegt eine Herausgeberinstanz Zweifel an der Authentizität des edierten Texts, wird ihre Glaubwürdigkeit paradoxerweise sowohl grösser wie auch geringer – grösser, weil sich die Herausgeberinstanz als kritisch darstellt und angibt, Nachforschungen zu betreiben,⁷⁸ geringer, da es als Versuch gelesen werden kann, Unglaubwürdiges im Text zu legitimieren, indem es als Fiktion markiert wird. Die Herausgeberschaft ist auch ein Mittel, die Texte für sich selbst sprechen zu lassen, in einem dokumentarischen Gestus, der vorgibt, Wirklichkeit zu vermitteln. Der Gestus der Ausführungen bleibt im Vorwort *Finis Terrae* immer distanziert, der Herausgeber hütet sich vor einer dezisiven Aussage. Damit setzt das Vorwort als Gegenspieler des edierten Texts ein eigentümliches Spiel der Sinnkonstruktion in Gang: Als Lesende sind wir auf unsere eigene Einschätzung zurückgeworfen, wem und was wir glauben wollen. Sigrid Löffler nennt in ihrer Rezension 1996 das Vorwort »ein Meisterstück der Trug- und Täuschungsprosa«: »Schwer zu sagen, ob das Vorwort einen editorischen Rechenschaftsbericht offeriert, simuliert, imitiert oder parodiert (oder alles zugleich).«⁷⁹ Festzuhalten ist, dass das Vorwort eine aussergewöhnliche, intrikate Überlagerung verschiedener Momente der Authentizität, Welthaltigkeit und Fiktionalität kreiert. Zudem verlagert sich, sobald »die Frage, welcher Aussage man mehr, welcher weniger Glauben schenken darf, nicht mehr einfach zu beantworten ist«, unsere Aufmerksamkeit »auf die Frage, nach welchen Kriterien und wieso wir als Rezipienten eines fiktionalen Textes eigentlich versuchen, diesen für uns sinnvoll zu ordnen.«⁸⁰ Der Herausgeber intensiviert dieses Bedürfnis nach Sinn und Verstehen, indem er auf eine Symmetrie der einzelnen Hefte aufmerksam macht.⁸¹ Welche Symmetrie ist gemeint? Es sind zwei Bücher à je zwei Hefte: Verhält sich das erste zum zweiten, wie das dritte

76 Ebd., S. 10.

77 Ebd., S. 15. Unüberhörbar hier der Hinweis auf die »Konstrukthaftigkeit bzw. das *Geschrieben-Sein* des Tagebuchtextes«, das als Gattung eine »Schaltstelle zwischen Text und Welt bzw. zwischen Fiktion und Fakt« einnimmt. Sepp, *Klios Dichtung*, S. 252.

78 So etwa »Meine Nachforschungen bezüglich der Eltern oder anderer Angehöriger Ludwig Höhnels, die ich mit Hilfe der Botschaften in Windhoek und in Wien betrieb, blieben erfolglos.« Schrott, *Finis Terrae*, S. 14.

79 Löffler, *Endzeitmärchen über Ursprungslegenden*.

80 Menhard, *Conflicting Reports*, S. 76.

81 »Den Nachlaß in zwei Büchern zu je zwei Heften vorzulegen, geschieht, um die Symmetrie der einzelnen Teile deutlicher sichtbar werden zu lassen.« Schrott, *Finis Terrae*, S. 10.

zum vierten? Oder ist von der Bucharchitektur her die Grenze zwischen den zwei Büchern als Spiegelachse zu denken, somit wären eins und vier sowie zwei und drei symmetrisch zueinander? Ähneln sich jeweils das erste und das zweite Heft der zwei Bücher oder gar alle vier Bücher? Und ist diese Symmetrie ein ästhetisches Prinzip oder ein erkenntnistheoretisches Prinzip? Die Verheissung der Symmetrie suggeriert wiederum eine Ordnung, eine Ganzheit, die sinnstiftend ist, Entsprechungen, die Disparates kitten und Differenzen überwinden können. Doch das gesamte Vorwort steht im Zeichen eines Vielleichts: Der Herausgeber stellt Vermutungen an, wagt Kommentare nur, um ihre Relevanz gleich wieder zurückzunehmen. Eine Rhetorik des Zweifels und der Unbestimmtheit herrscht vor. Erklärungsansätze sind oftmals gleichsam ins Leere gestellt, verharren im Unsicheren: Der Text behält eine erstaunliche Hermetik.

5.1.3 Medialität und Materialität der Wirklichkeitspartikel

Um nachfolgend die Fiktionalisierungs- und Authentifizierungsstrategien des Texts zu beurteilen, werden in diesem Abschnitt Textelemente untersucht, die den Anschein erwecken, auf die Realität zu verweisen: die Wirklichkeitspartikel. Die folgenden Aspekte werden betrachtet: erstens die Bezugnahme auf existierende oder existiert habende Figuren (auch mittels Dokumente), zweitens die Verortung in der realen Geografie, drittens intermediale Bezüge und viertens die Materialität des Textes.

Historische Bezugnahmen

Als Erstes werden die nicht erfundenen Personen im Text beleuchtet. Pytheas selbst ist nicht erfunden, wenn sich auch um seine Reise etliche Unsicherheiten ranken. Endpunkt von Pytheas' Reise dürfte Thule gewesen sein, das er als sechs Tagesreisen von Grossbritannien entfernt beschreibt.⁸² Seine Schrift, Περὶ τοῦ Ὠκεανοῦ, *Über den Ozean*, ist verloren, überliefert sind nur Zitate in Werken anderer Autoren.⁸³

Der Herausgeber gibt vor, für die Edition des Pytheas-Texts je einen wissenschaftlichen Artikel von Ghjuvan V. Schiaparelli und von Ludwig Höhnel verwendet zu haben, namentlich »Ghjuvan V. Schiaparelli, Die Vorläufer des Copernicus

82 Die Frage, ob Pytheas tatsächlich in Thule war oder nur vom Hörensagen davon berichtet, wie er dies an gewissen Stellen seiner Reise laut der Überlieferung ausdrücklich zu tun scheint, ist nicht eindeutig zu beantworten. An Identifikationsvorschlägen für Thule herrscht und herrschte kein Mangel: Grönland, die Insel Scandia (das heutige Skandinavien), die Färöer, Estland (Saaremaa), Shetland und Island.

83 Vgl. Bianchetti (Hg.), *Pitea di Massalia. L'oceano*.

im Altertum – Historische Untersuchungen; Bulletin de Correspondance Hélienne, 110, Paris 1986« sowie »Ludwig Höhnel, Pytheas von Massalia; Bulletin de Correspondance Hélienne, 113, Paris 1987«. ⁸⁴ Eine Nachprüfung ergibt, dass die genannte Zeitschrift existiert, die Aufsätze jedoch zumindest teilweise erfunden sind. Ein wissenschaftliches Werk mit dem Titel *Die Vorläufer des Copernicus im Altertum* eines Schiaparelli findet sich, stammt aber aus dem Jahr 1873. In der Tat war Giovanni Virginio Schiaparelli (1835–1910) ein berühmter Astronom – Ghjuvan ist die korsische Version des Namens Giovanni. Die Verwendung von Fussnoten signalisiert einen wissenschaftlichen Stil, der bei den Lesenden – sofern er nicht im Übermass oder offensichtlich parodistisch verwendet wird – Vertrauen hervorrufen soll. Fussnoten werden in *Finis Terrae* jedoch sparsam eingesetzt: Der Herausgeber enthält sich jeglicher parodistischen oder subversiven Kommentare in Anmerkungen, einer »zweiten Stimme« ⁸⁵ zum Text. An den wissenschaftlichen Diskurs knüpft auch der abgedruckte Brief von »Arpad Szabo« an Ludwig Höhnel an, der auf die von Pytheas verwendeten wissenschaftlichen Verfahren abzielt. Árpád Szabó (1913–2001) war ein ungarischer Altphilologe und Wissenschaftshistoriker. Anzunehmen ist, dass Raoul Schrott Szabós Schriften als Quelle genutzt hat oder sogar mit ihm in Kontakt stand. ⁸⁶ Auch der in Szabos Brief zitierte Aufsatz »Un statère d’or de Cyrénaïque découvert sur une plage bretonne et la route atlantique de l’étain« von 1961 besitzt eine reale Entsprechung. ⁸⁷

Eine Passage im dritten Heft stammt laut dem Herausgeber aus der Antrittsrede des Rektors o. ö. Professors Dr. Franz Ritter von Höhnel, dieser ist ebenfalls eine nicht erfundene Person. ⁸⁸

Auch die im Text geschilderten Ausgrabungen am Turkanasee unter der Leitung Leakeys haben ihren wahren Kern: Der Sensationsfund des Schädels, der als *homo rudolfensis* bekannt wurde, ist bezeugt, fand aber im Jahr 1972 und nicht 1982 statt, wie es in *Finis Terrae* nahegelegt wird.

Reale Geografie

Wie bereits angedeutet sind Hinweise auf die Verortung in der realen Geografie ebenfalls zahlreich (etwa der Turkanasee in Kenya).

Die Pytheas-Schriftrolle ist angeblich ein Zufallsfund in einer versiegelten Amphore im Besitz des Musée Borély in Marseille. Dieser Sachverhalt wird im Text

84 Schrott, *Finis Terrae*, S. 11, Anm. 1 und 2. Die Zeitschrift schreibt sich allerdings »Bulletin de Correspondance Hélienne«, nicht »Bulletin de Correspondance Hélienne«.

85 Vgl. Mainberger, *Die zweite Stimme*.

86 Aufschlussreich ist Szabó, *Das geozentrische Weltbild*.

87 Schrott, *Finis Terrae*, S. 100. Colbert de Beaulieu, Giot, *Un statère d’or de Cyrénaïque*, S. 329 f. Die Angabe in *Finis Terrae* hat eine andere Hefnummer (VIII statt 58, 5).

88 Franz Xaver Rudolf Ritter von Höhnel war Botaniker und zeitweilig Rektor der Technischen Hochschule Wien.

zweimal erwähnt: Zum einen findet sich die Information laut dem Herausgeber in Höhnels Aufsatz, zum anderen berichtet Höhnel in seinen Aufzeichnungen über den Fund Schiaparellis.⁸⁹ Als Inspiration gedient haben könnte Schrott hier Ferdinand Lallemands Roman *Le journal de bord de Maarkos Sestios*, welcher die Reise des Römers Sestios im zweiten Jahrhundert vor Christus nacherzählt und der sich wiederum aus Lallemands Bergungsakten von Amphoren eines Schiffbruchs bei Marseille speist.⁹⁰ Amphorenfunde in Marseille sind nicht allzu weit hergeholt, Mund-Dopchie spricht von »effets de réel«.⁹¹

Auch die Fahrt des Pytheas ist im reellen Raum verankert: Unter den Tagesangaben (laut Schiaparellis Studie beginnt der Bericht am 31. März 325 v. Chr.), stehen jeweils die modernen Namen der vermuteten geografischen Orte in eckigen Klammern. Sie gehen wohl auf den Herausgeber zurück, da in den anderen Heften editorische Hinweise in eckigen Klammern notiert sind (etwa »[auf die Rückseite dieses Briefes gekritzelt]«),⁹² könnten aber natürlich in der Textlogik auch von Ludwig Höhnel stammen. Die Anmerkungen transponieren die antiken Namen in moderne Orte auf der Landkarte, die im Prinzip für die Lesenden nachschlagbar sind. Diese Fixierung im Realen, die im zweiten Heft durch Höhnels Nachfahrt noch expliziter wird, trägt zur Glaubwürdigkeit des Textes bei: Fast alle Einträge des Hefts sind mit einem Datum und einer Ortsangabe versehen, teilweise mit konkreten Hoteladressen. Detaillierte Beschreibungen der Orte und Fähren, der Hotelzimmer, des Wetters und der beobachteten Menschen geben dem Text den Anschein eines authentischen Reiseberichts. Dem Heft vorangestellt ist eine Karte von Cornwall. Auch im Text selbst sind Verweise auf Orte vorhanden, die sich auf der Karte wiederfinden: etwa *Land's End* oder *Longships Lighthouse*.

Intermediale Bezüge

Im Text lässt sich eine Vielzahl von intertextuellen, aber auch intermedialen Bezügen finden. Nicht weiter überraschend handelt es sich bei dem Pytheas-Bericht, dem vorgeblich antiken Text, nicht um einen echten Fund, sondern um ein erfundenes Dokument. Der Inhalt der vorgeblichen Papyrusrollen erscheint jedoch erstaunlich authentisch. Pytheas' Bericht wirkt auf moderne Lesende fremd, ohne dass

89 Schrott, *Finis Terrae*, S. 11, 200.

90 »Drei Jahre lang, Tag um Tag, habe ich mit Maarkos Sestios gelebt. Deutlich erinnere ich mich der Erregung, die mich erfaßte, als unter den Kalkausscheidungen der Meeresorganismen am Hals einer Amphore sein Siegel zum Vorschein kam: SES [...].« Lallemand, *Das Logbuch des Maarkos Sestios*, S. 7 f. Lallemand wurde wegen Plagiats verurteilt, da er seinen Archäologenkollegen Fernand Benoit nicht erwähnte, vgl. Maurel-Indart, *Affaire M. Fernand Benoit*. Lallemand hat im Übrigen auch einen Roman namens *Journal de Bord de Pythéas de Marseille* (1956) verfasst.

91 Mund-Dopchie, *Ultima Thulé*, S. 326.

92 Schrott, *Finis Terrae*, S. 126.

die Sprache besonders altertümelnd erschiene oder die beschriebenen Ereignisse besonders exotisch wären. Doch die Verwendung vieler ursprünglich griechischer Fremdwörter sowie auch die Nennung verschiedener nautischer und astronomischer Instrumente versehen den Text mit einer gewissen Fremdartigkeit. Die unaufgeregte, trockene Schreibweise mache die Kraft des »sguardo antico sulle cose« aus, ein noch unschuldiger Entdeckerblick mit Vertrauen in die universelle Ordnung, wie Giusi Zanasi meint, der Text wirke historisch glaubwürdig, sei von aussergewöhnlicher Gelehrtheit und vermittele einen Zugang zu antiken Texten und ihrem Wissen.⁹³ Die bedeutendste historische Quelle für Pytheas' Fahrt stellen die *Geographika* Strabons dar, der allerdings Pytheas' Bericht gegenüber grosse Vorbehalte hatte und ihn als Lügner darstellte,⁹⁴ sowie Plinius' *Naturalis historia*. In *Finis Terrae* stammt denn auch eine beachtliche Anzahl von Textstellen aus Strabons Werk. Bei eingehender Betrachtung stellt sich heraus, dass der Pytheas-Bericht aber aus ganz verschiedenen Quellen kompiliert ist. Schrott hat nicht nur antike Gewährsmänner zu Rate gezogen, sondern sich beispielsweise auch bei literarischen Gestaltungen und Zeugnissen aus der Wikingerära bedient:

Schrott nous fabrique avec jubilation une Thulé composite, à partir de renseignements fournis par les Anciens, d'éléments utopiques envisagés à travers le prisme caricatural de Lucien, d'informations relatives à des périodes plus récentes de l'histoire de l'île, en l'occurrence à l'ère viking, et de descriptions de paysages bien réels.⁹⁵

Im Folgenden soll nicht akribische Textarchäologie betrieben werden, um jeden einzelnen Baustein aufzufinden, sondern skizzenhaft die amalgamierende Arbeitsweise Raoul Schrotts und die Implikationen dieses Verfahrens auf der semantischen Ebene gezeigt werden. Es lassen sich grundsätzlich drei verschiedene Strategien erkennen: a) ausgewiesene Zitate, b) explizite Anspielungen (Titel- oder Namensnennung), die mehr oder minder offensichtlich sind und c) versteckte Zitate oder Hinweise, die nur mit Spezialwissen identifiziert werden können.

Markierte Zitate (a) oder zumindest Bezugnahmen lassen sich im angeblichen Bericht Pytheas' einige finden: So erwähnt er mehrfach Homer,⁹⁶ referiert auf den Vorsokratiker Anaximenes,⁹⁷ auf Platon und Aristoteles⁹⁸ und auch auf Thales, Pythagoras und Anaximander⁹⁹ sowie Euthymenes.¹⁰⁰ Explizite Verweise finden sich vor allem dann, wenn Pytheas die Theorien der vielen antiken Autoren,

93 Zanasi, *Viaggio ai confini*, S. 300 f.

94 Strab. Geog. I, 4, 3: ἀνήρ ψευδίστατος. Zu den Gründen dazu und für weiterführende Literatur siehe Mund-Dopchie, *Ultima Thulé*, S. 29.

95 Vgl. auch Mund-Dopchie, *Ultima Thulé*, S. 327 f.

96 Schrott, *Finis Terrae*, S. 72, 82, 88.

97 Ebd., S. 70.

98 Ebd., S. 32.

99 Ebd., S. 79.

100 Ebd., S. 95. Von Euthymenes von Massalia, einem Seefahrer aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., ist

die er kennt, durch eigene Beobachtung entweder bestätigt findet oder ablehnt. Pytheas wird als jemand dargestellt, der zwar mit einem Traditionshintergrund reist – Schrott hat ihn der Tradition der *interpretatio graeca*¹⁰¹ folgen lassen –, aber seiner eigenen Beobachtung einen hohen Stellenwert einräumt.

Auch an Anspielungen auf der Textebene, die nicht der Figur Pytheas als Urheber zuzuordnen sind, sondern als intertextuelle Verweisstrategien gelesen werden können, mangelt es nicht (b). Zum einen gehören dazu natürlich die Bemerkungen des Herausgebers: In Höhnels Aufsatz werde Pytheas' Logbuch in einen »überaus interessanten literarischen Zusammenhang gestellt«.¹⁰² Es soll nämlich »der Ausgangspunkt der ersten griechischen Romane und damit dieses Genres überhaupt gewesen sein«. Es folgt eine Auflistung einiger fragmentarisch überlieferter griechischer Texte: die *Wunder jenseits Thule* von Antonios Diogenes,¹⁰³ *Über die Hyperboreer*

fragmentarisch ein Periplus überliefert, dessen Glaubwürdigkeit in der Antike äusserst umstritten war – auch er soll auf Autopsie als Beglaubigungsstrategie insistiert haben.

101 »[The Greek interpretation means] the fashioning and often deformation through explanation of a ›foreign fact‹ in order for it to make sense to a Greek audience. The thinking that lies behind this view shares intriguing points of contact with the difficulties of modern anthropologists encounter in their own ethnographic writing.« Dillery, Hecataeus of Abdera: Hyperboreans, Egypt, and the Interpretatio Graeca, S. 258. Bei der Beschreibung von Fremdem greift Pytheas häufig auf Vergleiche mit Eigenem, Vertrautem zurück, beispielsweise in einer Szene auf den Kassiteriden: »Mit ihren schwarzen Mänteln und den Stöcken, die sie zum Gehen gebrauchten, sehen sie den Erinnyen unserer Tragödien ähnlich.« Schrott, *Finis Terrae*, S. 40, vgl. Strabon, *Geographika* III, 5, 11. Die Opfer sind »gleich jenen, die man in Samothrake der Demeter und der Kore weihet«. Ebd., S. 47, vgl. Strabon, *Geographika* IV, 4, 6.

102 Schrott, *Finis Terrae*, S. 12.

103 Antonios Diogenes' Roman *Tà ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα* (*Die ungläublichen Dinge jenseits von Thule*), der auch das Motto des dritten Hefts beisteuert, ist nur in Fragmenten und Berichten erhalten. Die Datierung ist unsicher, als *terminus ante quem* lässt sich das zweite oder dritte Jahrhundert v. Chr. festhalten. Stephens, Winkler, *Ancient Greek novels*, S. 118 f. Die antike Geografie und Ethnografie war häufig auch eine Paradoxografie: Texte erzählen Wunderbares und Unglaubliches, insistieren aber auf dem empirischen Charakter dieser Begebenheiten (vgl. Schepens, Delcroix, *Ancient paradoxography*). Auffällig ist die geografische Ausrichtung der Fragmente. Sie nehmen »zumindest unter den erhaltenen Texten eher eine Ausnahmestellung ein, da sie die Ränder der Oikumene nicht, wie in den bekannten sonstigen Romanen und Romanfragmenten üblich, in den Süden verlegen – der hellenistische Roman pflegt eine besondere Vorliebe für Ägypten beziehungsweise Nordafrika als geographische und epistemologische Randzone –, sondern in Umkehrung dieses Schemas in den Norden«. Dünne, *Die kartographische Imagination*, S. 268. Interessant an der Bezugnahme ist – neben der offensichtlichen Nennung Thules – im Hinblick auf die Struktur von *Finis Terrae* die vielfach verschachtelte Romanhandlung. Vgl. Stephens, Winkler, *Ancient Greek novels*, S. 114–118. Im Wesentlichen finden Alexander und seine Soldaten in einem Grab Zypressentafeln, auf denen sich die Geschichte Deinias' befindet. Im Antonios-Diogenes-Roman sind mit dem Feldzug des Alexanders spektakuläre Eroberungstopoi aufgerufen, mit dem Schriftenfund in einem Grab könnte »auf jenseitige, eschatologische Einschläge pythagoreischer Prägung« verweisen, gegen die aber wiederum »[e]rotische Verwicklungen im Verein mit dämonischer Intrige« sprechen. Fauth, *Astraios und Zamolxis*, S. 228, 231. Doch eingeführt wird die Erzählung mittels zweier Briefe, so wie auch die Geschichte am Ende in Briefform verschickt wird. Auch Deinias' Erzählung ist

von Hekataios von Abdera,¹⁰⁴ und Euhemeros' *Heilige Aufzeichnungen*.¹⁰⁵ Diese wiederum dienten als Vorlage sowohl für die »*Immrana* der irischen Mönche des Mittelalters« als auch für Lukians *Wahre Geschichten*, »dieser Parodie auf eine zu der Zeit bereits etablierte Gattung von utopischen Reiseromanen«, und schliesslich, »als Kuriosität gewissermassen«, auch für Bürgers *Münchhausen*.

Andere Hinweise wiederum können sich an den unauffälligsten Stellen verbergen: Es sind versteckte Anspielungen, die nur mit Spezialwissen identifiziert werden können (c). Beispielsweise heisst der Befehlshaber des zweiten Schiffs von Pytheas' Flotte Jambulos – einem Autor namens Jambulos wird ein utopisch-fantastischer Reiseroman zugeschrieben, der aber in Äthiopien und dem Indischen Ozean spielt.¹⁰⁶ Natürlich ist auch dieser nicht überliefert, ebenso wenig wie das Werk Ἄπιστα (*Wunderdinge*, oder *Unglaubliches*) des Namensvetters vom Befehlshaber des zweiten Begleitschiffs, Antiphanes. Antiphanes der Bergäer ist als hellenistischer Fabulist so bekannt, dass »bergäisch« als gleichbedeutend mit »offensichtlich erfunden« gilt.¹⁰⁷ Eine weitere Referenz versteckt sich hinter dem Namen Skintharos, einem Mitglied der pythischen Besatzung: Lukians *Wahre Geschichten* kennen ebenfalls eine Figur namens Skintharos.

Schrotts Pytheas-Bericht zeugt von weitreichenden Kenntnissen antiker Texte. In einem zentralen Moment der Reise, der Stillstand im Meer, der die Umkehr

mehrfach verschachtelt, enthält seine Geschichte doch immer weitere mündliche Berichte von anderen Figuren. In verschiedenen Fragmenten spielen zudem Schrift und Beschaffenheit des Materials eine grosse Rolle, Schreibszenen werden gespiegelt und invertiert. Siehe Bernsdorff, Antonios-Diogenes-Interpretationen, S. 8 f. Die komplexe mediale Situation zeugt von »raffinierte[n] Beglaubigungstechniken«. Landfester, *Reise und Roman in der Antike*, S. 31. Das Motiv des Buchfundes im Grab findet in vielen Texten der Zeit Verwendung. Vgl. Langosch, *Mittelaltene Studien und Texte*. Bd. II, S. 22–30.

104 Die Schrift *Über die Hyperboreer* von Hekataios von Abdera (um 300 v. Chr.) ist ebenfalls nur fragmentarisch überliefert. Sie erzählt von einem utopischen Volk im hohen Norden, das auf einer äusserst fruchtbaren Insel von der Grösse Siziliens lebt und dem Mond sehr nahe ist. Doch verschwinden die Hyperboreer nicht völlig von der realen Geografie in einem mythischen Irgendwo: Hekataios soll im Gegensatz zu früheren Autoren behauptet haben, dort hingereist zu sein. Dillery, *Hecataeus of Abdera: Hyperboreans, Egypt, and the Interpretatio Graeca*, S. 261. In *Finis Terrae* erklärt Pytheas die Hyperboreer – ganz modern – zu einer Legende, da Thules Einwohner sie nicht kennen. Schrott, *Finis Terrae*, S. 71 f.; vgl. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, S. 65, Anm. 48.

105 Bei Euhemeros' Ἱερὰ Ἀναγραφὴ, den *Heiligen Aufzeichnungen* (ebenfalls um 300 v. Chr.), handelt es sich um einen philosophisch-utopischen Reiseroman, der eine Fahrt zu der fiktiven Insel Panchaia im östlichen Meer und deren ideales Staatswesen beschreibt (vgl. Platons *Atlantis*). Wiederum haben wir nur marginale Kenntnis des Werks.

106 Lukians Satire will in allen Begebenheiten, die sie erzählt, eine Anspielung auf frühere Texte sein, namentlich wird unter anderen Jambulos erwähnt: »Es schrieb auch Iambulos über die Verhältnisse im grossen Meer (Ozean) viel seltsame Dinge, Erdichtungen, über deren Lügenhaftigkeit sich zwar alle Welt im klaren war, deren Komposition aber doch des Reizes nicht entbehrte.« Mras (Hg.), *Die Hauptwerke des Lukian*, S. 329.

107 Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, S. 196 f.

Pytheas' notwendig macht, verbindet Schrott sämtliche antiken Variationen des Pytheas-Berichts und ihre späteren Interpretationen: das gefrorene/geronnene Meer, das weder durchquerbar noch schiffbar ist (πεπηγυῖα θάλαττα, μήτε πορευτόν μήτε πλωτόν bei Strabon, *mare concretum* bei Plinius),¹⁰⁸ das träge und schwere Meer (*mare pigrum et grave* bei Tacitus, Agr. X, 5), das starre Meer (*mare immotum* wiederum bei Tacitus, Germ. V, 1)¹⁰⁹ und auch die Meerlunge (πλεύμων θαλάττιος, Strab. Geog. II, 4, 1),¹¹⁰ die nach Platon eine Qualle meint. Eine andere Passage hat Schrott fast wortwörtlich aus dem zehnten Buch von Platons *Politeia* übernommen.¹¹¹ Markiert erscheint zudem eine Grabinschrift, die vom Haupttext abgesetzt und kursiv ist. Die Zeilen »*Im Okeanos ging sein Leben zugleich mit seinem Schiff zugrunde. Armer Antiphanes, nun liegst du, beschmutzt vom grauen Wasser der schäumenden See, nackt an fremdem Strand oder auf felsigem Riff, nun treibst du dahin, im Wirbel der Wogen, den Fischen zum Fraß, ein Werk des Windes*«¹¹² sind an Epitaphe oder Buchepigramme angelehnt.¹¹³ Die Erwähnung der Insel Agonida¹¹⁴ schliesslich verweist die kundigen Leser:innen auf die *Ora maritima* des Dichters Avienus. In der Tat sind einige Textübernahmen aus Avien zu finden,¹¹⁵ auch aus Lucans *Pharsalia* stammt mindestens eine Stelle.¹¹⁶ Das eindrückliche Ritual eines Häuptlingsbegräbnisses ist

108 Strabon, Geographika I, 4, 2 und II, 4, 1; Plinius d. Ä., Naturalis Historia. Naturkunde IV, 104.

109 Tacitus, Libri qui supersunt. Fasciculus 2 Germania, Agricola, Dialogus de oratoribus.

110 Vgl. Mund-Dopchie, L'étrange environnement de l'Ultima Thule. Mund-Dopchie weist darauf hin, dass der Begriff des »geronnenen Meers« auch bei Plutarch erwähnt ist (πεπηγέναι) – allerdings eher im Sinne von Schlamm – und in Lukians *Wahren Geschichten*, wo das Meer dermassen gefriert (ἐπάγη τὸ πέλαιος), dass die Menschen darauf laufen können.

111 Schrott, *Finis Terrae*, S. 82–84. Vgl. Heydenreich, *Kosmos oder Chaos?*, S. 213–219.

112 Schrott, *Finis Terrae*, S. 45.

113 Vgl. beispielsweise »Nicht auf dem Lande ist Lykos von Naxos gestorben, im Meere ging ihm sein Leben zugleich mit seinem Schiffe zugrund [...]« (Kallimachos), »Armer Nikanor, nun liegst du, beschmutzt und besudelt vom grauen Wasser des schäumenden Meers, nackt wohl an fremdem Gestad oder auf felsigem Riff.« (Antipatros von Thessalonike), »Jetzt noch treib ich dahin, gewirbelt vom Meere, und diene rings den Fischen zum Fraß.« (Leonidas von Tarent), »Auch dies ein Werk des Windes.« (Isidoros von Aigeiai), nach Beckby (Hg.), *Anthologia Graeca*. Bd. II. Buch VII–VIII, S. 163, 171, 177.

114 Schrott, *Finis Terrae*, S. 31.

115 Beispielsweise: »Sie sagen, [...] daß wir mit unseren Schiffen nicht dorthin gelangen könnten, weil die Gewässer dort, besonders zwischen Insel und Festland, vor Schlick und Schlamm starren.« Ebd., Hervorhebungen O. S. – »[...] immer starren die Gewässer von Schlick«, »das ganze Meer starrt hier von Schlamm«. Avien, *Ora Maritima*, V. 195, 210 f. Oder: »Zottige Ziegen streifen in der stark mit Gestrüpp bewachsenen Landschaft herum. [...] Die Segel sind aus dem besonders langen Haar der Ziegen gewoben.« Schrott, *Finis Terrae*, S. 30 f. – »Zottige Ziegen streifen hier mit zahlreichen Böcken, die die Einwohner halten, unaufföhrlich in der mit Gestrüpp bewachsenen Landschaft umher. Für [...] die Segel der Seeleute dienen die besonders langen Haare, die sie hervorbringen.« Avien, *Ora Maritima*, V. 218–221. Weitere Parallelen lassen sich finden, etwa S. 23 f., vgl. die Verse 84–97.

116 Schrott, *Finis Terrae*, S. 54; Lucan, *De bello civili* III, 399 und folgende. Vgl. auch: »Das Erstaunen

im Reisebericht Ibn Fadlans zu finden, der 922 n. Chr. zu dem osteuropäischen Volk der Rus gelangte.¹¹⁷

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Pytheas-Bericht in *Finis Terrae* auf antike und spätere Reiseberichte zurückgeht, die, wenn sie nicht mit dem historischen Pytheas in Verbindung stehen, doch geografische Nähe zu diesem aufweisen. Weitere Quellen sind Satiren und wissenschaftliche Werke. Somit verwebt Schrott Texte aus allen möglichen Gebieten und Zeiten zu einem stimmigen Gebilde, dessen unterschiedliche Ursprünge ihm bei einer ersten Lektüre kaum anzumerken sind. Wenn Pytheas explizite Namen anderer antiker Reisenden oder Schreibenden nennt und deren Aussagen bestätigt oder verwirft, stellt dies Pytheas als versiert in den zeitgenössischen Diskursen dar und trägt im Gegenzug auch zur Authentizitätsfiktion des Berichts bei.

Auch in den anderen Heften des Nachlasses sind intertextuelle Bezüge zu finden, insbesondere zum Archäologen Heinrich Schliemann (mehr dazu in Abschnitt 5.1.4). Eingelegt ins dritte Heft, das sich »mit dem Ursprung des Menschen befasst«,¹¹⁸ findet der Herausgeber zudem eine Reproduktion des Gemäldes *L'origine du Monde* von Gustave Courbet (1866) aus der Sammlung Lacan. Er platziert die Abbildung aber nicht innerhalb des Nachlasses im dritten Heft, wie zu erwarten wäre, sondern noch vor dem eigentlichen Nachlass, auf der rechten Hälfte der Buchdoppelseite, die das Vorwort beschliesst. Das Versetzen des Bildes aus einem Kontext in den anderen wirft die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text auf. Indem das Bild vor den Text gestellt wird, weist es auf diesen voraus, stimuliert vielleicht ein anderes Lesen. Die Nennung des Namens Lacan könnte zudem eine (mehr oder minder offensichtliche) Interpretationsanweisung darstellen.¹¹⁹ Courbets Gemälde *L'origine du monde*, das die entblösste Vulva, den Bauch und eine Brust einer nackten Frau fokussiert, ohne von dieser den Kopf zu zeigen, kontrastiert den Beginn der Welt für einen einzelnen Menschen (die Geburt) mit den Anfängen der Spezies als Ganzen, deren Relikte in kenyanischer Erde gefunden werden. Gleichzeitig stellt das Bild den Körper der Frau als Ort der sexuellen Vereinigung dar. Erst nach der Lektüre der entsprechenden Passagen

über den authentisch wirkenden Bericht legt sich allerdings ein wenig, wenn man einmal entdeckt hat, dass Schrott wortwörtliche Passagen aus Lucans *Pbarsalia* in den eigenen Text hat einfließen lassen, ohne sie als solche zu kennzeichnen.« Piatti, *Die Grenzen und Enden der Welt*.

117 Vgl. Mund-Dopchie, *Ultima Thulé*, S. 328. Schrott, *Finis Terrae*, S. 74–78; Frähn, *Ibn-Foszlans und anderer Araber Berichte über die Russen älterer Zeit*, S. 11–19.

118 Schrott, *Finis Terrae*, S. 13.

119 Etwa in dieser Szene: Während nach Lacan das Kind im Spiegelstadium das *moi* als Idealbild mit einer »jubilatorischen Geste« im Spiegel erblickt und so sein Ich findet, sieht Höhnel im Spiegel nur Zerstückeltes, keine Gesamtheit: »Im Bad hängt der Spiegel so niedrig, dass man nur Kinn und Mund sieht. Genug. Da ist nichts, was über mich zu sagen wäre, über anderes. Die Beobachtung meiner selbst ekelt mich seit langem schon an.« Ebd., S. 118; vgl. Lacan, *Le stade du miroir*. Vgl. auch Greiner-Kemptner, *Die endliche Erfahrung*.

in Heft drei können die Lesenden das Bild zudem auch mit Ghjuvans Erzählung über Sofia in Bezug setzen, deren Bauch und Schoss für Ghjuvan seit der Kindheit die Funktion von Geborgenheit und Weltstiftung einnimmt. Die Stellung des Bildes vor dem (Haupt-)Text suggeriert auch, dass es der Ursprung des Textes ist, dass also Welt und Textwelt keine so unterschiedlichen Dinge sind. Der Kontrast zum Titel von Schrotts Werk, *Finis Terrae*, ist nicht zu übersehen: Gibt es einen grösseren Gegensatz als das Ende und der Ursprung der Welt?

Signalisiert wird damit auch, dass es dem Text um grosse Themen geht. Gegenstand des Romans ist auch die Berechenbarkeit oder Unberechenbarkeit der Welt und der Menschen: Dem Protagonisten Höhnel erscheinen Menschen als »Akteure eines geregelten Spiels«, er reduziert sie auf Triebe und Regungen, entwickelt eine Physik der Gefühle, die ihn aufgrund ihrer »grossartige[n] Gleichgültigkeit, ihre[r] Indifferenz, die zwischen Natur und Mensch nicht unterschied«, fasziniert.¹²⁰ So formuliert er, dass er »mit den Dingen« denken, den Gegensatz zwischen Ding und Mensch aufheben möchte.¹²¹

Eine weitere intermediale Anspielung ist im dritten Heft zu finden: Velázquez' *Las Meninas* zielt die Zimmerwand eines Hotels in Lissabon, in dem sich Ludwig Höhnel einige Tage aufhält.¹²² *Las Meninas* ist eines der meistkommentierten Gemälde des Abendlandes und hat unzählige Interpretationen im Spannungsfeld von Sichtbarkeit, Repräsentation, Medialität und Beobachtung hervorgerufen.¹²³ Laut Heydenreich weist die Nennung »programmatisch« auf die »Verfahren der wiederholten Spiegelungen und des mise en abyme« hin.¹²⁴ Damit stünde nicht mehr die authentische Abbildung der Wirklichkeit wie im Logbuch Pytheas' im Vordergrund (beziehungsweise die Fingierung derselben), sondern die Selbstbe Spiegelung des Textes. Das Gemälde zeigt eine Staffelei von hinten, einen Maler (Velázquez), die kleine Königstochter, ihre Hofdamen und Hofzwerge sowie einige andere identifizierbare Personen des spanischen Hofes. Intensiv debattiert wird in der kunsthistorischen Forschung, ob sich das gemalt werdende Werk im Spiegel an der Wand hinter dem Maler spiegelt, ob die ganze Szene gespiegelt gemalt wird oder ob sich im Spiegel das spanische Königspaar spiegelt, das sich dann am Ort der Betrachtenden befinden würde. Der Maler im Bild *Las Meninas*, der das vor dem Blick der Betrachtenden verborgene Gemälde malt, erschafft ein Werk, das sich dem Gesehenwerden verweigert. Gleichzeitig gibt *Las Meninas*

120 Schrott, *Finis Terrae*, S. 173.

121 »Ein anderes wäre es, mit den Dingen zu denken.«, »Ein anderes wäre es gewesen, mit den Dingen zu denken [...]« Ebd., S. 118, 160.

122 Ebd., S. 108.

123 Am bekanntesten ist wohl das Kapitel *Les suivantes* in Foucaults *Les mots et les choses*. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 19–31.

124 Heydenreich, *Kosmos oder Chaos?*, S. 230.

diesem gemalten Werk einen Rahmen, den Raum, den Maler, die Hofdamen und die weiteren Figuren und einen Spiegel im Hintergrund, in welchem sich offensichtliche Verfahren der Illusion, des Spiegeln zeigen, wobei sich aber das Subjekt (und gleichzeitig Objekt) des Gespiegeltwerdens wiederum entzieht. Virulent wird die Frage des Blickes der Betrachtenden: Inwiefern greift die betrachtende/lesende Person in den Text ein, beziehungsweise spiegeln sich die Betrachtenden im Spiegel des Textes? Wo entsteht das Textganze? Macht den Text erst der Blick der Betrachtenden (die sich in den Schuhen des Königspaares wiederfinden könnten) zu einem Ganzen? Im Hinblick auf *Finis Terrae* lässt sich diese Konstellation auf die Phänomene der Herausgeberschaft und Autorschaft beziehen. Das Gemälde *Las Meninas* entspräche dem Akt des Herausgebens, der zwar vieles zeigt, aber in welchem das eigentliche Werk – der Nachlass Höhnels, das Bild im Bild – doch nur als verborgenes oder gespiegeltes sich offenbart. Der Text bringt eine zusätzliche Ebene ins Spiel: die Zeit. »Dort an der Leinwand stoßen alle Fluchtlinien aufeinander; eingespannt in jene Staffelei, die sich bald vor die Narren und Hofdamen schieben wird, ist das Gemälde, dessen Rückseite man nur sieht, wie ein blinder Spiegel«, schreibt Höhnel.¹²⁵ Hier wird eine Prozesshaftigkeit in das Bild hineinprojiziert, die davon ausgeht, dass sich die Staffelei vollständig vor die schauenden Figuren drehen und so alles, was die Betrachtenden jetzt noch sehen, verdecken wird. Den Lesenden wird sich statt eines Kunstwerks nur noch »ein blinder Spiegel« darbieten, ein leeres Zentrum der Blicke, das die Sinnsuche der Lesenden als sinnlose blossstellt.

Collage

Die Verunsicherung der Leser:innen hinsichtlich Authentizität und Faktualität des Berichteten erreicht im vierten Heft ihren Höhepunkt. Es besteht aus einer Collage Höhnels von Berichten über die Süd-Insel des Rudolfsees in Kenya, wie dieser im dritten Heft berichtet:

Der Rudolfsee. Als läge dort der Beginn meiner Geschichte, irgendwo in den Stahlstichen im Buch meines Großvaters, die sich mir eingepägt hatten, Schraffuren, eine Fläche feiner paralleler Striche, in ihnen und in der Geschichte der Süd-Insel, die ich nach und nach zusammenrug, als Appendix zum Expeditionsbericht meines Großvaters, Ludwig Ritter von.¹²⁶

Im vierten Heft des Nachlasses reihen sich Schilderungen von Ludwig Ritter von Höhnel über die Entdeckung des Rudolfsees an Berichte des Rudolfsee-Expeditionsleiters Vivian E. Fuchs im *Geographical Journal* von 1935 und an Ausschnitte aus einem 1980 publizierten Buch zum Rudolfsee von Herbert Tichy, wie der

¹²⁵ Schrott, *Finis Terrae*, S. 108.

¹²⁶ Ebd., S. 174.

Herausgeber des Vorworts von *Finis Terrae* angibt.¹²⁷ Das personale Erzählen wird gewissermassen auf eine Nullstufe zurückgefahren: Die Erzählerfigur ist nur indirekt in der Auslegeordnung der Auszüge greifbar.

Die Fragmente thematisieren auch die Entdeckung des Rudolfsees durch Ritter Ludwig von Höhnel in der Teleki-Expedition, doch der Fokus der Berichte liegt auf zwei Männern aus Fuchs' Expedition, Martin und Dyson, die auf der Süd-Insel des Rudolfsees in Kenya unter nie geklärten Umständen verschollen sind. Man fand 70 Meilen nördlich der Insel am Westufer des Sees einen Helm und später Konservendosen, Ruder und Dysons Hut. Das Boot mit den Schwimmkörpern, die eigentlich nicht sinken konnten, aber blieb verschwunden. Auch der Erklärungsversuch durch ein Krokodilangriff auf dem See überzeugt nicht: Der Wind bläst aus Osten, keine Strömung hätte den Hut nach Norden bringen können. Die Süd-Insel des Turkanasees verdankt laut einer Legende des Stammes der Elmolo ihre Entstehung einer schwangeren Ziegenhirtin, welche an einer Quelle einen Stein verschiebt und so eine gewaltige Überschwemmung auslöst.¹²⁸ Sie rettet sich mit ihren Ziegen auf einen Berg – dieser wird zur Insel. Dort zeugt sie schliesslich mit ihrem Sohn Nachkommenschaft. Reminiszenzen an die Sintflut und an den christlichen Topos der Insel als defizienten Zustand, als Bild der Sündigkeit des Menschen sind nicht zu überhören.¹²⁹ Obwohl die Elmolo beteuern, nie die Überfahrt gewagt zu haben, befinden sich auf der Süd-Insel wilde Ziegen und menschliche Spuren. Auf dieser ominösen Insel also sind zwei Forscher mitsamt Boot und Ausrüstung verschwunden. Die von Dyson und Martin hinterlassenen Spuren sind widersprüchlich und lassen sich nicht zu einer kohärenten, befriedigenden Erklärung weben. Die Insel wird damit zum mysteriösen Zentrum der Ereignisse, ohne dass dieses Zentrum fassbar würde.¹³⁰

In drei Heften des Nachlasses verschwinden Menschen, sie verschwinden gewissermassen von den beigegebenen Karten, aller Kartierbarkeit zum Trotz. Pytheas' Spuren verlieren sich im Nordosten (Heft 1), Höhnel verschwindet in

127 Ebd., S. 15, Anm. 4.

128 Ebd., S. 248. Die gleiche Legende wird übrigens gemäss Pytheas' Logbuch in England erzählt. Ebd., S. 96. Ein deutlicher Hinweis auf die Universalität der Mythen, ihre Konstanz über Zeit und Raum hinweg, »nur die Namen wechselten«. Ebd., S. 231.

129 In der biblischen Tradition des Mittelalters waren Inseln die Ruinen der einst gemeinsamen Welt, des grossen Ganzen, dessen Ordnung durch den Sündenfall und dann durch die Sintflut gesprengt wurde. Vgl. Gillis, *Taking History Offshore*.

130 Vgl. auch Schällibaum, *Narrating Islands*. Das Verschwinden der zwei Männer aus Fuchs' Expeditionsteam war eine Sensation in der englischen Presse. Und nicht zuletzt haben die Ereignisse auch Eingang in die Mythen der Elmolo gefunden, vgl. Mirzeler, *The Embodiment of the Voyage*.

Cornwall (Heft 2),¹³¹ Dyson und Martin sind auf der Süd-Insel des Turkanasees verschollen (Heft 4).

Im Vorwort schreibt der Herausgeber, das vierte Heft scheine »den Eindruck einer Fiktion noch zu bestätigen«.¹³² Diese Äusserung wird wohl eher dazu führen, die Lesenden glauben zu lassen, dass die Berichte erfunden seien und nicht auf wahren Gegebenheiten beruhten, als darauf hinzuweisen, dass eine Collage aus nicht erfundenen Berichten in einem fiktionalen Bezugsrahmen durchaus nicht unüblich ist. Auch bei der Lektüre kann man sich kaum der Zweifel erwehren, dass die Collage authentisch sein soll. Doch die darin erzählten Gegebenheiten sind verbürgt und die Auszüge grösstenteils unverändert übernommen, wenn man von einigen sprachlichen Anpassungen, Modernisierungen und Auslassungen abseht (im Falle Fuchs' kommt noch die Übersetzung hinzu). Die Authentizität der Fragmente ist hier also nicht nur eine behauptete, sondern eine faktische. Doch was die Ausschnitte beschreiben, wirkt umso ungläubhafter. Zu beobachten ist also eine Irritation aufgrund zwar ungläubwürdig anmutender, aber im Modus des Faktualen beschriebener Tatsachen, die an Zavarzadehs Konzept der *fictuality* erinnert (Abschnitt 2.4.3).¹³³

Die behauptete Materialität des Textes

Der letzte Abschnitt dieses Kapitels ist der Inszenierung von Materialitäten im Text gewidmet. In *Finis Terrae* mangelt es nicht an Hinweisen zur materialen Beschaffenheit des Nachlasses, den der Herausgeber zu editieren vorgibt.

»Bei den Heften handelt es sich um die üblichen *carnets*, wie es sie in Frankreich überall zu kaufen gibt, Schönschreibhefte von 80 Seiten Umfang, in jener engen Lineatur, die eher an Notenzeilen gemahnt«,¹³⁴ heisst es zu Beginn. Das vierte Heft stellt sich gänzlich als Collage heraus (im wahrsten Sinn des Wortes): »Jeweils eine Seite dieses Heftes ist mit Ausrissen aus zwei Büchern und einem Artikel beklebt.«¹³⁵ Im Pytheas-Bericht ist die Wiedergabe der Logbucheinträge, die nach Tagen gezählt werden, immer wieder von vertikalen Strichen unterbrochen (| | |). Es ist anzunehmen, dass dadurch unleserliche oder beschädigte Stellen bezeichnet sind. Nach dem 90. Tag der Einträge häufen sich die Striche, die Sätze werden fragmen-

131 Im Vorwort ist zu lesen, dass die englische Polizei Höhnels Hefte, seinen Pass und seine Habse-
ligkeiten an sich nahm, nachdem dieser nicht in sein Hotelzimmer zurückgekehrt war. Schrott,
Finis Terrae, S. 9.

132 Ebd., S. 15.

133 Auch Sigrid Löffler hebt die »raffinierte« Umkehrung der Verhältnisse hervor, den Lesenden
nicht Erfundenes als Reales unterzuschieben, sondern im Gegenzug, »dokumentierte Realien
wie (oder als) Fiktionen« zu präsentieren. Löffler, Endzeitmärchen über Ursprungslegenden.

134 Schrott, *Finis Terrae*, S. 9.

135 Ebd., S. 15.

Residencial

* *

Nova Silva

QUARTOS COM CASA DE BANHO PRIVATIVA • TELEFONE
QUARTOS COM VISTA DO RIO TEJO
ÁGUAS QUENTES • FRIAS PERMANENTE
EXCELENTE HOSPITALIDADE

Telef. 32 44 71 - 32 77 50
Rua Victor Gordon, 11 - 2.º 3.º 4.º
1200 LISBOA

Lissabon, den 1.4.1988

THE STATE HOUSE

TELEPHONE 0736-871844

ALL FACILITIES SUBJECT TO AVAILABILITY AT TIME OF RESERVATION

DESIGNER DUTY XL BEDROOMS - MANY ROOMS WITH FOUR-POSTER BEDS - BATHROOMS EN SUITE - EXCELLENT CUISINE

12.5.1988

Abb. 4: Raoul Schrott: Finis Terrae, S. 117 und 151

tarischer. Der Text scheint auszufransen, sich zu verlieren, es gibt immer mehr Lücken, bis er zuletzt, an der Südküste Beretaniens, ganz abbricht.

Das zweite Heft gibt sich als modernen Reisebericht zu lesen: Nicht nur Datums- und Ortsangaben zieren die Textpassagen, auch sind die Briefe und tagebuchartigen Notizen Höhnels zum Teil auf Hotelbriefpapier abgedruckt. Name und Telefonnummer der Etablissements sind gestalterisch differenziert wiedergegeben, was den Eindruck des Authentischen verstärkt (Abb. 4).

Auch dieser Reisebericht weist aber materielle Mängel auf: Einmal sei »eine Ecke am Rand abgerissen« oder »der Rest des Satzes [sei] unleserlich«. ¹³⁶ Zwar können diese Anmerkungen aufgrund ihrer Toposhaftigkeit als Ironisierung der Manuskriptfiktion gelesen werden, ¹³⁷ zugleich aber stellen sie natürlich auch eine Bekräftigung derselben dar. Indem diese Annotationen darlegen, dass der Text eine veränderbare Grösse ist, legen sie den Fokus auf die Gemachtheit des Textes und auf die komplexen Strukturen der Wirklichkeit und des Erzählens davon. Die Materialität des ihm überlassenen Textes betont der Herausgeber auch, wenn er Textausschnitte wiedergibt, die sich auf der Rückseite ¹³⁸ einer Abbildung befinden. Einmal mehr setzt die (notwendige? zufällige?) Verbindung von Inhalt auf der Rückseite und Vorderseite eines Blattes einen Denkprozess bei den Lesenden in Gang, die versuchen, Hinweise zusammenzusetzen, ein konsistentes Bild zu erzeugen und Kausalitäten und Zusammenhänge zu klären. Unklar bleibt, wieso zum Beispiel die Skizze von Schiaparellis Apparatur (»[auf die letzte Seite dieses Heftes wurde ein Blatt Papier mit einer groben Skizze von Schiaparellis Konstruktion geklebt]«) nicht abgebildet wird, dafür aber »G. V. Schiaparellis Diagramme zu den Planetenbewegungen der 27 Sphären«. ¹³⁹ Als Leser:in sieht man sich der Willkür des Herausgebers ausgesetzt, der mehr verbirgt als erklärt.

Karten

Dreimal findet sich zu Beginn eines Hefts eine Karte: beim Heft 1, 2 und 4. Die geografischen Karten binden die Geschehnisse des Textes in einen realen Rahmen zurück und sind das Orientierungsmittel schlechthin. Doch sie sind auch »Unterbrechungen des Textflusses«: ¹⁴⁰ Sie fordern die Lesenden geradezu auf, sie »zu betrachten«. Danach gilt es, sich »erneut im Text zu orientieren, d. h. wieder

¹³⁶ Ebd., S. 115.

¹³⁷ Vgl. beispielsweise die von Ratten gefressenen Seiten in Wielands *Geschichte des Agathon*, dazu Wirth, *Erzählen im Rahmen der Herausgeberfiktion*, S. 131.

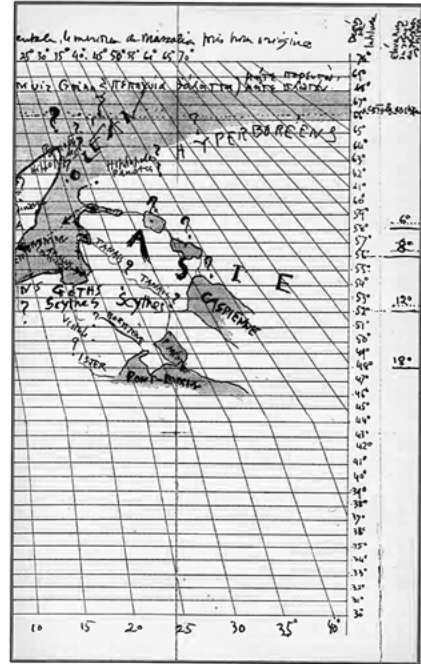
¹³⁸ Schrott, *Finis Terrae*, S. 16, 236.

¹³⁹ Ebd., S. 236, 166. Die Bildunterschrift ist zwar täuschend – sie suggeriert, dass die Diagramme von der Textfigur Schiaparelli stammen –, aber wahr: Die Diagramme stammen vom Astronomen Giovanni Virginio Schiaparelli, publiziert 1875. Schiaparelli, *Le Sfere Omocentriche di Eudosso, di Callippo e di Aristotele*, S. 76, 79.

¹⁴⁰ Hier und im Folgenden Kreuzer, *Spurensuchen und Orientierungsstrategien*, S. 77.



Schiaparellis Karte der Reise des Pytheas von Massalia



Der eingezeichnete Periplus entspricht zum Großteil der Interpretation Höhnels

Abb. 5: Raoul Schrott, *Finis Terrae*, S. 20 f. (unpaginiert)

in ihn hineinzufinden«. Gerade wenn aber die Kongruenz von Text und Karte nicht gegeben ist, birgt diese Unterbrechung Irritationspotenzial, wie folgendes Beispiel zeigt: Dem ersten Heft ist eine Karte vorangestellt, welche die Reiseroute Pytheas' zeigen soll. Die Karte geht laut Herausgeber »auf Schiaparellis Forschungen« zurück, auf der betreffenden Seite wird sie ohne Umschweife als »Schiaparellis Karte der Reise des Pytheas von Massalia« bezeichnet (Abb. 5).¹⁴¹

141 Schrott, *Finis Terrae*, S. 12, 20. Die Schrift auf der Karte ist nicht leicht zu entziffern, ich lese darauf (leider mit Lücken): »Degrés de latitude occidentale et orientale, le méridien de Massalia mis ... origine«, »Degrés de latitude«, »distance equatoriale (en stades)«, »... du solstice d'été«, »Elév... [=Elévation?] du soleil au solstice d'hiver«. Eingezeichnet sind weiter der »cercle arctique«, Flüsse, Gebietsnamen, Völkernamen und Fragezeichen. Als Grenze eingezeichnet oberhalb von Thule ist das Eismeer: »Mer Glaciale (Mare cronium = MUIR CROINN = περηγυία [sic] θάλαττα) μήτε πορευτόν, μήτε πλωτόν«. Die griechischen Formulierungen stammen von Strabon, wie im Abschnitt zu den intermediären Bezügen ausgeführt wurde. Unklar ist die Herkunft des Wortes Croin: Während die Griechen es mit dem Gott Kronos assoziieren, könnte es auch aus dem keltischen »croinn«, gefroren, oder dem irischen »cron/

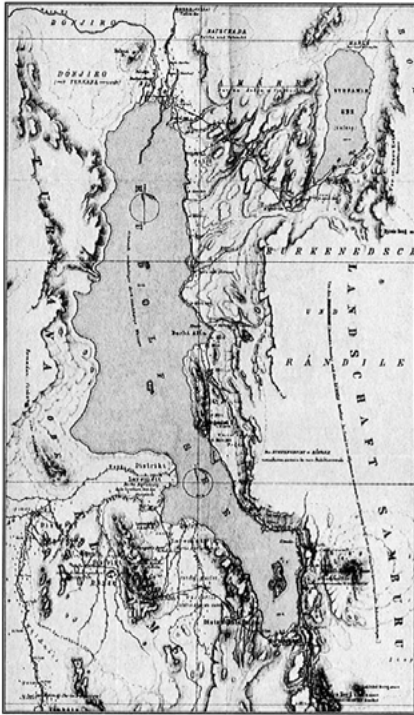
Aber auch aus den Einträgen des ersten Hefts lässt sich mittels der geografischen Angaben eine Reiseroute rekonstruieren. Interessanterweise stimmt diese Route aber nicht mit den auf der beigelegten Karte Schiaparellis eingezeichneten Pfeilen überein: Auf der Karte scheint Pytheas die Ostküste Britanniens hoch- und die Westküste hinuntergefahren zu sein, im Text ist dies jedoch genau umgekehrt. Der Text weist in einem Satz, den man auch leicht übersehen könnte, auf mögliche Unstimmigkeiten hin: »Der eingezeichnete Periplos entspricht *zum Großteil* der Interpretation Höhnel.«¹⁴² De facto stammt die abgebildete Karte aber aus einer Doktorarbeit aus dem Jahr 1935¹⁴³ – im Text findet sich darauf aber kein Hinweis. Damit ist in der aussertextuellen Wirklichkeit eine Erklärung für die beobachtete Diskrepanz gefunden – doch der Punkt ist, dass Schrott gerade diese Karte wählt, den Widerspruch also provoziert.¹⁴⁴ Das medial ausgezeichnete Element bildet also einen Störfaktor.

croine«, Hölle, stammen, vgl. Mund-Dopchie, Ultima Thulé, S. 43. Vgl. auch die Nennung »Muir Croin« im Text, Schrott, Finis Terrae, S. 58.

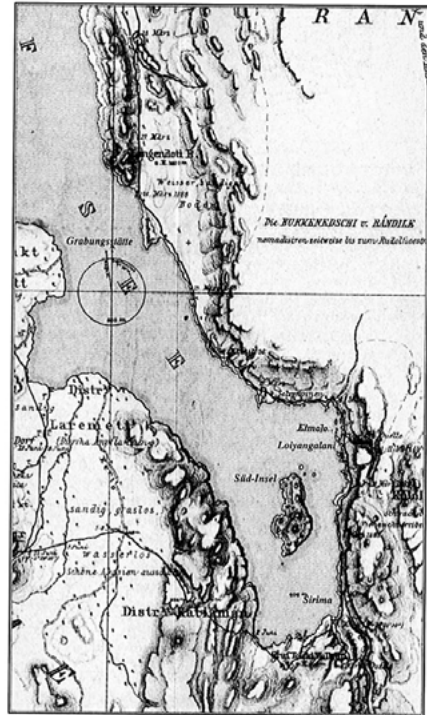
¹⁴² Schrott, Finis Terrae, S. 21, Hervorhebung O. S.

¹⁴³ Es handelt sich um Broche, Pythéas le Massaliote.

¹⁴⁴ Auch in der Nachreise Höhnel's findet sich eine Verunsicherung der zeitlichen und räumlichen Verortung: Während bei Pytheas die Einträge zeitlich linear angeordnet sind, scheint es bei Höhnel an einem gewissen Punkt eine Umdrehung der Zeitachse zu geben: Auf den 10., 11., 12., 17. und 18.5. folgt der 15. und der 12.5. – dieses letzte Datum erscheint damit zweimal. Möglicherweise hat der Herausgeber – aus einem nicht offensichtlichen Grund – die Fragmente absichtlich so angeordnet. Es könnte sich die Assoziation einer (zeitlichen) Parabelform ergeben, wurde die mathematische Funktion ja bereits mehrfach im Text erwähnt. Aber bei genauer Lektüre fallen inhaltliche Diskrepanzen auf. Die Aufzeichnungen vom 10. bis zum 18. Mai sind mit Île de Chausey überschrieben, ein Archipel im Ärmelkanal, nahe der Küste der Normandie. Der 15. scheint in Penzance, Cornwall geschrieben worden zu sein, der zweite Eintrag zum 12. trägt den Briefkopf des Hotels State House: Damit wird auf Land's End bei Sennen in Cornwall verwiesen, im Text ist denn von Land's End auch die Rede. (In der Vorbemerkung zum *Totenheft* nennt Schrott Sennen explizit.) Verwirrung entsteht also, wenn man die Reiseroute mit den Datierungen abgleicht: Zwar ist es grundsätzlich möglich, dass Höhnel am 12. Mai von Chausey nach Land's End fährt und fünf Tage später wieder zurück auf der Insel Chausey ist. Doch schreibt Ludwig Höhnel am 11. Mai, dass Sofia und er am folgenden Tag von der Île de Chausey nicht wegwägen, da aufgrund eines Sturms die Fähre auf dem Festland bliebe. So ergibt sich ein Widerspruch mit der Aufzeichnung aus Cornwall für den 12. Mai – oder aber die Ortsüberschriften sind unabhängig vom effektiven Aufenthaltsort und stellen nur das mitgenommene Briefpapier der Hotels dar. Gegen diese, zugegeben etwas weithergeholte Überlegung, spricht aber, dass die Ortsüberschriften ansonsten gut auf den Inhalt der Briefe zu passen und keine inhaltlichen Konflikte zu produzieren scheinen. Eine weitere mögliche Erklärung (innerhalb der erzählten Welt) ist, dass Höhnel absichtlich oder unabsichtlich Orts- und Zeitangaben durcheinandergebracht hat. Dies wäre unter Umständen auch als Symptom seiner fortschreitenden Krankheit zu lesen. Aura Heydenreich interpretiert die strittige Datierung etwas gewagt als Teil der kosmischen Untertöne des Textes: Die Chronologie des zweiten Romanheftes sei »nach dem Prinzip der Schleifenbewegung der Planeten konstruiert« und Höhnel sei ein ausgeprägter »Wanderer« (gr. *πλανήτης* zu *πλανάεσθαι*, umherschweifen). Heydenreich, *Kosmos oder Chaos?*, S. 204, 219. Die Planeten scheinen (aus der Erdperspektive) am Himmel jeweils ihre Richtung umzukehren und rückläufig zu wandern, bevor sie sich wieder in ihre



Ludwig Ritter von Höhnels Karte des Rudolf- und Stefanie-Sees



Ausschnitt mit der Südinsel, Loiyangalani, Sirima und der Grabungsstätte

Abb. 6: Raoul Schrott: *Finis Terrae*, S. 240 f. (unpaginiert)

Auf dem Ausschnitt der Abbildung der Süd-Insel vor dem vierten Heft, welche aus dem historischen Reisebericht von Ritter von Höhnel stammt,¹⁴⁵ ist die »Grabungsstätte« von Schiaparelli/Höhnel hinzugefügt worden,¹⁴⁶ sodass sich mehrere Zeitebenen des Textes in der Abbildung wiederfinden und erfundene wie nicht erfundene Orte (Abb. 6). Der Text appropriiert die Glaubwürdigkeit der historischen Karte.

ursprüngliche Richtung bewegen. Diese Schleifen entstehen aufgrund der unterschiedlichen Umlaufgeschwindigkeiten auf den verschiedenen grossen Bahnumfängen.

145 Höhnel, Ostäquatorial-Afrika zwischen Pangani und dem neuentdeckten Rudolf-See, S. 49 (unpaginiert).

146 In Übereinstimmung mit dem Text. Der reale Fundort des Homo Rudolfensis liegt allerdings nördlicher, in Area 131 der Ausgrabungsstätte Koobi Fora. Leakey, Evidence for an Advanced Plio-Pleistocene Hominid from East Rudolf.

5.1.4 Dynamiken der Archäologie

»Jeder Archäologe weiß, warum er gräbt; im Grunde, damit die Toten wieder leben, damit das Vergangene sich nicht verliert. Leben heißt, sagte er [sc. Schiaparelli], eine Spur zu hinterlassen [...].«¹⁴⁷ Wie Menschen auf der Erde ihre Spuren hinterlassen, hinterlassen auch Texte ihre Spuren in anderen Texten. In der Einleitung habe ich das Bild der Textstrata verwendet und diese Untersuchung – auch – als Ausgrabungsarbeit visualisiert: Ich lege Textschichten frei, während ich davon ausgehe, dass sich die unterschiedlichen textuellen Ablagerungen in Form von Anleihen, Zitaten, versteckten Anspielungen in einen Dialog miteinander setzen lassen. Das historische Material im Text verkörpert eine unhintergehbare Materialität – es bildet einen Widerstand gegen die Fiktion. So schreibt etwa Hagmann, *Finis Terrae* gebe »dem Leser vor, ein faktengetreuer Text zu sein«, dabei sei Heft eins »komplett fingiert«. ¹⁴⁸ Natürlich ist das Logbuch des Pytheas als solches fiktiv. Doch ist es wirklich komplett fingiert? Die Recherche hat viele Wirklichkeitspartikel zu Tage gebracht, die wohl mit ein Grund für die Überzeugungskraft des Berichts sein dürften. Ob man die Reiseberichte, die als Quellen fungieren, nun faktengetreu nennen kann, soll dahingestellt bleiben. Festzuhalten ist jedoch, dass das Logbuch zwar als solches erfunden, aber eben nicht gänzlich erfunden ist. In Schrotts *Finis Terrae* spielt nun die Archäologie als Methode und als Topos selbst eine grosse Rolle. Nicht nur sind die beiden Hauptfiguren Archäologen, auch sind Akte des Grabens, des Grenzendurchbrechens, des Aufreissens, des Zum-Vorschein-Bringens von Verborgenen im Text prominent vertreten.¹⁴⁹ Janina Schmiedel hat zudem zahlreiche Schliemann-Referenzen in *Finis Terrae* aufge-

¹⁴⁷ Schrott, *Finis Terrae*, S. 226, Anmerkung O. S.

¹⁴⁸ Hagmann, Raoul Schrotts *Finis Terrae*, S. 73.

¹⁴⁹ In seinen Erinnerungen und Notizen gebraucht Höhnel immer wieder den Körper als Metapher und überschreitet dabei konsequent die Grenze der Haut: Der kleine Ludwig findet im Brockhaus unter dem Stichwort »Mensch« das Bild einer nackten Frau als aufklappbare Tafel, unter der die Anatomie sichtbar wird, »das blutige Geflecht der Lunge unter den aufgemalten Brüsten«. Schrott, *Finis Terrae*, S. 112. Der nahende Tod arbeitet am Körper Höhnels, er trägt die Haut ab, »Schicht um Schicht«, »bis darunter das Schwarz zum Vorschein kam wie Flechten auf einem Fels«. Ebd., S. 146. Auch in der Beschreibung des Meeres verwendet Höhnel Metaphoriken des aufgeschnittenen, sich gewaltsam öffnenden Körpers, vgl. ebd., S. 160 f. Nicht zuletzt spielen Körpergrenzen auch in der Sexualität eine Rolle: Höhnel beschreibt Schiaparellis und sein eigenes massloses Verhalten als »jenseits einer Grenze, die erst sichtbar wurde, nachdem sie überschritten worden war«. Ebd., S. 190. Dies zeigt sich auch in der unbeherrschten sexuellen Gewalt gegenüber einem schwarzen Mädchen am Turkanasee. Ebd., S. 213. So wird auch der Sternenhimmel als perforierter Schafsdarm wahrgenommen, mit den Sternkonstellationen als »Einschnitte [...] aus der Haut und dem blutigen Muskel seziert, man griff mit bloßen Händen hinein und spürte das Pulsen der Galle noch«, als Krebsgeschwür unter der Membran oder als geritzte Zeichen in der Haut – ohne zeichenhaft zu sein (»Zeichen, die nicht mehr lesbar waren, nie lesbar waren«). Ebd., S. 232 f.

spürt. Neben der bereits erwähnten expliziten Allusion des Herausgebers auf die »Sprachübungen Schliemanns« wären zu den Hinweisen auch der Name Sofia zu rechnen (Schliemanns zweite Frau hiess Sophia), Höhnel's immense Sprachkenntnisse, der frühe Tod der Mutter, aber auch die Erwähnung der Geschichte mit der vergrabenen goldenen Wiege, die sich sinngemäss bei Schliemann findet.¹⁵⁰ Eine weitere Passage illustriert diese Bezugnahme noch ausgeprägter: Wie Schliemann erinnert sich Höhnel, Jerrers *Weltgeschichte für Kinder* geschenkt bekommen und sich darin die Abbildung des brennenden Trojas angesehen zu haben.¹⁵¹ Und nicht zuletzt heisst der zehn Monate vor Ludwigs Geburt verstorbene Bruder Höhnel, den er meint, ersetzen zu müssen, ebenfalls Ludwig Heinrich (Schliemanns vollständiger Name war Johann Ludwig Heinrich Julius Schliemann). Mittels dieser Referenzen wird auf »ein Verfahren verwiesen, das in der Forschung auch Schliemann selbst angelastet worden ist: Selbststilisierung und an literarischen Schriften orientierte, nicht wahrheitsgemässe Selbstdarstellung.«¹⁵² Zudem wird bei beiden männlichen Protagonisten die »archäologische[n] Besessenheit mit einer psychischen Disposition erklärt«, mit Kindheitstraumata und Verlusterfahrungen. Schiaparelli musste als Kind die im Zweiten Weltkrieg ermordeten Eltern eigenhändig begraben. Höhnel sucht das Grab des Bruders auf: »Auf meine Bitte öffnete man das Grab, doch der Stein stand wohl nicht auf der richtigen Stelle.«¹⁵³ Neben der psychologischen Ebene des Grabens in Erinnerungen ist in *Finis Terrae* der Archäologe insbesondere als Zeichenleser und -Interpretierender zu verstehen, der die Vergangenheit rekonstruiert – im Bewusstsein, dass es immer eine Konstruktion ist.¹⁵⁴ Anschaulich wird dies insbesondere in einer Passage, in der Höhnel eine zickzackförmige Rille im Fels als Beweis menschlichen Bewusstseins interpretiert (als Stammeszeichen, territoriale Markierung oder Abbild eines Sternbilds), während Schiaparelli auf ihrer Bedeutungslosigkeit insistiert. Auch ein Scherz der Arbeiter ist denkbar.¹⁵⁵

Grimm-Hamen gibt zu bedenken, dass die Erzählweise des Romans keine lineare ist, sondern eine zerstückelte, aufgebrochene, die dem epistemologischen Modell des Stratums zu folgen scheint. Die chronologische Kontinuität und Kausalität

150 Vgl. Schrott, *Finis Terrae*, S. 224–229; Schliemann (Hg.), *Heinrich Schliemanns Selbstbiographie*, S. 2.

151 Vgl. ebd., S. 4 f., Schrott, *Finis Terrae*, S. 228. Bemerkenswert ist allerdings, dass Raoul Schrott sich der Troja-Frage einige Zeit später auf andere Art nähert: Im Zuge seiner Ilias-Übertragung verortet er Homers Ursprünge im Süden der Türkei, in Kilikien, und identifiziert Troja mit der Festung Karatepe, vgl. Schrott, *Homers Heimat*.

152 Hier und im Folgenden Schmiedel, *Mythos und Archäologie*, S. 180.

153 Schrott, *Finis Terrae*, S. 229; es handelt sich nicht um das elterliche Grab, wie Greiner-Kemptner nahelegt, vgl. Greiner-Kemptner, *Die endliche Erfahrung*, S. 180.

154 Grimm-Hamen, *Écrire* »comme sur un socle carbonisé de maçonnerie«, S. 153.

155 Schrott, *Finis Terrae*, S. 187.

würden durch Assoziationen und Analogien ersetzt.¹⁵⁶ Sie weist zudem auf die grundlegende Bedeutung der Archäologie in Schrotts Werk hin: Die Fluchtlinien seiner Poetik und seines Schreibens sind Phantasmen des Originären, aber auch des Todes: eine Poetologie der Schichten und damit des (Aus)Grabens, die versucht die reelle Erfahrung der Welt mit ihrer palimpsestartigen Realität der verborgenen Diskurse zu verbinden.¹⁵⁷ Ich vermute, dass die Affinität von *Finis Terrae* zur Archäologie zudem als metatextueller Kommentar lesbar ist, in dem Sinne, dass der Text darin sein eigenes Verfahren spiegelt: Das Graben als ein fast zwanghaftes Suchen nach etwas, von dem man nicht weiss, ob es da ist. Auch die Leser:innen »graben«, versuchen die verschiedenen Textschichten zu identifizieren, versuchen zu der Erklärung all der Rätsel, all des Fragmentarischen vorzustoßen. Doch der Text hat kein Zentrum: Da, wo die Lesenden Sinn zu entdecken glauben, befindet sich das Nichts.

5.1.5 Die Reisen des Textes – Authentifizierung und Fiktionalisierung

Die in den vorhergehenden Kapiteln dargelegten Ausführungen erlauben nun eine Schlussbetrachtung von *Finis Terrae. Ein Nachlass* im Rahmen meiner Fragestellung.

Nicht nur eine doppelte Reise, sondern gleich mehrfache doppelte Reisen werden in *Finis Terrae* erzählt (Pytheas – Ludwig Höhnel sowie Ludwig Ritter von Höhnel – Ludwig Höhnel). Höhnels Nachfahrt beleuchtet den antiken Zugriff auf die Vergangenheit und renarrativiert ihn, vergleicht seine Sicht mit der erzählten Perspektive. Das pseudohistorische Dokument wird also in ganz bestimmter Weise zwischen der Erfahrung und dem schreibenden Subjekt, zwischen Wirklichkeitswahrnehmung und deren Wiedergabe verortet. Die Frage nach dem Effekt der ersten Dopplung beantwortet der Herausgeber gleich selbst:

Indem sie [sc. die Abschriften mehrerer an Schiaparelli adressierter Briefe] dem Periplos des Pytheas an manchen Orten nachgehen und ihn berühren, stellen sie eine Art Kontrapunkt zu den Schriftrollen dar; überraschend aber ist gerade der Gegensatz, der in diesen einander so ähnlichen und doch so verschiedenen Journalen zum Ausdruck gelangt.¹⁵⁸

156 »La narration continue et linéaire est réfutée au profit de bouts parcellaires et d'épisodes circonscrits dont le modèle épistémologique est celui de la strate et de la couche géologique. La continuité chronologique et la causalité sont remplacées de même par des rapports associatifs et analogiques.« Grimm-Hamen, *Écrire* »comme sur un socle carbonisé de maçonnerie«, S. 154, Anm. 70.

157 Ebd., S. 136.

158 Schrott, *Finis Terrae*, S. 13, Anmerkung O. S.

Doch auch die Reise zum Turkanasee ist eine doppelte: Ludwig Höhnel ist auf den Spuren seines Grossvaters unterwegs, des Geografen der Teleki-Expedition. Diesen Bericht erzählt Höhnel – nur kurz zwar – literarisch neu, indem er nämlich den Fokus auf das legt, was »nicht im Expeditionsbericht, den mein Großvater verfaßte«, stand: Auf die Sadismen und Ausschweifungen des Jägers Teleki,¹⁵⁹ die sich in den Erlebnissen Schiaparellis und Höhnels am Ufer des Sees gespiegelt finden. Mit der Editionssituation des angeblichen Nachlasses ist die Frage nach der Echtheit des Materials bereits gestellt. Durch die Herausgeberpraxis wird evident, dass der Text eine veränderbare Grösse mit verschiedenen Zuordnungsfunktionen ist. Der Fokus wird auf die Gemachtheit des Textes und auf die komplexen Strukturen der Wirklichkeit und des Erzählens davon gelegt. Die Rolle des Herausgebers wirft Fragen auf. Nicht nur ist sein Editionsverhalten undurchsichtig, auch gibt er mysteriöse Deutungsvorschläge, ist vielleicht sogar »manipulativ«.¹⁶⁰ Mehrere Äusserungen erscheinen je nach Lesart als nüchtern-wissenschaftlich oder spielerisch-ironisch. So heisst es etwa, dem Autor seien »gewisse weitläufige, wenn auch sehr spezielle Kenntnisse nicht abzusprechen«, verschiedentlich schienen Passagen aus »diversen Fachbüchern exzerpiert worden zu sein«, oder es wird bemängelt, es fehle an erzählerischer Stringenz.¹⁶¹ Ist dies nun eine ironische, seine eigene Handlungsweise kommentierende metafiktionale Aussage Raoul Schrotts? Oder das seriöse Urteil des den Text im Lichte wissenschaftlicher Nachforschungen sichtenden Herausgebers?

Auch bei der Lektüre des Nachlasses ist Vorsicht geboten: Unklar bleibt, inwiefern Höhnel einen zuverlässigen Erzähler darstellen soll. Höhnel ertappt sich selbst dabei, Schiaparelli etwas anzudichten – oder inszeniert sein Ertapptsein.¹⁶² Die Vielzahl an *factum*-metafiktionalen Aussagen ist auffällig: Höhnel stellt seine eigenen Aufzeichnungen wiederholt selbst in Frage. Während dies zum einen als Hinweis auf die psychische Veranlagung des Verfassers lesbar ist und die Lesenden warnen kann, Höhnels Aufzeichnungen nicht vollumfänglich Glauben zu schenken, so ist andererseits auch eine Einordnung dieser Kommentare als extradiegetische möglich, also als versteckte Hinweise des Autors Schrott. Oft spricht Höhnel auch von Erfindung: »Als hätte ich erst eine Geschichte erfinden müssen, nur um mir nicht in die Augen sehen zu müssen.«¹⁶³ Oder: die Süd-Insel »wirkte wie mit dem Lineal in einer Perspektive angelegt, als wäre die Landschaft die Erfindung eines Kartographen«.¹⁶⁴ Auch erinnert er sich, als Kind im Brock-

159 Ebd., S. 180 f.

160 Hagmann, Raoul Schrotts *Finis Terrae*, S. 73.

161 Schrott, *Finis Terrae*, S. 10, Anmerkung O. S.

162 Ebd., S. 174.

163 Ebd., S. 230.

164 Ebd., S. 176.

haus den König von Thule (im Gegensatz zur Pytheas-Fahrt) nicht gefunden zu haben – »da wußte ich, daß alles nur erfunden war«. ¹⁶⁵

Die dem Text beigelegten Karten und Bilder, die in ihrer Disparatheit die Echtheit des Konvoluts bezeugen sollen, lassen sich ebenso wenig als einfache Be glaubigungsakte charakterisieren. Ihr Verhältnis zum Text bleibt unscharf. Das Phänomen der Verunsicherung der Lesenden kulminiert im vierten Heft, das zu einem grossen Teil aus einer Collage Höhnels von Berichten über seltsame und ungeklärte Vorgänge am Rudolfsee in Kenya besteht.

Welchen Status beansprucht nun der Roman in Hinsicht auf Faktualität und Fiktionalität? In *Finis Terrae* ist, wie gezeigt wurde, eine Vielzahl an Authentifizierungsstrategien erkennbar, die sich aber zumeist geradeso gut als Fiktionalisierungsstrategien interpretieren lassen. Die Metaisierungsphänomene lassen sich nicht eindeutig in illusionsstörende oder illusionsfördernde einteilen, sie bleiben ambivalent. Klar wurde auch, dass Medien nicht vollständig in ihrer Übertragungsleistung verschwinden, sondern im »Oszillieren zwischen präsenzerzeugenden und reflexionsfördernden Akten« Medialität ausstellen und gleichzeitig »Unmittelbarkeits-effekte« hervorrufen. ¹⁶⁶ Die dargestellten und beschriebenen Medien (Schreibhefte, Hotelpapier, Gemäldereproduktionen, Abbildungen von Karten) zeugen von einem beträchtlichen Authentisierungsaufwand, der vom Text wieder zunichte gemacht wird, da die Leseführung durch den Herausgeber zugleich vertrauenserweckend und unglaubhaft ist.

In *Finis Terrae* wird Wirklichkeitsvermittlung zwar literarisiert und verfremdet, andererseits aber auch dokumentarisch wiedergegeben – wobei paradoxerweise gerade die nicht erfundenen Elemente im Gestus des Dokumentarischen kaum glaubhaft wirken. Das entstehende Gewebe ist mehr als ein Nebeneinander von Dokument und Erfundenem: Die Schichtungen des Textes führen die Lesenden in einen unsicheren Raum, der vorgibt, Welt zu beschreiben, und es auch tut, aber gleichzeitig Fiktionssignale aussendet. Wir haben es mit einer Verschränkung von Fiktion und Metafiktion, aber auch von Welthaltigkeit und authentischem Sprechen zu tun.

Finis Terrae lebt von »Mythen, Hypothesen, Konjekturen«, ¹⁶⁷ von sinnversprechenden Beobachtungen, die sich nicht erfüllen. Ein Beispiel dafür ist die folgende Aussage:

Bemerkenswert jedenfalls ist, dass die Parabel, die Höhnel an einer Stelle einmal erwähnt, auf die Karte übertragen, jene Länder tangiert, von denen gerade die Rede war [d. h. Portugal, Spanien, Frankreich, England und Deutsch-Südwestafrika]; sie beschreibt eine Kurve, deren Brennpunkt am heutigen Turkanasee liegt. ¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ebd., S. 112.

¹⁶⁶ Kiening, Fülle und Mangel, S. 36.

¹⁶⁷ Löffler, Endzeitmärchen über Ursprungslegenden.

¹⁶⁸ Schrott, *Finis Terrae*, S. 13, Anmerkung O. S.

Welche Erkenntnismöglichkeit birgt diese mathematisch-geografische Wahrnehmung? Wohl keine. Doch wenn wir für einmal das Kartografische ausser Acht lassen und uns mit der nichtmathematischen Bedeutung des Worts »Parabel« auseinandersetzen, dann sehen wir uns mit einer Textsorte konfrontiert, »die in uneigentlicher Rede Lebenseinsichten vermittelt«, sich aber von biblischer Gleichnishaftigkeit gelöst hat und in neuerer Zeit auch deutungs Offen sein kann.¹⁶⁹ Die Parabel unterscheidet sich von einem Vergleich dahingehend, dass sie kein festes Vergleichsglied bietet und nicht explizit nennt, was sie meint. Die Lesenden einer Parabel suchen einen versteckten Sinn – dies scheint mir auch auf Raoul Schrotts *Finis Terrae* zuzutreffen. Mehr noch: Der Text konstruiert absichtlich Hinweise auf eine alles erhellende und erklärende Ordnung, um diese aber nicht zu erfüllen. Dies ist am Geschehen am Turkanasee zu beobachten: Alle Versuche der Berichterstatter, ein sinnvolles Narrativ zu rekonstruieren, scheitern – das mythische, archaische, chaotische Moment der Insel siegt über Ratio und moderne Technik. In ihm implodiert das Sinngefüge endgültig – das Ende der Welt tut sich auch hier auf – das Ende des Textes.

5.2 Konzepte von Autorschaft. Reisen, sehen, wissen

Mittlerweile ist Raoul Schrott im Literaturbetrieb kein Unbekannter mehr. In seinen über 35 Veröffentlichungen finden sich Lyrikbände, Romane, Erzählungen, Essays, Anthologien, Übersetzungen und Nachdichtungen. Er hat den Ruf eines Tausendsassas: Kaum jemand wechselt die Genres mit so grosser Leichtigkeit wie er, überwindet Gattungsgrenzen, dringt in fremde, unbekannte Gebiete vor – wobei Letzteres sowohl metaphorisch wie geografisch zu verstehen ist.

Während in den anderen Kapiteln die Bemerkungen zum:zur Autor:in der Texte relativ knapp ausfallen, bietet es sich an, zu Raoul Schrott einige Worte mehr zu verlieren. Nicht nur ist, wie auch im vorherigen Teilkapitel ersichtlich wurde, der Autor in seinen Texten oder Manuskriptfiktionen oft selbst als Figur vorhanden, auch ist sein Verständnis von Autorschaft in Hinblick auf die Fragestellung interessant.

Schrotts Schreiben ist in hohem Masse wirklichkeitsgesättigt. Dies meint weniger, dass es auf Autobiografisches zugreift, sondern viel eher, dass die physische Wirklichkeit in den Texten eine Rolle spielt, was nicht zuletzt in Verbindung mit den vielen Reisen Schrotts steht. Die FAZ hat den Österreicher etwas flapsig, aber durchaus treffend, einen »reisefiebernde[n] Schatzgräber im Land der Literatur« genannt.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Vgl. Heydebrand, Parabel.

¹⁷⁰ Rösmann, Lob und Tadel.

Raoul Schrotts breite Interessensgebiete in Kombination mit seiner grossen Produktivität sowie die Übersetzungen aus zahlreichen Sprachen brachten ihm neben überschwänglichem Lob schon früh auch Kritik ein: Er sei ein Dilettant, gar ein Hochstapler. Bemängelt wurde auch wiederholt der grosse Gestus der Werke: Sie seien zu überfrachtet, zu polemisch, zu ungenau oder oberflächlich. Schrott hat sich mehrfach gegen Kritiker:innen und Rezensent:innen zu Wort gemeldet – was ihm unter anderem den Ruf einbrachte, streitbar zu sein.¹⁷¹ Am Beispiel der Anthologie *Die Erfindung der Poesie* (1997), die »Gedichte aus den ersten vier-tausend Jahren« versammelte und so Linien einer Geschichte der europäischen Poesie seit den Anfängen präsentierte, lässt sich ein Einblick in die Strukturen der Kontroverse gewinnen. Monika Schmitz-Emans hat diese differenziert aufgearbeitet.¹⁷² Zum einen wurden Schrotts Fehler und Ungenauigkeiten angekreidet und – von Rafik Schami etwa – eurozentristische Überheblichkeit. Zum anderen wurden, trotz erklärender Glossen und bibliografischer Angaben, fehlende Nachweise moniert. Doch Schmitz-Emans kommt zum Schluss, dass primär Schrotts »Grundkonzept einer Vermischung von wissenschaftlichem und literarisch-narrativem Diskurs« der Stein des Anstosses war,¹⁷³ also gerade der Kern der schrottschen Poetik. Diese Vermischung ist durchaus problematisch, wie sie ausführt: Schrott bedient sich einerseits der Glaubwürdigkeit wissenschaftlicher Angaben, um sie andererseits zu unterlaufen, indem er »die Grenze zwischen Fakten und Interpretationen« verwischt. Auch Aniela Knoblich beobachtet bei Schrott ein häufiges Changieren zwischen den Dichterrollen als *poeta doctus*, einem gelehrten Habitus, und dem *poeta vates*, dem Dichter als Seherpriester, der einer »Inspirationspoetik« folgt.¹⁷⁴ Sie interpretiert diese Rollenwechsel als »rhetorische Strategien«, die je nach Publikum zum Tragen kommen.¹⁷⁵ Schrott selbst lehnte das Etikett *poeta doctus* ab¹⁷⁶ und machte sich, auch im Sinne einer Polemik gegen Dichterkollegen,¹⁷⁷ darüber lustig.¹⁷⁸ Eine weitere Problematik im Zusammenhang mit der Anthologie identifiziert Schmitz-Emans in der Gegenläufigkeit der zugrunde liegenden Vorstellungen von Autorschaft: Einerseits suggeriere Schrott im Vorwort eine dichterische Tradition

171 Vgl. Dieckmann, Kunstgriffe und Gemeinplätze.

172 Schmitz-Emans, *Die Erfindung der uralten Maschine*.

173 Hier und im Folgenden ebd., S. 17.

174 Knoblich, *Antikenkonfigurationen*, S. 310 f.

175 Ebd., S. 338.

176 Schrott, *Handbuch der Wolkenputzerei*, S. 108.

177 Insbesondere gegen Durs Grünbein, vgl. Hoffmann, *Poetologisierte Naturwissenschaften*, S. 183–186.

178 Schrott, *Fragmente einer Sprache der Dichtung*, S. 10 und andere. Zum Begriff des *poeta doctus* und seiner Verortung im literar-ökonomischen Feld im Allgemeinen und im Besonderen bei Raoul Schrott, siehe Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 355–358 und 363–370.

im autonomieästhetischen Sinn jenseits von Originalität und Genialität, andererseits positioniere er sich explizit als Autor. Letzteres wird insbesondere an den Datierungen mit Ortsangaben ersichtlich, die unter die einzelnen Kapitel gesetzt sind: die »seltsame[n] Eitelkeit, unter jeden biographischen Text den Namen des Ortes zu setzen, wo er geschrieben wurde«, die eine (moderne) Landkarte der Poesie erzeugt welche mit dem Atlas der »Erfindung der Poesie« durch die Jahrhunderte in Verbindung gebracht werden kann.¹⁷⁹ Auch Schrotts Verständnis des Übersetzens als ein Übertragen, das »so nahe wie möglich und so frei wie notwendig«¹⁸⁰ die Bilder des Gedichts »freihändig« nachzeichnet, erhöht die Bedeutung der dichterischen Eigenleistung. Seine Übertragungen seien »aktualisiert und einer Gegenwart zugeordnet.«¹⁸¹ Die Anthologie wird so zu einer Gratwanderung zwischen Selbstinszenierung und wissenschaftlichem Ethos.

Neben dem genuinen Interesse an den Ursprüngen der Dichtkunst scheint in den Texten schon früh eine zweite Passion Schrotts auf: das Reisen. Der Lockruf des Realen zieht sich durch fast alle von Raoul Schrotts Texten, seien es lyrische, erzählerische oder komparatistische. Oft handeln seine Texte explizit von Reisen. Die Gedichte, Romane und auch Vorworte tragen fast immer eine Nennung des Ortes und eine Datierung, die Texte suggerieren so Authentizität und Verortung in der Biografie des Autors.¹⁸² Und unabhängig von der Frage nach der Echtheit der Angaben – in einigen Fällen ist auch ein spielerischer oder ein programmatisch das Gedicht in ein Koordinatennetz eines spezifischen Bedeutungsraumes einordnenden Umgang mit der Datierung zu beobachten¹⁸³ – lässt sich konstatieren, dass die Gedichte so den Eindruck erwecken, sie »seien von der unmittelbaren eigenen Anschauung inspiriert.«¹⁸⁴

Doch die Reisen sind nicht einfach beliebige geografische Erkundungen und Routen – Raoul Schrott begibt sich mit seinen Texten gerne an räumliche und zeitliche Extreme. Er scheint rastlos, immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen und Rätseln. Insbesondere Ursprünge haben es ihm dabei angetan, nicht nur literarische (wie im Falle der Anthologie), sondern auch immanent weltliche. 2005 erschien eine abenteuerliche Reportage aus dem Nordwesten Kanadas,¹⁸⁵ 2007

179 Steinfeld, *Wo jeder Tag an Licht gewinnt*.

180 Schrott, *Die Erfindung der Poesie*, S. 21.

181 Ebd., S. 8. Schrott verzichtet zumeist auch auf die Wiedergabe von Rhythmen und Metren der Originale, versucht aber, laut Eigenaussage, dem »Ton der Vorlage mit der jeweiligen Klangfarbe des Deutschen gerecht zu werden«. Ebd., S. 22.

182 Vgl. Borgans: *Tagebuchgedichte?*.

183 Etwa in *Tropen*, vgl. dazu Rothenbühler, »die natur kennt keine schrift«, S. 50. Ebenfalls in *Die Kunst an nichts zu glauben* (2015), vgl. dazu Schällibaum, *Die Kunst, Raoul Schrott (nicht) zu glauben*.

184 Knoblich, *Antikenkonfigurationen*, S. 188.

185 Schrott, *Sehnsucht nach dem Anfang. Die Episode wird wieder aufgenommen in Schrott, Erste Erde*, S. 155–173.

publizierte Schrott einen Bericht über eine Expedition zu einem der »letzten weißen Flecken« der Erde.¹⁸⁶ Auch Schrotts Untersuchung *Homers Heimat* (2008), in der er Homer als kilikischen Dichter identifiziert und die Geschehnisse der Ilias auf reale historische Ereignisse zurückführt, entstand aus einer Betrachtung vor Ort: Ein Vergleich zwischen Landschaft und Text brachte Schrott zu seiner These, die sowohl bei Gräzist:innen und Altertumswissenschaftler:innen als auch beim allgemeinen Publikum auf grosses Interesse, aber bei Ersteren auf nicht allzu viel Begeisterung stiess.¹⁸⁷ Auch der Veröffentlichung von *Eine Geschichte des Windes oder Von dem deutschen Kanonier der erstmals die Welt umrundete und dann ein zweites und ein drittes Mal* (2019) ging eine Reise nach Chile voraus. Die Bedeutung der konkreten Topografie, der eigenen Anschauung kann in Schrotts Schreiben kaum überschätzt werden – gleichzeitig ist dabei aber immer auch ein kulturelles Palimpsest an Namen, Konzepten und Texten mitzudenken.¹⁸⁸

Naturwissenschaften

Raoul Schrott ist einer jener Literat:innen, die auch ein ausgeprägtes Interesse für Naturwissenschaften haben. So ist es mehr als Koketterie, wenn Schrott in der Peter-Huchel-Preisrede darüber nachdenkt, dass vielleicht »die Poetologie d[ies] er Landschaft wirklich nur in einer anderen Art von Büchern bezeichnet [ist], Bagnolds *Physics of Blown Sand*, Dolgoffs *Physical Geology*, in Klimatabellen, Karten, Kompassen, ihrem geographischen Glossarium griechischer oder lateinischer Begriffe, oder der Liste von Wörtern, welche die Tubus für die einzelnen Erscheinungen gebrauchen.«¹⁸⁹ Teilzuhaben an »der Zeit eines Steins« bedeutete für Schrott 1999 noch die Ferne jeden Gedichts.¹⁹⁰ Schon früh tummeln sich dann aber Namen wie Schrödinger oder Einstein in seinen Texten, wird von den »Quanten der Metapher« geredet,¹⁹¹ von Higgs-Feldern, Nebelkammern und Elektronen.¹⁹² In *Tropen* ergeben sich wissenschaftliche und wissenschaftsgeschichtliche Erörterungen aus der Grundproblematik der Bestimmung des Erhabenen zwi-

186 Schrott, *Die fünfte Welt*, S. 11. In einem Essay, der an die Erzählung *Khamsin* anschliesst, berichtet Schrott: »Es war ein uralter Kamelpass, den ich gefunden hatte, markiert durch vier Alamat, kleine Steinpyramiden, die die Route wiesen: und dass er nun meinen Namen auf der von Stefan Kröpelin angelegten Karte trägt, freut mich heute noch immer mehr als jedes Buch; die Illusion, als wäre es mehr als nur ein Name im Nichts.« Schrott, *Khamsin*, S. 53 f.

187 Vgl. Weber, Raoul Schrott, *Homer und die Medien*.

188 Vgl. »Les textes oscillent [...] entre une esthétique de l'immanence, qui met l'accent sur des données concrètes ou l'événement vécu, et une vision [...] de l'écriture [...] autoréférentielle dans son travail de citation, de recyclage et de réécriture de textes préexistants.« Grimm-Hamen, *La carte et la pioche*, S. 31.

189 Schrott, *Handbuch der Wolkenputzerei*, S. 57.

190 Ebd.

191 Schrott, *Fragmente einer Sprache der Dichtung*, S. 49.

192 Schrott, *Tropen*, S. 25.

schen der menschlichen Perspektive und der »indifferenten« Natur.¹⁹³ Glossen als Wissensresiduum begleiten die Gedichte und treten mit ihnen in eine spannungsreiche Interaktion. Schrott erläutert, er habe zeigen wollen, dass es einen Punkt ausserhalb des Gedichts gebe, »wo die Domäne des Gedichts mit der Domäne der Naturwissenschaft in Berührung komm[e]«. ¹⁹⁴ Die Glosse öffnet das Gedicht auf einen breiteren Interpretationszusammenhang hin, ohne dass sie für ein Lesen (ein Verstehen) des Gedichts notwendig wäre. Während Schrott aber 1997 in den Grazer Poetikvorlesungen noch eine Situation der Konkurrenz zwischen Poesie und Naturwissenschaft entwirft¹⁹⁵ – gemäss eigener Aussage wollte er »für die Poesie [...] Terrain zurückgewinnen«¹⁹⁶ – und die Kraft der Poesie emphatisch beschwört, nimmt die polemische Rhetorik später merklich ab.

Schrotts Interesse für die Naturwissenschaften blieb nicht bei der Lektüre von Sachbüchern und wissenschaftlichen Zeitschriften stehen. Schrott suchte und sucht immer wieder den Dialog mit den Naturwissenschaften, etwa 1998 am Collegium Helveticum in Zürich, 2014/15 als *Writer in Residence* im ELINAS Science & Poetry-Lab (Erlanger Zentrum für Literatur und Naturwissenschaft) und natürlich während der langjährigen Arbeit an *Erste Erde. Epos*.¹⁹⁷ In einem Interview mit den Herausgeber:innen der ELINAS-Schriftenreihe spricht Raoul Schrott von der gemeinsamen »Mitte zwischen Natur- und Geisteswissenschaft«, der Suche nach dem »kleinste[n] gemeinsame[n] Nenner« zwischen den beiden und beklagt, dass Poesie im Gegensatz zur Physik nicht an der Realität gemessen werde: »Niemand benutzt Gedichte noch, um herauszufinden, wie die Realität ist.«¹⁹⁸

2011 erschien *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, eine Zusammenarbeit mit dem Kognitionspsychologen Arthur Jacobs, welche die neurobiologischen Grundlagen der Dichtung erforschte. Schriftstellerkollege Franz Josef Czernin identifiziert den Urgrund von Schrotts »Suche nach transhistorischen Ursprüngen und Konstanten der Poesie« als Sehnsucht danach, »dass Mentales und Physisches identisch sein mögen«, nach einer »unmittelbaren und unveränderlichen Sprache des Körpers, der physischen Welt«.¹⁹⁹

193 Vgl. ebd., S. 8.

194 Schrott, Galbraith, Tropen, Taucherhelm und Fernrohr, S. 59 f.

195 Vgl. dazu Hoffmann, Poetologisierte Naturwissenschaften, S. 185–190; Rothenbühler, »die natur kennt keine schrift«.

196 Schrott, Galbraith, Tropen, Taucherhelm und Fernrohr, S. 63. Vgl. auch Schrotts spätere Aussage, »Die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften war auch dadurch motiviert, vom Prestige der Naturwissenschaft zu profitieren – aufzuzeigen, dass auch die Naturwissenschaften poetische Strategien einsetzen. Es war ein Versuch, mein im Untergang begriffenes Fach dadurch wieder aufzuwerten.« Heydenreich, Mecke, Sokratische Dialoge, S. 233.

197 In der Hörspielversion des *Erste Erde. Epos* sind zusätzlich 17 Gespräche Schrotts mit Wissenschaftler:innen enthalten.

198 Heydenreich, Mecke, Sokratische Dialoge, S. 234, 252.

199 Czernin, Über die Übertragbarkeit der Welten, S. 55.

Die Wirklichkeitssehnsucht in Kombination mit dem naturwissenschaftlichen Interesse zeigt sich wiederum deutlich im Epos *Erste Erde*, das Schrott 2016 veröffentlichte. In diesem *opus magnum* erzählt Schrott in 28 Kurzromanen mit unterschiedlichen Protagonist:innen, gegliedert in sieben Bücher und einen wissenschaftlichen Anhang als achttes Buch, chronologisch die Entstehung des Universums und des Lebens. Nicht alle Rezensent:innen waren gleichermaßen überzeugt vom Gelingen des Buches und von der Sprachkraft der Bilder, doch fast alle fanden bewundernde Worte für die Masslosigkeit des »alle Dimensionen sprengende[n]«²⁰⁰ Werks. Schrott beschreibt das Buch als »der Versuch, [sich] selbst eine andere Genesis zu erschreiben – auf Basis unseres heutigen Wissensstandes«.²⁰¹ In dem über 800 Seiten langen Text *Erste Erde* versucht Schrott, die Mitte zwischen Naturwissenschaft und Poesie zu finden und zu füllen: In gereimten Gedichten und lyrischer, atemloser Prosa (statt Punkt und Komma kommen Mittelpunkt und Gedankenstrich zum Einsatz) möchte der Dichter das gesamte naturwissenschaftliche Wissen über die Entstehung der Welt in anthropozentrischer Perspektive zur Anschauung bringen. Er tut dies unter Verwendung verschiedener Erzählfiguren und individueller Lebensgeschichten. Schrott spricht in diesem Zusammenhang von »Masken«, wie bereits im ebenfalls 2016 erschienenen Gedichtband *Die Kunst, an nichts zu glauben*, an dessen Diktion das Epos oftmals erinnert. Diese Narrationsstrategie hat programmatischen Charakter: »Relevant wird abstraktes Wissen immer nur über seinen Bezug zu uns.«²⁰² Schrott porträtiert sich in *Erste Erde* als getrieben vom Verlangen, »möglichst viel über die Welt zu wissen«²⁰³ – und eine poetische Sprache dafür zu finden: »solche sprache [i. e. fachwissenschaftliche] habe ich mit den jahren zu übersetzen gelernt [...] · doch wie von solchen dingen singen?«²⁰⁴

Raoul Schrott betont die Kraft von Literatur und Kunst, wissenschaftliche Erkenntnisse »einsichtig und anschaulich zu vermitteln«.²⁰⁵ Er sieht dies jedoch nicht als »Kniefall vor den Naturwissenschaften«, sondern als längst überfällige Auseinandersetzung mit der naturwissenschaftlichen Weltanschauung.²⁰⁶ Poesie und Wissenschaft seien komplementär, beide ermöglichten Zugänge zur Realität: »Das dichte Denken der Wissenschaften findet seine Entsprechung im dichterischen Denken, das Wort für Wort zusammenfügt, Analogien zu Allegorien erweitert, zu Bildern, die das Menschliche stimmig werden lassen [...].«²⁰⁷ In *Erste Erde*

200 Bucheli, *Die Schöpfung – neu erzählt*.

201 Reif, »Der Blick in zeitliche Tiefen«.

202 Ebd.

203 Schrott, *Erste Erde*, S. 21.

204 Ebd., S. 202, Anmerkung O. S.

205 Reif, »Der Blick in zeitliche Tiefen«.

206 Heydenreich, Mecke, *Sokratische Dialoge*, S. 229 f.

207 Schrott, *Erste Erde*, S. 24.

seien solche Bilder in »prosaischer Poesie« und in »poetischer Prosa« gefasst, »als Poesie, die Welt enthält«. ²⁰⁸ Diese Formulierung akzentuiert noch einmal die Wichtigkeit der zwei Aspekte Literarizität und Welthaltigkeit in Schrotts Werk.

5.3 Manuskripte, Quellen, Fiktionen

5.3.1 Überblick

Wie bereits angedeutet, ist *Finis Terrae* bei weitem nicht die einzige Veröffentlichung Schrotts, die vorgefundene oder erfundene Materialien auf intrikate Weise inszeniert. Im Folgenden werden drei Texte beleuchtet, die auf ihre Weise ein Erzählen mit Dokumenten im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion und eine Wirklichkeitsvermittlung zweiten Grades aufweisen. In dieser Vielfalt zeigt sich ein Autor, der sich an grundlegenden Fragen von Wissensordnungen und Weltentwürfen abarbeitet und literarisch mit Fragen der Welthaltigkeit, des Medialen und der Fiktionalität experimentiert.

Der nächste Abschnitt widmet sich dem 2003 erschienenen Roman *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde* (5.3.2), der mit einem Bücherfund aufwartet, ohne sich als Herausgeberschaft darzustellen. Die Untersuchung des im Vergleich zu *Finis Terrae* deutlich weniger Unsicherheit bezüglich seines fiktionalen Status erzeugenden Werks erlaubt es, die Besonderheit des Romanerstlings noch deutlicher zu zeichnen.

In seinem 2015 erschienenen Gedichtband *Die Kunst an nichts zu glauben* inszeniert Raoul Schrott aber wiederum ein mehrdimensionales Verwirrspiel mit Fiktions- und Authentizitätssignalen, das sich in die Nähe von Täuschungsliteratur begibt. Die Untersuchung der textuellen Strategien im Lyrikband *Die Kunst an nichts zu glauben* fügt damit der Analyse von Schrotts Schreiben in Bezug auf Medialität und Wirklichkeitsvermittlung eine weitere, wichtige Facette hinzu (Abschnitt 5.3.3).

Abschnitt 5.3.4 schliesslich ist einer Übersetzungsarbeit Schrotts gewidmet, die einerseits mit einem Rätsel um die Autorschaft des Textes, andererseits wiederum mit unterschiedlichen Textsträngen aufwartet und verschiedene Fragen der Inszenierung so auf noch einmal andere Art und Weise engführt.

²⁰⁸ Ebd., S. 25.

5.3.2 Die »Welt in einer Nusschale«. *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde* (2003)²⁰⁹

Passend zum grossen Interesse Schrotts an fernen Destinationen handelt sein 2003 publizierter Roman mit dem Titel *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde* nicht vom frühneuzeitlichen portugiesischen Entdecker Tristão da Cunha, sondern von der namensgleichen Inselgruppe im südlichen Atlantik. Von nirgendwo aus als von Tristan da Cunha ist es weiter zum Festland: Die Vulkaninsel mit ihren wenigen Bewohnern (heute sind es knapp 270) befindet sich in über 2000 Kilometer Entfernung zum Kap der Guten Hoffnung. Sie ist heute für Forschende insbesondere auch von linguistischem Interesse.²¹⁰

Schrotts 700-seitiger Roman präsentiert sich als hybrides und vielstimmiges Textgewebe, dessen Protagonist:innen alle auf ihre eigene Weise mit der Insel Tristan in Beziehung stehen. Doch der Text bleibt nicht beim Inselraum als physikalischem Raum, sondern beschreibt ihn auch als sozialen und – immer schon – literarisch vorgeprägten Raum. *Tristan da Cunha* ist, wenn der Text auch sehr dicht mit historischem und geografischem Material, Augenzeugenberichten und wissenschaftlicher Information angefüllt ist, kein geradliniger Versuch der Einholung der Wirklichkeit und auch kein dokumentarischer Text. Es geht vor allem um die Möglichkeiten des – zwar affirmativ historischen, aber sich seiner Artifizialität bewussten – Erzählens. Besonders deutlich wird dies in den vielen Bezugnahmen auf den mittelalterlichen Tristan-und-Isolde-Stoff,²¹¹ die von Namensähnlichkeiten über Liebes- und Eifersuchtskonstellationen sowie Verwandtschaftsverhältnisse zur Nachahmung ganzer Episoden reichen und so gewissermassen eine postmoderne Wiederholung des Stoffes darstellen.

Der Text beginnt mit der südafrikanischen Naturwissenschaftlerin Noomi Morholt,²¹² die in der Antarktis-Forschungsstation SANAE IV mehrere Monate verbringt. Ihr Journal wird in vier Teilen präsentiert, wovon der erste Teil als Prolog und der letzte als Epilog des Buches fungiert, den Text also rahmt. Innerhalb der Aufzeichnungen Noomis tritt noch eine weitere Erzählstimme auf: Rui, eine flüchtige Affäre Noomis, schreibt ihr E-Mail-Nachrichten. Rui ist Schriftsteller

209 Die hier ausgeführten Überlegungen basieren zum Teil auf Beobachtungen, die ich bereits in meinem Aufsatz Schällibaum, Narrating Islands angesprochen habe.

210 Schreier, *Isolation and Language Change*.

211 Diese wurde in der Forschung bereits ausführlich besprochen, weswegen ich mich hier auf einige wenige Hinweise beschränke, vgl. beispielsweise Voß, »Aber wir waren zu spät für den Himmel«; Kühnel, Eine »verschlossene Insel. Das ist mein Tristan.«

212 Bereits der Name Morholt ist eine Anspielung auf den Tristan-Stoff: Tristan tötet den Ritter Morold und befreit Cornwall so von der Zinssteuer. Isolde, die spätere Geliebte Tristans, ist Morolds Nichte.

und Ururenkel des berühmten brasilianischen Autors Euclides da Cunha – dies nur eine der vielen Verstrickungen des Romans.

Noomi findet zu Beginn eine Bücherkiste, die eigentlich für die Insel Tristan bestimmt war. Die Kiste beinhaltet einen »mit Wachstuch umhüllte[n] Paken«, ²¹³ in dem sich Briefe (von Edwin Heron Dodgson), Aufzeichnungen (von Christian Reval) und ein in Leder gebundenes Buch (von Mark Thomsen) befinden – diese machen dann im weiteren Verlauf des Textes die anderen drei Erzählstränge aus. Noomi wird zur Leserin und Kommentatorin dieser Schriften. Gerade im Vergleich zu *Finis Terrae* mutet dieser Manuskriptfund eher als augenzwinkernde Anspielung auf die Tradition der Herausgeberfiktionen beispielsweise in der Abenteuerreiseliteratur an denn als authentische Quelle. Hier sind keine Authentisierungsstrategien zu erkennen, die Textursprungsgeschichte wirkt unglaublich – ein konventionelles Fiktionssignal.

Der zweite Erzählstrang, der über den Zeitraum 1969–1942 verläuft und rückwärts erzählt wird, setzt mit dem Tod des Landvermessers Christian Reval und seiner Frau auf der Atlantikinsel Gough in einem Sturm ein. ²¹⁴ Bei Revals Strang ist die Tristan-und-Isolde-Motivik besonders ausgeprägt: So verliebt sich Reval, der junge Mann aus Cornwall, auf der Überfahrt in die Irin Marah, die er ihrem zukünftigen Ehemann Marcus Glass nach Tristan bringen soll. Reval, zeitweilig als Funker für die Marine auf Tristan tätig, verlässt Tristan, als die Dreiecksituation eskaliert. Mehrmals erneuert er die Beziehung zu Marah, diese aber verlässt Marcus nicht und Reval heiratet schliesslich Maria Caherdin, die Schwester eines Arbeitskollegen, deren schlanke, weisse Finger auf die Figur der Isolde Weisshand aus dem Tristan-Mythos und deren Nachname auf Isolde Weisshands Bruder Kaedin verweisen.

Den dritten Erzählstrang bilden Briefe von Edwin Heron Dodgson, der Ende des 19. Jahrhunderts auf Tristan da Cunha als Priester stationiert war. Dodgson verliebt sich ebenfalls in eine Insulanerin namens Marah und gerät dabei in einen Strudel aus Schuld, Wahnsinn und Eifersucht. Der reale Dodgson, ein Bruder Lewis Carrolls, war tatsächlich Priester der *Society for the Propagation of the Gospel in foreign parts* (SPG) auf Tristan. Zwar sind einige historische Briefe und Berichte von Dodgson erhalten geblieben, ²¹⁵ jedoch sind die Briefe im Roman in dieser Form und Länge erfunden.

²¹³ Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 23.

²¹⁴ Tatsächlich kamen 1969 zwei Mitglieder der Wetterstation in einem plötzlichen Unwetter auf Gough um, vgl. ohne Autor:in, *Die Burger: Gough Island 1969 fatalities*; ohne Autor:in, *Obituary*, S. 225. Übrigens tragen einige der Meteorologen in *Tristan da Cunha* die Namen historisch bezugter Mitglieder des Teams auf der Insel Gough im Jahr 1968/69, vgl. ohne Autor:in, *Gough Island Galleries*.

²¹⁵ Vgl. unter anderem Cohen (Hg.), *The Letters of Lewis Carroll*. Vol. I and II.

Der Philatelist Mark Thomsen hingegen, der die Texte des vierten Erzählstrangs verantwortet, schreibt anhand seiner Briefmarkensammlung die Geschichte der Insel Tristan – webt aber seine gescheiterte Ehe mit in die Geschichte ein. Seine Frau Marah hat ihn für einen anderen Briefmarkenhändler verlassen, dieser »hätte mein Neffe sein können«:²¹⁶ Unüberhörbar hier die Figuration als gehörnter König Marke im Tristan-Stoffkreis.

In allen Liebeskonstellationen des Textes – über die Zeiten und Orte hinweg – heisst die Frauenfigur Marah. Die biblische Semantik des Namens wird explizit gemacht in einer Passage, in der Noomi von Rui »Marah« genannt werden möchte: Sie hat ihr Kind bei der Geburt verloren und sich von ihrem Mann getrennt.²¹⁷ Das andere gemeinsame Objekt der Begierde ist die Insel Tristan: Die Männer des Textes wollen sie entdecken, beherrschen, beschreiben, benennen, vermessen oder verlassen und kommen doch nicht davon los. Im Zentrum dieser Sehnsucht steht aber nicht nur die physikalisch-geografische Insel Tristan als ein real erfahrbarer geografischer Raum. Die Insel erscheint gleichermassen immer auch nur vermittelt zugänglich: Die häufigen (impliziten) Zitate und Anspielungen auf literarische Werke²¹⁸ suggerieren eine kulturelle Imprägnierung der subjektiven Erfahrung, das Individuelle zeigt immer auch das Überindividuelle und Allegorische, kondensiert zu einer genealogischen und sozialutopischen Gesamtschau der Insel.²¹⁹

»All das [...] ist wahr«

Der 700 Seiten starke Roman ist in der Forschung auch als fast barockes, enzyklopädisches (Sach)Buch bezeichnet worden,²²⁰ das als Wissenskompendium in Bereichen der Geografie und Geodäsie, Meteorologie, Physik und Biologie, aber auch der Nautik, der Philatelie und der Theologie fungiert – ein Befund, dem ich trotz der im Roman enthaltenen Informationsfülle nicht zustimmen würde. Zu deutlich sind fiktionale narrative Strategien auszumachen, auch wenn Schrott in Interviews bekräftigt: »All das, was zitiert wird an Fakten im Buch, ist wahr.«²²¹ Bloss – was

216 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 92.

217 Ebd., S. 327, 713–715; vgl. auch Schutti, Über die Funktion einer biblischen Frauenfigur in der aktuellen Literatur, S. 170. Naomi, die Liebliche, nennt sich nach der Rückkehr nach Bethlehem aufgrund des Verlusts ihres Mannes und ihrer zwei Söhne Mara, die Bittere (Ruth 1:20).

218 Deutlich wird die literarische Prägung besonders in Hinsicht auf die Konzeption der Insel als Utopie – Inseln waren lange mustergültige Versuchsorte für Staatsformen, Mikrokosmen für soziale Experimente. Stefan Höppner hat in einem Aufsatz von 2007 die utopischen Momente des Romans herausgearbeitet: Höppner, *Ultima Thule im Südmeer*. Implizite und explizite Bezugnahmen beziehungsweise Übernahmen finden sich auf Morus' *Utopia*, Shakespeares *Tempest*, Schnabels *Insel Felsenburg* und Campanellas *Sonnenstaat*. Schrott lässt seine Figuren die Utopien – und ihr Scheitern – auch explizit diskutieren.

219 Vgl. Grimm-Hamen, Raoul Schrotts *Tristan da Cunha*: Die Insel als Welt und Text.

220 Breitbarth, *Das mehrdimensionale Spiel*, S. 348.

221 Niedermeier, *Exerziten der Sehnsucht*. An anderer Stelle insistiert Schrott: »Die Ereignisse

sind die Fakten? Anzunehmen ist, dass geografische und historische Äusserungen, die unabhängig von den einzelnen Figuren der Handlung erscheinen, gemeint sind. Punktuelle Recherchen bestätigen die Nichterfundenheit vieler Sachverhalte im Roman. Die Figuren im Text betonen ihrerseits aber gerade die Unsicherheit des Geschriebenen: Noomi stellt fest, man mache sich seine Vergangenheit, indem man Fakt und Fiktion vermische,²²² und Thomsen berichtet lapidar, einige Anekdoten habe er »eingefügt, andere weggelassen« und vergleicht seinen Blick auf die historische Wahrheit mit dem Blick durch ein Kaleidoskop, dessen »Sinnbilder« immer wieder zerfallen und sich neu zusammensetzen.²²³

Bei genauer Lektüre fallen unzählige Querverbindungen der einzelnen Stränge ins Auge, die ein Netz um die Insel und die Protagonist:innen flechten: Reval hat Verwandte auf Tristan²²⁴ und hat Briefmarkentwürfe gemacht, um die sich Sammler reissen.²²⁵ Einer seiner Kollegen ist der jüngere Bruder des Philatelisten Mark Thomsen,²²⁶ ein Mitglied in Noomis Team sammelt ebenfalls Briefmarken.²²⁷ Zudem wiederholen sich gewisse Konstellationen und Konflikte im Roman in kleinen Variationen immer wieder, sodass ein verwirrender Effekt von *déjà vu* auftritt. Zusammenhänge werden oft erst nachträglich offenbar, beim Lesen kommt es zu Irritationen. Dieses Stilmittel wurde, wie oben veranschaulicht, bereits in *Finis Terrae* eingesetzt. Anders als Grimm-Hamen möchte ich in diesem Zusammenhang aber nicht von einem »Scheitern« des »erzählerischen Totalitätsanspruchs«²²⁸ sprechen. Zum einen ist das »brüchige«, wirklichkeitsnahe Erzählen, das durch die Ellipsen und Konfusionen angedeutet wird, erklärtes Programm Schrotts,²²⁹ zum andern deuten die oben ausgeführten Querverbindungen zwischen den Texten auf eine dem Ganzen zugrunde liegende Einheit der Gestaltung und fungieren damit als Fiktionssignal. Und nicht zuletzt zeugt das durchkomponierte Inhaltsverzeichnis von einer konsistenten autoritativen Erzählhaltung: Die Kapiteltitle sind ambivalent gehalten zwischen Allegorie und Konkretheit. Sie sind meist als direkte Gegensätze konzipiert (etwa »Der

übrigens, die in Dodgsons Briefen berichtet werden, sind alle wahr.« Lohmüller (Hg.), Raoul Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 16.

222 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 707.

223 Ebd., S. 449, 399.

224 Ebd., S. 626.

225 Ebd., S. 529. Dies hat eine Entsprechung im historischen Allan Crawford, vgl. ohne Autor:in, *Tristan da Cunha Stamps*.

226 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 52.

227 Ebd., S. 16.

228 Grimm-Hamen, *Die Insel als Welt und Text*, S. 113.

229 Schrott hat dies in Interviews mehrfach betont. »Die Ausdrucksformen – dass es also Briefe sind, Tagebücher, Notate, die ich verwende – haben damit zu tun, dass es mir um das möglichst Authentische geht. Dazu gehört auch das Widersprüchliche, Gebrochene [...].« Lohmüller (Hg.), Raoul Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 21 f.

Gipfel« – »Der Abgrund«, oder »Die Mitte der Welt« – »Die Mitte der Zeit«, nehmen aber auch über längere Distanzen hinweg Bezug aufeinander (vgl. »Das steinerne Meer« – »Das leere Meer«, »Die Hälfte der Erde« – »Die Hälfte des Himmels«).

Textstrata

Nebst den drei Aufzeichnungsbündeln entdeckt Noomi zu Beginn des Romans in der Kiste einige Bücher zu Tristan da Cunha, etwa P. Munchs *Crisis in Utopia*, A. B. Crawfords *I went to Tristan* oder A. Earles *Narrative of a Residence on the Island of Tristan d'Acunha*. Diese Werke sind nicht erfunden. Es finden sich auch »drei Bände von und über Lewis Carroll, Darwins Abhandlungen über den Ursprung der Arten und das Tagebuch seiner Reise auf der Beagle, weiters die Pleiade-Ausgabe der Romanzen um Tristan und Yseut, ein Roman von Euclides da Cunha, Dantes Epos und ein Handbuch zum Gebrauch für Priester«,²³⁰ Eine seltsame Mischung, kommentiert dies Noomi, aber von der Bibliothek von Alexandria sei auch nicht mehr übrig geblieben – »und vielleicht liesse sich anhand ihrer ebenfalls eine ganze Welt rekonstruieren«. ²³¹ Dies ist offenbar (vielleicht etwas zu programmatisch)²³² der Anspruch des Romans.

Einige Recherchen bestätigen die Vermutung, dass es sich bei diesen Titelnennungen um den Quellenfundus des realen Autors Raoul Schrott handelt. Die erwähnten Bücher bilden die intertextuellen Vorlagen des Textes in ganz unterschiedlichen Ausprägungen: Der Umgang mit dem Material geht von seitenweisen unmarkierten Auszügen beispielsweise aus Euclides da Cunhas *Os Sertões*, zu Deutsch *Krieg im Sertao*, oder aus Earles *Narrative of a Residence on the Island of Tristan d'Acunha* über Anspielungen auf Dante zu, wie bereits ausgeführt, aufwändigen Reinszenierungen einiger Episoden aus der Tristan-Legende. Eine eingehende Analyse der Verflechtungen würde hier zu weit führen, doch ist festzuhalten, dass Schrott oftmals die Übernahmen abändert und neu zusammenfügt. Manche Änderungen erschliessen sich trotz ihres auffälligen, zeichenhaften Charakters nicht, etwa wenn in der Beschreibung des Monte Santo die drei Buchstaben, die in den Felsen zu entziffern sind, nicht ein A, ein L und ein S bilden (»sonderbare Buchstaben [...] flankiert von einem Kreuz«, sondern »die Lettern

²³⁰ Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 22.

²³¹ Ebd., S. 22 f. Die Insel Tristan macht damit ihren ersten Auftritt im Roman in mediatisierter Form, als eine Insel, worüber *geschrieben* wird, als »literarische Bühne der Utopie«. Grimm-Hamen, »Endstation Sehnsucht«, S. 63.

²³² »[...] [M]ich [...] hat es immer interessiert, die Welt in einer Nusschale darzustellen.« Lehner, Dr. phil. habil. Raoul Schrott Schriftsteller im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner. Zwar war die Aufnahme des Romans im Feuilleton zu einem grossen Teil lobend, doch gab es auch viele Kritiken, die die Konstruiertheit des Romans, seine Überlänge und Überfrachtung kritisierten.

O, M und D, flankiert von einem Kreuz«. ²³³ Bezeichnenderweise heisst es in *Tristan* anschliessend: »Was die Menschen hier jedoch aus diesen Buchstaben herauslasen, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.« Vielleicht soll damit das Bedeuten *ad absurdum*, der Anschein der Bedeutsamkeit ins Leere geführt werden. Vielleicht beziehen sich die Buchstaben aber auch auf das OMO DEI, Gottes Signatur, und könnten damit als eine weitere Querverbindung im Text gelten, nämlich zu Thomsens Aufzeichnungen:

Die Augen der Menschen aber waren darüber zu Ringen geworden, steinern, in ihrem Antlitz las man das OMO DEI, [...] die Augen das O, das M von Nase, Jochbein und Brauen tief eingegraben, vollkommen ausgehungert, das D der Ohren weit abstehend von ausgezehrten Gesichtern, E und I, Nasenflügel und Mund, dünn und zu einem schmallippigen Grinsen aufklaffend. ²³⁴

Diese nehmen aber ihrerseits Bezug auf einige Verse aus Dantes *Purgatorio*, die auf die mittelalterliche Tradition des Lesens des OMO DEI im Gesicht eines Menschen referieren: »Parean l'occhiaie anella senza gemme: / chi nel viso de li uomini legge ›omo‹ / ben avria quivi conosciuta l'emme« (Canto XXIII, 31–33) ²³⁵ – in den ausgehungerten Gesichtern ist das M überdeutlich zu sehen.

Tristan da Cunha besitzt demnach eine hohe Anzahl Strata und auch die schiere Menge der Wirklichkeitspartikel fällt auf: Das »Material ist der Protagonist des Romans«. ²³⁶

Inszenierung von Autorschaft

Bemerkenswert an der Darstellung ist, dass die von Noomi entdeckte Bücherkiste im Grunde »nebeneinander Stoff, Hinweise auf die Methode und das Ergebnis der literarischen Weltrekonstruktion« ²³⁷ beinhaltet: Die realen historischen Quellen und literarischen Anregungen Schrotts zum einen, die fingierten Aufzeichnungen Thomsens, Revals und Dodgsons zum anderen und zum Dritten den Hinweis auf die Konstruktion des Textes mittels der behaupteten Materialität des Dokumentenfundes und der Kiste selbst. Doch wenn Reval seinerseits Dodgsons Briefe findet und liest, ²³⁸ werden die behaupteten Materialitäten der Texte zusätzlich ineinander verschachtelt. Dies repräsentiert zwar einerseits eine Authentizitätsbeteuerung für die Existenz der Briefe Dodgsons, andererseits aber befindet man sich ja auch mit Revals Aufzeichnungen noch in der Fiktion: Die Beteuerung verpufft damit.

²³³ Cunha, *Krieg im Sertao*, S. 166; Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 83.

²³⁴ Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 422 f.

²³⁵ Zitiert nach Alighieri, *La Commedia / Die Göttliche Komödie*. Bd. II: *Purgatorio / Läuterungsberg*.

²³⁶ Görner, *Inseltrauma der Unseligen*, S. 91.

²³⁷ Spreckelsen, *Willst du meine Briefmarkensammlung sehen, Marah?*.

²³⁸ Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 529, 531.

Bezüglich der Authentifizierungsstrategien interessiert, insbesondere im Vergleich zu *Finis Terrae*, auch die Frage, welche Erklärung der Text für sein Vorliegen als Buch liefert. Auffällig ist, dass die Lesenden des schrottschen Romans eben *nicht* Noomis Lektüre nachvollziehen, obwohl ihr Strang die anderen Teile zu rahmen scheint. Denn im Text heisst es »Habe begonnen, in Thomsens Mikrogrammen zu lesen; [...] habe irgendwo in der Mitte zu lesen angefangen, lese die Bögen nicht in ihrer Reihenfolge«. ²³⁹ Doch den Leser:innen von *Tristan* präsentieren sich die Schriften Thomsens durchaus in der richtigen zeitlichen Reihenfolge, wie den Angaben unten an den Seiten zu entnehmen ist (»Bogen I–VI« und Ähnliches), man fängt nicht »irgendwo in der Mitte« an. Dem gefundenen Textmaterial wird so mehr Gewicht zugewiesen als bei einer inszenierten Lektüre zweiter Ordnung, doch stellt sich damit gleichzeitig die Frage nach der Autorität, die die Texte zu lesen (heraus)gibt.

Noomis Erzählstrang ist, trotz ihrer rahmenden Funktion, gerade nicht eine »vermittelnde Zone«, ²⁴⁰ wie das ein Vorwort wäre, dessen Zugehörigkeit zum Haupttext oder Vor-Schrift-Sein als Paratext ausgehandelt werden müsste. Ihr Geschriebenes ist deutlich innerhalb einer fiktionalen Einfassung situiert, im Gegensatz zum Vorwort von *Finis Terrae*, und tritt nicht in den Hintergrund vor dem eigentlichen Text. Doch Noomi unterhält eine E-Mail-Korrespondenz mit dem Urenkel des brasilianischen Autors Euclides da Cunha, Rui, der seinerseits Schriftsteller ist. In der Forschung wurde diskutiert, ob mit Schrotts Buch nicht etwa Ruis Roman über Tristan vorläge, an dem dieser schreibt – schliesslich kündigt Noomi an, sie wolle Rui nach dem Ende ihres Aufenthalts in der Antarktis, der allerdings noch weitere sechs Monate dauert, ihre Aufzeichnungen schicken. ²⁴¹ Die textinternen Datierungen sprechen indes dagegen: Diese Ankündigung schreibt Noomi laut Text im Mai/Juni 2003, erschienen ist *Tristan* Ende August 2003. Auch liest Rui bereits aus seinem Manuskript. ²⁴² Sein »Held« sei eine Mischung aus einem Abenteuer und dem (historischen) Maler Earle, der längere Zeit auf Tristan verbrachte. ²⁴³ Damit ist eine solche Interpretation, wenn auch nicht hin-fällig, so doch hinterfragbar. In der Forschung wird Rui nicht selten als Alter Ego Raoul Schrotts gesehen. Dazu beigetragen hat auch Schrotts Verwendung eigener Kindheitserinnerungen bei der Gestaltung der Figur. ²⁴⁴ Doch dies stellt keine gute Begründung dar, denn Schrott hat sich auch in andere Figuren eingeschrieben, wie

²³⁹ Ebd., S. 580 f.

²⁴⁰ Wirth, Autorschaft als Selbsttherausgeberschaft, S. 366.

²⁴¹ Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 700. Breitbarth, Das mehrdimensionale Spiel; Kühnel, Eine »verschlossene Insel. Das ist mein Tristan.«.

²⁴² Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 712.

²⁴³ Ebd., S. 572.

²⁴⁴ Ebd., S. 571; Lohmüller (Hg.), Raoul Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 5.

durch das Begleitheft deutlich wird: Seine eigene Fahrt nach Tristan spiegelt sich in Noomis kurzem Aufenthalt auf der Insel wider.²⁴⁵ Und Schrotts Wohnsitz zu der Zeit heisst »Bishop's Luck«, wie Thomsens irischer Wohnsitz.²⁴⁶

Auch poetologische Bemerkungen Ruis hat man vielfach auf den Roman selbst bezogen, sie also als metafiktionale Äusserungen gelesen. Korrespondenzen sind sicherlich auszumachen, etwa wenn Rui Ähnlichkeiten zwischen dem Leben auf Tristan und dem brasilianischen Hinterland sieht, das in da Cunhas *Krieg im Sertao* beschrieben wird, wenn er über die Aneignung von fremden Textpassagen spricht oder über passende Formulierungen und Formeln für archetypische Situationen.²⁴⁷ Während das also eine durchaus valide Interpretation ist, möchte ich argumentieren, dass viele dieser Passagen (selbst)ironisch zu lesen sind. Denn es wird etwa die Schwierigkeit der Titelsetzung diskutiert: Zuerst soll Ruis Roman *Tristan da Cunha* heissen, doch dies hört sich an wie ein historischer Wälzer.²⁴⁸ *Tristan* hingegen klingt »nach Wagner und einer Romanze« ohne Happy End und »ein Titel wie ›Die einsamste Insel der Welt‹« sei bloss etwas »für das amerikanische Publikum«: »›Der Sturm‹ werd ich's nennen.« Rui wird zudem als unzuverlässiger Erinnernder und Geschichtenrezyklierer dargestellt: »das ist es auch, was ich ›im richtigen Leben‹ tue; Geschichten erzählen, die ich halb vergessen habe – oder in Büchern anderer finde«.²⁴⁹ In Opposition zu Schrotts Äusserungen zur Insel Tristan als archimedischem Punkt²⁵⁰ meint Rui zudem, er wolle nicht »einen Fliegendreck auf der Landkarte zum Mittelpunkt [s]einer Welt-Allegorie machen«.²⁵¹ Seine Behauptung, »einen guten Schriftsteller unterscheidet von einem schlechten Schriftsteller, *habe ich irgendwo gelesen*, dass der schlechtere Anleihen nimmt, während der bessere klaut – weil die Kunst darin liegt, das Diebsgut so in den eigenen Zeilen zu verstecken, dass es sich fügt, nicht auffällt und wie aus einer Feder ist«, ²⁵² wiederum liest sich wie eine Antwort Schrotts auf seine Kritiker:innen, die ihm wiederholt nicht nachgewiesene Übernahmen an der Grenze zum Plagiat sowie

245 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 581–587, 688; Lohmüller (Hg.), Raoul Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 17.

246 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 376. Schrott schrieb den Roman in Irland: Auf der zweitletzten Seite von *Tristan da Cunha* ist »Cappaghglass« als Ortsnachweis eingetragen. Eine andere Publikation der *Zeit* trägt die Unterschrift »Bishop's Luck« zusätzlich zu »Cappaghglass«: Schrott, Dall'O, *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen*, S. 148.

247 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 572 f.

248 Hier und im Folgenden ebd., S. 343.

249 Ebd., S. 332.

250 Raoul Schrott erklärt im Begleitheft zum Roman, zentral sei für ihn die Vorstellung gewesen, dass die Insel »wie ein archimedischer Punkt [sei], von dem aus sich die Erde aushebeln liesse«, als Symbol für »die Formen menschlichen Zusammenlebens, für das existentielle Aufbegehren, ebenso wie für alle anderen Arten von Begierden, Projektionen und Passionen«. Lohmüller (Hg.), Raoul Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 6.

251 Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 343.

252 Ebd., S. 573, Hervorhebung O. S.

schlampiges wissenschaftliches Arbeiten vorwarfen.²⁵³ Tatsächlich wird Schrott in einem Interview im Jahr 2009 mit der Behauptung konfrontiert, dass er selbst diesen Satz (»einen guten Schriftsteller unterscheidet ...«) geäußert habe.²⁵⁴ Der Spruch ist in vielen Variationen verbreitet. Seine Ursprünge sind allerdings schwer zu bestimmen, was einer gewissen Ironie nicht entbehrt. So wird zum Beispiel der Aphorismus »gute Künstler kopieren; große Künstler stehlen« gemeinhin Picasso zugeschrieben.²⁵⁵ T. S. Eliot wird manchmal als Quelle Picassos genannt: »Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.«²⁵⁶ Wenn Rui nun diesen Satz mit »Ich habe irgendwo gelesen« einleitet, vollführt er damit genau den Akt, den er beschreibt, nämlich die Ideen eines anderen zu übernehmen. Indem er das Leihen der Worte aber explizit macht, ist er nach eigener Logik einer der schlechteren Schriftsteller: Die Übernahme erscheint ja so gerade *nicht* wie »aus einer Feder«.

Nun – und jetzt kommen wir zu einer möglichen Erläuterung, wieso der Text als Buch vorliegt – weist aber der schrottsche Text eine weitere, zwar schwerer fassbare, aber nicht ironisierte Autorfigur auf: »Dabei aber ist keiner eine Insel, wie's heisst, ganz für sich selbst, jeder Teil eines Kontinents, selbst noch dieses dunklen hier«,²⁵⁷ schreibt Noomi. Hier klingen John Donnes berühmte Zeilen »No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main« an.²⁵⁸ Noomi fährt fort: »Als wären all diese Hefte von einem Autor und aus einem Buch, *die Seiten herausgerissen daraus*, um sie in eine *andere* Sprache zu übersetzen, immer wieder.« Demgegenüber liest sich bei Donne in der *Meditation 17*: »all mankind *is* of one author, and *is* one volume; when one man dies, one chapter *is not torn out* of the book, but translated into a better language and every chapter must be so translated«. ²⁵⁹ Dies ist im Übrigen auch als Motto Schrotts Roman vorangestellt.

Die Geschichte der Insel, die einmal wirklich war, bis sie zu einem Kapitel wurde, aus dem *jeder von ihnen* [sc. Dodgson, Reval, Thomsen] *ganze Absätze übernommen, sie manchmal ein wenig verändert hat, um sich selbst darin einzuschreiben*, manche Sätze mit der Handschrift des Alters, oder der Krankheit, *doch ohne dass die Blätter je zu einem Band versammelt würden*; sie liegen aufgeschlagen nebeneinander,

schreibt Noomi. Bei Donne hingegen heisst es:

253 Vgl. Schmitz-Emans, Die Erfindung der uralten Maschine.

254 Böhlau, Literatur als »kulturelle Tauschmünze«. Raoul Schrott im Gespräch mit Sarah Böhlau, S. 429.

255 Farago, »good artists copy; great artists steal«.

256 Eliot, The Sacred Wood, S. 114.

257 Hier und im Folgenden Schrott, Tristan da Cunha, S. 685.

258 Donne, Devotions upon emergent occasions, S. 87.

259 Ebd., S. 86. Hier und im Folgenden sind jeweils die Unterschiede zwischen Donne und Noomi kursiv hervorgehoben, Anmerkung O. S.

God employs several translators; some pieces are translated by age, some by sickness [...]; *but God's hand is in every translation, and his hand shall bind up all our scattered leaves again* for that library where every book shall lie open to one another.

Dantes *Paradiso* bildet hier die Folie: Dort werden die »scattered leaves« (als Anspielung auf die Sibyllinischen zerstreuten Blätter) durch (göttliche) Liebe zu einem Band zusammengebunden.²⁶⁰ Im Vergleich zu den beiden Prätexten von Dante und Donne fehlt in Noomis Aussage die ordnende Hand Gottes, die die Seiten über die Insel, in welche sich alle Autoren eingeschrieben haben, in eine bessere Sprache übersetzt und eint: Die Blätter werden nicht zu einem Band versammelt werden: »ohne dass die Blätter je zu einem Band versammelt würden«. Doch – das ist die Pointe – ist ja nun das Gegenteil für die Leser:innen von Schrotts Roman der Fall: Die einzelnen Blätter sind in eben dem Medium des Buches, das die Lesenden in den Händen halten, zusammengebunden worden. Die Passage suggeriert so die Existenz einer Autorfigur, die die Seiten angeordnet hat – einer gottähnlichen Autorfigur zudem, wenn man Donne und Dante ernst nimmt. Damit erklären sich auch die Miniaturen zwischen den Kapiteln – Naturbeschreibungen der Insel und eines Sturms in dichter Form –, die damit einer übermächtigen, aussenstehenden Autorfunktion zugeordnet werden könnten. Die Miniaturen sind jeweils überschrieben mit einem grossen IM und greifen damit die Majuskeln der Kapitelanfänge auf, die mit wenigen Ausnahmen aus einem M oder einem I bestehen. Sie lassen sich mit den fünf Ausnahmen, vier E, einem R, zum Wort IMMER oder auch IM MEER kombinieren.²⁶¹ Dieses semantische Spiel erinnert wiederum an Gottfrieds *Tristan*: Zum einen an die Akrosticha des Prologs,²⁶² zum anderen an das Wortspiel mit *lameir*: *l'ameir daz waere minnen, / l'ameir bitter, l'ameir mer* (V. 11 994 f.).²⁶³

Zwischenfazit

Finis Terrae und *Tristan da Cunha* oder *die Hälfte der Erde* weisen also trotz der in beiden Texten erfolgenden Manuskriptfunde eine ganz andere Art des Erzählens auf. Mit *Tristan da Cunha* hat Schrott ein Werk verfasst, das zwar die medialen Verstrickungen von Dokumenten und schriftlichen Quellen nicht ganz aufgibt, sich aber doch eines klar fiktionalen Rahmens bedient. *Tristan da Cunha* wirkt daher weniger komplex als *Finis Terrae*; die Spannungen und Ambivalen-

260 »Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / cio che per l'universo si squaderna«, Dante, *La Divina Commedia*, Canto XXXIII, V 85–87, zitiert nach Dante Alighieri, *La Commedia / Die Göttliche Komödie*. Bd. III: *Paradiso / Paradies*.

261 Zeyringer irrt, wenn er schreibt: »Bis auf eine Ausnahme beginnen alle 20 Langkapitel des Romanes mit einem I wie Insel, Isolde oder M wie Mundus, Marah.« Zeyringer, Raoul Schrott: *Dada in Tirol, Finis Terrae, Tristan da Cunha*, S. 153.

262 Vgl. Schirok, Zu den Akrosticha in Gottfrieds *Tristan*.

263 Liebe, bitter und Meer, Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Bd. II, S. 128.

zen, die sich dort und in anderen Werken des Textkorpus manifestieren, treten in *Tristan* nur begrenzt auf. An *Tristan* fällt eher die Fülle der Fakten auf, die schiere Masse an Informationen zu der Atlantikinsel, zu ihren Bewohner:innen und ihrer Geschichte. Wenn auch die Inszenierung der Dokumente in *Tristan* als solche deutlich fiktional erscheint, sind ihre Relata eben gerade zumeist nicht erfunden. Schrott selbst sagt in einem Interview: »Die Aufgabe war immer, vom Faktischen auszugehen [...]. Mir geht es beim Schreiben von Prosa in einem großen Maß um Authentizität.«²⁶⁴ *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde* ist damit als Experiment eines historisch informierten, wirklichkeitsaffinen Schreibens lesbar, das aber mittels deutlicher Fiktionssignale sein dokumentarisches Potenzial unterläuft. Dieser bewusste Widerstreit zeugt von dem Paradoxon, das Schrotts Schreiben im Allgemeinen zu informieren scheint: einerseits die »poésie de la forme« und andererseits die »poésie du réel«²⁶⁵ im Sinne einer Literatur zusammenzuführen, »die Welt enthält«,²⁶⁶ aber ihrer eigenen Gemachtheit und Geschichte, auch ihrer Medialität nicht entkommt und nicht entkommen will.

5.3.3 »In der Biblioteca Classense stiess ich auf ein Manuskript aus der Zeit um 1700«. *Die Kunst an nichts zu glauben* (2015)²⁶⁷

2015 publizierte Raoul Schrott einen Gedichtband mit dem Titel *Die Kunst an nichts zu glauben*. Die Gedichte ergänzen, so heisst es im Vorwort, Auszüge aus einem atheistischen²⁶⁸ Urtext, dem *Manuale Dell' Esistenza Transitoria*. Das Vorwort, nach Genette vom auktorial authentischen Typ,²⁶⁹ bietet einen einführenden Kommentar zu den Gedichten und insbesondere zu ihrer Entstehung. Es trägt keine Überschrift, ist aber, wie immer bei Raoul Schrott, mit einer Authentizität suggerierenden Orts- und Datumsangabe versehen: »Bregenzerwald, März 2015«.²⁷⁰ Doch im Laufe seiner Lektüre ergeben sich Zweifel an der Authentizität des Erzählten. Schrott behauptet nämlich, in der Biblioteca Classense von Ravenna ein altes Manuskript entdeckt zu haben:

264 Niedermeier, Exerziten der Sehnsucht.

265 Grimm-Hamen, La carte et la pioche, S. 265. »L'utopie qui sous-tend cette œuvre a donc fondamentalement partie liée avec le paradoxal.« Ebd., S. 266.

266 Schrott, Erste Erde, S. 25.

267 Dieses Teilkapitel basiert auf meinem 2016 erschienenen Aufsatz Schällibaum, Die Kunst, Raoul Schrott (nicht) zu glauben.

268 Ich folge damit Schrott – ob die Schrift nun atheistisch, pantheistisch oder dem Freidenkertum zuzuordnen ist, bleibe dahingestellt.

269 Genette, Paratexte, S. 173.

270 Schrott, Die Kunst an nichts zu glauben, S. 7.

In der Biblioteca Classense stiess ich auf ein Manuskript aus der Zeit um 1700 [...]. Der Eintrag auf der alten Karteikarte war jedoch das einzige, was über dieses Folio in Erfahrung zu bringen war: ›B. C. 10450 2/7 – *Manuale Dell' Esistenza Transitoria (De Arte Nihil Credendi)* – Matteo Cnuzen [?]; Pomposa«. Dieser bibliothekarischen Information zufolge war die Schrift als italienische Übersetzung eines ursprünglich lateinischen Textes katalogisiert worden – ohne dass ihr Autor aus dem Frontispiz des 72 Seiten umfassenden Folios oder aus dem Text selbst hervorging.²⁷¹

Ein Manuskriptfund in einer ehrwürdigen Bibliothek – ist das nicht ein Fiktions-signal par excellence, des Topos wegen? Und umso mehr, wenn es in einem Werk Raoul Schrotts vorkommt? Aber haben wir es hier nicht mit einem Gedichtband zu tun, mit Lyrik also, die grundsätzlich von romanhaften Ausschweifungen weit entfernt ist? Dass dem – zumindest bei Raoul Schrott – nicht so ist, werden die folgenden Ausführungen zeigen. *Die Kunst an nichts zu glauben* drängt einem die Frage nach dem fiktionalen oder faktualen Charakter des Textes geradezu auf. An der behaupteten Materialität des gefundenen Manuskripts entzündeten sich unzählige Fragen der Tradition, der Vermittlung und nicht zuletzt der Kunst und Wissenschaft.

Die Inszenierung des Manuals

Im Folgenden werden die textuellen Strategien des Vorworts analysiert. Ich bleibe auch hier bei der Namensbezeichnung Raoul Schrott für das erzählende Ich des Vorworts: Schrott steht mit seinem Namen (auf dem Buchcover) und seiner Person (bei Lesungen und Interviews) für das Geschriebene ein. Tatsächlich ist der Autorname ein wichtiger Teil der Inszenierung: Er ermöglicht sie erst.

Um diese einzelnen Inszenierungsschritte möglichst präzise nachzuvollziehen, werden im Folgenden Schrotts Präsentation seiner Nachforschungen (eingeteilt in die Schritte A.1 bis F.1) zum Ursprung des besagten Manuskripts jeweils zuerst skizziert und in einem zweiten Schritt kommentiert (A.2 bis F.2).

A.1 Bekannt sei eine Schrift namens *De Arte Nihil Credendi* des Verfassers Geoffroy Vallée, dieser sei 1574 der Gotteslästerung für schuldig befunden und hingerichtet worden. Aus dieser Schrift würde im *Manuale* zitiert (Schrott führt ein Beispiel an), doch könne Vallée nicht der Autor des Manuals sein.²⁷²

A.2 So einfach, wie Schrott es hier glaubhaft machen möchte, verhält es sich nicht. Vallées *De Arte Nihil Credendi* ist im Wesentlichen eine bibliografische Legende: nur ein falscher Name für eine Schrift, welche zusammen mit ihm verbrannt wurde. Diese Schrift, die eigentlich *La Béatitude des Chrétiens, ou le Fléau de la foi* heisst, wurde im 18. Jahrhundert wiederentdeckt, darin ist auch die von Schrott zitierte Stelle zu finden.²⁷³

271 Ebd., S. 7 f.

272 Ebd., S. 8.

273 Vgl. Schröder, Bonaventure des Périers und Geoffroy Vallée, S. 181 f. Das Zitat findet sich in

B.1 Nun kommt Schrott auf den »Kanon atheistischer Literatur« zu sprechen, der mit einem fiktiven Traktat beginne: *De Tribus Impostoribus*.²⁷⁴ »[U]nterschiedlichste Autoren« seien über Jahrhunderte hinweg der Abfassung der Schrift bezichtigt worden. So sei »aus einem inexistenten schliesslich ein existentes Traktat [geworden], anonym erstellt in verschiedenen Sprachen und unterschiedlichen Versionen«. Auch Leibniz habe das 28-seitige Folio zu sehen bekommen. Das Manuskript sei 1716 in den Besitz von Prinz Eugen von Savoyen gelangt und befinde sich heute in der Wiener Nationalbibliothek.

B.2 Dieses Traktat ist tatsächlich ein Faszinosum der Geschichte der Religionskritik und hat eine verwickelte Entstehungsgeschichte.²⁷⁵ Lange Zeit war es nur ein Gerücht. Eine lateinische Fassung des Betrügertraktats ist in einer Sammelhandschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek zu finden, sie stammt aus dem Besitz von Prinz Eugen. Sie trägt im Übrigen die Sigle Cod. 10450* Han – also beinahe die gleiche Zahl wie das vorgeblich von Schrott gefundene *Manuale* in der Bibliothek von Ravenna.²⁷⁶

Die verworrene historische Ausgangslage spiegelt sich in der Forschungsliteratur wider. Es herrscht Verwirrung nur schon das Leibniz zugeschriebene Zitat betreffend, »dass man nichts Abstossenderes, Pietätloseres und Gefährlicheres lesen«²⁷⁷ könne: Laut Georges Minois, der sich als Schrotts Quelle erweist, ist dies tatsächlich das Urteil Leibniz' aufgrund dessen eigener Lektüre des Traktats.²⁷⁸ Margot Faak zufolge stammt es hingegen aus einer Abschrift Leibniz' eines Briefes von La Croze, der das Traktat in Berlin einsah, und nicht von Leibniz selbst.²⁷⁹ Tatsächlich schrieb Mathurin Veysseyre de la Croze am 13. März 1716 an Leibniz: »On ne peut au reste rien lire de plus execrable, de plus impie, ni même de plus dangereux«.²⁸⁰ Minois referiert in seiner bibliografischen Angabe aber auch auf den in der Wiener Nationalbibliothek liegenden Brief Leibniz' und dessen Abschrift von de la Crozes Schreiben. Die Beschäftigung mit dem Traktat zeitigt also auch in der neuesten Forschung noch Mythen.

Vallée, *La Béatitude des Chrétiens*, S. 41. Ein weiterer *Liber de arte nihil credendi*, der sogenannte Pseudo-Vallée, kursierte ab 1700, vgl. Mothu, *La Béatitude des chrestiens et son double clandestin*.

274 Hier und im Folgenden Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 9.

275 Vgl. ohne Autor:in [Johann Joachim Müller], *De imposturis religionum (De tribus impostoribus)*.

276 Auffällige Differenz der Signaturen ist, neben dem Zusatz »2/7«, der Asterisk – dieser ist in Schrotts Text aber visuell präsent als Unterteilungsmerkmal der Abschnitte. Der Codex 10450 (ohne Asterisk) in der Österreichischen Nationalbibliothek trägt den Titel *La religion du chrestien conduit par la raison eternelle* und wird Yves de Vallone zugeordnet, der ebenfalls zu den klandestinen Autoren des 17. Jahrhunderts zählt.

277 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 9.

278 Minois, *Le Traité des trois imposteurs*, S. 196 f.

279 Faak, *Die Verbreitung der Handschriften des Buches »De Imposturis Religionum«*, S. 221.

280 Croze, Brief an Gottfried Wilhelm Leibniz, Berlin, 13. März 1716.

C.1 Eine andere Fassung von *De Tribus Impostoribus* sei 1719 in französischer Sprache gedruckt worden.²⁸¹ Es sei als »chimäres Werk« bezeichnet worden, »zusammengeschustert von einem jener miserablen Kompilatoren, die es kaum kümmert, was sie in Buchform bringen, Hauptsache, sie können damit die Narren narren«. Exemplare davon seien in Los Angeles, Brüssel, Florenz und Frankfurt vorhanden.

C.2 Dies lässt sich verifizieren – das französische *Traité* unterscheidet sich inhaltlich jedoch stark vom lateinischen Traktat.²⁸²

D.1 Weiter heisst es, »[u]nser Manual übernimmt nicht wenige Stellen der lateinischen Fassung von *De Tribus Impostoribus*«. ²⁸³ Zwei Beispiele dafür werden angeführt.

D.2 Die vermeintlichen Zitate sind weder in einer lateinischen noch in einer französischen Fassung des Traktats *De Tribus Impostoribus* vorhanden. Das erste findet sich in Georges Minois' Untersuchung *Le traité des trois imposteurs*, bezieht sich aber auf die satirische jüdische Evangelientradition *Toledot Jeschu*. Explizit wird erwähnt, dass sich dieses Gedankengut *nicht* im *Traité* befindet.²⁸⁴ Damit ist Schrott entweder eine Ungenauigkeit oder eine absichtliche Verfälschung der Tatsachen nachzuweisen. Auch den zweiten Passus kann man, auf mehrere Seiten verstreut, bei Minois nachlesen – es sind Zitate der vom Kirchenvater Origenes überlieferten Stellen aus Celsus' Streitschrift gegen das Christentum.²⁸⁵

E.1 Nun folgen Ausführungen zu Matteo Cnuzen, dem mit Fragezeichen versehenen Autor auf der zum Manual gehörigen Karteikarte. Schrott identifiziert Cnuzen mit Matthias Knutzen, einem deutschen Atheisten und Flugblattautoren, dessen Spuren sich 1674 verlieren. »Nicht wenige« Abschnitte aus Knutzens Schriften seien in »unser Manual« übernommen worden, welche möglicherweise eine in Pomposa nach 1674 entstandene Schrift Knutzens sei.²⁸⁶

281 Hier und im Folgenden Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 10.

282 Das Zitat (es steht im schrottschen Text in Anführungszeichen, aber ohne Nachweis) findet sich bei Minois, dort ebenfalls ohne genaue Angabe. *Le Traité des trois imposteurs*, S. 220. Es stammt aus dem *Dictionnaire historique* des französischen Buchhändlers Prosper Marchand. Marchand, *Dictionnaire historique*. Tome I, S. 312, 321. Vgl. auch ohne Autor:in, Traktat über die drei Betrüger. *Traité des trois imposteurs* (L'esprit de Mr. Benoit de Spinosa); Berti, *L'Esprit de Spinosa*.

283 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 10.

284 »Jesus [war] der ueheliche Sohn der Haarschneiderin Miriam von Bethlehem und des römischen Legionärs Joseph Pandira [...]. Nach seinem Tod wurde seine Leiche von seinem Gärtner gestohlen, der sie in seinem Garten vergrub«. Vgl. Minois, *Le Traité des trois imposteurs*, S. 35 f., 271.

285 Ebd., S. 29 f.

286 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 13.

E.2 Die angeführten Exzerpte und die Eckdaten von Knutzens Biografie sind in der Forschungsliteratur verifizierbar.²⁸⁷

F.1 Pomposa wird als eines der »bedeutendsten scholastischen Zentren Italiens« charakterisiert.²⁸⁸ Zudem sei die Nähe Venedigs relevant, da dort im 16. Jahrhundert nicht wenige Übersetzungen armenischer, persischer und indischer Texte verlegt worden seien. Denn Schrott habe folgende Quellen des Manuals eruieren können:

Lukrez, Spinoza, Hobbes, Garlandus Compotista, der im 11. Jahrhundert die Idee von Zeit als eigene, vom Raum unabhängige Dimension darlegte und die darauf gründenden Schriften des Levi Smolinides. Anderes ist dem »Buch der Lamentationen« entnommen, das der armenische Mönch Gregor von Narek im 10. Jahrhundert verfasste, oder dem »Letzten Willen« des Sabinus Serrat. Dazu entstammen einige Motive einer Sammlung von Gedichten des 5. Jahrhunderts, die dem indischen Hofdichter Bhartrihari zugerechnet werden [...].

F.2 Lukrez' *De rerum natura* liegt durchaus nahe, Spinoza und Hobbes sind nachgewiesenermassen im französischen *Traité* paraphrasiert. Garlandus (oder Gerlandus) Compotista aber dürfte im atheistischen Kontext erstaunen, ist er doch bekannt für christliche Kalenderrechnungen und Berechnungen der Mondzyklen,²⁸⁹ ebenso verwundert die Nennung von Gregor von Nareks Klagebuch und der Sanskritdichtungen Bhartriharis. Levi Smolinides hingegen ist keine historisch bezeugte Figur – dahinter verbirgt sich vielmehr der amerikanische theoretische Physiker Lee Smolin. Dieser veröffentlichte 2013 ein Buch mit dem Titel *Time Reborn*, das Zeit als nicht relative Grösse in die Physik wieder einführen möchte. Smolins Überlegungen sind in vielen der angeblichen Auszüge aus dem *Manuale* wiedererkennbar – spätestens jetzt ist das *Manuale* als Ganzes als erfunden erwiesen.²⁹⁰

Schrott übernimmt nicht nur Überlegungen zur Zeit. Auch den Raum betreffende Exzerpte sind zu finden: etwa die klassische, physikalische Annahme der Existenz des Raumes und des Lokalitätsprinzips in XIII.5b: »löwen in ländern jenseits des Ozeans würden dich fressen ohne dass einen das kümmern muss weil

287 Vgl. Pfoh, Matthias Knutzen.

288 Hier und im Folgenden Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 13 f.

289 Gerlandus sei allerdings aufgrund seiner Neuerungen gegenüber der kirchlichen Tradition auf Anfeindungen vorbereitet gewesen, vgl. Lohr (Hg.), *Der Computus Gerlandi*, S. 7, 385, 416.

290 Fast wörtliche Übernahmen bilden beispielsweise die Auszüge XI.2, XI.11 und XI.1. Ich zitiere nur in Ausschnitten: »wir glauben zeit zu erleben: doch dies ist falsch · einjeder erlebt nur momente [...] · schnipp mit den fingern: da ist ein bild – ein augenblick · schnipp sie erneut – und da ist wieder nur ein moment · du denkst zwar dass eines auf das andere folgt doch ist dies illusion [...]«, »jede angst vor dem tod beruht so auf einem denkfehler die zeit verrinnt nicht weil es keinen fluss von zeit gibt: da sind nur – als wären sie für immer – momente des lebens«, »jeder moment stellt die konfiguration einer ganzen Welt dar · jede dieser figurationen existiert«. Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 20, 45, 61; vgl. Smolin, *Time Reborn*, S. 85, 87, 85.

sie nirgendwo in der Nähe sind · das ist das Geschenk des Raums«. ²⁹¹ Im Widerstreit dazu stehen die Überlegungen zur Emergenz des Raumes (im Rahmen gewisser Ansätze in der Quantengravitation) in XIII. 5a: »es gibt insofern keinen Raum als er auf der Vorstellung von starren Distanzen beruht · diese Distanzen verändern sich jedoch: sie definieren sich daran was sich miteinander in Bezug setzen lässt«. ²⁹²

Rezeption

Das Urteil des Feuilletons über die gelehrten Darlegungen im Vorwort fällt gemischt aus. Hannelore Schlaffer urteilt in der Neuen Zürcher Zeitung, die »verzwickte Gelehrsamkeit« sei wie eine mühsame »Prüfung, die es zu bestehen gilt, falls man ins Reich der schrottschen Poesie eintreten« wolle, ²⁹³ Burkhard Müller verdreht in seiner Rezension in der Süddeutschen Zeitung den Inhalt der »aufwendigen Rahmenerzählung«, ²⁹⁴ Harald Hartung schreibt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, es werde einem ein »kuriose[r] philologische[r] Krimi« ²⁹⁵ zugemutet. Die Existenz des Manuals wird von allen Rezensent:innen angezweifelt. Schlaffer scheint sich in der Biblioteca Classense selbst erkundigt zu haben: »Das »Manuale« existiert nicht, denn nicht einmal die Direktorin der Biblioteca Classense findet es im Bestand ihrer Institution.« Das Spektrum der Akzeptanz der dazugehörigen Ausführungen hingegen ist breiter: Es reicht von der Annahme, sämtliche Ausführungen seien erfunden, ²⁹⁶ über das Urteil, Cnuzen sei, im Gegensatz zu Vallée, »offenkundig fingiert«, ²⁹⁷ bis hin zur lapidaren Feststellung einer verdichteten »philologische[n] Undurchschaubarkeit«. ²⁹⁸

Wege der Kunst

Die Recherche zeigt, dass Schrott im Vorwort von *Die Kunst an nichts zu glauben* die Bereiche des Erfundenen und des nicht Erfundenen auf vielfältige Weise vermischt. Eine Vielzahl von Fiktions- und Authentizitätssignalen hält das Spiel in der Schwebel: Die Namen und Ereignisse wirken fantastisch bis unreal, der Manuskriptfund erscheint als ironisches literaturgeschichtliches Zitat. Als Authentizitätsmarker hingegen können die Anführungszeichen bei den Zitaten gelten, der wissenschaftliche Stil, die Referenzen auf bekannte historische Persönlichkeiten und den Wohnort des Autors. Auch ist das Verfahren der Gegenüberstellung von eigenem und fremdem Material – »Auszüge aus dem *Manuale Dell' Esistenza*

291 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 148; vgl. Smolin, *Time Reborn*, S. 173.

292 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 140; vgl. Smolin, *Time Reborn*, S. 187.

293 Schlaffer, Raoul Schrott und *Die Kunst an nichts zu glauben*.

294 Müller, *Mit den Fingern geschnippt*.

295 Hartung, *Jeder macht sich sein eigenes Gotterbarmen*.

296 Sandbichler, *Allerlei Erfindungen*.

297 Hartung, *Jeder macht sich sein eigenes Gotterbarmen*.

298 Schlaffer, Raoul Schrott und *Die Kunst an nichts zu glauben*.

Transitoria werden hier, übersetzt, den Gedichten gegenübergestellt, als Illuminationen von fremder Hand²⁹⁹ – bei Schrott durchaus nicht unüblich: Auch in früheren Lyrikbänden wurde Mehrstimmigkeit derart ausagiert. Die Glossen im *Weissbuch* (2004) erinnern an Tagebucheinträge, sie stellen jedoch oft den »wissenschaftlich-rationalen Widerpart zum poetischen Wissen«³⁰⁰ dar. Gedicht und Glosse bedingen einander nicht, können sich aber gegenseitig bereichern. Ähnlich in *Tropen. Über das Erhabene* (1998): Die naturwissenschaftliches Wissen erläuternde Glosse, als Zitat oder Paraphrasierung explizit ausgewiesener Werke, steht der »mythologisch-poetischen Naturbetrachtung«³⁰¹ des Gedichts gegenüber.³⁰² So könnte man auch in *Die Kunst an nichts zu glauben* annehmen, dass es sich bei den Texten aus dem *Manual* tatsächlich um fremdes Material handelt. Die Inszenierung erweist sich als komplex: Manche Zitate finden sich am verbürgten Ort, manche anderswo. Bei den evozierten Namen handelt es sich durchgängig um historische Personen – bis auf (mindestens) einen Fall, in dem sich hinter einem mittelalterlichen Decknamen eine zeitgenössische physikalisch-philosophische Theorie verbirgt.³⁰³ Was ist das also für ein Text? Ein zwar erfinderischer, aber belangloser Witz, ein minutiös präpariertes Rätsel, ein Hoax? Oder geht es um mehr?

»Fiktion oder nicht – wer möchte es so genau wissen, statt die kunstvolle Konstellation zu genießen; und was würde eine Antwort auf die Frage grundlegend ändern?«, fragt ein Rezensent.³⁰⁴ Natürlich kann man der Verführung des Textes Widerstand leisten und ihn nicht auf seinen Wirklichkeitsgehalt befragen und sich einfach an der »kunstvollen Konstellation«³⁰⁵ ergötzen. Doch wichtig scheint mir, dass der Text sein Spiel nicht im luftleeren Raum betreibt, sondern sich auf bestimmte Prätexte bezieht. Damit nimmt der Text eine besondere Art der Welthaftigkeit an. Zudem ist das Verhältnis von Realität und poetischer Darstellung ausdrücklich Thema des Vorwortes und auch der Gedichte.³⁰⁶ Denn das *Manual*

299 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 16.

300 Borgans, *Tagebuchgedichte?*, S. 197.

301 Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 153.

302 Schrott selbst spricht in diesem Zusammenhang von »zwei Denkbewegungen, die sich manchmal überschneiden, manchmal überlagern, die manchmal aber völlig auseinanderlaufen«; die Glossen seien auch seinem Unbehagen gegenüber elitärer Poesie geschuldet. Schrott, Galbraith, *Tropen, Taucherhelm und Fernrohr*, S. 59.

303 Was oder wer sich hinter »Sabinus Serrat« verbirgt, bleibt unklar.

304 Rabl, Raoul Schrott: *Die Kunst an nichts zu glauben*.

305 Ebd.

306 Zusätzlich zum formulierten Anspruch auf das Erschaffen einer Welt im Auge des Betrachters wird das Medium der Schrift auch kritisch reflektiert. Im Gedicht »Die Schriftstellerin« etwa heisst es: »der schatten einer säule teilt eine terrasse in zwei Hälften / ein mann namens adam hält seine hände unter einen wasserhahn« und einige Zeilen weiter unten »sie haben nicht nachgefragt / welche hälfte grösser ist · was die Säule stützt · ob wasser fliesst / da liegt ein blatt papier – sie sind es der liest«. Was hier zur Sprache kommt, ist das grundlegende Problem

der *transitorischen Existenz* ist – laut Vorwort – nicht der alleinige Entstehungsgrund der Gedichte, ein weiterer ist das Kunsthandwerk (*artes mechanicae*). Der Gedichtband beginnt mit einer Kunstbetrachtung der Mosaiken in der italienischen Stadt Ravenna:

Die Mosaiken in Ravenna: grün und blau und weiss; Marmor und Mineral, Farbglass und Blattgold ausgelegt zu Motiven der Erlösung, die auch bar jeder biblischen Symbolik gewärtig werden: so *da*, an Gewölben und Wänden Licht sammelnd gegen das Dunkel. Im Mausoleum der Galla Placidia steht man in Sternen und verkörperten Winden [...] [u]nd vor der Stadt [...] schaut man auf eine grasgrüne Mosaikfläche, welche die einst umliegende Landschaft mit einem Detailreichtum vor Augen führt, der ihre Vögel, Tiere, Blumen und Bäume noch bestimmbar werden lässt. Es ist ein derart diesseitiges Panorama, dass ich wünschte, das Hier und Heute mit Worten ebenso darstellen zu können wie diese Steinstifte die Figuren ihrer Welt [...].³⁰⁷

Mit dem Doppelpunkt im ersten Satz wird die Grenze der Realität im Gegensatz zu einer zweiten Wirklichkeit, der Realität der Fiktion, markiert: Links des Doppelpunktes gilt klare Referenzialisierbarkeit, auf der rechten Seite hingegen poetische Darstellung. In den folgenden sprachgewaltigen Reihungen erkennt man unschwer rhetorische Mittel der Evidenzstiftung. Die Partizipialform »sammelnd«, die die beständige Kraft der Steinbilder beschwört und die Wendung »Hier und Heute« lassen die Dinge den Lesenden als gegenwärtig erscheinen. Das Ich des Textes verfestigt sich vom zuerst nur implizit präsenten Betrachtungs-subjekt zu einem sich artikulierenden Dichter-Ich, dessen Poesie mimetisch Realität »vor Augen führen« soll. Mit dem anschliessenden Wechsel in den stärker narrativen Gestus (»In der Bibliotheca Classense stiess ich auf ein Manuskript aus der Zeit um«) wird das Dichter-Ich an den vermuteten, vom Text suggerierten, authentischen Autor des Vorworts, Raoul Schrott, zurückgebunden. Gegen Ende des Vorworts kommen die *artes* aber nochmals zum Tragen: »Wo sie [sc. die

jeder mimetischen Darstellung: Worte bilden nie Realität in ihrer Gesamtheit ab, etwas bleibt »absent / abgespalten von Wirklichkeit«. Zudem scheinen die Rezipient:innen in ihrer je eigenen Deutungswelt gefangen (»weshalb wurde an der Stelle weder »peripher« gesagt / noch »ephe-mer-?«) und stellen keine Nachfragen zur Vervollständigung des Lese-Eindrucks. Schrott, Die Kunst an nichts zu glauben, S. 160. Beim Lesen fühlt man sich jedoch ertappt (erst in der letzten Zeile wird klar, dass es sich bei den verwendeten Verbformen um eine direkte Ansprache und nicht um die dritte Person Plural handelt), denn man ergänzt beim Lesen das Bild des Wasserhahns aus Konvention mit fliessendem Wasser, auch wenn davon im Gedicht gar nichts steht. Das Gedicht führt damit gleichzeitig auch vor, wie sprachliche Modellierung funktioniert. »Die Poesie bedient sich des Prototypischen, um eine knappe und prägnante Aussage zu erzielen [...]. Andererseits kann sie das herkömmlich Prototypische auch substituieren, um den Blick auf andere Erscheinungsformen der Dinge zu lenken.« Schrott, Jacobs, Gehirn und Gedicht, S. 462.

307 Schrott, Die Kunst an nichts zu glauben, S. 7.

Mosaiken] Figuren mit Steinstitfen zusammensetzen, greifen die Verse auf den Setzkasten möglicher Reime zu«, beschreibt Schrott sein poetisches Verfahren,³⁰⁸ das er analogisch ableitet aus der Spezifik eines Mediums und den dazugehörigen Regeln der Mosaikkunst. Mit dem Wunsch der sprachlichen Hervorbringung und gleichzeitigen Abbildung einer Welt sowie einer Medienreflexion wird das Genre der Ekphrasis im Text topisch aufgerufen.³⁰⁹ *Die Kunst an nichts zu glauben* stellt sich also auch damit in eine lange Tradition.

Die biblische Welt der Mosaiken wird durch den Dichter im medialen Wechsel mittels einer Analogie zur Feier des Diesseits, der transitorischen menschlichen Existenz.³¹⁰ In den Gedichten sei die Erscheinung Gottes nur präsent als ein »Kürzel« für die allumfassende, aber unbegreiflich bleibende Natur.³¹¹ Schrotts Kunstschaffen führt damit vom Glauben zum Nichtglauben. Gleichzeitig verführt aber die Kunst der Fiktion – auch in den Gedichten wird mehrmals explizit auf das *Manuale* referiert³¹² – die Lesenden dazu, die Existenz des *Manuale der transitorischen Existenz* wenn nicht zu glauben, so sie doch als möglicherweise authentisch zu erachten.

Dass das Residuum des Realen in Form der Ausschnitte aus dem *Manual* – die »Illuminationen fremder Hand«³¹³ – zum grossen Teil aus einem naturwissenschaftlichen Umfeld stammt, ist kein Zufall: Schrotts langjährige Beschäftigung mit physikalischen Themen wurde bereits erwähnt. In einen Gedichtband aktuell debattierte metaphysisch-physikalische Konzepte einfließen zu lassen, ist ein Plädoyer für die Zusammengehörigkeit von naturwissenschaftlichem und poetischem Interesse. Da Smolin in einigen der betreffenden Passagen die Position des britischen Physikers Julian Barbour³¹⁴ hinsichtlich der Natur der Zeit referiert, welcher Smolin ablehnend gegenübersteht, in anderen seine eigene Idee der Zeitabhängigkeit physikalischer Gesetzmässigkeiten vorstellt – »es gibt keine zeitlosen Gesetze«³¹⁵ –, enthält das *Manuale* sich in der Sache zutiefst widersprechende Passagen. Es bietet somit keine einheitliche Theorie, sondern stellt unter-

308 Ebd., S. 15, Anmerkung O. S. Der Endreim in den Gedichten ist ubiquitär, die Reimfolgen variieren.

309 Krieger, *Das Problem der Ekphrasis*.

310 Während in einigen Gedichten die lyrische Ich-Perspektive dominant ist, haben viele der Gedichte exemplarischen und allegorischen Anspruch, werden »durch Masken gesprochen«, manche nennen sich auch »Gleichnis«. Aus der Perspektive einer Ärztin, eines Malers, einer Dolmetscherin, eines in der Scheidung begriffenen Mannes Anfang 40 und anderen Charakteren wird Alltägliches beschrieben. Die Gedichte artikulieren Versuche, die unstete Wirklichkeit zu begreifen, zugänglich zu machen. Analog zum Mosaik ergibt sich aus Distanz erst ein Gesamtbild. Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 15.

311 Ebd., S. 16.

312 Ebd., S. 87, 94, 156.

313 Ebd., S. 16.

314 Vgl. Barbour, *The End of Time*.

315 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 163.

schiedliche Ansichten zur Diskussion – auch dies vielleicht eine Kunst, an nichts zu glauben. Selbst wenn das Manuale als solches von Raoul Schrott erfunden ist, setzt die Gegenüberstellung unterschiedlicher Stimmen und Diskurse besondere Prozesse des Bedeutens in Gang.

Raum und Zeit

Bisher nicht zur Sprache kam eine weitere, nicht unwichtige Dimension des Textes: die chronologischen Ordnungsangebote. In ihnen treten zwei der grundlegenden Themen, um die die einzelnen Fragmente kreisen, auf subtile Weise noch einmal zutage: Raum und Zeit.

Sowohl den Gedichten als auch den Auszügen aus dem *Manuale* sind Zahlen nachgestellt. Bei den Gedichten lassen sie sich, in Kombination mit den häufigen Ortsangaben und in Analogie zu früheren Gedichtbänden Schrotts, als Datumsangaben interpretieren.³¹⁶ Die Angaben aus dem *Manuale* hingegen lassen an Kapitel und Paragraphen denken. Der fiktive Prätext läge damit eigentlich – in seiner Materialität – in einer ganz anderen Ordnung vor, als er sich hier zu lesen gibt. Bei beiden Textsträngen ist die gewählte Abfolge scheinbar zufällig, als Ordnungsprinzip scheint einzig eine motivische Entsprechung der Auszüge und der Gedichte zu fungieren. Die Reihenfolge lässt kein starres Gestaltungsprinzip erkennen. Doch durch ihre Nummerierung weisen aber beide Textstränge ihre intrinsische Chronologie auf.

Im Falle des *Manuale* bilden die römischen Ziffern tatsächlich thematische Bündel. Die Denkfigur des Mosaiks bietet sich auch hier an: Im »richtigen« Lesen werden die Tesserae zu einem neuen Bild zusammengesetzt. Die räumliche Entfernung der Textstücke über die Buchseiten hinweg ist variabel – beim Lesen wird der Textraum verändert, werden Bezüge geschaffen: Die Distanzen »definieren sich daran was sich miteinander in bezug setzen lässt« und »wir bewegen uns in einem wechselhaften raum den wir miterschaffen« heisst es in XIII. 5a,³¹⁷ wo Smolins Überlegungen zur Emergenz des Raums wiedergegeben werden. Dies könnte man als Kommentar zum Phänomen der Anordnung der Fragmente auffassen. Anders verhält es sich mit der Ordnung der Gedichte: Zwei der (mutmasslichen) Datumsangaben liegen, vom Erscheinungszeitpunkt des Buches aus gesehen, in der Zukunft. Das eine, vielleicht nicht zufällig mit dem Titel »ZEITLÄUFTE« überschrieben, ist datiert auf »5 V 16« und beginnt auf der gleichen Doppelseite wie der oben zitierte Ausschnitt XIII. 5a.³¹⁸ Das andere (»Ein Mann der Feder«)

316 In einem Gedicht findet sich zudem die Zeile »wir haben august den elften«, darunter stehen die Ziffern »11 VIII 14«, ein anderes trägt den Titel »SILVESTER« und die Zahlen »31 XII 13«. Ebd., S. 160, 49.

317 Ebd., S. 140.

318 Ebd., S. 141 f.

ist auf »27 IV 16« datiert. Auf der gegenüberliegenden Seite heisst es passenderweise »die welt zeigt sich uns nur augenblicklich – gestaffelt in momenten [...] da ist keine ordnung kein weg in der zeit.«³¹⁹ Das Gedicht wird damit als einer der Momente, aus denen das Leben besteht, erfahrbar, als Illustration des Nichtfliessens der Zeit und ihrer Ordnungslosigkeit. Zugleich suggeriert diese zeitliche Irritation, dass sowohl eine biografische Lesart (das Datum als Authentizitätsmarker) als auch die Lesart als Datum zu hinterfragen ist.

Resümee

Es zeigt sich, dass die Inszenierung, in Bezug auf das Dargestellte wie auch auf die Darstellungsverfahren, keineswegs kontingent, sondern im Gegenzug bedeutungskonstitutiv für den Text als Ganzes ist. Anzunehmen ist, dass Raoul Schrott einiges an der Sache des Atheismus liegt – zumindest daran, eine kritische Haltung zu bewahren. Vielleicht kann man sogar so weit gehen, dem Text auch eine lehrhafte Funktion hinsichtlich des Wissens über die Welt zuzusprechen. Das Vorwort stiftet zu Nachforschungen an, gerade auch *weil* man den schrottschen Ausführungen nicht ganz traut. Dies gilt ganz ähnlich auch für die Mosaiken von Ravenna: »[...] in Sant’Apollinare Nuovo [steht man] unter den Vorhängen an der Kolonnade des Palastes, um den Arm einer dahinter verborgenen Frau sich um eine Säule schlingen zu sehen«, heisst es zu Beginn des Textes, später ist zu lesen: »Die Poesie gleicht einer Frau, deren Erscheinung und Gang vertraut wirkt, bis sie plötzlich in einem anderen Licht steht; man glaubt ihre Silhouette zu kennen [...], um dann ein Detail ausserhalb ihrer zu entdecken, das zu ihr gehört: eine Säule, einen Vorhang.«³²⁰

Die offenkundige Ähnlichkeit der zwei evozierten Bilder irritiert, da sie auf gegensätzliche Sachverhalte zu verweisen scheinen: Bei Letzterem liegt der Fokus auf der Frau und erst auf den zweiten Blick werden Vorhang und Säule sichtbar, hinter welcher sie in der ersten Passage verborgen war. Diese Konstellation wird erst verständlich mit dem textexternen Wissen, dass die Arme an den Säulen in den Mosaiken von Sant’Apollinare Nuovo nur Reste sind von Figuren, die der *damnatio memoriae* anheimgefallen sind und mit Vorhängen überdeckt wurden, das Mosaik also ein Palimpsest bildet.³²¹ Damit ist im Text nicht nur Genettes Intertextualitätstheorie als mögliche Referenz angelegt, sondern das poetische Verfahren wird auch als eines charakterisiert, das mehrere Schichten des Medialen und der Geschichte transzendiert. Es kann Vergessenes freilegen oder wieder(er)finden. Auch Schrotts Text erweist sich als vielschichtig und widersprüchlich, das Palimpsest ist im Text nachgebildet.

319 Ebd., S. 104. Dies ist wiederum eine Paraphrase Barbours. Smolin, *Time Reborn*, S. 85 f.

320 Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 7, 16.

321 Vgl. Poeschke, *Mosaiken in Italien 300–1300*, S. 145.

Diese Ausführungen dürften davon abhalten, die Vor-Schrift als reine Spielerei oder als Hoax abzutun. Es findet sich zudem im Vorwort eine metafiktionale Aussage, die im Grunde das Verfahren des Autors selbst beschreibt: Es habe wohl einen unbekanntem Bearbeiter gegeben, der das Manual Knutzens nicht gerade wortgetreu übersetzt habe – »wenn er nicht seinerseits *Über die Kunst an nichts zu glauben, Von den drei Hochstaplern* und Knutzens Schriften bloss als Vorlagen verwendete, um einzulösen, was ein ungeschriebenes Traktat einmal versprochen hatte«. ³²²

Und nicht umsonst schreibt Schrott: »Ihre Stimme erhielten diese Gedichte durch den reinen Reim als Echoraum auf die Mosaiken«. ³²³ Dies ist ein im Rahmen der Intertextualitätstheorie(n) höchst anspielungsreicher Satz: »tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte«, so Julia Kristeva; ³²⁴ und Roland Barthes spricht vom Text (von Autor:innen? Von Leser:innen?) als einer »chambre d'échos«. ³²⁵

Schrott führt in *Die Kunst an nichts zu glauben* exemplarisch vor, wie Texte unter anderem Etikett fortgeschrieben, variiert werden und sich in anderen Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen neu entfalten können. Im Grunde geht es in allen Publikationen Schrotts um die schreibende Aneignung von vorhandenem Material, um dessen Erschließung und Weiterschreibung. In *Die Kunst an nichts zu glauben* werden mediale Artefakte auf vielfältige Weise in Frage gestellt. Sie sind nie eindeutig und entziehen sich. Das Verfahren wirft das Lesepublikum auf die eigene transitorische Existenz zurück. Die Frage nach dem:der Urheber:in des Manuals wird in jedem Fall *ad absurdum* geführt – denn die Unsicherheit, die beim ersten Lesen entsteht (und bleibt), ist gewollt. Sie lässt die Leser:innen den Blick verstärkt auf das Material, den Inhalt richten. Die Autorität eines Werks im Sinne seiner Echtheit und Authentizität, aber auch im Sinne einer *auctoritas*, an die man glaubt, wird in diesem textuellen Verfahren aufgehoben. Stattdessen möchte Schrott die Poesie an der erfahrbaren Realität gemessen wissen.

5.3.4 Ein erfundener Autor? *An den Mauern des Paradieses* (2019)

Der letzte Text, der in diesem Kapitel untersucht werden soll, stammt nicht von Raoul Schrott – jedenfalls offiziell nicht. Schrott hat *An den Mauern des Paradieses* nur aus dem Französischen übersetzt – auf Bitte von Michael Köhlmeier. Dieser erhielt, wie er im knapp dreissig Seiten langen Nachwort

³²² Schrott, *Die Kunst an nichts zu glauben*, S. 14.

³²³ Ebd., S. 15.

³²⁴ Kristeva, Bakhtine, S. 440 f.

³²⁵ Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, S. 78.

»Über Martin Schneitewind«³²⁶ schreibt, im Herbst 2015 während der Frankfurter Buchmesse von Margit Geyer ein Manuskript ihres verstorbenen Mannes, Martin Schneitewind, mit der Bitte, es zu veröffentlichen. Köhlmeier kannte Margit Geyer aus seinen Studienzeiten in Marburg, Schneitewind hatte zeitweise in der gleichen Wohngemeinschaft gelebt wie Köhlmeier. Das betreffende Manuskript weist eine abenteuerliche Geschichte auf: Schneitewind schrieb den Roman 1968 angeblich gemeinsam mit Dino Buzzati, dem berühmten italienischen surrealistischen Autor und Journalisten:

Dino Buzzati lieferte seinem Freund jeden Tag eine Seite [...]. Martin Schneitewind korrigierte, formulierte um, strich zusammen oder baute aus. [...] Sie trafen sich regelmäßig zum Abendessen in Buzzatis Haus, saßen bis Mitternacht auf der Terrasse und besprachen den Plot und die Charakteristik der Personen. Meist redete Martin, Buzzati hörte ihm zu [...].³²⁷

Dieser Sachverhalt wird von einer allwissend erscheinenden Erzählinstanz geschildert. Köhlmeiers Bericht zu Buzzatis und Schneitewinds Verhältnis wirkt (nicht nur deshalb) wie eine Fiktion, und kann, in der Logik des Berichts, auch nichts anderes als eine Nacherzählung sein: Köhlmeier weiss ja angeblich nur über Margit Geyer von den Umständen der Entstehung des Manuskripts. Zusätzlich wird erzählt, dass Geyer gegenüber Köhlmeier beteuert haben soll, dass Buzzatis Anteil am Text verschwindend klein war und dass der Text eigentlich von Schneitewind stamme und Buzzati nur dessen Italienisch korrigiert und verbessert habe. Im Text wird aber nicht klar, ob Köhlmeier ihr dies glaubt oder nicht. Bei der Publikation von *Sotto la Parete del Paradiso* sollte dann nur Buzzati auf dem Cover stehen, worauf der sich geprellt fühlende Schneitewind Mailand mit dem italienischen Manuskript heimlich verliess. Erst kurz vor seinem Tod im Jahr 2009 habe er den Roman von Grund auf neu geschrieben – auf Französisch. Der gebürtige Strassburger sei zweisprachig aufgewachsen. Da Köhlmeier nach eigenen Angaben kein Französisch beherrscht, bat er Raoul Schrott, eine vorläufige Übersetzung anzufertigen. Beide Autoren waren begeistert vom Text, was schliesslich zur Buchpublikation von *An den Mauern des Paradieses* führte.

Seitdem sind Köhlmeier und Schrott gemeinsam an unzähligen Events, Lesungen und Buchpräsentationen aufgetreten und haben eben diese Entstehungsgeschichte von *An den Mauern des Paradieses* erzählt und gegen kritische Rückfragen verteidigt.³²⁸ Im Grunde haben alle Kritiken und Besprechungen Zweifel an der Authentizität des Autors Martin Schneitewind angemeldet: Man könne sich kaum des

326 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 349–377.

327 Ebd., S. 366 f.

328 »Raoul Schrott beharrte auch nach mehrfacher Nachfrage darauf, nur als Übersetzer vom Französischen ins Deutsche an dem besonderen Werk beteiligt gewesen zu sein.« Samtenschnieder, *Woran erkennt man »Fake News«?*.

Eindrucks erwehren, dass das Ganze »nur ein intelligenter Marketing-Clou der beiden Schriftsteller« sei.³²⁹ Auch wurden offenbar Nachforschungen angestellt: Es sei »kein Martin Schneitewind in den Geburtsregistern seiner Heimatstadt Straßburg, ebensowenig [sic] an der Uni Tübingen, wo er Theologie studierte«, zu finden, es gebe keine Hinweise auf eine ehemalige Französischlehrerin namens Margit Geyer am Gymnasium in Kehl.³³⁰

Auf die Anmerkung, dass es natürlich auch ein schöner Kunstgriff wäre, wenn Schrott und Köhlmeier das Buch geschrieben hätten, erwidert letzterer: »Bitte? Wenn ich den Roman geschrieben hätte? Wie hätte ich es können? [...] Es benötigt wahrscheinlich nicht viel Literaturkritik, um festzustellen, dass das in keiner Weise weder mein Stil noch meine Art zu Schreiben wäre.«³³¹

Es fallen aber, abgesehen vom Stilistischen (die Häufungen von Sätzen, die mit »als wäre es«, »als müsste ich«, »wie um« oder Ähnliches beginnen) auch einige Formulierungen auf, die an das Werk Raoul Schrotts erinnern.³³² Angenommen, das Buch ist ein Fake, in dem Sinne, dass mit der Zuschreibung von Autor zu Werk die Rezipient:innen manipuliert werden sollen – was würden die zwei Autoren Schrott und Köhlmeier damit bezwecken? Den Text mit einer Aura der Rätselhaftigkeit zu versehen, um aus der Publikumsneugierde Profit zu schlagen? Oder sollen die Rezipient:innen vielleicht gerade eher aufgrund der Toposhaftigkeit des Manuskriptfundes und der Herausgeberschaft darauf aufmerksam gemacht werden, dass hier etwas nicht stimmt, um damit die Frage nach dem Warum zu provozieren? Handelt es sich, wie vorgeschlagen wurde, um ein »abgekartetes Spiel, das auf eine Öffentlichkeit zielt, die nach Literatur-Events giert und die Präsenz sowie die Biografie eines Autors für wichtiger und wahrer erachtet als sein literarisches Produkt«?³³³ Darauf könnten wiederholte Äußerungen Schrotts an eben solchen Events hindeuten, die betonen, dass der Text »für sich stehe«.³³⁴ Auch in Schrotts editorischem Nachwort zum Roman wird darauf insistiert, dass die Schriftstellerfigur nur »*persona*« sei, eine »Schauspielermaske«, durch

329 Hörmann, Rätselraten um den Autor.

330 Koh, Aus dem Französischen von Raoul Schrott, Anmerkung O. S. »Nach Auskunft einer zuverlässigen Quelle, die hier nicht genannt werden will, hat ein Martin Schneitewind wohl nie existiert. Biografische Spuren lassen sich nach bisherigen Recherchen nicht nachweisen. Es liegt nahe, das Schriftsteller-Duo Schrott und Köhlmeier für die Urheber des Romans zu halten, die sich diesen Autor samt abenteuerlicher Biografie ausgedacht haben.«

331 Hörmann, Rätselraten um den Autor.

332 Beispielsweise »*finis terrae*« auf S. 178, der »Rand der Welt« auf S. 250, das »Ende der Welt« auf S. 274 und der archimedische Punkt, »von dem aus sich das aushebeln liesse, was wir gemeinhin Schicksal nennen«, S. 250.

333 Gutzeit, Im Spiegelkabinett der literarischen Fiktionen. Vgl. auch »bei allem Aufwand der Inszenierung schien es den beiden auf Glaubwürdigkeit oder wirksame Irreführung, [sic] gar nicht anzukommen«. Maidt-Zinke, Gähnende Lüge.

334 Samtenschnieder, Woran erkennt man »Fake News«?

die literarisches Sprechen, womöglich von der Muse angestossen, »tönt« (vom Lateinischen *per* und *sonare*).³³⁵

Für diese Interpretation – den Versuch der Aufmerksamkeitslenkung des Publikums auf den Text – könnten auch die zahlreichen Fehler in französischen Wörtern sprechen. Diese erstaunen – schliesslich soll das Buch ja von einem französischen Muttersprachler verfasst worden sein.³³⁶ Natürlich ist es aber auch möglich, dass die Fehler bloss auf Unachtsamkeit seitens der Autor:innen oder Lektor:innen zurückzuführen sind.

Köhlmeier stellt in seinem Nachwort dar, wie einfach es ist, ein falsches Gerücht in Umlauf zu bringen: Schneitewind habe einem neugierigen jungen italienischen Literaturwissenschaftler weisgemacht, Buzzati hätte eine »poetische Lebensbeschreibung« eines äthiopischen Marathonläufers schreiben wollen. So habe Schneitewind »eine Legende in die Welt« gesetzt.³³⁷ Eine weitere, sprachliche Auffälligkeit ist die dreimalige Verwechslung des Personalpronomens »sie« mit der Höflichkeitsform »Sie« (zweite Person Singular) im Gespräch als auditives Missverständnis,³³⁸ das als solches auf Deutsch (und vielleicht der Sprache der *histoire*, wobei aber unklar bleibt, welche das wäre), aber weder im Französischen noch in Esperanto (eine der Romansprachen) funktionieren kann. Hinzu kommen die Erwähnung des Baus »der Mexikanischen Mauer«,³³⁹ von welchem der 2009 verstorbene Schneitewind nichts gewusst haben kann, und das Faktum, dass – wie angeblich Margit Geyer Schrott erzählt haben soll – sich Schneitewind in jungen Jahren mit einem »amerikanischen Jugendfreund« im peruanischen Urwald herumgetrieben hätte, der »es schliesslich zum fünfundvierzigsten Präsidenten der Vereinigten Staaten« gebracht habe.³⁴⁰ Diese Pointe in Schrotts Nachwort ist dermassen unwahrscheinlich, dass sie als Fiktionalitätssignal zu lesen ist.

335 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 382. Auch im Begleitheft zum Roman lässt sich Schrott mit der Aussage zitieren, »[o]b als Leser oder literaturwissenschaftlich gesehen – es ist so oder so höchst problematisch und letztlich auch abträglich zu glauben, man könnte einem Roman über die Figur seines Autors näherkommen«. Strässle, *Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier und Raoul Schrott*, vgl. auch Hörmann, *Rätselraten um den Autor*. »*An den Mauern des Paradieses* ist ein Paradebeispiel für eine literarische Fiktionalisierungsstrategie, die über mehrere Vermittlungsschritte die Fragen nach der Quellenlage und der Autorschaft ausbebelt und den Text in die größtmögliche Autonomie entlässt.« Strässle, *Fake und Fiktion*, S. 72.

336 So etwa »soignée« statt soigné, »de rigueur« statt de rigueur, »déclassé« und »dépassé« statt déclassé und dépassé, »Faut de mieux« statt Faute de mieux. Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 83, 88. Schrott zieht aber durchaus Schneitewinds Vertrautheit mit der französischen Sprache in Zweifel, wenn er im editorischen Nachwort von ungelenkten Sätzen, denen ein auf Deutsch formulierter Gedankengang zu Grunde liege, spricht. Ebd., S. 383.

337 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 375.

338 Ebd., S. 127, 198, 303.

339 Ebd., S. 143.

340 Ebd., S. 387.

Der Text weist zudem mehrere intertextuelle Verwicklungen auf: Genannt wird zum einen ein Text Buzzatis, der Schneitewinds Charakter zu beschreiben scheint, obwohl Buzzati diesen zu diesem Zeitpunkt noch nicht gekannt haben soll. Zum anderen soll aber Köhlmeiers Hauptfigur aus *Die Abenteuer des Joel Spazierer* (2013) von dem realen Martin Schneitewind inspiriert gewesen sein.³⁴¹ So kann man rätseln, ob das Leben der Ausgangspunkt für die Fiktion ist oder umgekehrt Fiktion wiederum Fiktion nach sich zieht.

Textstränge

Hier soll – den Lobeshymnen Schrotts und Köhlmeiers zum Trotz – keine eingehende Textuntersuchung von *An den Mauern des Paradieses* geleistet werden.³⁴² Doch ist darauf hinzuweisen, dass auch dieses Werk mehrere Textstränge aufweist: Einerseits die Aufzeichnungen des kanadischen Orientalisten David Ostrich (seines Zeichens auch Korrespondent für die *New York Herald*), andererseits die Notizen des Lieutenant Atam, der die Grenze gegen Migrant:innen zu verteidigen hat und über die Grausamkeiten der militärischen Einsätze mit Sprengbomben, Feuerbomben sowie Kampfgasen gegenüber den sogenannten Freischärlern, aber auch den Geflüchteten berichtet. Die Handlung spielt in einem dystopischen Paralleluniversum, »irgendwann nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Welt, die einen anderen Verlauf genommen hat als die unsere«,³⁴³ in einem »Dunklen Zeitalter[s]« nach den »Zusammenbrüchen allerorten«:³⁴⁴ Die »tragbaren Telephone« haben längst keinen Empfang mehr, Zeppeline mit durchsichtigem Boden fliegen durch die Luft, in New York und Amsterdam sind aufgrund der Erderwärmung »Schutzbauten gegen die steigenden Meeresspiegel« gebaut worden,³⁴⁵ was man aber in Bombay, Bangkok, Shanghai und Hongkong unterlassen hat. Dies führte zu asiatischen Völkerwanderungen in Richtung Westen. Am Persischen Golf, wo sich Ostrich – nach offenbar wochenlanger Anreise –

341 Ebd., S. 371 f.

342 Vgl. ebd., S. 377; Strässle, Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier und Raoul Schrott: Der Roman habe Charisma, sei »suchtzerzeugend und irgendwie gewalttätig«, von Zauber ist die Rede, vom »totalen« Buch. »Raoul Schrott: [...] Jedes Motiv, das eingeführt wird, wird ganz im Sinne einer stimmigen musikalischen Entwicklung weiter ausgebaut und entwickelt. Alles nimmt durchdacht aufeinander Bezug, kontrapunktisch wie bei einer Fuge. [...] Michael Köhlmeier: Als ich das Buch das erste Mal gelesen habe, bin ich, ehrlich gesagt, nicht wenig erschrocken – und das auch in Bezug auf meine eigene Autorschaft. Ich habe mir gedacht: ›Ja, genau so müsste man das machen.‹ Man müsste so schreiben, als ob es keine Literatur vor einem gegeben hätte, als ob man die Literatur im Akt des Schreibens gleichsam erfindet.« Vgl. aber auch die wenig favorablen Rezensionen von Schimmang, An diesen Tontafeln ist etwas faul, und Nüchtern, In jedem Fall seltsam, womöglich was Fieses.

343 Strässle, Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier und Raoul Schrott. Der Nansen-Pass wird erwähnt. Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 108.

344 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 97.

345 Ebd., S. 106, 114 und andere.

befindet, gibt es ein riesiges Dammbauprojekt, das Neuland gewinnen und »die Flüchtlingsströme aus dem Osten«³⁴⁶ aufhalten soll. Ostrich möchte die bei den Bauarbeiten entdeckten Tontafeln mit sumerischen und assyrischen Schriftzeichen studieren. Bevor der Kanadier vom mächtigen Industriellen und Projektleiter Thaut die Erlaubnis erhält, die neu entdeckten Tontafeln zu untersuchen, soll er aber dessen angebliche Stieftochter Evita finden, die seit einigen Tagen verschwunden ist. Im Zuge dieser Aktion gerät der Forscher in undurchsichtige Machtkämpfe und schliesslich zusammen mit Lieutenant Atam in Gefangenschaft. Auffällig sind die Namen der Figuren, die sich an die Genesis anlehnen: Die Nähe von »Atam« zu Adam und von »Evita« zu Eva ist nicht zu übersehen. Im Ostrich-Strang sind, auch anlässlich des Besuchs einer Ausstellung zur Entdeckung des historischen Dilmuns, ausführliche Beschreibungen und Überlegungen zu sumerischen Mythen und Textquellen zu finden: »Diese Stellen bauen eine dritte Erzählebene auf, um darzustellen, wie die Autoren der Bibel daraus den Mythos vom Adam und Eva zusammengesetzt haben«, so Schrott im Beiheft.³⁴⁷ Die Gefangenschaft ist denn nun auch der Ort, wo sich das nachträgliche Aufschreiben der Erlebnisse vollzieht – eine »notgedrungen fiktionalisierte[n] Wiedergabe«,³⁴⁸ wie Ostrich bekennt. Die Schreibsituation wird in *An den Mauern des Paradieses* immer wieder ausführlich kommentiert und reflektiert, zumeist als Klage über den Lauf der Dinge. Atam und Ostrich befinden sich in einer Militärniederlassung in der Wüste, die durch ihre Unwegbarkeit und Öde Gefängnis ist: Ein Fluchtversuch des Kanadiers endet beinahe tödlich. Sie warten auf ein Gericht, eine Rechtsprechung, die vermutlich niemals kommen wird. In Formulierungen wie diesen – »[E]ine Grenze muss offenbar bewacht und besetzt werden, sonst gilt sie nicht als solche«, »Und so warten wir hier und warten, in Erwartung von etwas, das aller Voraussicht nie kommen wird«, »So starre ich auf die Ebene hinaus, über den braunen Streifen [...] auf die weisse Breite des Salzsees, hinter der nichts zu erkennen ist, auch die Berge nicht, die dort sein müssen«³⁴⁹ – wird die Referenz auf Buzzatis *Tatarenwüste* aus dem Jahr 1940 am deutlichsten. Ostrich notiert dazu nicht nur die Erlebnisse der drei Tage, die zu seiner Gefangennahme geführt haben, sich »auf die allzu kursorischen stenographierten Eintragungen« berufend, sondern auch die ihm vom Soldaten Atam diktierten Erinnerungen bis zu dessen geplantem Attentat auf den Damm in einer zum Schluss noch halb-leeren Kladde mit »vorgedruckten Linien«.³⁵⁰ Dabei betont er immer wieder den

346 Ebd., S. 98.

347 Strässle, Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier und Raoul Schrott. Der sogenannte Mythos von Dilmun ist nicht erfunden, sondern gilt als eine Quelle für die biblische Genesis.

348 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 244, vgl. auch S. 161.

349 Ebd., S. 329 f.

350 Vgl. Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 242, 274, 336, 341, 243.

Fiktionscharakter der Welt («Wir erschaffen die Welt, in der wir leben, durch unser Reden»).³⁵¹

Paratext und Tautologien

Statt eines Vorworts wie in anderen hier besprochenen Werken haben wir es hier mit zwei Nachworten zu tun: Auf Köhlmeiers Bemerkungen zum Autor, die die Geschichte des Manuskripts erzählen, folgt ein editorisches Nachwort des Übersetzers Schrott. Köhlmeier behauptet, Margit Geyer habe Schrott alle Unterlagen ihres verstorbenen Mannes gegeben, die den Roman betreffen, »eine ganze Kiste voll«. ³⁵² In seinem Nachwort weist Schrott dementsprechend auf wahrscheinliche Quellen und Inspirationen für den Roman hin, die sich in Schneitewinds Besitz befunden hätten, wie etwa eine spanische Ausgabe eines »Life«-Magazins mit einem Artikel zum Tod einer mondsüchtigen Pastorentochter, Studien zum Projekt von Herman Sörgel, das Mittelmeer durch einen Damm in Gibraltar trockenulegen, eine Anthologie zu *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, ein Buch über Dilmun (Geoffrey Bibbys *Die Entdeckung der ältesten Hochkultur*) und mehr. Laut Schrott entsprechen die Ausführungen einen wahrscheinlich gefälschten archäologischen Fund am Grave Creek Mound in West Virginia aus dem 19. Jahrhundert betreffend (den sogenannten Bill Stumps Stone) ebenfalls der Wahrheit. Aufschlussreich ist hier aber, dass Schrott nicht darauf hinweist, dass sich in diesem Zusammenhang auch für die Hauptfigur des Romans, David Ostrich, eine reale Vorlage finden lässt: Der Anthropologe David Oestreicher, der 2008 eine neue Interpretation des Bill Stumps Stone vorlegte. Auf eine solche Neuinterpretation wird im Roman sogar mehrfach angespielt.³⁵³

Die Hauptfigur Thaut sei durch den Namen des Architekten Bruno Taut inspiriert, schreibt Schrott,³⁵⁴ der Name verweise aber »auch auf die Tautologie, die jeden Roman im Grunde ausmacht«. ³⁵⁵ Überhaupt spielen Tautologien und das Spiel mit Logik und Paradoxie im Roman eine grosse Rolle: Nicht nur denkt Ostrich »tagelang« über das Paradoxon »DIESER SATZ KANN NIE BEWIESEN WERDEN« nach, sondern kommt auch zur Erkenntnis, dass man ihn erweitern muss: »DIESER SATZ IST NICHT BEWEISBAR IM SYSTEM T«, woraus er schliesst, dass das Niedergeschriebene nicht einfach nur *ein* Buch, *eine* Geschichte ist, sondern *seine* »Wahrheit«. ³⁵⁶ Angespielt wird hier auf Kurt Gödels

351 Ebd., S. 242.

352 Ebd., S. 376.

353 Vgl. Feder, *Encyclopedia of Dubious Archaeology*, S. 127; Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 14, 30–33, 93–96.

354 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 384.

355 Strässle, *Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier und Raoul Schrott*.

356 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 343–345.

Unvollständigkeitssätze, ohne diese namentlich zu nennen – beziehungsweise auf Raymond Smullyans populärwissenschaftliche Darstellung des gödelschen Unvollständigkeitstheorems:

Consider the following paradox: THIS SENTENCE CAN NEVER BE PROVED [...] Now consider the following sentence: THIS SENTENCE IS NOT PROVABLE IN SYSTEM S We now don't have any paradox at all, but rather an interesting truth. The interesting truth is that the above sentence must be a true sentence which is not provable in system S. It is, in fact, a crude formulation of Gödel's sentence X, which can be looked at as asserting its own unprovability, not in an absolute sense, but only within the given system.³⁵⁷

Logische und semantische Spielereien werden zudem auf der Insel Dilmun prominent vollführt: Die Einwohner:innen sind nämlich praktischerweise in zwei Kategorien unterteilt, in solche, die immer lügen, und solche, die immer die Wahrheit sagen. Die Schwierigkeit, mit der sich der Protagonist konfrontiert sieht, ist, dass er anfangs weder weiss, was »ja« und was »nein« heisst, noch ob der Angesprochene ein Lügner oder ein ehrlicher Mensch ist. Diese Konstellation erinnert an Smullyans logische Rätsel in *What Is the Name of this Book* (1978) und *Satan, Cantor and Infinity* (1992), die häufig auf einer Insel mit sogenannten Rittern und Schurken operieren, wobei alle Ritter die Wahrheit sagen und alle Schurken lügen.³⁵⁸ So ist auch das Rätsel in Ostrichs Aufzeichnungen, welche Frage man zwei Inselbewohner:innen stellen muss, um herauszufinden ob »Do« oder »Re« »ja« oder »nein« heisst (»frag einen von ihnen, ob er ein Adelliger ist«) bei Smullyan zu finden, wobei hier die Lügner:innen Zombies und die immer die Wahrheit sagenden Adelligen Menschen sind: »All you have to ask him is whether he is human. All natives of this island claim to be human, so both a human and a zombie will answer affirmatively. So if he answers ›Bal‹, then ›Bal‹ means yes; if he answers ›Da‹, then ›Da‹ means yes (and ›Bal‹ means no).«³⁵⁹ Hierzu fehlen aber jegliche erklärende Angaben Schrotts in seinem editorischen Nachwort, was erstaunt und eine Fabrikation von seiner Seite umso wahrscheinlicher macht.

357 Smullyan, *What Is the Name of This Book?*, S. 240 f.

358 »There is a wide variety of puzzles about an island in which certain inhabitants called ›knights‹ always tell the truth, and others called ›knaves‹ always lie.« Ebd., S. 20.

359 Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 269–271; vgl. Smullyan, *What Is the Name of This Book?*, S. 149, 150, 159. Etwas komplizierter ist dann der Weg, um herauszufinden, zu welcher Gattung die beiden Männer vor dem Hauseingang gehören: Dafür muss die Frage »Ist einer von euch ein Adelliger?« von mindestens einem der zwei mit »nein« beantwortet werden. Schneitewind, *An den Mauern des Paradieses*, S. 271–274; Smullyan, *What Is the Name of This Book?*, S. 22 f., 31 f. Ein weiteres Rätsel, das mittels des Goodman-Prinzips gelöst wird, findet sich bei Schneitewind auf S. 296. »The Goodman principle is that whenever you ask a knight or a knave whether he is the type who could claim such-and-such, if he answers yes, the such-and-such must be true; if he answers no, the such-and-such must be false.« Smullyan, *Satan, Cantor and Infinity*, S. 58.

Die dargestellte Schreib-Szene ist in *An den Mauern des Paradieses* deutlich markiert: Aufschreibemodus und die Nachträglichkeit des Notierens werden im Vergleich zu den anderen in diesem Kapitel untersuchten Texten Schrotts auffallend betont, sodass in der Tat »das Schreiben« sich »bei und an sich selbst auf[hält], indem es sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert.«³⁶⁰ Die Verschriftlichung in der Gefangenschaft wird fortwährend als problematische dargestellt. Hervorgehoben werden in den vielen *factum*-Metaisierungen der Fiktionscharakter und die Unzuverlässigkeit des Textes. Die logischen Spielereien und Rätsel zum Schluss verstärken den Eindruck, dass es sich bei *An den Mauern des Paradieses* um einen Scherz handelt – aber um einen, der explizit auf die Paradoxa von Wahrheit und Lüge, von Authentizitätsfiktion und Inszenierung aufmerksam machen will.

Abschliessende Bemerkungen

Immer wieder nähert sich Raoul Schrott den gleichen Themen und sucht eine Verbindung zwischen ihnen: Reisen und Wirklichkeit zum einen, Traditionen und Texte zum anderen. Der Versuch der Verschränkung eines genuin literarischen Interesses mit einer explorativen Welthaltigkeit und nicht selten auch naturwissenschaftlichen Anklängen ist in fast allen seinen Texten zu finden. Immer wieder neue Inszenierungen werden sichtbar: Die Aspekte von Welthaltigkeit, Authentizität und Fiktionalität erscheinen in unzähligen Spiegelungen, zu denen sich häufig auch ein metafiktionales Moment gesellt, das auf die eigene Gemachtheit oder den eigenen fiktionalen Status verweist.

Die Verschränkung der Momente von Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktion und Metafiktion ist auch in Schrotts Texten häufig mit dem Medialen verbunden: einem Nachlass, einem Manuskript oder fremden Aufzeichnungen. In all den besprochenen Texten Schrotts, seien sie lyrisch oder in Prosa, begegnen verschiedene Spielarten von Textursprungsinszenierungen. Immer wieder werden Materialität und Medialität von Textquellen diskutiert. Während sich die Konstellationen ähneln, unterscheiden sich die individuellen Ausgestaltungen: Ein Manuskript eines verschollenen Archäologen, das per Zufall in die Hände Schrotts gelangt und das dieser ediert, ein Bücherfund in einer Kiste auf einer Forschungsstation in der Antarktis, ein unbekanntes Manuskript in der Bibliothek von Ravenna, das in Auszügen aktuelle Gedichte Schrotts ziert, und schliesslich wiederum die Herausgabe beziehungsweise Übersetzung eines angeblich allografen Werks.

Die Wirklichkeitsdarstellung Schrotts erscheint paradox, von widerstrebenden Aspekten getragen. Vielleicht ist es also kein Zufall, dass sich die letzte hier besprochene Publikation, *An den Mauern des Paradieses*, Paradoxa sogar explizit

³⁶⁰ Stingelin, »Schreiben«, S. 8.

widmet. Schrotts Texte nehmen wiederum selbst einen besonderen medialen Status ein: Ihre schillernde, gebrochene Vermittlung wird offenbar im Lichte der Verschränkung, als deren Bedingungsgrundlage Medialität gesehen werden kann.

6 Eigene Wirklichkeiten

6.1 Reisen ehrlich erfinden. Felicitas Hoppe

6.1.1 Prolegomena

Reisen sind in Felicitas Hoppes Texten allgegenwärtig. Häufig bewegt sich Hoppe zudem auf Spuren von Vorgänger:innen. Man hat dieses »Unterwegssein« im Schatten von« gar als »Programm der Autorin« bezeichnet.¹ In Hoppes Texten lässt sich die Rückkehr des Realen auf besondere Weise beobachten: im Durchgang durch das Absurde und Imaginäre. Hoppes Texte stellen eine ganz eigene Perspektive auf das Spannungsfeld von Fakt und Fiktion dar:

Es gehört zu den zentralen Verfahren der Autorin, außergewöhnliche Realien aufzuspüren, präzise zu recherchieren und sprachlich und inhaltlich so homogen in den eigenen Erzähl-Duktus zu integrieren, dass sie sich durch ihre inhärente Absurdität von den fiktiven Elementen nicht abheben.²

Dieses Phänomen ist auch in den vorherigen Kapiteln bereits begegnet. Charakteristisch für Hoppes Texte ist aber, dass sie eine eigene Welt kreieren, in der die Erzähllogik Sprünge macht, Tiere reden können und Sprichwörter wörtlich genommen werden – kurz, eine Welt, die der Fantastik nähersteht als der Realität. Das So-ist-es-Gewesen historischer Romane biete Trost und sei ein »Spiegel des Zeitgeistes«, weil es ausmale, »wonach eine bestimmte Gesellschaft an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit sich sehnt und was sie andererseits glaubt, längst hinter sich gelassen zu haben«, so Hoppe.³ Die Vergangenheit in Hoppes Romanen ist eine andere als die historischer Romane: Schemenhaft verzogen, zugleich ganz präsent und im besten Fall gleichzeitig real wie erfunden.⁴ Die evozierten Szenen werden durch die sprachliche Besonderheit der Beschreibung, die ins Absurde kippt, immer schon als irreal gekennzeichnet. Dennoch haftet Welthaftigkeit an ihnen.

Am Text zeigen sich auch hier verschiedene, widerstrebende Momente, die aber verschränkt erscheinen. Hoppes Texte loten das Mediale dieser Verschränkung aus, indem sie den Fokus auf mediale Vorgänge ausserhalb der Schrift legen. Nicht die

¹ Hahn, *Ilfs und Petrows Reiseroman reloaded*, S. 108.

² Frank, *Ikonisches Erzählen*, S. 223.

³ Hoppe, *Über Geistesgegenwart*, S. 22. Vgl. auch Hoppe, *Auge in Auge*, S. 56–69.

⁴ So auch in Hoppes Roman *Johanna* (2006), der eine Annäherung an den traditionellen Stoff der Jungfrau von Orléans bietet.

»Botenberichte von gestern«,⁵ Dokumente aus der Vergangenheit, sind bestimmend, vielmehr werden verschiedenste Dinge als Medien eingesetzt: keineswegs nur klassische Medien wie Film, Fotografie oder Zeichnungen, sondern auch Alltagsgegenstände wie Rucksäcke oder Kartenspiele. Auch die Aktualisierung der Vergangenheit im Gespräch ist von Bedeutung. In Hoppes Texten spielt sich geradezu ein mediales Feuerwerk ab. Dazu kommt, dass Hoppes Texte nicht nur innerhalb der Textgrenzen, sondern auch über die Jahre und Buchdeckel hinweg Bezug aufeinander nehmen: Sogenannte Wandermotive⁶ tauchen immer wieder in anderen Kontexten auf. Diese Dinge und Motive sind also ihrerseits verschränkt: Sie nehmen zwar eine je andere Bedeutung oder Stellung ein, sind aber dennoch verbunden.

Im Vergleich zu den anderen hier behandelten Texten entpuppt sich Hoppes Werk als aufschlussreiche Kontrastierung. Hoppes Texte können als Reaktion auf das literarische Feld gelesen werden, als eine eigene Stimme, die sich von den bisherigen Texten abgrenzt. Ihre Besonderheiten sind im Hinblick auf das Genre erhellend – weil sie es herausfordern und überschreiten. Sie finden eine leichtere, humorvollere und absurdere Sprache und betonen den Charakter des Experimentalen, indem sie Reiseberichte in allen Varianten ausloten.

Das folgende Unterkapitel bietet einen vertieften Einstieg in Hoppes literarische Verfahren anhand ihres 1999 erschienenen Romans *Pigafetta* (6.1.2). Der Titel nimmt auf den italienischen Chronisten der Magellanfahrt, Antonio Pigafetta, Bezug. »*Pigafetta* ist ein Gespräch mit der Vergangenheit, ein merkwürdiges Gespräch, denn es verwendet ein Verfahren, das alle meine Texte kennzeichnet, das Herausholen des Vergangenen aus der Vergangenheit und das Gespräch darüber in der Gegenwart«, schreibt Hoppe.⁷ In *Pigafetta* wird der Fokus auf die Berichterstattung einer realen Reise gelegt, diese aber in die Moderne überführt: Die Chronistin der Reise, die namenlose Ich-Figur, sitzt auf einem Containerschiff, zusammen mit dem geisterhaften Pigafetta, dem Chronisten der Magellanfahrt. Zusätzlich zur schriftlichen Dokumentation wird zudem inszenierte Mündlichkeit relevant: Es ist nicht nur ein Gespräch mit der Vergangenheit, sondern auch darüber, wie die Vermittlung derselben aussehen könnte.

5 Hoppe, Prawda, S. 148.

6 Hoppe, Trilcke, Wolf, Das Erfundene rettet einen vor gar nichts, S. 77. Diese Form der Kohärenzbildung wird von Sandra Langer die »Erzählbrücken«-Methode genannt: Heterogene Textelemente, »die jeweils unterschiedlich funktionalisiert sind und die einzelnen Textteile intratextuell sowie den Gesamttext autointertextuell mit den anderen Texten der Autorin verbinden«. Langer, »Erzählbrücken«, S. 156.

7 Hamann, Hoppe, »Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin«, S. 237.

6.1.2 Eine Chronistin auf dem Containerschiff. *Pigafetta* (1999)

Die realhistorische Vergangenheitsfolie für Hoppes 1999 erschienenen Text *Pigafetta* ist das Unternehmen Magellans, der 1519 von Sevilla aus zu einer ungewissen Fahrt aufbrach, um in Südamerika einen *paso*, eine Durchfahrt zum Pazifik (beziehungsweise zu den Molukken oder Gewürzinseln) zu finden. Magellan war zwar erfolgreich – daher der heutige Name Magellanstrasse für die Meerenge zwischen dem südamerikanischen Festland und der Insel Feuerland –, doch von den fünf Schiffen vollendete nur eines die Umsegelung und von über zweihundert Mann Besatzung überlebten nur achtzehn. Antonio Pigafetta, der Chronist der Reise, war einer der Rückkehrer. Magellan selbst kam kurz vor dem Abschluss der Erdumrundung beim Versuch, ein Dorf militärisch zu unterwerfen, ums Leben. Was wir dem Berichterstatter Pigafetta zu verdanken haben, drückt Stefan Zweig in seinem historischen Roman *Magellan. Der Mann und seine Tat* mit reichlich Pathos so aus: »[W]as gilt eine Tat, wenn sie nicht dargestellt wird? Nie ist eine historische Tat schon vollendet, wenn sie vollzogen wird, sondern immer erst, wenn sie der Nachwelt überliefert wird.«⁸ Die Überlieferungssituation von Pigafettas Bericht ist komplex: Kein Original ist überliefert, nur ein Apograf (ms. L 103 sup. in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand) und eine frühe französische Übersetzung, die in einer Druckversion und drei Handschriften aus dem 16. Jahrhundert erhalten ist.⁹

Das Unternehmen Magellans ist nicht die einzige Reise, die als Textstratum Eingang in *Pigafetta* gefunden hat. Felicitas Hoppes Text basiert mindestens ebenso stark auf einer von der Autorin 1997 unternommenen Reise auf einem Containerschiff,¹⁰ über die sie unter dem Titel *Reise um die Welt* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von Juni bis August desselben Jahres in einer losen Folge siebenmal schrieb.¹¹

Pigafetta besteht aus acht Kapiteln, die mit neun »Nachtstücken«¹² alternieren. Die neunte und letzte Nacht beschreibt eine Art Heimkehr. Die Kapitel sind

8 Zweig, Magellan. *Der Mann und seine Tat*, S. 129.

9 Zur Überlieferungsgeschichte der teilweise unpräzisen und verbesserungswürdigen Ausgaben, vgl. McCarl, *The Transmission and Bibliographic Study of the Pigafetta Account*; Pigafetta, *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*.

10 So berichtet Hoppe zumindest in Interviews – und Interviews sollen sie auch auf die Idee der Schiffsreise gebracht haben. Dazu sowie zur Poetik und Strahlkraft des Schriftstellerinterviews im Allgemeinen, siehe Hoffmann, *Geistesgegenwart*. Felicitas Hoppes Poetik des Interviews.

11 Mit dem Titel *Reise um die Welt* sind einige illustre Vorgänger mit im Boot: der britische Weltumsegler William Dampier im 17. Jahrhundert, der deutsche Naturforscher Georg Forster (als Begleiter James Cooks) im 18. Jahrhundert und der Dichter und Naturforscher Adelbert von Chamisso zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zum Verhältnis von Roman und journalistischen Stücken vgl. Nyström, *Eine Fahrt vom Feuilleton zum Roman*.

12 Zum Genre der Nachtstücke vgl. Gutjahr, *Der Entdeckungsbericht des Anderen*, S. 250.

wiederum in kleinere Abschnitte mit Überschriften unterteilt, von denen einige aus dem nautischen Vokabular stammen, etwa *Manöver des (vorletzten) Augenblicks* oder *Ausgeflaggt*. Andere, etwa *Anordnung der Warnzeichen*, sind einer deutschen Version von Pigafettas Bericht entnommen und wurden von Ortrud Gutjahr als dessen Formzitat gewertet; die Überschriften in der deutschen Ausgabe des Reiseberichts sind allerdings ursprünglich nicht in eigentlichem Sinne Überschriften, sondern Marginalien im Druck, wie in *Primo viaggio intorno al globo terracqueo ossia ragguaglio della navigazione ...* von 1800 ersichtlich.¹³ Die deutsche Fassung, aus der sich einige Passagen in *Pigafetta* wiederfinden, ist, wie in der Ausgabe angemerkt, nicht wortgetreu.¹⁴ Auch sind darin Ergänzungen aus anderen zeitgenössischen Texten zu finden.

Erzählt wird aus der Perspektive eines Ichs. Der Name bleibt ungenannt, verschiedene Anspielungen¹⁵ lassen auf weibliches Geschlecht schliessen. In den Nachtstücken meldet sich aber eine zweite Erzählerfigur zu Wort: Pigafetta, der Chronist Magellans. Der Name begegnet den Lesenden gleich zu Beginn von Hoppes Text: Der Chronist Pigafetta habe »das Interesse für die Angelegenheiten des Festlands verloren und ein Schiff bestiegen«, nun sitze er unter der »schwankenden Uhr« an der Wand der Kabine der Ich-Figur und lache.¹⁶ Pigafetta ist als imaginärer Begleiter fast genauso präsent wie die Schiffsbesatzung – nur auf dem Medium der Fotografie ist er nicht zu sehen: »Der Koch machte ein Foto. Bis auf Pigafetta sind alle gut darauf zu erkennen.«¹⁷ Im Laufe der *Nocturnes* scheint Pigafettas Geist oder Wiedergänger von früher zu erzählen: Wiederholt ist die Rede vom Generalkapitän (gemeint ist damit Ferdinand Magellan), von Pigafettas Schwester, die einmal für den Generalkapitän schwärmte, und von seiner Mutter, die versucht, den Sohn von seiner Reise abzuhalten.

Irritationen

Das Erzählen läuft bei Hoppe immer wieder ins Unwahrscheinliche und Surreale, auch wenn augenscheinlich reale oder realitätsnahe Beschreibungen vorgenommen werden. Man hat vom »Hoppe-Sound« ihrer Texte gesprochen,¹⁸ einer ungewöhnlichen Sprache, die, vordergründig Leichtigkeit suggerierend, immer wieder Irritationen bewirkt: Formulierungen und Handlungen wiederholen sich variierend. Dies ruft bei den Lesenden Verunsicherung hervor, ob sie den betreffenden

13 Ebd., S. 243, 248. Zu frühneuzeitlichen Marginalien in Reiseberichten siehe Neuber, Topik als Lektüremodell.

14 Pigafetta, *Die erste Reise um die Erde*, S. 289.

15 Hoppe, *Pigafetta*, S. 30, 56, 75, 125.

16 Ebd., S. 11.

17 Ebd., S. 56.

18 Vgl. Grub, *Suchbewegungen – Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik*, S. 74.

Abschnitt eventuell schon einmal gelesen haben. Sätze nehmen unerwartete Wendungen, anfänglich durchaus realistisch und physikalisch plausibel Geschildertes wird verfremdet. Von »Motivation des äußeren wie inneren Geschehens nach Ursächlichkeit, Kontinuität und Kohärenz«,¹⁹ einem Aspekt realistischen Erzählens, ist dann auf einmal nichts mehr zu spüren. Behauptete Kausalzusammenhänge sind oft haltlos. »Oft ist es nur ein Halbsatz, der dafür sorgt, daß die nüchterne Prosa ins Phantastische gleitet, die realistische Beschreibung ins Gleichnishafte. Hoppe-Sätze sind Kippfiguren«, schreibt Hubert Spiegel in einer Rezension.²⁰ So gehen auch Aufzählungen von Anweisungen aus der Sicherheitsrolle, den Richtlinien für das Verhalten im Seenotfall (»Verlassen Sie das Schiff nur auf Befehl. Ruhe und Umsicht bewahren«, »Unnötiges Schwimmen vermeiden«, »So viel Rettungslicht und Treibholz wie möglich sammeln«),²¹ über in ein verfremdetes Zitat aus der Lutherbibel:

Daraus einen Kasten bauen mit Kammern darin, und zwar so: Dreihundert Ellen sei die Länge, fünfzig Ellen sei die Weite und dreißig Ellen die Höhe. Obenan ein Fenster machen. Drei Böden einziehen, einen oben, einen in der Mitte, den dritten in der Höhe. Denn siehe, ich will eine Sintflut mit Wasser kommen lassen, alles, was auf Erden ist, soll untergehen, auch die Mönche. Aber du sollst in den Kasten gehen und in den Kasten tun ein Faß Wein und allerlei Tiere und das Ehepaar Hapfolati, daß sie lebendig bleiben bei dir.²²

Diese alttestamentarische Anspielung auf die Sintflut und die Arche Noah wird mit dem Fass Wein und der Nennung des Ehepaars Hapfolati ins Parodistische verfremdet. Die Hapfolatis,²³ ein Maklerehepaar aus Bremerhaven, sind zahlende

¹⁹ Ritzer, Realismus, S. 218.

²⁰ Spiegel, Wer schwimmen kann. Ganz ähnlich formuliert dies Jahre später zu *Paradiese, Übersee* auch Bodo Mrozek: »Wie immer liegen Märchenhaftes und Realität dicht nebeneinander, oft reicht ein Halbsatz um wie ein Vexierbild die Ebenen zu wechseln.« Mrozek, Abenteuerliches Herz.

²¹ Hoppe, Pigafetta, S. 18 f.

²² Ebd., S. 19. Vgl. »Mache dir einen Kasten von Tannenholz und mache Kammern darin und verpiche ihn mit Pech innen und außen. Und mache ihn so: Dreihundert Ellen sei die Länge, fünfzig Ellen die Breite und dreißig Ellen die Höhe. Ein Fenster sollst du für den Kasten machen obenan, eine Elle groß. Die Tür sollst du mitten in seine Seite setzen. Und er soll drei Stockwerke haben, eines unten, das zweite in der Mitte, das dritte oben. Denn siehe, ich will eine Sintflut kommen lassen auf Erden, zu verderben alles Fleisch, darin Odem des Lebens ist, unter dem Himmel. Alles, was auf Erden ist, soll untergehen. Aber mit dir will ich meinen Bund aufrichten, und du sollst in die Arche gehen mit deinen Söhnen, mit deiner Frau und mit den Frauen deiner Söhne. Und du sollst in die Arche bringen von allen Tieren, von allem Fleisch, je ein Paar, Männchen und Weibchen, dass sie leben bleiben mit dir.« Gen 6,14–19.

²³ In diesem Namen verbirgt sich eine intertextuelle Anspielung: Hoppe verweist auf Astrid Lindgrens Notiz über den »ungeheuerlichen Hapfolati« aus Hamsuns Roman *Hunger: Der Agent in Christiania* (Oslo) namens Hapfolati ist »nämlich nichts als reine Fiktion«, erfunden vom Ich-Erzähler um sein Gegenüber loszuwerden – dieses behauptet allerdings flugs, »den erfundenen Hapfolati persönlich zu kennen«. Hoppe, Sieben Schätze, S. 95. Auch an anderen Stellen taucht der Name Hapfolati in Zusammenhang mit biblischen Motiven auf, etwa bei einer

Gäste des Schiffs – neben der Ich-Figur, einem Geografen, einem Klempner mit Freundinnen in Tahiti und einem filmenden Pflanzzüchter. An Bord gibt es keine Bibel,²⁴ doch in einer schlaflosen Nacht in der Seemannsmission führt sich das Ich die betreffenden Stellen zu Gemüte: »Ich [...] öffnete die Schublade im Nachtschiff, zog die Bibel heraus und studierte noch einmal gründlich die Anleitung zum Bau von Kammern im Wasser.«²⁵ Die Anspielung wird so explizit gemacht. Die Unterhaltungen der Figuren und die Beschreibungen der Aktivitäten auf dem Schiff schrammen immer wieder nur knapp an einem wirklichkeitsgetreu erscheinenden Bericht vorbei. »[M]ein Sohn, warum willst du uns verlassen und im Schweiß deines Angesichts Zwieback essen [...]?« fragt die besorgte Mutter.²⁶ Dies ist aber wieder eine Anspielung auf Moses 3,19 (»Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen«) und die Klagelieder 5,20 (»warum willst du unser so gar vergessen und uns lebenslang so gar verlassen?«, zitiert nach der Lutherbibel). Die Regeln sind »einfach und rasch zu erlernen, daß man an einem Dreizehnten niemals ein Schiff besteigt und daß man nachts nicht ungestraft das Gesicht vom Bug aus über das Wasser hängt, weil sich unser Spiegelbild zwischen den Wellen verzerrt und wir auf einmal alles sehen, worauf wir niemals gefaßt sind, den Bösen Blick, den schweren Mantel aus Falten und wie uns langsam, einer nach dem anderen, die Zähne aus dem Mund fallen, denn wir sind jetzt schon so lange von allen guten Geistern verlassen unterwegs, daß unsere Zeitrechnung nicht mehr aufgeht.«²⁷ Im Radio verkünden Stimmen, »daß wir weiterfahren und ein Ende nicht abzusehen ist«.²⁸

Pigafetta ist weder »formal ein Roman noch inhaltlich ein Reisebericht«, dies gesteht Hoppe der Kritik zu.²⁹ Der Verlag etikettiert den Text als Roman. Doch erzählt wird unter anderem von einer Reise auf einem Frachtschiff von Hamburg aus durch die Welt wieder zurück nach Hamburg. Hoppes Texte sind ein Hybrid, das sich nicht so leicht einordnen lässt. »Mit ihren fiktionalen Erzähltexten strebt Hoppe nach einer Vereinigung von Realität und Imagination«, schreibt Svenja Frank.³⁰ Nie wird der Anspruch, Wirklichkeit zu vermitteln, im Text deutlich

Anspielung auf Jona im Bauch des Wals: »Ich sah einen Delphin, den Fuß eines Vogels und am Boden des Abgrunds die Kerze im Innern des Walfischbauchs, wo an einem Tisch unter hohen Rippenbögen der zahnlose Herr Happpolati saß und die Bibel las«. Hoppe, *Pigafetta*, S. 55, vgl. ebenfalls S. 86, 142.

24 Vgl. Hoppe, *Pigafetta*, S. 35.

25 Ebd., S. 140.

26 Ebd., S. 45.

27 Ebd., S. 106.

28 Ebd., S. 65.

29 Hoppe, *Sieben Schätze*, S. 81.

30 Frank, *Ikonisches Erzählen*, S. 213. »Wenn Hoppe in ihrer Augsburger Poetikvorlesung wörtlich aus ihrem Seefahrerroman *Pigafetta* zitiert, um ihre eigene Weltreise zu beschreiben [...], dann zeigt sich beispielhaft das Ausmaß dieser inszenierten Mehrfachverschränkung von Realität

formuliert – er wird gewissermaßen implizit evoziert, weil der Text sich einerseits auf eine historische Figur, deren Dokument und die reale Magellanfahrt sowie andererseits auf die reale Reise Hoppes bezieht. Wirklichkeitsvermittlung erscheint nicht als solche zentral, da sich die Geschehnisse in einer eigenen Wirklichkeit abspielen und mit Imaginärem angereichert werden. Hoppe entzieht sich der Frage nach Faktualität und Authentizität des Berichteten, indem sie es ins Surreale verfremdet. Dennoch ist ein Widerstreit zwischen Welthaftigkeit und selbstbezüglichen literarischen und poetologischen Tendenzen auszumachen, nicht nur auf der Mikroebene der Sätze, sondern auch auf der Makroebene. Diese Konstellation kann als Verschränkung verschiedener Momente von Fiktion, Welthaltigkeit und einer gewissen, fast camouflierten Authentizität im Text beschrieben werden, zu denen sich auch ein metafiktionales Moment gesellt, wie im Folgenden deutlicher werden wird.

Literarische Vorlagen

Neben der Bibel, die in *Pigafetta* (und auch anderen Werken Hoppes) präsent ist, gibt es eine Vielzahl weiterer literarischer Anspielungen.³¹ Insbesondere werden Topoi von Reiseberichten und Phantasmagorien der frühen Entdeckungsfahrten »re-inszeniert und deinszeniert«,³² häufig mittels eines Rückgriffs auf das Überlieferungsmedium des Buchs: »Erschöpft legte ich das Buch aus der Hand«,³³ Der Ausspruch »Wir essen viel Sauerkraut, damit uns das Zahnfleisch nicht im Munde aufgeht«³⁴ erinnert an Georg Forsters Ausführungen zur Vorbeugung von Skorbut. Allgegenwärtig sind auch »Zwerge mit großen Ohren«, die man aus *Pigafettas* Bericht kennt.³⁵ Wiederkehrendes Motiv sind zudem die Köche Magellans, die eine Verschwörung gegen den Generalkapitän zu planen scheinen.³⁶ Aber »Schluß mit dem Märchen vom Südland«!³⁷

Auch auf Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (vgl. Abschnitt 3.2) wird angespielt: Die Rede ist von »Schrecken von Finsternissen und Eis« der Seefahrt.³⁸ Damit stellt Hoppe unter Beweis, dass sie nicht nur mit

und Imagination.« Ebd., S. 224; Bezug genommen wird auf Hoppe, *Sieben Schätze*, S. 81; vgl. Hoppe, *Pigafetta*, S. 7.

31 Vgl. Spiegel, *Wer schwimmen kann*.

32 Gutjahr, *Der Entdeckungsbericht des Anderen*, S. 265.

33 Hoppe, *Pigafetta*, S. 69.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 7, 135 und andere. Vgl. *Pigafetta*, *Die erste Reise um die Erde*, S. 242. Langohrige Wunderwesen (Panotier) sind schon im *Mahabharata* und in griechischen geografischen Schriften zu finden.

36 Mehr über Magellans Köche erfährt man in Hoppe, *Die Scheren der Fremde. Reise um die Welt* (VII): *Kartoffeln*.

37 Hoppe, *Pigafetta*, S. 68.

38 Ebd., S. 34.

den einschlägigen historischen Entdeckungsfahrten vertraut ist, sondern auch die bereits kanonisch gewordenen, modernen Relektüren kennt. Dies unterstreicht die Plausibilität der Annahme, dass Hoppe sich in der Publikationslandschaft zu positionieren sucht und von anderen Relektüren abgrenzt.

Dem Text angefügt ist, ganz in der Tradition der Reiseberichte, eine Weltkarte mit der eingezeichneten Schiffsroute: Die Anbindung an die reale Fahrt wird nicht gänzlich aufgegeben, wenn auch sprachlich keine Unterschiede festzustellen sind. Die Realität des Frachtschiffs und des globalisierten Handels holt die Erzählung dann ein, wenn aus den Containern plötzlich der Saft verfaulter Kartoffeln tropft, »die stinkenden Früchte der Heimat«,³⁹ eine Ladung, weitgereist bereits, die man nie wieder los wird. Oder wenn sich ein »Überschmuggler« auf der Flucht vor seiner Gefangensetzung vom Mast stürzt.⁴⁰

Ehrliches Erfinden

»[...] es ist nichts erlogen, ich habe alles *ehrlich erfunden*, die Straße, den Globus, die Zwerge, auch die Schönheit unserer Schwester.«⁴¹ Diese Aussage mit metafiktionalem Potenzial ist zu einiger Berühmtheit gelangt: Die Literaturwissenschaft hat (nicht ohne Mithilfe Hoppes) die »ehrliche Erfindung« zum Markenzeichen Hoppes erklärt.⁴² Der Teilsatz »es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden« ist in besonderer Weise aufschlussreich. Unklar bleibt, welches Subjekt ihn äussert, Pigafetta oder das Ich. Wenn die Aussage der Ich-Figur zugeordnet sein sollte,⁴³ dann wäre es statt eines Erfunden-Habens eher ein ehrliches Vorgefunden-Haben, denn schliesslich kommen die Strasse (der *paso*), der Globus und die Zwerge bereits in Antonio Pigafettas Bericht vor. Die Nennung der Ehrlichkeit könnte darauf hinweisen, dass – im Gegensatz zur Lüge – keine absichtsvolle Täuschung eines Publikums zugrunde liegt. Wenn es aber Pigafettas Rede sein sollte,⁴⁴ erhält der Satz eine andere Bedeutung: Dann drückt er aus, dass er, Pigafetta, nichts erlogen, nur erfunden habe. Die Diskrepanz zwischen »erfunden« und »nicht erlogen« soll das Ehrliche am Verfahren auflösen. Das ehrliche Erfinden könnte auch auf die Doppelfunktion des lateinischen *invenire* zurückweisen, den klassischen Begriff frühneuzeitlicher Reise-

39 Ebd., S. 148. Kartoffeln sind, nebst dem bereits erwähnten Sauerkraut, ein wirksames Mittel gegen Skorbut. Das wusste Magellan noch nicht.

40 Ebd., S. 90–92.

41 Ebd., S. 135, Hervorhebung O. S.

42 »Besonders in ihren Interviews und in den Poetik-Vorlesungen präsentierte sich eine Schriftstellerin, der man vor allem eines glauben sollte: dass sie alles ehrlich erfunden hat.« Holdenried, Einleitung, S. 8. Vgl. auch Frank, Ilgner, Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung.

43 Schreiber, Narrative der Globalisierung, S. 82.

44 So beispielsweise Gutjahr, Der Entdeckungsbericht des Anderen, S. 250.

berichte, das (zufällige) Auffinden und Entdecken sowie das Sichausdenken, das im französischen *inventer* enthalten ist. Die Auflösung der Paradoxie liegt am Verständnis des Wortes Ehrlichkeit. Einerseits verortet der Satz die Art und Weise des Handelns des Subjekts als ethisches Problem: Ich habe zwar etwas erfunden, aber ich bin ehrlich, denn ich gebe es zu, ich bin wahrhaftig, wenn auch der Text keinen Anspruch auf Wahrheit besitzt. Für Hoppes Texte trifft dies zu – doch kaum für Pigafettas Reisebericht. Andererseits könnte die Äusserung auch so zu lesen sein, dass Erfinden im Gegensatz zu Lügen generell eine ehrliche Handlung sei. Frank betont auch den Aspekt der Beobachtung: »Der Ausgangspunkt einer genauen Beobachtung der aktualen Welt verweist auf ›Ehrlichkeit‹ als ästhetisch-moralische Kategorie von Hoppes Schreiben.«⁴⁵

Logik der Zeit

Wenn *Pigafetta*, wie Hoppe behauptet, »ein Gespräch mit der Vergangenheit«⁴⁶ ist – um was geht es in diesem Gespräch? Und wer spricht mit wem? Hoppe setzt in ihrem Text nicht (wie etwa Stefan Zweig) den Generalkapitän in den Fokus, sondern Pigafetta, den Schreiber, ähnlich wie sich später Lukas Hartmanns Roman *Bis ans Ende der Meere* (2009) nicht um Kapitän Cook dreht, sondern um den ihn auf der dritten Weltumseglung begleitenden Maler. Hoppe rückt damit von Beginn an die Ebene der Überlieferung ins Zentrum.

Die schattenhafte Figur Pigafettas, die in der Schiffskabine über die Weltmeere segelt, tritt in den Nachtstücken als zweite Erzählerfigur auf. Sie erzählt dem Ich die »Geschichte von den Köchen auf den Schiffen Magellans«, umgekehrt erzählt aber später auch das Ich Pigafetta »endlich die Geschichte von den Köchen auf den Schiffen Magellans«.⁴⁷ Gewissheit über das Aussagesubjekt der *Nocturnes* gibt es keine: Häufig ist es schwierig zu entscheiden, welche der beiden Erzählerfiguren spricht. Die Aussagen gleichen sich in Stil und Inhalt, sie ähneln oft traumartigen Sequenzen. Man könnte die Einschübe auch als Teil von Gesprächen der zwei Figuren mit ihrer jeweils eigenen Vergangenheit interpretieren, die sich erst in den letzten Nächten zu einem tatsächlichen Gespräch zwischen den zwei unterschiedlichen Erzählerfiguren entwickeln. Die Rekonstruktion dieses Gesprächs⁴⁸ ist allerdings wiederum nicht ganz einfach – wer sagt was in diesem Gespräch? Nicht nur die Grenzen von Realität zu Surrealität verschwimmen, auch die Ursprünge von Rede verwischen sich. Die Abgrenzungen der Aussagen und die Zuordnung zu einem Sprechersubjekt gestalten sich schwierig. Hatte Pigafetta sich früher

45 Frank, *Ikonisches Erzählen*, S. 230.

46 Hamann, Hoppe, »Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin«, S. 237.

47 Hoppe, *Pigafetta*, S. 79, 134.

48 Einen solchen Versuch macht etwa Schreiber, *Narrative der Globalisierung*, S. 80–83.

beklagt, dass der Generalkapitän ihm nicht zuhöre,⁴⁹ ist es hier die namenlose Ich-Figur, die fragt: »Aber hört er mir zu?, hörst du mir überhaupt zu? Ist hier noch Platz für uns beide?«⁵⁰ Die Frage nach dem Zuhören kehrt in vielen Texten Hoppes wieder. Häufig kann sie als Ansprache an die Lesenden interpretiert werden. Die Autorin spricht diesbezüglich von einer »ständigen ›Anrufung‹«: »Es gibt da ein Grundmuster in meinen Texten, das heißt: ›Hörst Du mir zu?‹. [...] Die Anrufung hat etwas Gymnastisches, sie sucht ihr Publikum.«⁵¹ Pigafetta antwortet: »Ja, ich höre dir zu, ich lausche genau. Im Gegensatz zu dir habe ich meinen Platz unter der Uhr nicht eine Sekunde verlassen. [...] [I]ch höre auch von weitem jedes deiner Worte, ich zeichne alles auf, Silbe für Silbe und setze sie wieder richtig zusammen, weil du vergessen hast, wie man denen den Mund stopft, die lügen auf See.«⁵² Er wird so als Chronist nicht nur der Reise Magellans, sondern auch als Chronist der Reise der Ich-Figur dargestellt, die in der Gegenwart stattfindet. Zeitlogiken werden aufgehoben: Die Vergangenheit ist kein klar abgetrennter Bereich. Damit wird Vermittlung und Überlieferung zu einem komplexen Prozess, der nicht zielgerichtet ist und die Zeiten überspringt. Die Reise der Gegenwart schwimmt mit der Reise Magellans, der Bericht Hoppes mit dem Bericht Pigafettas. Hoppe selbst offeriert ein anschauliches Bild zur Erläuterung ihrer Zeitlogik:

Die Zeit ähnelt für mich einem Wasserbehälter, mit zwei Scheidewänden, die drei Becken voneinander abtrennt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Im Schreiben entferne ich diese Wände, lasse das Wasser der jeweiligen Becken ineinander fließen und bewege mich selbst frei durch den gesamten Behälter.⁵³

Das Wasser, durch das sich die Autorin sinnbildlich bewegt, leistet immer noch Widerstand, aber durch die Entfernung der Scheidewände ist die Bewegungsfreiheit in der Zeit grösser geworden. Damit haben sich für Hoppe auch die kreativen Möglichkeiten erweitert, mit historischen Texten umzugehen.

Wenn die Rede plötzlich von »unserer Schwester« und nicht mehr von »meiner Schwester« ist, setzt dies Pigafetta und das Erzähler-Ich in ein (geistiges) Verwandtschaftsverhältnis. Im letzten Nachtstück wird der Abschied vom Schiff imaginiert. Dieser ähnelt aber einem Schiffbruch: Pigafetta und die Erzählerfigur scheinen beide im Wasser zu treiben, »festgeklammert an einem leergetrunkenen Faß«.⁵⁴ Noch einmal der Versuch der Vergewisserung: »aber hörst du mir

49 Hoppe, Pigafetta, S. 81.

50 Gutjahr zufolge würde diese Frage allerdings von Pigafetta geäußert. Gutjahr, *Der Entdeckungsbericht des Anderen*, S. 250.

51 Hoppe, Trilcke, Wolf, *Das Erfundene rettet einen vor gar nichts*, S. 77 f.

52 Hoppe, Pigafetta, S. 135.

53 Hamann, Hoppe, »Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin«, S. 230.

54 Hier und im Folgenden Hoppe, Pigafetta, S. 155.

überhaupt zu? Ja, ich höre dir zu«. Die Heimkehr eines Wirs (»wir sind wieder da, wir geben Versprechen, wir gehen nie wieder weg«), in der Stadt Hamburg, dem »Luftkreuz des Nordens«, suggeriert dann, dass beide Ich-Erzählerfiguren verschmelzen. Der Ich-Figur scheint damit die Chronik (das Erzählen von der Reise) und die Rückkehr gelungen.

Fazit

Bereits in diesen ersten Ausführungen zu Felicitas Hoppe ist klargeworden, dass sich Hoppes Relektüren von Reiseberichten deutlich von den anderen hier besprochenen Texten unterscheiden. *Pigafetta* inszeniert in der Gegenwart anhand der Figur Pigafettas mehrere Gespräche mit der Vergangenheit, ist aber mittels der Textstrata aus der Vergangenheit selbst auch im Gespräch mit der Vergangenheit: In seiner Machart präsentiert der Text sich selbst als vielstimmiges, metafiktionales Gespräch mit der Vergangenheit. Zentral erscheint nicht die Frage, wie Wirklichkeit vermittelt werden kann, sondern wie ein Gespräch darüber und über die Vermittlung selbst aussehen könnte. Mit der Aktualisierung der Vergangenheit geht auf der Darstellungsebene ein medialer Wandel einher, die inszenierte Mündlichkeit und Dialogizität im Text erhöhen die Immanenz der Situation. Und nicht nur vom Aufzeichnen der Worte (»ich zeichne alles auf, Silbe für Silbe«),⁵⁵ auch vom Zeichnen ist häufig die Rede. Pigafetta war zugleich Zeichner von Magellans Expedition. Sowohl Pigafetta als auch das Ich zeichnen ihre Mitreisenden, ohne dass diese das bemerken (»Wenn er wüßte, wie oft ich den Ingenieur schon so gezeichnet habe«).⁵⁶ So wird mit dem Vorgang des bildnerischen Zeichnens und dem Zeichnen durch Worte gespielt. Das Zeichnen ist aber kein leichtes Unterfangen: Immer wieder werden die Mappen ins Meer geworfen, sei es »aus lauter Verlegenheit und Liebe«,⁵⁷ sei es aus Schrecken oder der Unmöglichkeit des Selbstporträts:

Ich habe alles gezählt und gezeichnet, [...] wie die Matrosen die Kisten öffnen, Stück für Stück gegen das Licht halten, wie sie Armbänder und Halstücher ausprobieren [...]. Genau so habe ich mir das vorgestellt, rief meine Schwester entzückt, jetzt mußt du nur noch dich selbst zeichnen beim Blick in den eintausendsten Spiegel, aber als ich mich sah, fiel mir der Stift aus der Hand, und ich warf die Mappe ins Meer.⁵⁸

55 Ebd., S. 135. Vgl. auch »Genau so habe ich ihn [sc. den Generalkapitän] mir vorgestellt, in der glühenden Hitze an Deck [...]. Wahrscheinlich ist er verrückt, aber ich weiche jetzt nicht mehr von seiner Seite und zeichne jedes seiner Worte auf.« Ebd., S. 46, Anmerkung O. S.

56 Hoppe, *Pigafetta*, S. 59, vgl. auch S. 26, 61, 106.

57 Ebd., S. 45.

58 Ebd., S. 119.

6.1.3 Experimente der Vermittlung. *Paradiese, Übersee* (2003)

Stärker noch als in *Pigafetta* sind mediale Phänomene in dem 2003 erschienenen Text *Paradiese, Übersee* zu beobachten, der durch seine »mangelnde Gegenständlichkeit und Welthaltigkeit« und das Nebeneinander realer und wunderbarer Ereignisse, Figuren und Orte die Kritiker etwas hilflos zurück[liess]«.59 In Hoppes Roman *Paradiese, Übersee* wird nicht eine Nachreise auf textuellen Spuren ausagiert, vielmehr handelt es sich um mehrere Reisen60 von Figuren, die einander Botschaften zu überbringen haben in einer eigenen Welt mit wunderlicher Erzähllogik. Die Paradoxien der Wirklichkeitsvermittlung zeigen sich in diesem Text nur marginal als Frage der Welthaltigkeit, eines faktualen Widerstands – *Paradiese, Übersee* enthält kaum Wirklichkeitspartikel –, vielmehr wird der zweite Teil des Kompositums in den Blick genommen, die Vermittlung. *Paradiese, Übersee* führt, so meine These, Versuche der Welterzeugung durch Erzählen vor – die Grenzen des Erzählens und der erzählten Welt verschwimmen immer wieder. Dabei legt der Text den Fokus auf Vermittlungssituationen, auf das vielfältige Scheitern von Vermittlung. Er stellt insofern eine Reflexion über Medialität und Fiktion dar. Hier kommt daher insbesondere die dritte Analysekatgorie der Darstellung von Situationen der Vermittlung einerseits und dem Medialitätsdenken des Texts andererseits zum Zuge.

Dreierkonstellationen

Paradiese, Übersee gliedert sich in drei Teile mit je sechs, sieben respektive neun überschriftlosen Kapiteln. Das Figurenpersonal besteht aus einem Fremdenführer in luxemburgischen Ardennenburgen, genannt Kleiner Baedeker, dessen Schwester Spes sowie dessen älterem Bruder Willibrord. Dazu kommen ein Zimmermädchen in Lissabon, Doktor Stoliczka mit Schmetterlingsnetz auf der Jagd nach Berbioletten61 sowie ein Pauschalist62 mit Diktiergerät in Begleitung eines Ritters mit Rüstung und Rucksack. Der Pauschalist und der Ritter sind auf der Suche nach dem Doktor Stoliczka. Doch einzelne Identitäten des Figurenarsenals überschneiden

59 Conter, Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption, S. 90; vgl. auch Krumbholz, Der Ritter und sein Pauschalist.

60 »*Paradiese, Übersee* entwirft das Leben unterwegs als den Normalfall, schert sich dabei aber nicht um das tatsächliche Gesicht Kalkuttas oder Lissabons. Viel wichtiger als der erreichte Ort ist die Bewegung, zu Schiff, zu Pferd oder zu Fuß, und es sind die Passagen liebevoll geschilderter Reiseanstrengungen, die sich am nachhaltigsten einprägen.« Ohne Autor:in, Felicitas Hoppe: *Paradiese, Übersee*.

61 Berbioletten (oder Barbioletten) könnte man (entgegen der Aussage des Textes nicht aus Zoologiehandbüchern, sondern) aus Chrétien's *Erec et Enide* kennen, wo es ein mehrfarbiges Tier aus Indien bezeichnet und aus dessen Fell Erecs Mantel gefüttert ist, vgl. Burgess, Curry, »Si ont berbïoletes non«.

62 Ein Pauschalist ist ein freiberuflicher Journalist ohne feste Arbeitszeit, der ein Pauschalhonorar erhält.

sich, wie im Laufe der Lektüre deutlich wird: Das Lissabonner Zimmermädchen ist die Schwester Spes des Kleinen Baedekers. Der Pauschalist ist identisch mit Willibrord, dem älteren Bruder des Kleinen Baedekers. Es gibt weitere Parallelen⁶³ zwischen den Figuren, etwa zwischen dem Ritter und dem Kleinen Baedeker, der in einem billigen Ritterkostüm herumläuft und dem der Helm des Ritters »wie angegossen«⁶⁴ passt. Dass die Identitäten der Figuren schablonenhaft gezeichnet sind, äussert sich auch in den deutlich markierten Gegensätzen. So steht etwa der Bildungshunger Willibrords den Zweifeln am Sinn des Schulabschlusses des Kleinen Baedekers gegenüber, der gegenüber studiertem Wissen vor allem Wissen aus eigener Anschauung und aus Legenden, wie die des Langen Veit, vorzuweisen hat. Wiederum anders verhält es sich mit dem Ritter, der nützliche Kenntnisse wie Feuermachen und dergleichen hat, dafür aber keine Sprache.⁶⁵ Dreierkonstellationen spielen im Text eine grosse Rolle: Drei Könige werden erwartet, drei Geschwister sind es, drei heilige Jungfrauen werden erwähnt (Fides, Spes, Caritas), von drei Heiligen wird erzählt (Willibrord, Quiriacus und Schetzel) und drei Räuber begegnen auf dem Weg.

Der erste Abschnitt des Textes, *Übersee*, fokussiert auf den Pauschalisten und den Ritter, die in Indien den Doktor Stoliczka suchen. Dieser ist im Übrigen angelehnt an eine historische Figur: Ferdinand Stoliczka (1838–1874) war ein mährischer Geologe und Paläontologe, der lange in Asien, unter anderem in Indien (so auch in Kalkutta beim *Geological Survey of India*) und im Himalaya auf Forschungsreisen unterwegs war.

Der zweite Abschnitt wartet überraschenderweise mit einem Ich-Erzähler auf: Der Kleine Baedeker erzählt aus der Ich-Perspektive die weihnächtlichen Zusammenkünfte der Familie über mehrere Jahre hinweg. Der Abschnitt trägt den Titel *Wilwerwiltz*, ein Ort in den Ardennen, dessen Name möglicherweise auf den heiligen Willibrord zurückgeht.

Im letzten Teil, *Paradiese*, treffen der Kleine Baedeker, der unterdessen mit dem Doktor Stoliczka nach Indien gereist ist, der Pauschalist und der Ritter in einem Wald aufeinander. Einzig das letzte Kapitel des dritten Teils, das wiederum in den Ardennen spielt und die Zusammenkunft der drei Geschwister im Wirtshaus der Frau Conzemius zu Echternach schildert,⁶⁶ wird wiederum aus der Perspektive des Kleinen Baedekers erzählt. Dort und in der Kindheitserinnerung an die conzemiuussche Gastfreundschaft in Echternach wird denn auch das Paradies lokalisiert: »Bei Frau Conzemius, bei ihr und sonst nirgends, war unumstößlich

63 Vgl. dazu Frank, Inzest und Autor-Imago, S. 50 f.

64 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 171.

65 Vgl. ebd., S. 24 f., 104, 167.

66 Es gibt im Übrigen tatsächlich eine Hotelierfamilie Conzemius in Echternach.

das Paradies.«⁶⁷ Wie in *Pigafetta* ist also auch hier die Rückkehr in die Heimat, zur Familie zentral – Reisen ist für Hoppe laut eigener Aussage nicht »Weggehen, sondern in erster Linie Zurückkommen«.⁶⁸

Der Roman wirkt wie von einer Traumlogik geleitet, Kausalitäten und Zeitfolgen werden ausgehebelt.⁶⁹ Deutlich wird dies anhand der Botschaft beziehungsweise des Briefes, den verschiedene Figuren überbringen sollen: Der Ritter, mit dem der Pauschalist unterwegs ist, trägt in seiner Rüstung einen Brief mit sich.⁷⁰ Der Kleine Baedeker behauptet beim Zusammentreffen des Ritters und des Pauschalisten im letzten Teil des Romans, dass der Ritter »seit dem Neujahrmorgen einen Brief [s]einer [sc. des Kleinen Baedekers] Schwester unter seiner Rüstung« trage.⁷¹ Doch hatte der Kleine Baedeker selbst, so war zumindest einige Seiten zuvor zu lesen, von seiner Schwester einen Brief *an* den Ritter »in den frühen Stunden des Neujahrmorgens zwischen Herz und Rippen« geschoben bekommen.⁷² Diesen Brief entführte aber der Hund des Kleinen Baedekers und machte sich auf den Weg zum Ritter als dem Adressaten der Botschaft. Während man nun den Inhalt des Briefes, den der Ritter bei sich trägt, nicht erfährt (dieser liest ihn »Silbe für Silbe, Wort für Wort, Satz für Satz«),⁷³ liest man ganz zu Ende des Textes durchaus einen Brief, den »Brief des Ritters«.⁷⁴ Der Kleine Baedeker faltet nämlich einen Brief, den er in seiner Hemdtasche findet, auseinander: »Ich [...] lese in der schwungvollen klaren Handschrift meiner Schwester die Worte: DER RITTER, DAS BIN ÜBRIGENS ICH.« Ich – steht dieses Wort nun für die Schwester, den Kleinen Baedeker, der den Satz liest, oder für die Leser:innen, die den Satz ebenfalls lesen? So ist bis zum Schluss nicht ganz klar, wer hier eigentlich wer ist, wer für wen eine Botschaft herumträgt und wer wem was erzählt.

Traumlogik und Aventure

Einige Wendungen und Bilder aus der literarischen Kultur des Mittelalters fallen ins Auge: Des Ritters und des Pauschalisten Angst vor dem *sich verligen* wird geschildert,⁷⁵ der leitmotivische runde Tisch, an welchem kein Platz für den Ritter

67 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 92.

68 Hoppe, *Sieben Schätze*, S. 72.

69 Michaela Holdenried vergleicht den Text mit einem der architektonischen Bildwerke M. C. Eschers: »Treppen, die nirgendwohin führen, ein zu Architektur gewordenes Möbius-Band«. Holdenried, *Ein unbekannter Stubengenosse Schillers*, S. 15.

70 Davon erfährt man auf S. 12, erwähnt wird er wiederum auf S. 32 und zumindest von aussen wird er den Leser:innen gezeigt auf S. 45.

71 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 159, Anmerkung O. S.

72 Ebd., S. 116.

73 Ebd., S. 161.

74 Hier und im Folgenden ebd., S. 186.

75 Ebd., S. 167. Das *verligen* spielt auf Erecs Vernachlässigung gesellschaftlicher Pflichten zugunsten privaten Vergnügens mit seiner Ehefrau an.

ist, verweist auf den Artushof – und aufs Geschichtenerzählen. Das in der Mediävistik weitgehend verabschiedete Konzept des Doppelwegs erscheint in mehreren Schleifen. Augenfällig sind auch die Gemeinsamkeiten mit Hoppes späterer, im Jahr 2008 erschienener Iwein-Adaption *Iwein Löwenritter, Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue*. Langer weist auf die Parallelität von Identitätswechselphantasmen in mittelalterlicher Literatur hin.⁷⁶ Im Unterschied zu *Pigafetta* wird die Beschäftigung mit der Vergangenheit hier nicht als Gespräch inszeniert, sondern erfolgt über Anspielungen auf Texte des Mittelalters und wiedererzählenden Variationen davon. Es handelt sich hierbei um ein doppeltes Mittelalter: das Mittelalter im Blick der Romantik.⁷⁷ So gibt es viele Momente des Traums und der Inspiration und auch märchenhafte Elemente, die allerdings nicht dem Erzählen des Wunderbaren dienen und auch nicht furchteinflößend wirken. Übernatürliche, der Logik widersprechende Elemente werden ganz unaufgeregt wiedergegeben.

In den Artuslegenden dürfen die Ritter erst nach bestandener *aventure* zurück zu Artus' Tafelrunde, um davon zu berichten. Und so sitzen denn auch im mittleren Teil des Romans die Familienmitglieder im Norden der Luxemburger Ardennen in Wilwerwiltz am sicherlich nicht zufällig runden Tisch und murmeln Geschichten vor sich hin – »was aus ihm [sc. dem Familienmitglied] werden könnte, wenn er sich einmal erhebt«. ⁷⁸ Für den älteren Bruder ist aber kein Platz mehr am Tisch – er wird mitsamt seinen Büchern in die Küche verbannt, da das Familienoberhaupt als einziger Anspruch auf einen »Zaun« aus Papier und Nachrichten (sprich auf eine Zeitung als Schutzwall) zu haben glaubt.⁷⁹ Die Bücher des Bruders stapeln sich dann in der Küche »kleinen Kathedralen gleich« (eine subtile Anspielung auf Victor Hugos »ceci tuera cela«, »le livre tuera l'édifice«, ⁸⁰ einer Medienreflexion par excellence in *Notre-Dame de Paris*).

Fromholzer hat vorgeschlagen, den mittleren Teil *Wilwerwiltz* als Rahmenhandlung zu fassen, womit der erste und dritte Teil zu Binnenerzählungen würden.⁸¹ So liesse sich die Struktur des Textes auch als Forminversion der mittelalterlichen Artusepik fassen, wie dies Frank vorschlägt:⁸² Anstatt dass die Erzählsituation rahmende Funktion einnimmt, wird sie selbst gerahmt von der erzählten Handlung. Ob die Handlung des ersten und dritten Teils nun wirklich erzählt

⁷⁶ Langer, »Erzählbrücken«, S. 58, Anm. 13.

⁷⁷ Vgl. Langer, »Erzählbrücken«.

⁷⁸ Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 67, Anmerkung O. S.

⁷⁹ Ebd., S. 71 f.

⁸⁰ Hugo, *Notre-Dame de Paris*, S. 142.

⁸¹ Fromholzer, *Zyklisches Erzählen bei Felicitas Hoppe*, S. 137; Frank folgt ihm hierbei, vgl. Frank, *Ikonisches Erzählen*, S. 222. Dafür spricht auch, dass der Kleine Baedeker behauptet, die Geschichte mit dem Doktor habe ihm die Schwester erzählt – »Wieder und wieder wollte ich diese Geschichten hören« Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 110.

⁸² Frank, *Ikonisches Erzählen*, S. 222.

oder aber nur imaginiert oder geträumt wird, lässt sich nicht entscheiden. Man könnte von textuellen Paralleluniversen zu sprechen, die sich an gewissen Stellen berühren: Eine logisch konsistente Handlung innerhalb einer Welt ergibt sich mit dem Material des Textes *Paradiese, Übersee* nicht. Die Zeit des Textes scheint in mehreren Zyklen zu verlaufen, die sich zwar immer wieder schneiden, aber nie in eins fallen und unabhängig voneinander weiterlaufen. Deutlich wird dies etwa in folgender Passage, die im Traum eine Vorgängerzeit eröffnet. Diese Zeit ist aber wiederum mit den Burgen der Ardennen, dem Hauptschauplatz der Geschichte des Kleinen Baedeker, verbunden:

Einer fest in den Traum des anderen gewickelt, waren sie wieder gemeinsam unterwegs, wie damals vor Jahren, als sie einander noch in einem anderen Wald begegnet waren. Der Ritter noch kein Ritter, der Hund aber auch damals schon nichts als ein Hund [...]. So ritten sie weiter von Burg zu Burg [...] und beugten sich im Vorübergehen hin und wieder über einen der schlafenden Wärter und Wächter, um genauer zu verstehen, was sie murmelten in ihrem ewigen Halbschlaf zwischen Troisvierges, Knaphoscheid und Wilwerwiltz [...].⁸³

Die Zeiten werden zusammengehalten durch das Erzählen, Imaginieren, Träumen: entworfene Welten.

Auch der Raum, obwohl durch eine Vielzahl der Realität entlehnter Ortsnamen (die als Pointe allerdings allesamt erfunden klingen)⁸⁴ aufgespannt, folgt nicht den Regeln der (uns bekannten) Wirklichkeit: Einen Handschuh kann man verlieren auf der Strasse zwischen Wilwerwiltz und Kalkutta, und als gegen Ende des Textes in Indien eine Art Sintflut auf die Protagonisten niederbricht, reiten die Geschwister erst und fahren dann auf einem selbstgebastelten Floss von Indien zurück an die Mosel, wo sie sich »gegen alle Gesetze der Natur«⁸⁵ den Fluss hinaufkämpfen, um schliesslich schwimmend in Wasserbillig ans Ufer zu gelangen. Der Eindruck, dass die Zeit in mehreren Kreisen zu laufen scheint, wird auch durch immer wiederkehrende Textpassagen und Wendungen hervorgerufen. Denn es sind nicht nur Personen oder offensichtliche Handlungsmerkmale, die mehrmals in unterschiedlichen Konstellationen auftreten, sondern zuhauf Formulierungen, die in leichter Variation immer wiederkehren. Dies kommt den Lesenden vielleicht bekannt vor aus Märchen – oder aus mittelhochdeutschen Epen.⁸⁶

83 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 57 f.

84 Es handelt sich um Ortsnamen, die »dem durchschnittlichen Leser vollkommen unbekannt sein und deren Namen ihm wie ein fantasievolles Konglomerat deutscher und französischer Morpheme vorkommen dürften. Entsprechend sind sie von der Kritik auch – fälschlicherweise und dennoch aus wirkungsästhetischer Perspektive vollkommen korrekt – als Phantasieorte aufgefasst worden.« Gess, *Don Sylvio und der Kleine Baedeker*, S. 28.

85 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 177.

86 Tatsächlich enthält der Text märchenhafte Elemente sowie explizite Referenzen auf Märchen, etwa *Rumpelstilzchen*, *Hase und Igel*, *Dornröschen*, *Der Wolf und die sieben Geisslein* und



Abb. 7: Felicitas Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 188 (unpaginiert)

Wirklichkeitsverankerung

Der Text gibt aber auch eine Vielzahl historischer und kultureller Details zu lesen, die aus einem Reiseführer stammen könnten und auf die ausserliterarische Wirklichkeit verweisen. Grosse Teile des Romans spielen in den luxemburgischen Ardennen, über die denn auch einiges berichtet wird:⁸⁷ Traditionen wie die Echternacher Springprozession,⁸⁸ Heiligenlegenden, Touristenattraktionen, historische Kriege, Burgen und Kirchen kommen zur Sprache. Der Name des Kleinen Baedekers spielt natürlich auf die gleichnamige Reiseführerreihe an.⁸⁹ Ähnlich wie in *Pigafetta* zielt zudem eine Karte den Text (Abb. 7).

Darauf ist auf den ersten Blick eine Reiseroute erkennbar, doch setzt sich die Karte bei näherem Hinsehen aus zwei einzelnen Karten zusammen, die einem unterschiedlichen Massstab folgen: Luxemburgs Karte, die aber nicht wirklichkeitsgetreu ist (die Ortsnamen ergeben nicht die angegebene Route), ist grösser dargestellt als der Auszug aus der Weltkarte mit der Strecke von Lissabon nach Kalkutta.

Die Karte erklärt weniger, als dass sie verspricht, Dinge zu klären. Meint man zuerst, die eingezeichneten Linien (eine von St. Hubert nach Echternach, die andere von Luxemburg nach Kalkutta) entsprächen den Reiserouten der Protagonisten, so stellt sich bei der Lektüre heraus, dass das nicht der Fall ist: Auf der Karte sind »lediglich die auf diegetischer Ebene wichtigen Handlungsorte verzeichnet«.⁹⁰ Der Roman scheint also zunächst »der *histoire* einen Bezug zur ausserliterarischen Realität geben zu wollen, durchkreuzt dieses Ansinnen aber konsequent«.⁹¹ Aber hält er damit nicht den Realitätsbezug und eine innerliterarische Realität in der Schwebe? Sind nicht beide Bedeutungsebenen verschränkt, in einem »freie[n] Spiel mit den beweglichen Splittern aus Welt und Literatur«?⁹²

Hintersinnige Ironie versteckt sich auch im Namen des Pferdes des Kleinen Baedekers: Es heisst Schengen und erinnert an das Abkommen gleichen Namens (und einer luxemburgischen Gemeinde notabene) zur Abschaffung von Grenzkontrollen an Binnengrenzen der betroffenen Länder. Die Dreisprachigkeit Luxemburgs ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv und verweist so wiederum auf die ausserliterarische Wirklichkeit. Einmal erklingt das Echo eines Ge-

andere. Vgl. auch »Hoppes Bearbeitung dieses Themas entspricht in ihrer Abstraktion den typisierten Figurendarstellungen der mittelalterlichen Kunst.« Frank, Inzest und Autor-Imago, S. 52.

87 Vgl. auch Conter, Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption, S. 94 f.

88 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 84, 89 und andere. Die Echternacher Springprozession ist seit 2010 auf der Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit der UNESCO. Auf Englisch heisst sie, als kleine Pointe, Hopping procession of Echternach.

89 In einem Interview nennt Hoppe dies eine »Hommage an die Kulturleistung des Reiseführers«, Nommel, Felicitas Hoppe im Gespräch.

90 Conter, Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption, S. 91.

91 Gess, Don Sylvio und der Kleine Baedeker, S. 28.

92 Ohne Autor:in, Felicitas Hoppe: *Paradiese, Übersee*.

lächters in drei Sprachen,⁹³ ein andermal gibt der Bruder auf die Fragen »Woher kommen wir, wohin gehen wir, wo sind wir« die Antwort in drei Sprachen. Seine Antwort lautet »Zu Hause.«⁹⁴ Dies ist im Lichte der obigen Ausführungen zur Bedeutung der Rückkehr im Vergleich zur Reise wenig überraschend. Auch der Kleine Baedeker hatte wiederholt geäußert, »nach Hause« zu wollen.⁹⁵ Hier mag man auch einen Nachklang von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* hören: Auf Heinrichs Frage, »Wo gehn wir denn hin?«, antwortet das Mädchen Zyane: »Immer nach Hause.«⁹⁶

Sinnfragen

Die Literaturkritik charakterisierte Hoppes Verfahren in *Paradiese, Übersee* mehrheitlich als rätselaufgebendes, das jede Sinnfrage sogleich konsequent *ad absurdum* führe: »Kurzzeitig hofft man, der Geschichte ein kapitaless Stück Sinn zu entreißen. Nähert man sich, war es aber doch nur ein leerer Haken.«⁹⁷ Doch gab es mehrere Versuche, in der vermeintlichen Sinnlosigkeit dennoch eine tiefere Ordnung zu sehen. Svenja Frank liest den Text als »Allegorisierungen des Ringens um das eigene Ich«, die in der gegenseitigen Erkennung von Schwester und Bruder gipfelt (»DER RITTER, DAS BIN ÜBRIGENS ICH«): »Schwester und Bruder erkennen sich gegenseitig und sich selbst ineinander und werden sich damit außerdem bewusst, dass das Ziel ihrer Suche in ihnen selbst liegt.«⁹⁸ Ihr erscheinen die »drei Geschwister und ihre Doppelgänger [...] als Spektralfiguren einer Existenz, die sich gleich einer prismatischen Brechung aufspaltet.«⁹⁹ In der Tat wird auch explizit eine Ich-Dissoziation des Kleinen Baedekers beschrieben. Dieser Vorfall tritt in den Raunächten auf, den zwölf Nächten zwischen dem Heiligen Abend und dem Dreikönigstag, in denen traditionsgemäß Übernatürliches geschieht:

In [...] den Raunächten zwischen Weihnachten und dem Tag der Heiligen Drei Könige, in denen die Tiere zu sprechen beginnen [...], in diesen Nächten hat mein Schlaf begonnen, sich unwiderruflich in zwei Hälften zu teilen, und zusammen mit

93 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 147.

94 Ebd., S. 172. Dies im Unterschied zum Hund des Ritters, der zu Beginn des Romans auf ebendieselben Fragen (allerdings in anderer Reihenfolge), pragmatisch geantwortet hatte, »Von dort, gleich hier, nach da« und damit die philosophisch-religiösen Grundfragen nach Ursprung und Zukunft, die auch Pilger stellen (vgl. S. 86), *ad absurdum* geführt hatte. Ebd., S. 56.

95 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 156, 171.

96 Novalis, *Werke*, S. 267. Frank liest auch die »Konzeption von Figuren als Variationsreihen« als Reminiszenz an Novalis. Frank, *Inzest und Autor-Imago*, S. 58.

97 Richter, *Drei Geschwister, drei Räuber, drei Heilige*. Zitiert nach Wiesmüller, *Unterwegs mit dem Stern der Verheißung?*, S. 67.

98 Frank, *Inzest und Autor-Imago*, S. 52.

99 Ebd., S. 51.

meinem Schlaf habe auch ich mich halbiert. Die eine Hälfte liegt in meinem Bett, die andere ist längst aufgestanden [...].¹⁰⁰

Inwiefern das Schlusswort des Romans, »DER RITTER, DAS BIN ÜBRIGENS ICH«,¹⁰¹ jedoch tatsächlich als Selbsterkenntnis der Schwester oder des Ritters zu lesen ist, bleibt fraglich. Die Wendung »das bin übrigens ich« benutzt Hoppe nicht selten: *Der Schatz bin ich* heisst eine der sieben *Augsburger Vorlesungen* Hoppes.¹⁰² Und ihr Kinderbuch *Iwein Löwenritter, Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue*, schliesst mit der Aussage »Denn der Löwe auf dem Burgweg bin ich. [...] Und so gut wie ich erzählt sie [sc. Geschichten] euch keiner. Ich war schließlich dabei.«¹⁰³ Zum einen verbindet sich mit dieser Identitätsbeteuerung häufig die Frage der Erzählberechtigung – wer dabei war, kann ohne Umwege oder Vermittlungsinstanzen erzählen –, zum anderen wird diese damit auch verabschiedet, getreu nach dem Motto »Ich war nicht dabei, aber ich weiß es ganz genau.«¹⁰⁴ Dennoch ist Franks Auslegung auch angesichts des sexualisierten Subtext, der Inzestthematik – so ist in der Hitze des Schuppens die Rede von glühenden Wangen, das Schmetterlingsnetz (als Referenz auf Nabokov) ist fast omnipräsent¹⁰⁵ –, und der vielen Eifersuchtsszenen¹⁰⁶ nicht von der Hand zu weisen.¹⁰⁷ Während Frank das Inzestmotiv »als Teil der übergeordneten Sehnsucht

100 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 119. In den Raunächten treiben Geister ihr Unwesen und besondere Verhaltensregeln gelten. Auch gelten sie als »Zeit ausserhalb der Zeit« – die Mondjahre, die nach Monden strukturiert werden, zählen mit zwölf Monaten nur 354 Tage.

101 Ebd., S. 186.

102 Hoppe, *Sieben Schätze*, S. 99.

103 Hoppe, *Iwein Löwenritter*, S. 250, Anmerkung O. S.

104 Vgl. Hoppe, *Sieben Schätze*, S. 122; vgl. auch Hellström, »Ich sehe was, was du nicht siehst«.

105 Vgl. Frank, *Inzest und Autor-Imago*, S. 55. Unter den zahlreichen intertextuellen Anspielungen sei vor allem Brentanos Erzählung *Die drei Nüsse* (1817) genannt, in der das Nüsse-Knacken mit vermeintlichem Geschwisterinzest und Tod assoziiert wird. Auch ein Schmetterlingsnetz kommt vor.

106 Willibrord ist eifersüchtig auf den Hund des Ritters und den Kleinen Baedeker, als dieser mit dem Ritter am Feuer sitzt. Der Kleine Baedeker ist eifersüchtig auf den Ritter, da sich seine Schwester in diesen verliebt hat und später weil Willibrord sich nach dem Ritter sehnt: »[m] ein kleiner Waldverschwender, meine traurige Reisebekanntschaft, mein geliebter sinnloser Schatten«. Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 157, vgl. S. 31, 46, 153, 165. Beide Male heisst es vom Kleinen Baedeker, »tief in seinem Herzen hatte er längst die Verfolgung dieses Mannes aufgenommen, dessen Anwesenheit und Abwesenheit ihm gleichermaßen unerträglich waren«. Ebd., S. 107, 153. Ein Waldverschwender ist nun keine kreative Wortfindung Hoppes, sondern ein mittelhochdeutscher Ausdruck für Ritter: Ein *waltswende* ist einer, der viele Speere verstit. In Wolframs *Parzival* wird etwa Feirefiz, Parzivals Halbbruder, der sich später in Indien (!) niederlässt, als *waltswende* bezeichnet (57.23, zitiert nach Wolfram von Eschenbach, *Parzival*). Eine weitere Anspielung auf den Parzival-Stoff findet sich auf S. 85, als der Kleine Baedeker schildert, dass er sich beim Verlassen der Ortsgrenze nicht nach seiner Mutter umgedreht habe – dies ist eine Parallele zu Parzival (zumindest in Wolframs Fassung, bei Chrétien reitet Parzival weiter, obwohl er beim Zurückblicken sieht, wie seine Mutter ohnmächtig niedersinkt).

107 Immerhin gibt Hoppe in einem Interview zu Protokoll: »Mich interessieren Reisen zu mir selbst

nach familiärer Vereinigung«¹⁰⁸ beschreibt, interpretiert Claude Conter den Text im Sinne einer romantischen Modernekonzeption mit religiösen Untertönen, als christliches Erlösermodell der Überwindung der modernen Sinnlosigkeit gegen eine poststrukturalistische Lektüre:¹⁰⁹ Der Kleine Baedeker, noch an die drei Könige und Errettung glaubend, rette den Bruder nach Hause; die Schwester mit dem sprechenden Namen Spes, Hoffnung, sei eine Erlöserfigur. Der religiöse Subtext tritt insbesondere auch in der Zeitstruktur auf. Der Text beginnt an einem 22. Dezember¹¹⁰ und endet an einem Dreikönigstag (6. Januar), der mittlere Teil weist zudem Rückblenden auf die Weihnachtszeit der vorangehenden drei Jahre auf. Im Zusammenfallen von Epiphanie und der Erinnerung an das Pfingstfest zu Echternach im dritten Teil sieht Conter die »Überwindung der Trennung in der familiären Vereinigung«, wobei »das Fehlen der Eltern zugleich den neuartigen Charakter der sozialen Einheit andeutet«.¹¹¹

Fromholzer wiederum argumentiert, nicht »die romantischen Epen, Märchen und Legenden« stünden »im Vordergrund des Erzählens, sondern die Möglichkeiten ihrer Vergegenwärtigung«.¹¹² Prägnant ist auch Olaf Kramers Beobachtung, der Roman sei »eine Experimentieranordnung, in der verschiedene und immer wieder neue literarische Techniken des Fingierens erprobt« würden.¹¹³ Der Text zielle auf die »Verunsicherung« der Lesenden statt auf Immersion ab. Kramers Aussage, *Paradiese, Übersee* sei eine »Metareflexion über Fiktion, über die Art und Weise, in der semiotische Konstrukte mögliche Welten erzeugen«, ist aber zu ergänzen mit dem Hinweis auf die dem Text inhärente Medialitätsreflexion. Der Text lotet die medialen Möglichkeiten und Bedingungen der Möglichkeiten der Fiktion aus. Dies wird im folgenden Abschnitt ausführlicher begründet.

nicht, denn ich bin nicht auf der Suche nach mir. Wäre ich es, so würde ich wohl am besten zu Hause bleiben«, was auf einen Zusammenhang zwischen Heimkehr und Selbsterkenntnis hindeutet. Nommel, Felicitas Hoppe im Gespräch.

108 Frank, Inzest und Autor-Imago, S. 57.

109 »Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption in *Paradiese, Übersee* ist der erzählerische Versuch, den Idealismus mittels Remythologisierungen durch die Sinnwüste der Moderne und der Dekonstruktion zu retten und in der Gegenwart an dem weiterzuschreiben, was Walter Hinderer für die Romantik die ›Depotenzierung der Vernunft‹ nannte.« Conter, Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption, S. 99. Vgl. auch Wiesmüller, Unterwegs mit dem Stern der Verheißung?

110 Der 22. Dezember ist nicht nur der Geburtstag des Kleinen Baedekers, sondern auch Felicitas Hoppes.

111 Conter, Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption, S. 96.

112 Fromholzer, Zyklisches Erzählen, S. 149.

113 Hier und im Folgenden Kramer, Willkürliche Welten?, S. 50 f.

Medialitätsprofile

Es stellt sich die Frage: Was ist *Paradiese, Übersee* für ein Text? Ein Familienroman, der vom Verlust der Kindheit, vom Nicht-erwachsen-werden-Wollen und von Familienkonflikten erzählt? Eine Reflexion auf Europa? Ein Märchen mit biblischen Anklängen? Ein moderner Reiseroman, der mit dem Klischee der Reise zu sich selbst spielt, halb »Don Quichotiade«,¹¹⁴ halb Kolonialroman über Britisch-Indien? Eine »moderne literarische Apodemie, angereichert um ein Moment des Phantastischen und Subjektiven, das der zu Ende entdeckten äußeren Objektivität ein nicht kartographierbares Paradigma innerer Horizonte« als Reise zurück in die unbeschwerten »Sphären der Kindheit« gegenüberstellt?¹¹⁵

Hoppes Roman ist all das und doch nicht, denn dabei wird eine zentrale Komponente nicht berücksichtigt. Konzepte der Sichtbarkeit und Hörbarkeit und des Geschichtenerzählens spielen eine grosse Rolle: Hoppes Roman erweist sich als vielleicht zuallererst ein Text über das Spiel und Scheitern von Vermittlung. Die einzelnen Figuren prägt ein jeweils ganz spezielles Verhältnis zu Medialität: Ihnen lassen sich, wie im Folgenden gezeigt wird, klare »Medialitätsprofile« zuweisen. Der Pauschalist, ein fleissiger Leser, der »alles studiert« hat, ist arbeits halber auf der Suche nach einer Geschichte, einer Reportage. Zentrales Merkmal ist sein Diktiergerät, sein »Schlüssel zur Welt«,¹¹⁶ wie es im Text heisst: Unaufhörlich spricht er hinein, kommentiert das Geschehen und kann damit seine Worte immer wieder abspielen und anhören. Indem der Pauschalist so aber Urheber und Adressat zugleich ist, ist er im Leerlauf des Wiederholens – Holdenried sieht im Diktiergerät ein Symbol für »eine sich selbst ständig wiederholende (Post)Moderne«¹¹⁷ – und der eigenen Weltsicht gefangen, während der »Text« an seinem »Herzen« immerfort wächst.¹¹⁸ Die strikte Oralität seines Verfahrens erscheint schliesslich als Mangel: Er stand mit »leeren Händen« da, hatte »nichts vorzuweisen«.¹¹⁹ Auch die Zeitung ist ein »Schlüssel zur Welt«, »[d]ie Wörter erstens, die Welt zweitens und drittens die Welt in den Wörtern, diese druck schwarze Wirklichkeit, [...] ohne die wir nicht wüssten, [...] welches Ausmaß das Unglück erreichen kann und dass wir [...] auf der Seite der Geretteten sind«.¹²⁰

114 Vgl. Gess, *Don Sylvio und der Kleine Baedeker*, S. 26.

115 Homscheid, »... wer überall ist, ist nirgends.«, S. 62 und 77.

116 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 17.

117 Holdenried, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, S. 13.

118 Vgl. Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 8 f.

119 Ebd., S. 157. »Wir stehen – anders als der Ritter – nicht mit leeren Händen da; denn im Gegensatz zu diesem Glücklosen besitzen wir ja den Schatz: diesen ganzen gesammelten Text.« Holdenried, »Mit leichter Hand vom Hier in das Nichts«, S. 121.

120 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 23. Kramer verweist auf Luhmanns Diktum, dass Massenmedien festlegen, was man über die Welt weiss, was als Realität erscheint. Kramer, *Willkürliche Welten?*, S. 52.

Die geschriebene Wirklichkeit ist ihm ein Mittel zur Ordnung, ohne die er nicht bestehen zu können glaubt. Selbst ist er aber nicht in der Lage, seine Mündlichkeit in die Ordnung garantierende Schriftlichkeit und Wirklichkeit zu überführen.

Der Ritter hingegen hat keine Sprache,¹²¹ ohne dabei stumm zu sein. Sein Kommunizieren beschränkt sich auf Praktisches (ein Feuer machen, darin Kastanien rösten, die Pferde versorgen ...), er war »mit Lesen schon fertig«. ¹²² Im Laufe des Textes hat er dann aber auch eine neue Sinneserfahrung: Er kann hören, »wie er nie zuvor in seinem Leben gehört« hatte.¹²³

Doktor Stoliczka wiederum schreibt: Er notiert während der Forschungsreisen auf der Suche nach Ruhm und Anerkennung seine Beobachtungen, streicht und korrigiert dabei aber beständig Formulierungen, von denen er fürchtet, dass sie ein schlechtes Licht auf ihn werfen könnten.¹²⁴ Sein Text ist im ständigen Umbau begriffen, er kann sich nicht festlegen.

Dem Kleinen Baedeker entspricht ein weiteres Mal die Mündlichkeit – aber es ist eine selbst gewählte Oralität ohne Hilfsmittel, »ohne Bücher und Notizen, ohne Fotoapparat und Diktiergerät«. ¹²⁵ Er verlässt sich bei seinen Schlossführungen auf sein Gedächtnis, auf das, was er gesehen und gehört hat.

Kaum erstaunlich, dass bei einer solchen Vielfalt an Kommunikations- und Übermittlungsmethoden auch deren Verfänglichkeit thematisiert wird: Vom Pauschalist wird mindestens einmal gesagt, dass er lüge,¹²⁶ beim Kleinen Baedeker sind die Hinweise auf Unzuverlässigkeit zahlreich.¹²⁷

Und wenn mein Bruder einmal zurückkommt, mit seiner Beute, werden mein Vater, meine Mutter und ich ein für alle Mal die Hände in den Schoß legen. Wir werden endgültig reich sein und nie wieder frieren, und ich werde meine Zeit nicht mehr in zugigen Burgen verbringen [...] und meiner Schwester nähe ich eine kleine Schürze aus Berbiolettenfell, mit der sie in allen Hotels dieser Welt höchste Ehre einlegen wird. [...] [E]in allein reisender Herr, ein aufmerksamer Forschungsreisender vermutlich, wird das Fell auf den ersten Blick erkennen, [...] und hinter vorgehaltener Hand wird er sie fragen: Woher haben Sie das? Wo haben Sie es gefunden? Sie hat sich in einen Ritter verliebt [...].

121 »[...] obwohl er [sc. der Pauschalist] wusste, Wörter sind Wörter, Papier ist Papier, hätte er eines Morgens um ein Haar den Ritter erschlagen, als er ihn dabei erwischte, wie er [...] mit einer taufrischen Zeitung, [...] die schweißnassen Pferde trockenrieb [...], was dem Ritter die Sprache verschlagen hätte für den Fall, er hätte Sprache gehabt, aber diese Sprache hatte er nicht.« Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 24 f., Anmerkung O. S.

122 Ebd., S. 25.

123 Ebd., S. 65.

124 Ebd., S. 125–127, 131, 136, 140 f.

125 Ebd., S. 78.

126 Ebd., S. 8.

127 Ebd., S. 136, 139, 154, 185.

Stattdessen sollten sie sich lieber mit diesem Doktor befassen, der [...] anfang, meine Schwester auf Schritt und Tritt zu verfolgen [...] [und versprach,] sie zu heiraten. Aber anstatt meiner Schwester dabei tief in die Augen zu blicken, [...] starrte er immer noch unverwandt auf die Schürze¹²⁸ aus Berbiolettenfell, worauf meine Schwester beschloss, die Schürze nie wieder abzulegen. Nur wenn sie zu Weihnachten nach Hause kam, nahm sie sie für einen kurzen Moment ab, um sie hinten im Schuppen gründlich auszubürsten.¹²⁹

Die Grenzen des Erzählens und der erzählten Welt verschwimmen: Wenn der Kleine Baedeker sich ausmalt, was passieren würde, wenn sein Bruder zurückkäme »mit seiner Beute«, nämlich dem vielfarbigen, schönen Fell von Berbioletten, er habe »sich vermutlich ein paar Männern aus der Gegend angeschlossen« und sei »unterwegs in ein anderes Land, um Berbioletten zu jagen«,¹³⁰ so gleitet die Erzählung in den folgenden Zeilen unmerklich von der Verwendung des Futurs in das Präteritum, welches das Erzählte als Vergangenes markiert: »Sie [sc. meine Schwester] hat sich in einen Ritter verliebt«. ¹³¹ Im Laufe einiger Buchseiten hat sich die Berbiolettenschürze von einer reinen Hypothese der Zukunft in ein Faktum der Vergangenheit verwandelt. In der Erzählung des Kleinen Baedekers wird das Imaginierte zu Wirklichkeit. Dies ist nur eine der vielen Stellen, an welchen der Text die Entstehung einer Welt aus der Erzählung vorführt.

Zu den offenkundigen Medien (Diktiergerät, Zeitung, Stimme, Stift und Papier), die den einzelnen Figuren zuordenbar sind, gesellen sich aber weitere Objekte, die – scheinbar – als Attribute der Personen fungieren. Geradezu penetrant werden im Text Dinge evoziert: Immer wieder ist die Rede von Schmetterlingsnetz, Botanikertrommel und -kittel, Tropenhelm, Jagdgewehr, Lupe, Kaleidoskop, einem kleinen Zelt, dem Schachspiel, Spielkarten, Helm und Rüstung, einer Zeitung. Die Dinge dienen aber nur bedingt der Wiedererkennung ihrer Träger:innen, da diese sie ständig wechseln. Es scheint, als ob der Text nur eine beschränkte Auswahl von Objekten zur Verfügung hat und diese Requisiten immer wieder an anderen Orten auftauchen lässt. Während es sich dabei einerseits um Dinge handelt, »an denen im 17. und 18. Jahrhundert das Verhältnis von Wunderbarem und Naturwissenschaften konzipiert wurde – so vor allem optische Instrumente, die neue und wunderbare Perspektiven auf das scheinbar Vertraute eröffneten –«, ¹³² wie Lupe, Fernglas und Kamera, markieren andererseits Attribute wie Botanisiertrommel, Tropenhelm und

128 Die wörtliche Auslegung gefestigter Sprachwendungen – hier etwa, dass der Doktor zum Schürzen-Jäger wird – ist ein Markenzeichen Hoppes.

129 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 102–110, Anmerkung O. S. Der Kleine Baedeker behauptet, die Geschichte mit dem Doktor habe ihm die Schwester erzählt – »Wieder und wieder wollte ich diese Geschichten hören«. Ebd., S. 110.

130 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 102.

131 Ebd., S. 106.

132 Gess, *Don Sylvio und der Kleine Baedeker*, S. 26.

Jagdgewehr die koloniale Unterdrückungspraktik. Auch diese Dinge sind Medien oder werden vielmehr vom Text so dargestellt: Sie scheinen etwas zu vermitteln, eine Botschaft zu besitzen und etwas über- oder mittragen zu wollen, doch sie »verdoppeln« auch das, »worauf sie sich beziehen, und verstellen es, indem sie statt seiner agieren und funktionieren«. ¹³³ Hoppe entwirft geradezu ein mediales Feuerwerk. Doch die Objekte im Text erweisen sich allesamt als unzweckmässig: Sie funktionieren nicht beziehungsweise erfüllen eine andere Funktion als vorgesehen und vermitteln gerade dadurch: Das Diktiergerät birgt »in Wahrheit nichts«, ¹³⁴ die Fotografie zweier Männer, die dazu dienen sollte, den Doktor Stoliczka zu identifizieren, ist nutzlos, da er vielleicht gar nicht drauf ist, der Brief, von dem alle Klärung erwarten, erklärt überhaupt nichts, denn des Ritters Reaktion auf den Brief verhält ungehört in seiner Rüstung, »vielleicht auch deshalb, weil er sich längst abgewandt hatte und in die entgegengesetzte Richtung sprach«. ¹³⁵ Der Pauschalist äussert, was man sehe und wahrnehme, sei keine Frage der Sehkraft, »sondern einzig und allein eine Frage der Einbildungskraft«. ¹³⁶ Das Vermitteln und der Prozess der Wahrnehmung sind in *Paradiese, Übersee* nicht geradlinig, sondern immer mit Unvorhergesehenem und Imaginärem angereichert.

Auch die weiteren Requisiten des Textes erfüllen ihre Bestimmung nicht: Mit dem Schmetterlingsnetz fängt niemand Schmetterlinge, stattdessen wird der Kleine Baedeker damit verprügelt. Angel und Lupe sind ebenfalls nutzlos, Helme sitzen nicht und werden entwendet. Ein Handschuh geht verloren und obwohl man die dazugehörige Hand findet, kommt es zu keiner Wiedervereinigung von Hand und Bekleidungsstück. Ein Fehdehandschuh bleibt in Folge einer Auseinandersetzung des Ritters und des Pauschalisten auf der Strasse zwischen Straßburg und Kalkutta liegen und »[a]lles bleibt im Spiel«, so diktiert der Pauschalist, weil »am Ende alles, jede Karte, jeder Handschuh und auch der kleinste Anflug von Zuneigung und Abneigung Teil der Geschichte werden muss«. ¹³⁷

Auffällig ist auch die Präsenz des Musealen im Text, das seinerseits eine bestimmte Funktion von Medialität erfüllt. Sowohl Doktor Stoliczka als auch der Kleine Baedeker sprechen immer wieder über Museen. Das Museum (und die museale Führung) steht für die Wieder-Holung, für das Sekundäre, die abwesende Präsenz, die unmögliche Vergegenwärtigung. Die ausgestellten Objekte im Museum sind ihrem Alltagsgebrauch und ihrer Alltagsbedeutung enthoben,

¹³³ Kiening, Fülle und Mangel, S. 30.

¹³⁴ Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 54.

¹³⁵ Ebd., S. 161. Auch in umgekehrter Richtung ist die Rüstung eine Kommunikationsbarriere, vgl. »[Sie klopfen] von außen mit den Knöcheln ihrer Räuberfinger gegen seine Stirn, seine Wangen und vor allem gegen das, was sie für seine Ohren hielten, damit ihre Botschaft nicht verloren ginge.« Ebd., S. 63.

¹³⁶ Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 51.

¹³⁷ Ebd., S. 25 f. Die gleichen Formulierungen verwendet auch der Kleine Baedeker. Ebd., S. 115.

statt eines Gebrauchswerts haben sie einen »auratischen Zeugniswert« und werden eingebettet in einen »politischen, kulturhistorischen, ästhetischen, sozialen« Kontext.¹³⁸ Willibrord, der Bruder des Kleinen Baedekers, meint hingegen abschätzig, der ganze Kontinent Europa sei ein »gigantisches Museum«: voller Restbestände, lächerlich und staubig.¹³⁹ Er sieht in den sogenannten Entdeckern nur »Jäger und Sammler«, die »abwegige Fundstücke« nach Hause bringen, diese in Vitrinen ausstellen und sie »bis ans Ende ihres Lebens immer wieder von vorn« katalogisieren.¹⁴⁰ Im Unterschied dazu zählt der Kleine Baedeker, der selbstgelernte Fremdenführer, stolz die lokalen Museen auf, die sein Bruder nicht kennt:

[H]at unser Bruder jemals einen Fuß in das Museum für Käse und Sirup gesetzt, in das Haus der letzten Patrone, in das Museum für Marienerscheinungen oder in die Küche und Molkerei der Museumsscheune? Kennt er die unterirdischen Pferdeställe in unserem Imaginationsmuseum, das Museum der Unterwelt? Nicht einmal unser in Europa einzigartiges Filzmuseum kennt er [...]. Gar nicht zu reden vom Museum für Karneval, dem Tabaksmuseum, dem Bienenmuseum, dem Rasiersteinmuseum, dem Provinzialwaldmuseum, dem Holzschuhmuseum, dem Erdbeermuseum, dem Archäologischen Museum in der Fleischhalle von fünfzehnhundertachtzig und dem Museum der Rennstrecke von Francorchamps.¹⁴¹

Das lokale Kleinmuseum stellt eine zweite Wirklichkeit dar mit Blick auf die eigene Geschichte, die Sicherheit bietet und der Welt der exotischen und gefährlichen Abenteuer diametral gegenübersteht. Das Museum, so schreibt Hoppe später in *Prawda*, hat einen »unbeugsamen Willen zur Sesshaftigkeit«, einen »unstillbaren Wunsch nach Bedeutung und Stillstand, nach festen Plätzen und strenger Beschriftung«.¹⁴² Das Museum ist auch ein Ort der Ordnung und der Stabilität: »Die Welt erscheint hier noch im Zusammenhang ihrer Bestandteile.«¹⁴³

Ein Spiel?

Unbeachtet in der Analyse der Medialitätsprofile blieb bisher die Dritte im Bunde. Was aber tut die Schwester des Pauschalisten und des Kleinen Baedekers, wenn sie nicht in ihrer Funktion als Zimmermädchen in den Hotelzimmern die liegengelassenen Gegenstände der Gäste aufsammelt? Sie spielt Schach. Karten, Würfel, Bühne und Kulisse, Krippenspiel, Schach – das Spiel ist omnipräsent in *Paradiese, Übersee* (und notabene in Hoppes gesamter Prosa). Während

138 Welzbacher, *Das totale Museum*, S. 75 und 62.

139 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 99.

140 Ebd., S. 44.

141 Ebd., S. 113. Mindestens einige davon gibt es wirklich, vielleicht sogar alle, vgl. auch Conter, Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption, S. 102, Anm. 23.

142 Hoppe, *Prawda*, S. 114.

143 Welzbacher, *Das totale Museum*, S. 17.

Doktor Stoliczka Karten spielt und würfelt und der Ritter Brettspiele spielt, verabscheut der Pauschalist jegliche Art von Spielen und erinnert sich nur ungenau an seinen verpatzten Auftritt im Krippenspiel in Kinderjahren. Der Kleine Baedeker spielt auf der Reise um zu überleben metaphorisch letzte und allerletzte Trumpfkarten aus. In der ersten Nacht der gemeinsamen Reise war dem Ritter und dem Pauschalisten eine Wahrsagerin begegnet, die ihnen die Karten legte. Diese Reihen (GEDANKEN, BRIEF, KRANKHEIT, EIFERSUCHT, GESCHENK für den Pauschalisten, BOTSCHAFT, REISE, TREUE, UNVERHOFFTE FREUDE, TOD für den Ritter) lassen sich aber kaum als Lektüreschlüssel verstehen, sie stellen nur eine »angeblich[e] Ordnung« dar.¹⁴⁴ Zu vage sind die Begriffe, als dass sie die Lektüre erhellen würden, wenn auch gewisse Entsprechungen deutlich werden. Gess sieht im Kartenlegen, dem Spiel, bei dem alle Karten im Spiel bleiben, aber immer wieder in einer anderen Folge gelegt werden, das Strukturprinzip des Romans.¹⁴⁵ Ein alternatives, aber ebenso überzeugendes Bild findet Frank im Kaleidoskop, das ebenfalls mehrmals Erwähnung findet im Text: »Gleich den Glassplittern in jenem optischen Spielzeug spiegelt sich eine begrenzte Anzahl von Figuren, Handlungen und Motiven und fügt sich zu immer neuen Variationen zusammen.«¹⁴⁶

Während die Brüder zuerst in den luxemburgischen Ardennen und später in Indien herumirren auf der Suche nach dem Doktor Stoliczka beziehungsweise dem Ritter, spielt die Schwester nachts Schach gegen sich selbst und wird dabei immer besser.¹⁴⁷ Das Spiel wird Felicitas Hoppe nicht zufällig gewählt haben: Schach war im Mittelalter am Hof weit verbreitet und gehörte zu den sieben ritterlichen Fertigkeiten (*septem probitates*). Es fungierte als Abbild der Gesellschaft mit unterschiedlichen sozialen Status, ihrer Rechte und Pflichten (ohne den Klerus allerdings) und war darum beliebtes Motiv für eine Allegorie (vgl. die sogenannten Schachzabelbücher). Die Spielform lässt sich auf verschiedene höfische Bereiche wie Aventure, Kampf, Liebe und Jagd übertragen.¹⁴⁸ Gerne werden auch Liebende beim Schachspiel dargestellt, in der Hohen Minne war das Mattsetzen ein geläufiger Ausdruck. In der frühen Neuzeit veränderten sich die Regeln des Schachspiels: Die Dame avancierte von einer eher unbedeutenden zur mächtigsten Figur. So scheint die Schwester in *Paradiese, Übersee* nicht nur auf dem Spielbrett, sondern auch in der *histoire* die Fäden in der Hand zu halten, ihre beiden Brüder auf *aventure* zu schicken – die Figur des Springers oder Pferds heisst im Englischen *knicht*, Ritter – und die Auflösung aller Rätsel zu

144 Hoppe, *Paradiese, Übersee*, S. 21, 19.

145 Gess, *Don Sylvio und der Kleine Baedeker*, S. 30 f.

146 Frank, *Inzest und Autor-Imago*, S. 49.

147 Auch in Hoppes *Iwein-Adaptation* spielt eine Frau Schach gegen sich selbst: Lunete, die Vertraute Laudines.

148 Vgl. Urban, *Visualisierungsphänomene in mittelalterlichen Schachzabelbüchern*.

wissen.¹⁴⁹ Die Textfiguren folgen zudem, ähnlich wie Schachfiguren, gewissen Regeln, und die Orte wiederholen sich (die Lichtung, der Wald, der Kreuzweg). Doch entgegen der *ratio*, die dem Schach innewohnt, präsentiert sich der Roman nicht als schlüssiges Spiel mit Siegern oder Remis. Spätestens wenn drei Könige erwartet werden (im Krippenspiel und zum Dreikönigstag), sind die Grenzen des Schachspiels überschritten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in *Paradiese, Übersee* ein intrikates Konglomerat aus Anspielungen auf die Wirklichkeit und märchenhaften Logiken finden lässt. Mediale Vorgänge sind in Überfülle vorhanden, werden jedoch alle bis zur Lächerlichkeit oder Unkenntlichkeit gesteigert und scheitern. Das Scheitern ist jedoch immer ein spielerisches und die Rückkehr von der Reise gelingt trotzdem: Botschaften in *Paradiese, Übersee* gehen verwickelte Wege, aber die Protagonist:innen kehren nach Hause, ins Paradies bei Frau Conzemius, zurück.

6.1.4 »Reiseschriftsteller. Spezialisten der wahren Erfindung«. *Verbrecher und Versager* (2004)

Mit dem Text *Verbrecher und Versager. Fünf Porträts* (2004) begibt sich Felicitas Hoppe ein weiteres Mal auf die Spuren von Vorgängerreisen und bindet historisches Material ein. Es handelt sich bei der Erzählsammlung um literarische Porträts von reisefreudigen, (zumeist) historischen Gestalten, die die Unzuverlässigkeit des Erzählens in den Vordergrund rücken. Die fünf Porträtierten sind der königliche Hofgärtner Georg Meister, Friedrich Schillers Wohngenosse Franz Josephus Kapf, der sich als Soldat im Kapregiment wiederfindet, der Naturforscher Franz Wilhelm Junghuhn (der »Humboldt von Java«) sowie der Tierhändler und Plantagenbesitzer John Hagenbeck. Den Schluss macht Leonhard Hagebucher, dessen Vorbild im Gegensatz zu den anderen vier aber keine reale Person, sondern eine fiktive Figur aus Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge* (1867) ist, wie bereits bei der Analyse von Christof Hamanns *Usambara* (3.4) besprochen wurde. Die literarische Figur, die sich unter die historischen mischt, ist »ein ironischer Fingerzeig auf den hohen Grad an Fiktionalität, der diese Texte auszeichnet«, die doch durch die Etikettierung als *Fünf Porträts* eigentlich als faktuale Literatur gelten könnten.¹⁵⁰

In jedem Porträt tritt ein anderes Erzähler-Ich auf, das von den Porträtierten hört, über sie liest oder sie angeblich kennt, sie vermisst oder ihnen (in Gedanken) nachreist. Die »Struktur der Reise, symbolisch markiert durch die Phasen Aufbruch,

¹⁴⁹ Vgl. dazu auch Frank, *Inzest und Autor-Imago*, S. 59–61. Frank sieht die Schwester als »Autor-Imago«.

¹⁵⁰ Walter, *Ein Spiel mit Geschichte(n)*, S. 75.

Unterwegssein im Unbekannten, und – am wichtigsten in allen reisebezogenen Texten Hoppes – Heimkehr, [wird] in den gleichsam fünftaktigen Aufbau der Erzählungen verwoben«. ¹⁵¹

Weit davon entfernt, einem realistischen Stil zu folgen (im Sinne eines mimetischen Abbilds von Wirklichkeit, das auf Wiedererkennbarkeit und Kohärenz abzielt), vermischen die Erzählungen narrative und zeitliche Ebenen. Diese »metaleptische Struktur«, die den fiktionalen Charakter der Textwelt betont, ermöglicht den »Erzählern und Figuren, die zwischen den diegetischen Ebenen hin- und herwandern, den [...] Kontakt zwischen Vergangenheit und Gegenwart«. ¹⁵² Auch hier erscheint die Vergangenheit nicht als abgetrennter Bereich, sondern präsent in der Gegenwart. Im Gegenzug sind die Nachfahrenden schattenhaft und unwirklich gezeichnet. War *Pigafetta* ein leichtfüssiges »Gespräch mit der Vergangenheit«, unterfüttert mit der Tradition der Entdeckerberichte, so spielen in *Verbrecher und Versager* historische Dokumente und Texte eine grössere Rolle. Doch unterscheidet sich deren Inkorporierung stark von den anderen in dieser Arbeit untersuchten Texte, wie im Folgenden gezeigt wird. Auch hier geht Felicitas Hoppe ihren eigenen Weg.

Auf der linken Seite eines jeden Porträts ist zu Beginn eine Zeichnung oder eine Fotografie eingefügt, den zeitlichen Konventionen der Darstellung entsprechend: »das bildliche Porträt auf der medialen Höhe seines Zeitalters«, ein Ausdruck der »regelpoetologische[n] Finesse der biographischen Annäherung«. ¹⁵³ Diese bildlichen Darstellungen sind Signale für die Echtheit der Figuren. Die Angabe von Jahreszahlen (die Lebensdaten) unter den jeweiligen Titeln trägt zur Authentizitätswirkung des Materials bei. Auf Rezeptionseite könnte man also durchaus mit einer »historisch-biographisch verbürgten ›Wahrheit«« rechnen.

Die erste Abbildung zeigt Georg Meister und stammt aus dessen Werk *Der Orientalisch-Indianische Kunst- und Lust-Gärtner* (1692), aus dem auch Passagen paraphrasiert werden. Das zweite Porträt ziert ein Schattenriss des Protagonisten Kapfs – eine Kunstform, die sich im späten 18. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreute. Der dritte Teil zu Junghuhn wird eingeführt durch eine Fotografie desselben. John Hagenbeck, der in Sri Lanka zeitweise Menschen für seines Bruders Völkerschau in Hamburg anheuerte und später in Filmen und Büchern von seinen Reisen berichtete, ist auf einer Fotografie abgebildet, die ihn neben einem »singhalesischen Zwerg« (und wohl einem weiteren Singhalesen) zeigt, wie die Bildunterschrift in Hagenbecks Veröffentlichung verrät. ¹⁵⁴ Im Falle Hagenbeckers ¹⁵⁵

151 Holdenried, »Denn in Wahrheit kommt es auf Tatkraft an, nicht auf Rekonstruktion«, S. 234.

152 Walter, Ein Spiel mit Geschichte(n), S. 76. Vgl. auch Hamann, »Um die Wahrheit zu sagen ...«.

153 Hier und im Folgenden Holdenried, »Mit leichter Hand vom Hier in das Nichts«, S. 120.

154 Hagenbeck, 25 Jahre Ceylon, S. 192.

155 Hier markiert auch anstelle einer Lebensspanne das spezifische Jahr »1867« die fiktive Figur.

ziert eine Abbildung der Titelseite von Raabes *Abu Telfan* den Text. Sie trägt den Stempel des Centre culturel allemand von Abidjan: Dies passt zur Flucht der Erzählinstanz aus »Afrika« aufgrund eines Putschversuchs »mit nichts als mit diesem Buch in der Tasche«. ¹⁵⁶ Im Paratext folgt auf die Danksagung ein Hinweis auf Felicitas Hoppes Aufenthalt am Goethe-Institut in Abidjan – die Abbildung gewinnt so einen eigentümlich dokumentarischen Charakter und eine Pointe, da es sich um »die quasi-dokumentarische Beglaubigung durch einen Stempel aus jenem Afrika« handelt, »aus dem Hagebucher zurückkehrt«. ¹⁵⁷

Die Porträts basieren grösstenteils auf nachlesbaren Fakten. Doch auch Figuren aus dem schillerschen Universum bevölkern den Text, ebenso natürlich aus Raabes Werk. Auffällig ist auch, dass der Text fortwährend explizit die Grenze zwischen erfundenen und nicht erfundenen Quellen in Frage stellt: »auch was ich weiß, ist nur ausgedacht«, heisst es, oder »ich werde nicht warten, [...] ich kann die Briefe auch selber erfinden, um zu erfahren, was ich längst weiß«. ¹⁵⁸ Eine Figur äussert, »in Wahrheit kommt es auf Tatkraft an, nicht auf Rekonstruktion, weil sich bei näherem Hinsehen als sinnlos erweist, aus Papierfetzen, flüchtigen Hinweisen und unscharfen Fotografien einen Charakter zu rekonstruieren«. ¹⁵⁹ Die Unglaubwürdigkeit des Erzählens ist ein grundlegendes Prinzip in *Verbrecher und Versager*. ¹⁶⁰ Auch die Erzählenden selber sind ihrer eigenen Tätigkeit gegenüber skeptisch: So lässt etwa die Vermieterin Kapfs, Frau Vischer, mehrmals die Frage offen, »Was die Geschichte genauer [oder wirklich] enthält?«. ¹⁶¹ Dies weist natürlich über die (als Pointe) unentzifferbare Handschrift Schillers hinaus.

Dass im hoppeschen Text dennoch zitiert wird – demonstrativ in Anführungszeichen und damit markierend, dass es fremder Text ist –, irritiert dadurch umso mehr. Der Akt des In-Anführungszeichen-Setzens dient nicht nur dazu, eine anderswoher kopierte Textstelle von einer selbst verfassten abzugrenzen, ¹⁶² sondern lenkt die Aufmerksamkeit noch stärker auf die Quellenproblematik. Im ersten Porträt werden beispielsweise einige Zeilen aus Meisters Wörterbuch zitiert, notabene in Anführungszeichen. »Zitieren ist immer ein Autorisierungsprozess« ¹⁶³ – hier ist aber die zitierte Stelle nicht dazu angetan, Klarheit zu schaffen (»Die Japponer sind schlimme Füchse. [...] Ich höre, der Kaiser ist gestorben, was gehts mich an, ich habe nichts gehört, man wird schon einen anderen wählen. [...]«), und zudem

¹⁵⁶ Hoppe, *Verbrecher und Versager*, S. 135.

¹⁵⁷ Holdenried, »Denn in Wahrheit«, S. 235, Anm. 6.

¹⁵⁸ Hoppe, *Verbrecher und Versager*, S. 85, respektive S. 89.

¹⁵⁹ Ebd., S. 73 f.

¹⁶⁰ Vgl. Catani, *Geschichte im Text*, S. 260.

¹⁶¹ Hoppe, *Verbrecher und Versager*, S. 42, 55, 67, Anmerkung O. S.

¹⁶² Vgl. Wirth, *Original und Kopie*.

¹⁶³ Antonius Weixler, »Dass man mich nie für vermisst erklärt hat, obwohl ich seit Jahren verschollen bin.«, S. 368.

mindert das Erzähler-Ich sofort die Glaubwürdigkeit Meisters: »Der Rest ist dazu erfunden«, behauptet es.¹⁶⁴ Auch in anderen Porträts wendet Hoppe Strategien an, die die angeblichen Gewährsmänner verunglimpfen. Sie schickt ihre Figuren einerseits in die Schriftlosigkeit (»Nicht, dass der Onkel geschrieben hätte, weder Briefe noch Bücher«), wirft ihnen andererseits Erfindung und Lüge vor: »Und wenn er sie [sc. die Briefe und Bücher] selber geschrieben hätte, dürfte man noch viel weniger glauben.«¹⁶⁵ Zitieren ist hier kein Zeichen von Glaubwürdigkeit und Autorisierung. »Darf man schreibenden Gärtnern trauen, die genau wissen, wie man die Wirklichkeit pflöpft? Hier wird beschnitten, da wieder bewässert, hier etwas zu wenig, da etwas zu viel«,¹⁶⁶ fragt das Erzähler-Ich im ersten Porträt. Der Prozess des Pflöpfens spielt auf Derridas *greffe citationelle* an, die Möglichkeit des Entnehmens und Ansetzens einer jeden Äusserung.¹⁶⁷ Derrida geht so weit, zu sagen, »Écrire veut dire greffer«,¹⁶⁸ jedes Schreiben ist im Grunde Pflöpfen. Jeder »texte greffé« strahlt weiterhin in Richtung seiner Entnahme, verändert aber auch sein neues Umfeld und wirkt darauf ein.¹⁶⁹ Die Wirklichkeit zu pflöpfen, könnte heissen, die Wirklichkeit zu beeinflussen, verändert darzustellen; betont werden also auch hier die Unzuverlässigkeit und Gemachtheit des Geschriebenen.

Reiseschriftsteller seien »Spezialisten der wahren Erfindung«,¹⁷⁰ urteilt das Ich im vierten Porträt, in welchem anlässlich der von Hagenbeck produzierten Filme der Charakter der Illusion behandelt wird. Hoppe stellt also gerade in den Vordergrund, »was herkömmliche Porträtierende und Schriftsteller, die sich auf realistische Weise historischen Stoffen widmen, eher zu verschweigen suchen: die Existenz von Grenzen und die Künstlichkeit von Grenzverschiebungen«.¹⁷¹

In *Verbrecher und Versager* werden historische Dokumente deautorisiert, während die Abbildungen die Authentizität der Figuren wiederum zu bezeugen scheinen. Hoppe destabilisiert das Genre der Relektüren von historischen Expeditionen und Forschungsreisen, sodass fast nur noch das Skelett des Strukturprinzips der doppelten Reise übrig bleibt: eine surrealisierte historische Reise, eine rätselhafte Form der Nachreise, eine mit Fragezeichen versehene Überlieferung. Anders als in vielen der in dieser Untersuchung besprochenen Texte wird nicht die Existenz von fiktiven Dokumenten behauptet, vielmehr werden vorhandene Quellen delegitimiert. Dies unterstützt die zu Beginn des Kapitels geäusserte Vermutung, dass Hoppe sich, unabhängig von der generellen Fragwürdigkeit aller historischen

164 Hoppe, *Verbrecher und Versager*, S. 27.

165 Ebd., S. 121 f., Anmerkung O. S.

166 Ebd., S. 15 f.

167 Derrida, *Signature événement contexte*.

168 Derrida, *La dissémination*, S. 431.

169 Ebd., S. 431 f.

170 Hoppe, *Verbrecher und Versager*, S. 125.

171 Hamann, »Um die Wahrheit zu sagen ...«, S. 114.

Rekonstruktion, für andere Vermittlungsformen als historische Dokumente interessiert – und für Vermittlung als solche, die in ihren Texten eine Vielheit von Ausformungen annehmen kann.

6.1.5 Spielarten der Autofiktion. *Hoppe* (2012)

Doch Felicitas Hoppe treibt, auf der beständigen Suche nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion, Welthaltigkeit und Surrealität, Authentizität und Metaisierung das Spiel der biografischen Fiktion noch weiter: In ihrem 2012 erschienenen Text *Hoppe* wird nämlich das Leben einer Schriftstellerin Felicitas Hoppe als literarische Biografie erzählt. Doch es »erweisen sich die klassischen Interviewfragen, was denn nun an der Handlung authentisch oder biografisch sei, bei *Hoppe* als besonders hinfällig, wenngleich – oder vielmehr *weil* – der Text ständig von Authentizität und Biografie spricht«. ¹⁷² Das ehrlich Erfundene ist zentrales Thema in *Hoppe*: Es geht um das Erfinden von Lebensentwürfen, immerzu werden »Fakten fiktionalisiert und fantastische Elemente autorisiert«. ¹⁷³ *Hoppe* ist zwar kein Reisetext im engeren Sinn, doch lässt sich daran eine weitere Facette von Felicitas Hoppe Zugangs zur Frage von Erfundenheit und Nichterfundenheit und des Sprechens davon in Texten zeigen.

Hoppe, dem Buchcover nach ein »Roman«, ist durchsetzt von Kommentaren und Klammerbemerkungen einer Person mit dem Kürzel »fh«, die den Text korrigiert oder erläutert. In einem Text von Felicitas Hoppe mit dem Titel *Hoppe* gibt es also eine Gewährsperson fh (Felicitas Hoppe? Im Paratext bedankt sich fh beim Deutschen Literaturfonds für die Unterstützung), die einen Text über die Figur Felicitas Hoppe kommentiert. Das Verfahren der Autofiktion wird hier potenziert, gleichsam auf sich selbst angewendet, bis hin zum Eigenkommentar der Biografin fh zu sich selbst:

Und plötzlich tritt jene Stille ein, die Biographen bekanntlich seit jeher beunruhigt, weil sie so schlecht recherchierbar ist. Hier seht ihr mich (hier meint fh offenbar sich selbst / fh), aber wo steckt Felicitas?¹⁷⁴

Von Beginn an ist klar, dass es sich bei *Hoppe* nicht um eine wirklichkeitsgetreue Biografie handelt, sondern dass vielmehr einem fröhlichen Fabulieren der Vorzug gegeben wird. Zugleich wird aber das Erzählte ohne Unterlass den Fragen

¹⁷² Lippert, Auto(r)fiktionen, S. 355.

¹⁷³ Weixler, »Dass man mich nie für vermisst erklärt hat, obwohl ich seit Jahren verschollen bin.«, S. 363.

¹⁷⁴ Hoppe, Hoppe, S. 246.

nach Authentizität und Wirklichkeitsgehalt unterworfen. Folgendes Beispiel zu Beginn des Romans mag dies erläutern:

Weltweit, egal welcher Zeitung, hat Hoppe immer dieselbe Geschichte erzählt: wie sie als Ratte mit Schnurrbart und Schwanz versehen [...] den Marktplatz ihrer Heimatstadt Hameln betritt, um sich im Freilichttheater unter der Führung des Rattenfängers vor Touristen aus aller Welt ein Taschengeld zu verdienen. Wie sie das Verdiente sofort auf den Kopf haut, Blumen für die Mutter (»die Gastgeberkönigin«) und ein Päckchen Zigaretten für ihren Vater (»den Erbauer des ersten Kaspertheaters«) kauft, um danach mit dem verbliebenen Rest ihre vier Geschwister zu einem Ausflug ins *Miramare* zu überreden [...].¹⁷⁵

Kurz darauf stellt sich jedoch diese Hamelner Kindheit mitsamt den vier Geschwistern als »reine Erfindung« heraus – »Hoppes kanadische Kinderjahre« seien hingegen »verbrieft«,¹⁷⁶ Felicitas sei die einzige Tochter eines häufig umziehenden Patentagenten und habe als Kind im kanadischen Brantford als Nachbarin der Eishockey liebenden Gretzkys gelebt. Das Erzählte wirkt trotz der zahlreichen wissenschaftlich anmutenden Einschübe denkbar unglaubwürdig. Der akademische Gestus wird oft ins Lächerliche gewendet, die Formulierung »gemeint ist vermutlich« – wie in »»Es war Wayne (gemeint ist vermutlich der kanadische Eishockeyspieler Wayne Gretzky / fh), der mich überredete mitzukommen. [...]«¹⁷⁷ – wird inflationär gebraucht.

Wie in anderen Werken Hoppes wohnt den Sätzen eine hintergründige Komik inne. Häufig werden sprachliche Wendungen in einer entlarvenden Wörtlichkeit verwendet. In *Hoppe* erkennt man allerlei Formulierungen aus früheren Texten wieder: die schon erwähnten Wandermotive und Selbstzitate. Auch dieses Vorgehen wird hier potenziert. In *Hoppe* werden nämlich das Wandern der Motive und die Praxis der Selbstzitate explizit angesprochen. Zudem werden die in Hoppes Texten vielfach auftauchenden Requisiten (beispielsweise ein runder Tisch, Friseur, Ritter, Seekapitäne) im Modus der Wissenschaftlichkeit kausal mit biografischen Gegebenheiten verknüpft.

Die Suche nach einem runden Tisch hat Felicitas nie aufgegeben. [...] Die schöne Helena wird zu ihrer australischen Phyllis, einer weiteren Gastgeberkönigin in Hoppes Sammlung, der sie in ihrem späteren Werk ein Denkmal setzt, als sie in *Paradiese, Übersee* »Frau Conzemius« erfindet [...]. In ihrem 2004 erschienenen Essay *Wir sind nur Gast auf Erden (The eternal landlady)* führt Hoppe selbst aus, dass bei Frau Conzemius eine Art Zuneigung herrscht, die nicht an Blutsverwandt-

175 Ebd., S. 13.

176 Ebd., S. 14, 17.

177 Ebd., S. 17 f. Der reale Wayne Gretzky war einer der besten Eishockeyspieler der Welt mit einer aktiven Karriere von 1979 bis 1999.

schaft gebunden ist [...]. Frau Conzemius' ›Echternachzimmer‹ [...] ist in Wahrheit jenes Zimmer mit Hafeblick in Downunder [...].¹⁷⁸

Die Aussage suggeriert, dass der runde Tisch (hinlänglich bekannt aus *Paradiese, Übersee*) einen biografischen Hintergrund habe und dass die zwei Ersatzmütter Felicitas', Helena und Phyllis, Vorlage für die literarische Figur der Frau Conzemius aus *Paradiese, Übersee* seien. Der Text mutet damit auch als Genrepersiflage der biografistischen Interpretationen an, die Motive und Figuren in Texten an die subjektiven Erfahrungen der Autorfigur zurückbinden.

Literaturwissenschaftliche Erzeugnisse und Kritiken scheinen nicht ungelesen an Felicitas Hoppe vorbeigegangen zu sein. In *Hoppe* gibt es nämlich eine Vielzahl von Quellenangaben, (vorgeblichen) Auszügen aus ihren Werken und (angeblichen) Zitaten von Literaturkritiker:innen. Zitiert wird aus real existierenden Werken, aber auch aus fingiert-fiktiven, aus literaturwissenschaftlichen Aufsätzen, aus erfundenen Kritiken, aus angeblichen Recherchen und Interviews seitens fh, etwa: »Sie [sc. Felicitas] war«, berichtet Ms [Helena] Ayrton bei einer Tasse Kaffee, ›ziemlich zurückweisend [...].‹¹⁷⁹

Hoppe ist zudem gespickt mit Äusserungen, die sich als Metakommentar zu *Hoppe* lesen lassen, wie beispielsweise »Hoppe war [...] nicht daran interessiert, Schnittmengen mit der Wirklichkeit zu bilden.«¹⁸⁰ Das Schlagwort der »ehrlichen Erfindung« wird explizit verhandelt und in einer unerwarteten Wendung von fh als Muster authentischer Verlegenheit charakterisiert: »[D]er in zahlreichen Interviews beharrlich immer wieder auftauchende Hinweis auf ihr literarisches Verfahren ›ehrlicher Erfindung‹ ist weniger kokettes Versteckspiel als schlecht getarnte Verlegenheit.« Hoppe versuche aus der »Not ihrer Ignoranz eine literarische Tugend zu machen«, das Kaschieren, wenn sie sich etwas nur angelesen habe und umgekehrt Authentisches als Fingiertes darstelle, sei »unfreiwillig bekenntnishaft«, kein Kniff oder Bluff, sondern »ehrliche Selbstbeschreibung«.¹⁸¹ Diesem Befund wird aber in *Hoppe* auch widersprochen:

›Hoppe, wir wissen es längst«, schreibt Kai Rost 2010 in seinem aufschlussreichen Aufsatz *Ahistorische Bauchredner / Anmerkungen zur Postpostmoderne*, »kann weder Biographie noch Autobiographie. Alles wird mit einer so komisch wie kindlich anmutenden Radikalität ins Phantastische gezogen, jederzeit flieht sie in die Erzählung [...]. Nicht Selbstbeschreibung ist das Ziel, sondern Selbstbehauptung [...] wobei es nicht auf die Wahrheit ankommt, sondern darauf, sich beim Erzählen ins rechte Licht zu rücken, ins eigene nämlich. [...].‹¹⁸²

178 Einen Aufsatz mit dem Titel *Wir sind nur Gast auf Erden (The eternal landlady)* hat Felicitas Hoppe meines Wissens nicht publiziert.

179 Hoppe, Hoppe, S. 148, Anmerkungen O. S.

180 Ebd., S. 33.

181 Ebd., S. 25 f.

182 Ebd., S. 294 f. Gefragt, ob es ihr darauf ankomme, »Deutungen von außen zuvorzukommen

Die Ebenen haben sich in *Hoppe* vervielfacht: Ehrliches Erfinden wird diskutiert unter Einbezug verschiedener Meinungen, die ihrerseits erfunden sind. Mittels der Nennung des angeblichen Aufsatztitels »Anmerkungen zur Postpostmoderne« des Kulturwissenschaftlers Kai Rost wird zudem die literaturwissenschaftliche Epocheneinordnung von Hoppes Texten ironisiert. Während aufgrund »formaler Kriterien, der komplexen nicht-linearen Erzählstruktur, der prägenden Metafiktionalität und der Dichte des intertextuellen Verweissystems«¹⁸³ Hoppes Texte häufig als der Postmoderne zugehörig eingeschätzt wurden, gibt es auch Stimmen, die darin ein Überschreiten der Postmoderne sehen. Birgitta Krumrey beispielsweise kommt zum Schluss, dass Hoppes *Hoppe* ein Schwellentext sei zwischen postmodernen Autofiktionen und Autofiktionen der Gegenwart, die »selbstbewusst schon wieder ›Ich‹ sagen«.¹⁸⁴ Doren Wohlleben urteilt, es handle sich bei Hoppe um »ein unabgeschlossenes Erzählen, das die Trennlinien zwischen poetischen und poetologischen Texten, zwischen Literatur und Leben problematisiert – dies aber nicht im postmodernen Spiel, sondern mit existenzieller Ernsthaftigkeit«.¹⁸⁵ Auch Svenja Frank und Julia Ilgner argumentieren, dass sich Hoppe in einem die Postmoderne übersteigenden Phänomen verorten lasse: »So veranschauliche etwa der hohe Grad an Intertextualität nicht die Auflösung des sprechenden Subjekts in sich überlagernde Diskurse, sondern vielmehr eine markante Individualstimme – die damit wiederum Autor- und Werkbegriff akzentuiere.«¹⁸⁶ Dieser Einschätzung ist zuzustimmen. Hoppes Texte sind nicht (nur) postmodern, trotz vieler formaler Gemeinsamkeiten mit Texten der Epoche. Nicht Erfindung *versus* Authentizität ist das Hauptthema des Romans, sondern die Koexistenz aller Erfindungen, einer Überfülle an Erfindungen, die gleichsam durch dieses Übermass eine neue Authentizität (er)finden.

und so Deutungshoheit über das eigene Werk zu behalten«, antwortet Felicitas Hoppe, die Publikation von *Hoppe* lege diese Vermutung nahe. Doch dies seien »durchaus selbstironische Selbstermächtigungsphantasien«. Hoppe, Trilcke, Wolf, Das Erfundene rettet einen vor gar nichts, S. 78. Zudem betont Hoppe, sie komme sich »in der Verfremdung näher«, als ihr dies in der Ichform je gelungen wäre. Es handle sich um eine »Selbstfindung durch Selbsterfindung«. Rinas, Schriftstellerin Felicitas Hoppe im Interview. Ob und inwiefern aber einer Autorin, die ein Buch wie *Hoppe* geschrieben hat, Aussagen über sich selbst zu glauben sind, sei dahingestellt.

183 Frank, Ilgner, Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung, S. 27.

184 Krumrey, Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne?, S. 290.

185 Wohlleben, Poetik als Praxis, S. 161.

186 Frank, Ilgner, Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung, S. 30.

6.1.6 Ein Reisebericht. *Prawda* (2018)

Dieses Teilkapitel blickt auf eine Buchveröffentlichung Hoppes, die noch einmal eine neue Spielart der Wirklichkeitsvermittlung zweiten Grades zur Darstellung bringt: *Prawda. Eine amerikanische Reise* aus dem Jahr 2018. Hier tritt der Aspekt des »Unterwegsseins im Schatten von« vielleicht am deutlichsten hervor. *Prawda* erzählt eine zeitgenössische Reise auf den Spuren des Reiseberichts zweier russischer Amerikabesucher aus dem Jahre 1935/1936, Jewgeni Ilf und Ilja Petrow. Hoppe schrieb nicht nur das Vorwort für die 2011 erschienene deutsche Erstübersetzung des 1936 auf Russisch veröffentlichten *Eingeschossigen Amerikas (Odnòetažnaja Amerika)*, sondern unternahm selbst eine Nachreise auf den Spuren Ilfs und Petrows, welche die Grundlage für ihren Text *Prawda* bietet. Im Vergleich zu den anderen in dieser Untersuchung behandelten Texten liegt hier der frühere Handlungsstrang nicht weit in der Vergangenheit. Auch ist Ilfs und Petrows Reise keine Expedition im Stile Humboldts oder Cooks, keine ungewisse Ausfahrt in potenziell gefährliches, unbekanntes Territorium wie Pytheas' Reise in den Norden. Sie ist jedoch auf ihre Art auch eine ethnologisch interessierte Reise in ein unbekanntes Terrain. Mittels einer multimedialen Dokumentation mit Fotografien und Tonaufnahmen ist die Nachreise Hoppes zudem als reale, im echten Leben stattgefunden habende gekennzeichnet.¹⁸⁷ Dies unterscheidet den Text deutlich von den anderen hier analysierten Werken und gibt ihm eine weitere mediale Ebene. Doch obwohl *Prawda* auf einer echten Reise beruht, ist der Modus des Erzählens auch hier kein strikt wirklichkeitsnaher: Durchgehend sind die Markenzeichen von Hoppes Sprache – fast schon penetrant wiederkehrende Variationen von Sätzen, ins Groteske kippende Kausalitäten sowie ständige Umformungen von Sprichwörtern oder Redewendungen¹⁸⁸ und Zitaten¹⁸⁹ –, die den oft karnevalesken Inhalt ergänzen, zu finden. Häufig werden auch traumartige Sequenzen geschildert, etwa wenn sich die Ich-Erzählerin an »den Gürtel der fliegenden Hose« (sprich eines Twisters oder auf Deutsch einer Windhose) hängt und so davonfliegt.¹⁹⁰

187 Hoppe, 3668 ilfpetrow.

188 »Hat beide Augen im Segel, schert die Mitreisenden, aber schindet sie nicht und wirft die Flinte niemals ins Korn, weil sie nicht an Sprichwörter glaubt.« Hoppe, *Prawda*, S. 24.

189 Als Beispiel: Der berühmte erste Satz aus Tolstojs *Anna Karenina*, »Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich«, kehrt in *Prawda* in unzähligen Variationen wieder: »Alle glücklichen Spione sind einander ähnlich, jeder unglückliche Spion ist unglücklich auf seine Weise« (hier eine Anspielung auf Edward Snowden), »Alle glücklichen Reisenden sind einander ähnlich«, »Alle unglücklichen Hunde sind einander ähnlich«, »Alle glücklichen Archivare sind einander ähnlich«, »Jede Kellnerin ist unglücklich auf ihre eigene Weise«, »Jeder Tote ist unglücklich auf seine eigene Weise. Aber alle unglücklichen Söhne sind einander ähnlich«, und nochmals: »Alle glücklichen Spione sind einander ähnlich«. Ebd., S. 14, 22, 24, 37, 120, 122, 306.

190 Ebd., S. 186.

In *Prawda* auf Spuren früherer Reisenden unterwegs sind die Ich-Erzählerin Frau Eckermann,¹⁹¹ der russischsprechende Künstler und Gärtner Foma, die Fotografin Jerry und die Akademikerin Ann Adams.¹⁹² Ihre Route orientiert sich am Reiseweg von Jewgeni Ilf und Ilja Petrow, die während der Weltwirtschaftskrise zusammen mit dem sowjetischen, in die Vereinigten Staaten ausgewanderten Ingenieur Solomon Trone¹⁹³ und seiner amerikanischen Gattin Florence Amerika in einem grauen Ford durchquerten. Das Ehepaar Trone findet sich in *Prawda* in den literarischen Figuren von Mr. Adams und Mrs. Becky Adams wieder. Ilf und Petrow waren in den frühen Dreissigerjahren ein nicht nur in der Sowjetunion bekanntes Autoren-duo.¹⁹⁴ Zu ihrer Aufsehen erregenden Amerikareise erschienen in der Zeitung *Prawda* (darauf spielt Hoppes Titel offensichtlich an) mehrere Fotoreportagen und 1936 publizierten Ilf und Petrow ihr Buch *Das eingeschossige Amerika*. Ihr amüsanter, oft ironisch gefärbter Bericht über Amerika ist in Hoppes *Prawda* äusserst präsent: Nicht nur wird häufig auf inhaltliche Episoden Bezug genommen, ihre Namen gelten immer wieder als abwesende Bezugspersonen: »Das wussten Ilf und Petrow sehr genau.«¹⁹⁵ Auch der Satz »Schreiben Sie das in Ihre Notizbücher, Gentleman« begegnet häufig, analog zum Bericht von Ilf und Petrow, in welchem Mr. Adams alias Solomon Trone die Russen dazu auffordert, sich alles in ihren Büchlein zu notieren.¹⁹⁶ Eine Abbildung der Reiseroute Hoppes ziert die ersten Seiten des Einbands. Ilfs und Petrows Reiseroute, die auf den letzten Seiten zu sehen ist, ist ähnlich, aber nicht deckungsgleich. Der der Reise zugrunde liegende Bericht wird auch kritisch geprüft, gerätselt wird, ob Ilf und Petrow nicht einfach Dinge erfunden haben (»Schriftsteller halten sich nie an Fakten«).¹⁹⁷ Die Lesenden von *Prawda* können also gar nicht vergessen, dass man sich auf einer Nachreise befindet: Dem Text gelingt es, »durch eine fremde [...] Fiktion zu reisen und dabei die Simulation evident zu machen«.¹⁹⁸

191 Hier klingen Eckermanns *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* an.

192 Auf der Internetseite des Projekts ist nachzulesen, dass es sich bei den realen Reisenden um Felicitas Hoppe, den Künstler Alexej Meschtschanow, die Künstlerin Jana Miller und Prof. Dr. Ulrike Rainer, die Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft am Dartmouth College in Hanover, New Hampshire unterrichtet, handelt. Hoppe, 3668 ilfpetrow.

193 Vgl. Evans, *The Man Who Sold Tomorrow*.

194 Sie veröffentlichten unter anderem zwei satirische Romane, *Zwölf Stühle* (1928) und *Das goldene Kalb* (1932).

195 Hoppe, *Prawda*, S. 137.

196 »Notieren Sie das in Ihren Büchlein, Mr. Ilf und Mr. Petrow« oder Ähnliches. Ilf, Petrow, *Das eingeschossige Amerika*, S. 168, 176, 235, 259, 318, 478 und andere; Hoppe, *Prawda*, S. 11, 26, 60, 66, 85, 94, 100, 179, 193, 217 und andere. Die Originalausgabe der *Anderen Bibliothek* ist vergriffen.

197 Hoppe, *Prawda*, S. 44.

198 Hahn, Ilfs und Petrows Reiseroman reloaded, S. 102.

Literarische Reise

Prawda ist auch eine Auseinandersetzung mit Nordamerika, dem früheren und dem jetzigen. Der Text stellt sich als hochgradig literarisch inspirierte Reise dar – ohne aber den Autopsieaspekt zu vernachlässigen. Er handelt vom Ford Museum, vom Silicon Valley, von selbstfahrenden Autos¹⁹⁹ und vom Hauptquartier Googles,²⁰⁰ aber auch vom amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf²⁰¹ (im Herbst 2015, zum Zeitpunkt der Reise, war dessen Ergebnis noch in weiter Ferne). Die wiederholende Suche nach dem wahren Amerika weist zusätzlich zu den Verweisen auf Ilf und Petrow intertextuelle Spuren auf. Der Name Tocqueville²⁰² fällt häufig, vom Ford Edsel ist es nicht weit zu Etzel und dem *Nibelungenlied*,²⁰³ Steinbecks Kellnerin Lizzy aus seinen *Travels With Charley* hat mehrere Auftritte,²⁰⁴ ebenso Tom Sawyer.²⁰⁵ *The Wonderful Wizard of Oz*²⁰⁶ und Thornton Wilders *Heaven's my Destination*²⁰⁷ klingen an, des Weiteren sind Anspielungen auf Rilke²⁰⁸ zu finden. Bibelzitate sind ebenfalls nicht selten. Mit Stephanie Obermeier könnte man aber anmerken, dass die Auseinandersetzung mit literarischen Werken weitgehend oberflächlich bleibt und vor allem Sprungbretter für Wortakrobatik bildet.²⁰⁹

Prawda berührt auch Fragen der Entstehung und Produktion von Kunst im Allgemeinen und Literatur im Speziellen. Aus Anlass des Besuchs des Henry Ford Museum of American Innovation wird der amerikanische fordsche Urtraum des materiellen Erfolgs und der maschinellen Produktion auf die Kunst ausgeweitet:

199 Hoppe, *Prawda*, S. 103.

200 Ebd., S. 241.

201 Ebd., S. 61.

202 Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*.

203 Hoppe, *Prawda*, S. 124.

204 Steinbecks 1962 erschienenes Werk *Travels With Charley* wurde lange als *nonfiction* vertrieben, geriet aber deswegen unter Beschuss: Steigerwald, *The Next Page*. Zu Steinbecks *Travels with Charley* existieren mehrere publizierte Nachreisen, etwa Barich, *Long Way Home*; Zeigler, *Travels with Max* sowie Geert, *Amerika!*.

205 Hoppe, *Prawda*, S. 72, 188 und andere.

206 Nur schon der Schrei »It's a twister« erinnert an den Film *The Wizard of Oz* von 1939. Ebd., S. 184.

207 Ebd., S. 129.

208 Ebd., S. 296.

209 »*Prawda's* framework may seem, at first glance, conducive to exploring issues relating to world literature, but any contribution Hoppe might intend to make in *Prawda* is hindered by her rather superficial and limited engagement with her intertexts – not in the sense that these are not frequently alluded to, and in detail, but in the sense that Hoppe does not engage with them thematically so much as use them as props for her own literary composition techniques.« Obermeier, »Im beweglichen Umgang mit den störrischen Fakten«, S. 392.

Ich sah mich bereits an einem fliegenden goldenen Schreibtisch sitzen, flankiert von lauter fleißigen leibeigenen Schreibern, die rund um die Uhr und in wechselnden Schichten wie am Fließband für mich denken, schreiben und dichten und immer neue Geschichten erfinden, die mich für immer unsterblich machen, weil sie sich an verlässliche poetologische Grundregeln halten, von denen man in Europa nur lernen kann: Qualität des Materials. Einfachheit der Konstruktion. Qualität des Motors. Zuverlässigkeit der Zündung.²¹⁰

An anderer Stelle wird ein »Labor zur Erforschung des ewigen menschlichen Glücks« beschrieben, »eine herrliche einfache Welt wie ein kurzes Gedicht, das keinen Dichter mehr braucht«.²¹¹ Das Gedicht, das sich selbst schreibt, benötigt keine Interpretation mehr – »kein Missverständnis [ist] mehr möglich« –, keine Lesenden, »es genügt sich selbst«.

Touristische Reise

Trotz all dieser intertextuellen Anspielungen und allgemeinen Überlegungen zur Kunst des Schreibens wird der Modus eines klassischen *travelogue* nicht aufgegeben. Im Gegenteil, die eher trivialen Dinge einer Reise nehmen – wenn auch häufig verfremdet und ausgeschmückt – einen grossen Teil des Textes ein: Wer wann zum Frühstück erscheint, die Sitzordnung im Auto, Restaurant- und Unterkunftssuche, Routendiskussionen, sich imaginieren, wie es sein wird, Impressionen der Ankunft und vieles mehr.²¹²

Der Anspruch auf eine gewisse Authentizität wird beiläufig und unaufgeregt aufrechterhalten, wird *Prawda* doch im Text »mein Bericht« oder auch »Reisebericht« genannt.²¹³ Auch die topische Klage über die Kommerzialisierung des Reisens und den Verlust der leeren Flecken auf der Landkarte wird augenzwinkernd aufgegriffen, nicht als Klage, sondern als ironische Feststellung, die die Wirklichkeit bereits wieder ins Imaginäre, Metaphorische übergehen lässt:

Ein Hoch auf alle Touristen der Welt, immer Hase und Igel in einer Person. Sobald ich von A nach B reisen will, um meinen Blick möglichst ungestört auf das Gute, Wahre und Schöne zu richten, sind die anderen immer schon vor mir da. Ich komme einfach nicht an, [...] ich komme einfach nicht durch, weder zum Guten noch zum Wahren, zum Schönen schon gar nicht.²¹⁴

Und last, but not least: Die autofiktionalen Strategien aus *Hoppe* werden unter dem Mantel des Authentischen aufgegriffen, wenn die vier Reisenden einen Ab-

210 Hoppe, *Prawda*, S. 107, vgl. 101.

211 Hier und im Folgenden ebd., S. 143. Der Text beschreibt auch eine Art automatisiertes, vom Menschen losgelöstes Schreiben im Traum: »Der Text, von dem ich bis eben nichts wusste, weil die Maschine ihn ohne mein Zutun verfasst hat [...].« Ebd., S. 20 f.

212 Vgl. beispielsweise Hoppe, *Prawda*, S. 23, 28, 51–53, 56, 61–67, 74–76, 103, 116, 123–133, 144–147 etc.

213 Ebd., S. 89 respektive 150.

214 Ebd., S. 98 f.

stecher ins kanadische Brantford machen, um Walter Gretzky, den Vater Wayne Gretzkys, Felicitas' Spielkameraden aus ihrer angeblichen kanadischen Kindheit in *Hoppe*, persönlich kennen zu lernen.²¹⁵ Hoppe fährt hier ihrem eigenen Text hinterher: Der Text zieht eine neue Realität und wiederum Text nach sich.²¹⁶

Ein intermediales Projekt

Ein weiteres Mal stellt sich die Frage nach einer einordnenden Deutung des Texts. Handelt es sich bei *Prawda* um eine Genrereflexion des Reiseberichts? Eine Darstellung der USA? Eine Hommage an Ilf und Petrow? Auf der Umschlagsklappe des Buches ist zu lesen »Mehr phantastische Wirklichkeit geht nicht«. Doch ohne Wissen von aussen ist *Prawda* nur schwer verständlich, teilweise sogar hermetisch. Der Text wirkt sperrig und anspielungsreich zugleich. *Prawda* ist nicht leicht in Genrekategorien einzuordnen: »*Prawda* can neither be described as a travelogue, since the text's main focus, as in *Hoppe*, is on metafictional reflections; nor is it autofiction like *Hoppe* [...]; nor is it a reflection on the ›truth‹ of contemporary America, since *Prawda* is deliberately non-political.«²¹⁷

Meine Vermutung ist, dass das Buch *Prawda* im Kontext des intermedialen Kunstprojekts »3668 Ilfpetrow« zu sehen ist. Auf der Webseite des Projekts sind unzählige Fotografien, aber auch Tonmitschnitte und Textauszüge zu finden.²¹⁸ Auch die Reiserouten sowohl der älteren wie auch der jetzigen Fahrt sind dokumentiert. Und im Frühjahr 2019 ist ein Buch mit dem Titel *The Making of Prawda* erschienen, das Fotografien der Reise aber auch von späteren Ausstellungen und Texte vereint. Ergänzt wird dies durch Zeugnisse der Reise: eine Auflistung der Tankstellen und Tankgebühren, eine Einkaufsliste, der Distanzplan. Hoppe platziert diese Realien nicht in ihrem Bericht *Prawda*, wie dies bei gängigen Reiseberichten vielleicht zu erwarten wäre, sondern in einem erweiterten Textuniversum, das collageartig die Grenzen der Buchdeckel überwindet. Der Weblog bedeutet das Übersetzen einer Reise in den digitalen Raum: Vom »Analogen in das Digitale«, als eine »Wiederholung, die das Wiederholte in einen gespenstischen Status versetzt«.²¹⁹ Die mediale Diskussion wird im Lichte des früheren Reiseberichts und der früheren Fotografien gebrochen und vervielfältigt. Auf zwei Fotografien in *Prawda* ist zudem die zweibändige Ausgabe von *Das eingeschossige Amerika* zu

215 Köstlich ist der dazu erschienene Zeitungsartikel in der lokalen Brantforder Zeitung, zu finden auch auf www.3668ilfpetrow.com/2015/blog, 5. 2. 2022. »Walter Gretzky showed German author Felicitas Hoppe how to hold one of Wayne's hockey sticks. For that brief moment, fantasy and reality came face to face in one of Brantford's magical places.« Shypula, »Dream comes true for author with Gretzky visit.

216 Dies war auch bei Christoph Ransmayr zu beobachten, vgl. Abschnitt 3.2.5.

217 Obermeier, »Im beweglichen Umgang mit den störrischen Fakten«, S. 385.

218 Hoppe, 3668 ilfpetrow.

219 Hahn, Ilfs und Petrows Reiseroman reloaded, S. 107.

erkennen, einmal aufgeschlagen, einmal geschlossen. Laut Text fotografiert Jerry, beziehungsweise Jana Miller, das Buch jeden Tag von Neuem.²²⁰ Die Frage, ob die Fotografien auf der Webseite Zeugnis ablegen oder selbst fiktionalisiert (*staged*) sind,²²¹ wird übrigens nicht aufgeworfen.

In *The Making of Prawda* berichtet Felicitas Hoppe von ihrer Schwierigkeit, die Reise zu vermitteln angesichts des »merkwürdigen Wunsch[s] nach Authentizität« seitens des Publikums, der aber »immer nur das Persönliche« meine.²²² Die Frage, ob man Amerika noch fotografieren könne – man habe diese Amerika-bilder doch schon tausendmal gesehen –, sei selbstverständlich mit Ja zu beantworten.²²³ Hoppe stellt also die eigene Reise und das eigene mediale Ausloten der Reise ins Zentrum des Projekts. Auch in *Prawda* geht es um die Paradoxien der Vermittlung der Wirklichkeit (»*Prawda* is, in fact, mainly a reflection on genre, and on literature's capacity to reflect reality«),²²⁴ doch nur in Kombination mit der Diskussion über Medialität. Gewiss, das Problem der Wirklichkeitsdarstellung in der Kunst wird im Text aufgeworfen. Nicht nur die Aussage »Literatur ist nun mal auf Ordnungen aus, [...] verglichen mit der Literatur ist das einfache Leben höchst hochkompliziert« zeugt davon.²²⁵ Auch die Erkenntnisfähigkeit der schreibenden Reisenden wird in Frage gestellt: Diese würden »in erster Linie sich selber besingen«, sie besäßen einen »Hang zur Entstellung«, eine »vorüberfahrende[n] Unwissenheit« – ein gängiger Topos der Kritik an Reiseberichten. Die Frage nach »Wahrheit« wird zudem bereits im Titel gestellt, denn *Prawda* ist nicht nur der Name der russischen Zeitung, in deren Auftrag Ilf und Petrow Amerika bereisten, *Prawda* bedeutet auf Russisch auch »Wahrheit« und »Gerechtigkeit«. Und jedes Mal, wenn im Text das Adverb »wirklich« verwendet wird, wird es mit einem »tatsächlich« bekräftigt, wie um den Realitätscharakter der Wirklichkeit zu bezeugen.²²⁶

Auffällig ist, dass die Reise als innerhalb eines medialen Universums verankert dargestellt wird: Es geht weniger um die Reise als um das Vermitteln derselben. In *Prawda* werden vielfältige Prozesse des Einfangens, des Spiegelns, des Festhal-

220 Hoppe, *Prawda*, S. 233. Die Fotografien sind auf der Webseite des Projekts und auch in Hoppe et al. (Hg.), *The Making of Prawda*, zu finden.

221 »It has been said that the camera never lies. Yet throughout its history photography has consistently been used to depict fiction rather than fact.« Weiss (Hg.), *Making It Up*, S. 7. Vgl. auch »photography's veracity has less to do with essential qualities of the medium than with what people think and say about it.« Fineman (Hg.), *Faking it*, S. 19.

222 Hoppe et al. (Hg.), *The Making of Prawda*, S. 62.

223 Ebd.

224 Obermeier, »Im beweglichen Umgang mit den störrischen Fakten«, S. 396. Und Jandl gibt zu bedenken, »Wer für *Prawda* mehr Wirklichkeit fordert, der verkennt auch, dass es vor allem ein Buch des Lesens ist.« Jandl, *Der neue Roman* von Felicitas Hoppe.

225 Hier und im Folgenden Hoppe, *Prawda*, S. 119.

226 In Klammern oder nachgestellt: ebd., S. 12, 15, 30, 44, 83, 118, 119, 152, 167, 216, 218.

tens, des Verstehens und der Inszenierung in unterschiedlichen Konstellationen diskutiert und problematisiert.

Medien und mediale Prozesse, die in ihrer Technizität kombiniert mit fantastischen Elementen zur Verwirrung der Lesenden beitragen, erscheinen im Übermass: Der Computer wird als »silberne[r] Apfel« beziehungsweise »magische[r] Kasten« und »Zauberkasten«²²⁷ tituliert, das WLAN wird mindestens einmal Gott genannt.²²⁸ Felicitas Hoppes Alter Ego Frau Eckermann kommuniziert per Mail mit einem »Doktor Link«, die Verbindung zur Heimat (*link* heisst auf Deutsch Bindeglied). Das Smartphone, in Verbindung mit der ganzen Welt, Becky genannt – als Anspielung auf Rebecca (Becky) Trone, die Fahrerin des Ilf-Petrow-Unternehmens oder Becky Thatcher aus dem Tom-Sawyer-Mythos –, benötigt fortwährend Fomas Aufmerksamkeit (»er war wie immer ins Gespräch mit Becky vertieft«).²²⁹ Die geplanten Vorträge auf der Reise werden als Termine beim Radio (»Radio Goethe«, den Goethe Instituten) tituliert, aber auch Menschen erhalten den Übernamen (»Radio John«).²³⁰ Das Medium Film kehrt ebenfalls immer wieder, als Nostalgieeffekt,²³¹ in Träumen²³² oder als wahrhaft existierendes Exponat (»Der Film war keine Erfindung, es gab ihn tatsächlich, ich hatte ihn [...] im Handgepäck«).²³³

Das Moment des Etwas-als-Bild-Festhaltens wird häufig beschrieben, fährt doch mit Jerry eine Fotografin mit, die dauernd abdrückt: Die Kamera fängt ein, bringt alle »zum Schweigen«, sorgt »für eine letzte höhere Ordnung«.²³⁴ Doch etwas bleibt immer inkommensurabel: »Wer allerdings etwas genauer hinschaut, wird im Hintergrund der Geschichte« beziehungsweise »neben dem Bildrand« Dinge entdecken, die nicht auf der Fotografie sind.²³⁵ Auch die Dinge im Museum sind nicht nur leblose Zeugnisse der Vergangenheit, sondern bergen lebendiges Potenzial (insbesondere wenn es sich um den letzten Atemzug Edisons handelt): »Auch die tote Materie wächst im Verborgenen weiter, wird ständig grösser statt kleiner, rückt ständig näher, statt fern und schafft sich, im Dschungel unser Erinnerungen, auf bedrohliche Art immer von vorn neuen Raum.«²³⁶

Und nicht zuletzt nimmt eine fantastische Episode mit einem Zeichner namens Brueghel der Jüngste mehr als dreissig Seiten, also gut einen Zehntel des gesamten

227 Ebd., S. 53, 156, 201 und andere.

228 Ebd., S. 145.

229 Ebd., S. 231.

230 Ebd., S. 84 und andere.

231 Ebd., S. 49.

232 Ebd., S. 19, 55.

233 Ebd., S. 38.

234 Ebd., S. 129.

235 Ebd., S. 128 f.

236 Ebd., S. 114.

Buches ein. Genausowenig wie in *Pigafetta* der Chronist und Zeichner auf der Fotografie der Schiffsbesatzung zu erkennen war, ist der Zeichner auf Bildern festgehalten: »Jerrys Bilder können von ihm kein Zeugnis ablegen«. ²³⁷ Dem Zeichnen wird ein inhärentes Moment der Wahrheit zugesprochen: »alle Menschen haben denselben Traum: nicht fotografiert, sondern heimlich gezeichnet zu werden, von einer anderen, höheren Hand, die sehr genau weiß, dass uns die Kamera niemals erfassen wird«. ²³⁸ Das Zeichnen ist Verheissung (»Unter der Hand des Zeichners verwandelt sich meine rastlose Reise in eine Geschichte des Stillstands und des Glücks«), ²³⁹ die Kamera hingegen »Angriff und Axt«. ²⁴⁰ Man erinnere sich an *Pigafetta*: Auch dort hatten die zwei Erzählinstanzen Menschen gezeichnet, ohne dass diese es mitbekamen – als garantiere dieser mediale Prozess eine Ehrlichkeit wie kein anderer. In *Prawda* ist indes das Zeichnen selbst schon ein multimediales Ereignis: »[I]ch lauschte dem Bleistift und hörte genau, wie im magischen Zwischenraum zwischen Schatten und Licht unter der Hand des Zeichners mein wahres Gesicht entstand« ²⁴¹ heisst es und, an anderer Stelle, »Sie müssen die Bilder doch gar nicht sehen, [...] ich erzähle sie Ihnen«. ²⁴² Hoppe äussert in *The Making of Prawda*, dass Zeichnen für sie »der vermittelnde Ausdruck zwischen Bild und Text« sei. ²⁴³ In *Prawda* hat sie diese Vermittlung sprachlich zu evozieren versucht. Auch wenn sich *Prawda* zumindest sprachlich immer dem sogenannten »Hoppe-Sound« zuordnen lässt, unterscheidet sich der Text von den bisherigen Veröffentlichungen Hoppes. *Prawda* erscheint als Gegenwartsprojekt, verankert in einem multimedialen Kontext mit deutlichem Realitätscharakter. Das Genre der Nachreise auf den Spuren von Vorgänger:innen erhält mit *Prawda* einen markant anderen Anstrich: Stand in anderen hier untersuchten Texten zumeist eine (wie auch immer geartete) Manuskriptfiktion im Zentrum, ist hier die Textgrundlage nicht fiktiv. Da auch die Nachreise deutlich als reale (Gegenwarts-)Reise markiert ist, erscheint der Text auch als »echter« Reisebericht. Zudem ist zusätzliches Material reichlich vorhanden: auf der Webseite, in einem Making-of-Buch, in Interviews.

Abschliessende Bemerkungen

Felicitas Hoppes Texte haben, trotz immer wieder unterschiedlicher Ausformungen und Anlehnungen an unterschiedliche Genres, einen Zusammenhalt durch ihre spezifische Sprachgestaltung. Diese spielerische Sprache, die häufig ins

²³⁷ Ebd., S. 190.

²³⁸ Ebd., S. 170.

²³⁹ Ebd., S. 192.

²⁴⁰ Ebd., S. 169.

²⁴¹ Ebd., S. 192.

²⁴² Ebd., S. 197.

²⁴³ Hoppe et al. (Hg.), *The Making of Prawda*, S. 64.

Absurde, aber auch ins Hermetische kippt, ruft Irritationen hervor: Sie suggeriert eine prekäre Wirklichkeit auf der Schwelle zum Fantastischen. Hoppes Texte weisen eine Verschränkung mehrerer Momente auf, die mit authentischem, faktuellem und (meta)fiktionalem Sprechen verbunden sind. Sie zeigen die Durchdringung und Verschachtelung verschiedener Dimensionen der Wahrnehmung innerhalb einer »performierte[n] Einheit von Wirklichkeit und Imagination«²⁴⁴ auf.

In Hoppes Werk findet sich, neben dem »Ehrlichen Erfinden« und dem Reisen, ein weiteres grosses Thema: Medialität. Ihre Texte stellen die Frage nach dem Funktionieren von Vermittlung im Allgemeinen und ihrer eigenen Vermittlung im Speziellen in immer neuen Perspektiven. Dies illustriert in besonderem Masse auch der 2021 erschienene Roman Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm*. Darin wird der alte Stoff des Nibelungenlieds neuerzählt – als Theaterinszenierung auf der Freiluftbühne in Worms mitsamt Schauspielerinterviews und Publikumsreaktionen. Gleichzeitig ist der Text aber als »Stummfilm« apostrophiert. Die filmische Realisierung behauptet sich einerseits durch schwarze Texttafeln, die als Kapitelüberschriften fungieren, und andererseits durch einen mehrseitigen Anhang, der mit »Abspann / Credits« überschrieben ist. In dieser Parodie eines filmischen Abspanns liest man bei Felicitas Hoppe »Drehbuch und Zeuge im Beiboot«, bei Produktion »Verlag S. Fischer« und für die Choreografie zeichnet Ulrike Rainer, für die Dramaturgie Quentin Tarantino verantwortlich.²⁴⁵ Rainer und Tarantino unterhielten sich übrigens bereits in *Prawda* bei »ein paar Runden Kill Bill« über die Nibelungen, Rainer als Akademikerin AnnAdams und Tarantino als sich selber, wobei er schliesslich gestehen musste, die Nibelungen »nie gelesen« zu haben.²⁴⁶

In Hoppes Texten tritt eine Vielzahl medialer Konstellationen auf, teils spiele- risch überbordend, teils scheiternd. Diese Vielfalt fällt auf, insbesondere innerhalb der literarischen Renarrativierungen von Reisetexten in der Gegenwartslitera- tur, zu denen einige Texte Hoppes zu deutliche Parallelen aufweisen, als dass man sie ignorieren könnte. Bei allen Ähnlichkeiten (Reisen auf den Spuren von Vorgänger:innen, Wirklichkeitspartikel, Metaisierung, Diskussion von Authen- tizität) beschreitet Felicitas Hoppe aber dezidiert ihren eigenen Weg: Heraus- geberfiktionen oder Rückbezüge auf schriftliche Dokumente werden zugunsten von (wandernden) Dingen, sprechenden Tieren und rätselhaften Wiedergängern aufgegeben. Keine Montage, keine Inszenierung von Dokumenten ist zu beobachten. Vielmehr werden alle Wirklichkeitspartikel in Hoppes Sprachstil überführt, sodass die Texte geradezu homogen wirken. Zugleich aber tritt das Moment der Verschränkung fast überdeutlich hervor: Das Muster wird nämlich bis in die Mi-

244 Frank, *Ikonisches Erzählen*, S. 223.

245 Hoppe, *Prawda*, S. 249–255 (unpaginiert).

246 Ebd., S. 263–266.

kroebene der Sätze gespiegelt. Oft fallen diese von einer realistisch anmutenden Beschreibung unvermittelt ins Absurde und zurück. Hoppe stellt so eine verfremdete Wirklichkeit aus, die dennoch die Frage nach einer Vermittlung von Wirklichkeit stellt und – im Falle *Prawdas* – tatsächlich Reisebericht einer realen Reise ist. Mit ihren Texten erweitert Hoppe das Genre der Renarrativierungen von Reisetexten, indem sie es paradoxerweise gleichzeitig realistischer (wirklichkeitsnäher) wie auch fantastischer gestaltet.

6.2 Metamorphosis. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt* (1988)

6.2.1 Die erfundene Wirklichkeit

Hatte Christoph Ransmayr 1984 mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* einen Roman geschrieben, der sich auf historische Schriftstücke, private Journale und offizielle Berichte (kurz: Medien der Schrift) abstützte (Abschnitt 3.2), so ist sein vier Jahre später erschienener Roman *Die letzte Welt* ein Gegenstück dazu. Kein Chronist beruft sich auf Dokumente im Versuch, die Wirklichkeit zu rekonstruieren, im Gegenteil, ein Text wird verzweifelt gesucht. Und am Ende ist man nicht einer Wirklichkeit nähergekommen, sondern findet sich in der Fiktion wieder.

Die letzte Welt handelt von dem Römer Cotta, der sich auf die Suche nach dem exilierten Publius Ovidius Naso (im Roman Naso genannt) und dessen Werk *Metamorphosen* macht.²⁴⁷ (*Die letzte Welt* ist ein gutes Beispiel für das Realitätsprinzip, welches erläutert, wie und dass im Allgemeinen Wissen aus der realen Welt in die fiktive Welt übernommen wird, wie im Abschnitt 2.4.2 ausgeführt: Es erlaubt Ransmayr »den Ovid in seiner fiktiven Welt zu haben.«.)²⁴⁸ Doch die Zeit des Romans ist nicht etwa mit 17 n. Chr. anzugeben, dem mutmasslichen Todesjahr Ovids: In Rom reden die Oratoren in Mikrophone und Tomi, der Verbannungsort des Dichters, besitzt Bushaltestellen. Ransmayrs *Letzte Welt* ist also den realen Verhältnissen enthoben. Auch geografisch ist das Tomi des Romans ein erfundener Ort. Dem historischen Tomi²⁴⁹ entspricht das heutige Constanța an der rumänischen Schwarzmeerküste, das im Unterschied zum Roman keinesfalls an einer Steilküste liegt. Der Name Constanța wird im Roman

²⁴⁷ Es hat sich in der Sekundärliteratur etabliert, die Romanfigur mit »Naso« im Gegensatz zur historischen Person Ovids zu bezeichnen und den ovidischen Text als *Metamorphosen* im Gegensatz zur Benennung *Metamorphoses* für das im Roman gesuchte Werk. Dieser Tradition wird hier gefolgt.

²⁴⁸ Bunia, Faltungen, S. 154.

²⁴⁹ Lat. Tomi(s), Gr. Τόμοι, der Mythologie nach von Medeas Vater gegründet.

mehrfach erwähnt, bezieht sich aber auf eine andere Stadt.²⁵⁰ Der Roman spielt in einer eigenen Welt. Dass dennoch Namen aus der Wirklichkeit genannt werden, deutet darauf hin, dass eine Irritation von Leserwartungen beabsichtigt ist. Sie führt zu einer Verunklärung der Zeiträume. Ransmayr selbst schrieb 2004, *Die letzte Welt* sei mitnichten ein postmoderner Text, kein Spiel mit Anachronismen im Sinne einer »ziemlich trostlosen [...] Willkür« und kein historischer Roman, sondern schaffe einen »narrativen Raum«, der Un- beziehungsweise Allzeit, aber doch immer auch Gegenwart sei.²⁵¹ Erzählt wird mehrheitlich linear, mit einigen Rückblenden und aus einer changierenden Perspektive: »Der latent vorhandene, auktoriale Erzähler zeigt zwar immer wieder seine Existenz, aber er gibt dem Leser nur in Nebensächlichkeiten Orientierungshilfen, während er ihn bei den entscheidenden Fragen mit den Spekulationen und dem Informationsstand Cottas allein lässt.«²⁵²

Cotta sucht auf der Reise nach Tomi einen Text und dessen Autor Naso. Der Römer findet aber nur von Schnecken überwucherte Menhire mit Inschriften und beschriebene Stoffwimpel in Geröllhalden. Die Natur überwuchert den Text, der nur noch fragmentarisch rekonstruierbar ist und nicht eigentlich lesbar wird. Seine an beschreibbare Medien gebundene Überlieferung verliert mehr und mehr an Bedeutung. Cotta versucht schliesslich, der von seiner Anwesenheit irritierten Bevölkerung Informationen über Naso zu entlocken und den Text aus den Erinnerungen der Menschen zu rekonstruieren. Auch das erweist sich als vergebliches Unterfangen. Zuletzt wird Cotta klar, dass er sich *in* der Fiktion befindet – denn die Grenze zwischen Wirklichkeit und Text hat sich aufgelöst. Die Menschen in der *Letzten Welt* folgen ihren literarischen Vorbildern aus den *Metamorphosen* und verwandeln sich in Tiere oder werden zu Stein oder Bäumen. Hatte Mazzini in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* noch die Erfindung der Wirklichkeit versucht im Sinne der Rekonstruktion der Möglichkeiten des Vergangenen, so scheint Ovids fiktionalem Gegenpart Naso die Erfindung der zukünftigen Wirklichkeit gelungen zu sein. Cotta beobachtet in Tomi die Erfüllung dessen, was Naso geschrieben hat: »Was nun geschah, war nur die Erfüllung dessen, was längst auf den Fetzen und Wimpeln [...] geschrieben stand.«²⁵³

Die letzte Welt sticht damit aus dem in dieser Arbeit behandelten Textkorpus heraus: Der Prätext ist kein Reisebericht, sondern ein eminent literarisches Werk. Zwar reist der Protagonist dem verbannten Dichter hinterher, ans »Ende der Welt«, doch Reisen erscheint hier nicht als ein Modus authentischen Erzählens. Mithin werden viele Fragen der Welthaltigkeit gar nicht erst virulent. Der Text

250 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 204 f., 261.

251 Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen*, S. 93.

252 Epple, Christoph Ransmayr. *Die letzte Welt*, S. 76.

253 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 284.

enthält kaum Wirklichkeitspartikel. Weil er in *Die letzte Welt* die textuelle Überlieferung des Prätexts scheitern lässt – Cotta findet nur Bruchstücke des verschollenen Werks Nasos –, kann Ransmayr zudem keine Herausgeberfiktion desselben inszenieren und auch keinen anderen Weg der Überlieferung anbieten. Auch das Spiel mit den Zeitebenen ist hier gänzlich anders inszeniert: Der Roman schafft sich eine eigene Wirklichkeit, die zwar auf bekannte Namen, Orte und Begebenheiten zurück-, diese aber in einer ihm eigenen Dynamik aufgreift und zu einem neuen Ganzen amalgamiert.

Während sich in den Texten meines Korpus die Fragen von Authentizität, Erfundenheit und Welthaltigkeit insbesondere an Vermittlungsprozessen entzündeten, sind in *Die letzte Welt* Medien in ihrer ganzen Vielfalt wichtig, doch am Ende bleibt davon nichts übrig: Ransmayr schreibt Medialität aus dem Textuniversum weg – zugunsten von unmittelbarem Sichereignen. Dies erscheint als Kontrast zu den anderen hier analysierten Texten. Ransmayr arbeitet sich in *Die letzte Welt* einerseits an Medien und dem Medialen sowie an Erfundenheit ab, andererseits aber eröffnet er durch die Inszenierung von annähernder Unmittelbarkeit eine ganz andere Perspektive darauf. Aus diesem Grund lohnt sich eine eingehende Betrachtung des Textes und der besonderen medialen Konstellation: Sie vermag die in den anderen Kapiteln dargebotenen Analysen und Überlegungen abzurunden. Die Charakteristika der Texte gewinnen vor dieser Folie noch einmal an Deutlichkeit.

6.2.2 Eine hybride Welt

Die letzte Welt war 1988 eine literarische Sensation: bildmächtig, poetisch, be-törend. Unter die lobenden Stimmen des Feuilletons mischten sich nur wenige kritische, die sich, gerade im Kontrast zur vom Text beschworenen Apokalypse, an der präntiös wirkenden Sprache störten.²⁵⁴ Andere kritisierten die vermeintliche Falschrezeption Ovids.²⁵⁵ Monika Schmitz-Emans beobachtet, dass der ransmayrsche Text neun die Literaturtheorie der letzten Jahrzehnte dominierende Themen prominent aufgreift: Intertextualität, Autorschaft, Medialität, Schrift, die Leseinstanz, die Dichotomie zwischen realer Erfahrung und Imagination, die politisch-gesellschaftlichen und zeitkritischen Dimensionen literarischer Rede, die Apokalypse sowie verschiedene Ebenen der Fiktion.²⁵⁶ Dies mag die hohe Aufmerksamkeit erklären, die dem Roman zukam.

254 Etwa Töchterle, *Spiel und Ernst – Ernst und Spiel*; vgl. auch Fröhlich, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung*, S. 41 und den Abschnitt zur Sekundärliteratur.

255 Vgl. etwa Gleis, *Ovid in den Zeiten der Postmoderne*.

256 Schmitz-Emans, *Die letzte Welt* (1988) als metaliterarischer Roman, S. 119 f. Ähnlich schon

Die letzte Welt ist (nicht nur, aber auch) ein Roman über Macht, Zensur und Gewalt:²⁵⁷ Der Machtapparat Roms trägt in Ransmayrs Schilderung totalitäre Züge. Es liegt nahe, dabei (auch) an den rumänischen Diktator Ceaușescu zu denken.²⁵⁸ Mit kafkaesken Reminiszenzen wird von Nasos Aufstieg und Fall berichtet, von politischer Vereinnahmung, von Intrige und Missverständnissen. In Ransmayrs Roman hat Naso in Rom bei seiner Verbannung seine unfertigen *Metamorphoses* verbrannt (Ovid berichtet in den *Tristia* darüber,²⁵⁹ unklar ist, ob die Verbrennung tatsächlich stattgefunden hat), doch ist im Roman im Gegensatz zur Realität keine Abschrift übriggeblieben. Cotta,²⁶⁰ ein Bewunderer Nasos, regierungskritisch, aber immer nur »einer von vielen«,²⁶¹ macht sich nach einer unsicheren Todesmeldung Nasos an die Küste des Schwarzen Meers auf, um den Dichter oder sein Grab zu finden und »unbezwifelbare Wahrheit« sowie womöglich »große Poesie« nach Rom zurückzubringen:²⁶² »Ein solches Ergebnis seiner Staatsflucht konnte für die Opposition und den Untergrund ebenso bedeutsam werden wie für die Räte in den Vorzimmern des Imperators«, sinniert der staatsflüchtige Römer. Der Machtapparat hatte erkannt, dass es opportun sein könnte, den Dichter wenigstens ansatzweise zu rehabilitieren. Zugleich gesteht sich Cotta ein, dass er die Fahrt auch »aus Langeweile« unternimmt. Im Anhang wird präzisiert, dass die Staatsflüchtigen nicht nur vor »der Apparatur der Macht [...], der allgegenwärtigen Überwachung«, fliehen, sondern auch vor ihrem reglementierten, geordneten Leben.²⁶³

Ransmayr verwendet zur Beschreibung des römischen Staats mittelalterliches Vokabular: »Die Regierung wird grundsätzlich als ›Hof‹ bezeichnet, das Volk besteht aus ›Untertanen‹, Bedienstete heißen ›Knechte‹ und ›Mägde‹. Es gibt ›Hofnarren‹ ebenso wie ›Zeremonienmeister‹, und sie alle sind verpflichtet zu ›Huldigung‹, ›Kniefall‹ und ›Demut‹.«²⁶⁴ Dies kontrastiert mit den Gewehren und

früher Juliane Vogel: »Kunsthändig spielen die luxuriösen Bilder des Buches die Zauberwörter der laufenden Theoriediskussion zurück.« Vogel, *Letzte Momente/Letzte Welten*, S. 314.

257 Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen*, S. 93.

258 Vgl. Ransmayr, »... eine Art Museum lichter Momente«, S. 209; sowie Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen*, S. 91–93.

259 »haec ego discedens, sicut bene multa meorum, / ipse mea posui maestus in igne manu« (»Dieses habe ich zwar, wie so viel von dem Meinigen, scheidend / selbst mit eigener Hand trauernd ins Feuer getan«). *Tristia* I, 7, 15 f., nach Ovid, *Briefe aus der Verbannung*.

260 Einige Briefe Ovids aus dem Exil sind an M. Aurelius Cotta Maximus gerichtet, den »jüngste[n] Sohn des Redners Valerius Mesalla Corvinus; Dichter und Redner, Freund des Ovid«, ebendiesem Römer setzt Ransmayr den staatsflüchtigen Cotta im Anhang gegenüber. Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 294. Zu denken ist auch an den deutschen Verleger Johann Friedrich Cotta (1767–1832).

261 Ebd., S. 124, 143.

262 Hier und im Folgenden ebd., S. 147.

263 Ebd., S. 294.

264 Bornemann, *Kiedaisch*, »Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf«, S. 14.

dem Tränengas, der Propaganda und den Märschen in Rom. So ergibt sich ein bedrohliches Konglomerat einer Machtstruktur, welches zugleich archaisch und modern wirkt. Auch hier zeigt sich die Hybridisierung des Textes, der es verneint, Eindeutigkeiten zu schaffen und stattdessen immer wieder Überblendungen verschiedener Sinnsysteme anbietet. Anders als die meisten anderen hier analysierten Texte erschafft sich der Text aber eine eigene, fantastische Welt: Welthaltigkeit ist nicht Thema des Romans.

In Tomi, der »Eisernen Stadt« – die Stadt lebt von der Gewinnung minderen Erzes – herrschen ebenfalls üble Zustände, aber anderer Art. In Anlehnung an Ovids topische Darstellung der unerbittlichen Kälte des Nordens dauert in Tomi der Winter zwei Jahre. Auch übernimmt Ransmayr die (sicherlich übertriebene) Darstellung der Einwohner Tomis als Barbaren und zeichnet so das beklagenswerte Bild eines verbannten, elenden Dichters. Der intertextuelle Rekurs auf die *Metamorphosen* Ovids, die *Tristia* und die *Epistulae ex Ponto* ist unübersehbar und zeugt vom Bedürfnis der Anbindung an Überliefertes, das dann aber umbesetzt wird. Ovids *Metamorphosen* (und, so scheint es, Nasos *Metamorphoses*) und die darin vorkommenden Figuren erscheinen im Text auf vielfältige Weise verwandelt. Zuerst erfährt Cotta auf seiner Suche nach Naso und dessen Text *Metamorphoses* »nicht viel mehr, als dass man am Ende der Welt nicht gerne mit einem sprach, der aus Rom kam.«²⁶⁵ Doch im Laufe der Zeit gerät er an unterschiedliche Informant:innen, die ihm von Naso erzählen: Pythagoras, der alte, verwirrte Diener Nasos, die taubstumme Weberin Arachne, die Prostituierte Echo, Fama, die Witwe eines Kolonialwarenhändlers. Die Namen sind aus Ovids *Metamorphosen* bekannt, doch haben ihre Träger:innen hier ihr Wesen und ihre Funktion verändert: »[A]us den Königen, Göttinnen und Nymphen sind Erzkocher, Krämer, Seiler und Huren geworden.«²⁶⁶

Ein »Ovidisches Repertoire« zielt den Roman, in welchem Erläuterungen zu den Figuren aufgeführt und auch die von Ransmayr verwendeten Buchausgaben notiert sind. Das Repertoire kontrastiert die Figuren der »Letzten Welt« mit den ovidischen Figuren der »Alten Welt« und dient so als Orientierung für die Lesenden, vereinfacht ihnen auch das allfällige Nachschlagen in Ovids Prätext.²⁶⁷

265 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 13.

266 Andere Figuren umfassen etwa Tereus, den mythische Thrakerkönig als Tomis Schlachter. Mit der Figur des aus Friesland stammenden Thies (oder Dis, der römische Name für Pluto) wird der Zweite Weltkrieg evokiert: Der Anblick von »mit Giftgas« erstickten Menschen verfolgt ihn im Traum, trotz Heimweh kehrt er nicht nach Hause zurück und wird Totengräber in Tomi. Ebd., S. 259–264.

267 Verschiedentlich wurde allerdings darauf hingewiesen, dass Ransmayr nicht alle Figuren anführt und diese auch unterschiedlich gewichtet. Esther Gehlhoff etwa meint, dass der österreichische Autor »keinesfalls die ›Intertext-Karten‹ so offen auf den Tisch« lege, wie es anfänglich scheinen möge. Gehlhoff, *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort*, S. 10.

Weil die wenigsten Figuren historisch bezeugt sind, beziehungsweise sogar explizit aus einem literarischen Werk stammen, führen die ergänzenden Anmerkungen des Autors nicht zu Realitätseffekten, wie dies in anderen hier besprochenen Werken der Fall war. Das Repertoire dient vielmehr dazu, die Möglichkeiten der Fiktion aufzuzeigen: Der Text rekurriert explizit auf literarische Werke und schreibt sie neu, aber in einer eigenen Wirklichkeit. *Die letzte Welt* weicht damit »von Geschichte wie von Geschichten« ab.²⁶⁸ Bereits der Titel des Romans, der von Ovids Schriften inspiriert sein dürfte,²⁶⁹ ist mehrdeutig. Er kann räumlich, zeitlich, aber auch als Werturteil verstanden werden (»*Die letzte Welt* als die schlechteste aller Welten«²⁷⁰ mit Referenz auf Leibniz). Während also bei Hoppe die Welthaltigkeit des Berichteten häufig ins Surreale verfremdet wird, zeugen bei Ransmayrs Roman die emphatischen intertextuellen Verweise von ihrer starken Verankerung in einem Textuniversum von Bezügen.

6.2.3 Überlieferungsfragmente. Cotta als Leser und Autor

Cottas Suche nach Naso und seinem Text führt ihn nach Trachila, dem letzten Aufenthaltsort des Dichters Naso, einem verlassenen, ruinenhaften kleinen Weiler im Gebirge, mehrere Stunden von Tomi entfernt. Unbeliebt bei den Tomit:innen,

268 Godel, Mythos und Erinnerung. Was den detaillierten ransmayrschen Umgang mit dem ovidischen Urtext angeht, sei auf die Forschung verwiesen, vgl. Töchterle, Spiel und Ernst – Ernst und Spiel; Gleis, Ovid in den Zeiten der Postmoderne; Vollstedt, Ovids *Metamorphoses*; Harzer, Erzählte Verwandlung.

269 In Ovids *Tristia* und den *Epistulae ex Ponto* ist die Begrifflichkeit des »letzten« (*ultimus, in extremis*) in Bezug auf seinen Verbannungsort mehrfach zu finden, vgl. beispielsweise »nobis habitatur orbis ultimus, / a terra terra remota mea.« (»Ich wohne ja bald in dem Lande / dort am Ende der Welt, fern meinem eigenen Land.«), *Tristia* I, 1, 127 f., »lassus in extremis iaceo populusque locisque, / et subit adfecto nunc mihi, quicquid abest.« (»Müde liege ich so in der Ferne bei fremdesten Völkern: / jetzt, da ich leidend bin, spür' ich, was alles mir fehlt«), *Tristia* III, 3, 13 f., »Proxima sideribus tellus Erymanthidos Ursae / me tenet, adstricto terra perusta gelu. / Bosphoros et Tanais superant Scythiaequae paludes / vix satis et noti nomina pauca loci. / ulterius nihil est nisi non habitabile frigus. / heu quam vicina est ultima terra mihi!« (»Erde, die nah ist den Sternen der erymanthischen Bärin, / hält mich, ein Land, das versengt wird von dem härtesten Frost. / Nordwärts bleiben noch Bosphoros, Don und die skythischen Sümpfe, / wenige Namen dann noch, Orte, die kaum noch bekannt. / Drüber hinaus ist nichts als unbewohnbare Kälte: / ach, wie nachbarlich nah ist mir das Ende der Welt!«), *Tristia* III, 4b, 47–52, »nescit enim Caesar, quamvis deus omnia norit, / ultimus hic qua sit condicione locus.« (»Kennt doch der Kaiser, wiewohl dem Gott sonst alles bekannt ist, / dieses entlegenen Orts schlimme Beschaffenheit nicht.«), *Epistulae ex Ponto*, I, 2, 71 f., »est aliquid patriis vicinum finibus esse: / ultima me tellus, ultimus orbis habet.« (»Viel ist es wert, in der Nähe der Heimatgrenzen zu weilen; / aber im fernsten Bereich leb' ich, am Ende der Welt.«), *Epistulae ex Ponto*, II, 7, 65 f., nach Ovid, Briefe aus der Verbannung.

270 Epple, Christoph Ransmayr. *Die letzte Welt*, S. 41.

hatte sich Naso mitsamt seinem Knecht Pythagoras dorthin begeben und war jeweils monatelang nicht mehr in der Stadt erschienen. Nun wird Cotta endlich zum Leser: Er findet nämlich Steinmale, an deren Kegelspitzen beschriebene Stofffähnchen flattern. »*Keinem bleibt seine Gestalt*«²⁷¹ steht auf dem ersten Fähnchen – eine Stelle aus Buch XV von Ovids *Metamorphosen*, im Abschnitt zu Pythagoras, dem griechischen Philosophen. Wenig später trifft Cotta auf Pythagoras, den verrückten Knecht Nasos, der ununterbrochen redet, ohne Cotta jedoch etwas mitzuteilen. Pythagoras zeigt Cotta schliesslich in Nasos Garten fünfzehn Menhire, auf welchen, nachdem er das »schleimige Geflecht«²⁷² der Schneckenkolonien (den unlesbaren, lebendigen Text der Natur) entfernt hat, Worte zu erkennen sind. Die fünfzehn Menhire haben ihre Entsprechung: Die *Metamorphosen* bestehen aus fünfzehn Büchern, fünfzehn Kapitel hat auch der Ransmayrsche Roman. Cotta kombiniert die Fragmente, bis sie ihm einen Sinn zu ergeben scheinen, »als seien alle Möglichkeiten der Zusammensetzung und Verbindung der Bruchstücke in einer einzigen Nachricht erschöpft«:

ICH HABE EIN WERK VOLLENDET
DAS DEM FEUER STANDHALTEN WIRD
UND DEM EISEN
SELBST DEM ZORN GOTTES UND
DER ALLESVERNICHTENDEN ZEIT

WANN IMMER ER WILL
MAG NUN DER TOD
DER NUR ÜBER MEINEN LEIB
GEWALT HAT
MEIN LEBEN BEENDEN

ABER DURCH DIESES WERK
WERDE ICH FORTDAUERN UND MICH
HOCH ÜBER DIE STERNE EMPORSCHWINGEN
UND MEIN NAME
WIRD UNZERSTÖRBAR SEIN²⁷³

Die aufgefundene Botschaft hinterlässt einen grossen Eindruck auf Cotta, der nun noch begieriger ist, das vollendete Werk zu finden. Doch wie findet man einen Text, wenn keine Abschrift vorhanden ist und der Autor abwesend oder gar tot ist? Cotta spricht mit den Menschen in Tomi und fragt sie, worüber Naso gesprochen habe, »wie ein Forscher, der die ›oral poetry‹ einer entlegenen und weitgehend des

271 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 15.

272 Ebd., S. 49.

273 Ebd., S. 50 f. Ransmayr zitiert hier den Epilog der *Metamorphosen* Ovids, allerdings ohne die letzten drei Verse, die nicht »in einem allgemeinen Sinne poetologisch bedeutsam« sind, sondern spezifisch den historischen Ovid meinen. Vgl. Harzer, *Erzählte Verwandlung*, S. 194.

Schreibens unkundigen Bevölkerung sammelt«. ²⁷⁴ Des Römers Versuche, Nasos Text zu rekonstruieren, sind allerdings geprägt von Unsicherheiten, Korruptionen und Missverständnissen – Juliane Vogel bezeichnet das Unterfangen als einen »komplexen Entzifferungsprozess«. ²⁷⁵ Die Figuren, mit denen Cotta spricht, erzählen unterschiedliche Dinge, sie »repräsentieren Modi verfremdeter, verzerrter, indirekter Kommunikation«. ²⁷⁶ Echo zum Beispiel schien Naso aus einem Buch der Steine zu erzählen, Arachne hingegen von Vögeln, Flussläufen und Palmenhainen. Ist einer solchen Überlieferung zu trauen? Nasos Werk lässt sich nicht als ganzes, einheitliches überliefern. Cotta entdeckt immer wieder neue Fragmente des Textes und versucht, daraus Nasos Text neu zu erschaffen: Er wird nun auch selbst zum Schreiber.

Getreu der Inschrift auf dem ersten Stofffähnchen, das Cotta findet (»*Keinem bleibt seine Gestalt*«), ist die Metamorphose ein zentrales Motiv in Ransmayrs Roman. Menschen verwandeln sich in andere Wesen oder in einen anderen Zustand, ganz ähnlich wie in Ovids *Metamorphosen*, ohne aber dessen häufigem ätiologischem Zusammenhang zu folgen: ²⁷⁷ Battus wird zu Stein, Lycaon zu einem Wolf, Tereus, Procne und Philomela werden zu Vögeln, Echo verschwindet nach einem nur von Cotta wahrgenommenen Sturm als Widerhall in den Bergen. Der Begriff der Verwandlung wird aber auch in anderen Zusammenhängen gebraucht: So verwandeln sich Worte in Erzählungen, ²⁷⁸ Bücher in Offenbarungen, ²⁷⁹ Augen in die Augen Roms, ²⁸⁰ das bekannte Gebirge in eine fremde Wildnis, ²⁸¹ ein Schausteller in einen Brantweiner (Phineus), ²⁸² verlorene Schönheit und Jugend in reinen Klang ²⁸³ und so weiter. Metamorphosis ist ein grundlegendes Prinzip in der *Letzten Welt*. Auch der Protagonist Cotta macht in Tomi mehrere Veränderungen durch. Er assimiliert sich, wird gleichgültig wie die anderen Bewohner:innen, imaginiert einmal sogar seine Steinwerdung: »stumm, ausgesetzt allein den Kräften der Erosion und der Zeit. Sein Haar verwuchs mit dem Moos, die Nägel seiner Hände, seiner Füße wurden zu Schiefer, seine Augen zu Kalk.« ²⁸⁴ Als Battus, der Sohn der Krämerin Fama, aber wirklich versteinert, reisst ihn dies aus dieser Abstumpfung: Cotta war in eine »Zwischenwelt« geraten, »in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit

²⁷⁴ Wilhelmy, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 307.

²⁷⁵ Vogel, Letzte Momente/Letzte Welten, S. 310.

²⁷⁶ Wilhelmy, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 305.

²⁷⁷ Vgl. Fröhlich, Literarische Strategien der Entsubjektivierung, S. 64.

²⁷⁸ Ransmayr, Die letzte Welt, S. 116.

²⁷⁹ Ebd., S. 137.

²⁸⁰ Ebd., S. 186.

²⁸¹ Ebd., S. 226.

²⁸² Ebd., S. 258.

²⁸³ Ebd., S. 284.

²⁸⁴ Ebd., S. 189.

mehr zu haben schienen«, die »Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum« war verloren.²⁸⁵ Während die Verwandlungen von Menschen für die Lesenden klare Hinweise auf die Erfundenheit des Textes sind (Fiktionalitätssignale), stellen sie für den Protagonisten existenzielle Herausforderungen dar. Auf seinem zweiten Gang nach Trachila glaubt Cotta, verrückt zu sein, er brüllt, lacht, schreit, schluchzt in der Einöde der Felsen bis sich der »quälende Widerspruch zwischen der Vernunft Roms und den unbegreiflichen Tatsachen des Schwarzen Meeres« auflöst.²⁸⁶ Cotta scheint sich nun mit seiner Existenz in Tomi abzufinden und übernimmt nach seines Gastgebers Lycaons Verschwinden das Seilerhaus und dessen Arbeit, geht sogar manchmal barfuss, wie dieser zu tun pflegte.

Doch die letzte Veränderung Cottas geschieht, als dieser eine Metamorphose mit eigenen Augen sieht: Der Schlächter Tomis, Tereus, verfolgt in grosser Wut seine Gattin Procne und seine von ihm misshandelte, verstümmelte und vergewaltigte Schwägerin Philomela. Cotta wird Zeuge, wie sich Tereus in einen Wiedehopf, Procne in eine Nachtigall und Philomela in eine Schwalbe verwandelt – »[w]as nun geschah, war nur die Erfüllung dessen, was längst auf den Fetzen und Wimpeln von Trachila geschrieben stand«, erkennt Cotta, sich erinnernd, dass die Vogelnamen im »Archiv von Trachila verzeichnet« waren.²⁸⁷ Der Römer begreift, dass die Stoffwimpel nicht nur das »Gedächtnis der eisernen Stadt«, ein »kuriose[s], kindische[s] Spiel mit der Überlieferung« sind,²⁸⁸ sondern dass sie auch die Zukunft voraussagen: »Nicht nur die vergangenen, auch die zukünftigen Schicksale der eisernen Stadt flatterten an den Steinmalen von Trachila im Wind oder glitten nun enträtselt durch Cottas Hände.«²⁸⁹

6.2.4 Trachila, das Dritte

In Trachila, dem kleinen Weiler im Gebirge und Nasos letzter Aufenthaltsort, scheinen eigene Regeln zu herrschen: Trachila ist ein Ort, an dem ein Maulbeerbaum mitten im Schnee »sanft und grün« Beeren trägt, welche den Schnee blau färben,²⁹⁰ ein Ort, an dem die Welt »verhallt«²⁹¹ und der Erinnerungen Raum lässt. Der Maulbeerbaum ist einerseits eine Anspielung auf die Pyramus-und-Thisbe-

285 Ebd., S. 220 f. Die Verwandlungen stehen »im Dienst einer impliziten Poetik, welche auf der Ebene der Geschichte die Grenze zwischen Text und Wirklichkeit problematisiert«. Harzer, Erzählte Verwandlung, S. 198.

286 Ransmayr, Die letzte Welt, S. 241.

287 Ebd., S. 284.

288 Ebd., S. 269.

289 Ebd., S. 285.

290 Ebd., S. 15.

291 Ebd., S. 42.

Episode in den *Metamorphosen*, in welcher das Blut der beiden unglücklichen Liebenden die Früchte des Baumes für immer dunkel färbt, andererseits verweist er auf das römische Heim des Dichters an der Piazza del Moro,²⁹² dem Platz des Maulbeerbaumes (lat. *morus*, ital. *moro*).

Trachila ist ein verwilderter Ort, an dem Cotta bereits bei seinem ersten Besuch sensorisch überwältigt wird: Die Schläge der Sträucher ritzen ihm die Haut auf, die Blätter des Maulbeerbaums klingen »wie Metall«.²⁹³ Nasos Haus wehrt sich gegen den Eintritt Cottas, das Feuer springt ihn an und versengt ihn. Nachts hat Cotta einen »gespenstischen Alptraum«: In einer Reminiszenz an die Io-Mythologie träumt er von einem Ungeheuer mit vielen Augen und fühlt sich in eine Kuh verwandelt.²⁹⁴ Zu differenzieren ist »zwischen dem Zentrum Rom, der Peripherie Tomi und dem Außenraum Trachila«: Die »dualistische Struktur« des Werks, von der in der Forschung zumeist die Rede ist, ist »zu einer triadischen« zu erweitern.²⁹⁵ In Trachila erst, nicht in Tomi, lassen sich die Charakteristika Wildnis, Chaos, Irrationalität finden, welche dem rationalen Rom gegenüberstehen. Trachila ist der »Raum der Phantasie«, »unbekanntes, unstrukturiertes Niemandsland«, in dem sowohl Zeit wie Raum anders geartet sind. Das griechische *τόραχλος* heisst Hals oder auch Gebärmutterhals (Cervix). Der Hals ist bei Menschen Sitz wichtiger Organe, unter anderem des Kehlkopfs. Dieser ist das entscheidende Organ für die menschliche Sprache und das Lachen. Soll neues Leben entstehen, müssen Spermien durch den Gebärmutterhals, um eine Eizelle befruchten zu können. Nimmt man diese Semantik von Trachila ernst, erscheint der Ort als zentral für die Entstehung von neuem Leben zum einen (Gebärmutterhals) und von Klängen (Kehlkopf) zum andern. Nasos Werk ist in oder durch Trachila anders entstanden, geschaffen worden: Sein Werk ist zum Leben erwacht. Es wird nicht in traditionellen Überlieferungsmedien gespeichert, sondern artikuliert sich, indem es sich ereignet. Trachila ist somit nicht nur räumlich gesehen das Dritte, sondern auch in literarisch-medialem Sinn etwas ganz anderes.

Tomi hingegen ist kein schöpferischer Raum, sondern ein Sammelraum, der alles aufnimmt, was »angeschwemmt« wird: profanierte Überreste mythisch-magischer Kulte,²⁹⁶ Schiffbrüchige, Aberglauben, exilierte Dichter. In Tomi ist alles nicht

292 Epple, Christoph Ransmayr. *Die letzte Welt*, S. 129.

293 Hier und im Folgenden Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 76–81.

294 »In einem seiner Briefe vom Pontus beschreibt auch Ovid eine Erscheinung, von der er nicht sagen kann, ob sie real oder nur ein Traum gewesen sei. [...] Die Begleitumstände zu Cottas Arguserscheinung ähneln der von Ovid beschriebenen Amorserscheinung.« Vollstedt, *Ovids Metamorphosen*, S. 50 f.

295 Hier und im Folgenden Schilling, *Der historische Roman seit der Postmoderne*, S. 105 f.

296 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 200 f.; vgl. dazu Wilhelmys Verweis auf William Goldings *Lord of the Flies*. Wilhelmly, *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption*, S. 292 f. Es gibt auch eine verschimmelnde christliche Kirche. Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 105.

ursprünglich: »Worauf immer Cotta stößt: alles ist herbeigeschafft, zugereist, kommt von anderswo«. ²⁹⁷ Auch das scheinbare mythologische Residuum ist von aussen hingetragen, denn die archaischen Figuren des Fastnachtsumzugs in Tomi, die Masken von Phoebus, Medea, Orpheus und Jupiter scheinen Cotta »lebendig gewordene[n] Reliefs und Statuen Roms«, ²⁹⁸ Gestalten, die man in der Metropole längst vergessen hat. Nur Naso, der Dichter, kann sie an die Schwarzmeerküste gebracht haben: »Die Mythen, die der Römer Cotta zu sammeln bemüht ist, sind bereits durch die Kunst hindurch gegangen.« ²⁹⁹

Tomi, die Peripherie, verändert sich im Laufe des Romans. »Von den neunzig Häusern der Stadt standen damals schon viele leer; sie verfielen und verschwanden unter Kletterpflanzen und Moos«, ³⁰⁰ heisst es bei Cottas Ankunft. Im Verlaufe der Romanzeit häufen sich die Hinweise auf Zerstörung. Die Natur überwuchert alles, nimmt Überhand und erobert sich menschliche Bauten und Erzeugnisse zurück:

Die Zeit der Menschen schien in diesem Regen still zu stehen, die Zeit der Pflanzen zu fliegen. [...] Wer nach einer einzigen Stunde Schlaf erwachte, glaubte sich von Schimmelfäden umspinnen. [...] [M]it zähen, von bemooster Rinde gepanzerten Armen griff die Wildnis nach der eisernen Stadt. [...] Obwohl der Rost, die uralte Farbe Tomis, unter dem regenglänzenden Grün allmählich verschwand, fraß er doch im Verborgenen und von der Feuchtigkeit verheerend beschleunigt weiter; unter Blüten und Efeu wurden die eisernen Fensterläden löchrig, brüchig wie Pappe, zerfielen; geschmiedete Zäune knickten ein, aller Zierrat, metallene Lilien, Lanzenblätter und auch die Geländer der Stege über den Bach brachen ab; Drahtgitter verrotteten wie Geflechte aus Gras. ³⁰¹

Wenn im Roman die Rede ist von der »Eisernen Stadt« Tomi, und von der »untergegangenen Stadt Limyra«, wo bis zur Erschöpfung der Minen Kupfer abgebaut worden war, lässt dies an die Weltalterlehre aus den *Metamorphosen* denken. Ovids Zeilen zur Abfolge der fünf Weltalter vom Chaos über das Goldene, Silberne, Eherne, und Heroische bis zum Eisernen Zeitalter (*Metamorphosen* I, 5–150) liegt Hesiods Überlieferung in dem Gedicht *Werke und Tage* zugrunde. Hesiods Gegenwart liegt im Eisernen Zeitalter, das gegenüber den vorhergehenden defizitär ist.

Im Text gibt es »Anzeichen für das Hereinbrechen einer steinern, steinzeitlichen Epoche«:

297 Wilhelmy, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 308.

298 Ransmayr, Die letzte Welt, S. 93.

299 Wilhelmy, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 308.

300 Ransmayr, Die letzte Welt, S. 10.

301 Ebd., S. 270 f. Von Limyra, der eingestürzten Kupferstadt, wird berichtet, die »Erinnerung an das Schicksal dieser Stadt war im Gedächtnis Tomis wachgeblieben und wurde immer noch weiter erzählt, weil es hieß, alle Grubenstädte würden eines Tages so enden«. Ebd., S. 228.

die Kunst in Tomi degeneriert allmählich zu primitiven Strichzeichnungen auf einer Schlachthausmauer, die an Höhlenmalereien erinnern (201), Cotta schlägt mit einem Faustkeil eine Konservenbüchse auf (231), die griechischen Auswanderer von Iasons Schiff verwildern, »bis ihr Leben dem von Steinzeitmenschen« (205) gleicht, und die Viehhirten sind in Fellmäntel gekleidet (222).³⁰²

Kommt eine neue Zeit der Steine? Ransmayr greift denn auch die Episode des Schöpfungsmythos mit Deucalion und Pyrrha als Überlebende der von Jupiter verursachten Flut auf (*Metamorphosen* I, 313–415), in der aus Steinen ein neues Menschengeschlecht entsteht: »Daher sind wir ein harter, ausdauernder Menschenschlag und legen Zeugnis davon ab, woraus wir entstanden sind.«³⁰³ Von Deucalion und Pyrrha berichtet im Roman Echo, die Prostituierte, mit der sich der Römer anfreundet. Sie hat die Prophezeiung von Naso gehört: Die Flut steht im Gegensatz zu den ovidischen Schriften noch bevor. Zu beachten ist hierbei aber, dass es sich um mehrfach vermittelte Rede handelt, nämlich Cottas Auffassung der Rede Echos – was Naso wirklich sagte, bleibt ungewiss.

Auch suchen klimatische Extremzustände (untypische Hitze, Regen, Berggrutsche, durch die Klimaveränderung neue, unbekannte Flora und Fauna) und Plagen Tomi heim, Geflüchtete aus den umliegenden Gebieten begehren wegen unaufhörlicher Steinlawinen Unterschlupf in der Stadt. Dies und der allgemeine, latent apokalyptische Unterton erinnern an den gegenwärtigen Klimawandel: Die Bewohner:innen Tomis deuten »alle Phänomene der Erwärmung als die Zeichen einer neuen, unheilvollen Zeit«.³⁰⁴ Doch auch Tomis und Trachilas Gegenwelt, Rom, zerfällt: Vor Dekadenz, Langeweile und Kontrolle flüchten viele an die Ränder des Imperiums. Die Forschung hat die Weltuntergangsthematik des Romans hervorgehoben: Der Text zeige exemplarisch Ransmayrs Geschichtspessimismus.³⁰⁵

In einem Entwurf zum Roman (die Figur Cottas hiess damals noch Posides) schrieb Ransmayr:

Grob gesprochen führen die fünfzehn Bücher der *Metamorphosen* den Leser vom Mythos zur Aufklärung, von der Beschreibung der vier Weltalter im ersten, bis zur großen Rede des Pythagoras im letzten Buch; dazwischen entfaltet sich die verwunschene, grausame Pracht der antiken Mythologie. Aber welchen Weg und

302 Vollstedt, Ovids *Metamorphosen*, S. 79, in Klammern die Primärtextnachweise.

303 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 297 im Ovidischen Repertoire. Kursiv gesetzt sind laut Ransmayr Zitate aus den *Metamorphosen* des Ovid, »zitiert nach der Übertragung in deutsche Prosa von Michael von Albrecht, München 1981«. Ebd., S. 289.

304 Ebd., S. 120.

305 Vgl. etwa Bornemann, Kiedaisch, »Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf«. Die von Thies, einem Tomiten, wiederholt geäußerte Setzung, »Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf« (Plautus' Äusserung, über Hobbes bekannt gemacht, ist heute ein Allgemeinplatz), soll auch von Naso stammen. Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 266. Auch in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wird betont, dass »die Menschen Wölfe füreinander sind«. Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 255.

welche Ordnungen findet Posides? Posides dreht alles um: Er beginnt mit der Aufklärung. Schon sein erster Zeuge heißt Pythagoras und der deutet an: Es gibt keine Götter. Aber am Ende des Weges der Aufklärung, dort, wo endlich Klarheit herrschen soll, steckt Posides wieder tief in den Mythen.³⁰⁶

Gegen Ende des Romans erhebt sich ein neuer Berg im Gebirge – der Olymp, wie Cotta in Trachila auf den Stofflumpen gelesen hat. Auch wenn Ransmayr sich nicht genau an den Plan seiner Vorstufen gehalten hat, ist im Roman eine Art Umkehrung der aufklärerischen Ordnung, wie sie bei Ovid zu finden ist, zu beobachten. Denn Cotta ist dem Anschein nach verrückt geworden, als er zum dritten Mal den Weg nach Trachila beschreitet. Doch die Frage, »ob Tomi und Trachila als das Andere der Vernunft de facto die Sphäre des Mythos repräsentieren, ob also Cottas Weg nach Tomi tatsächlich jenen Prozess der Umkehrung bedeutet, der im *Entwurf* skizziert ist«,³⁰⁷ ist zu verneinen: Thorsten Wilhelmy betont, dass die »Versuche, dem Text insofern eine regressive Tendenz nachzuweisen, als hier der Mythos gegen die Vernunft restauriert werde« unzutreffend seien.³⁰⁸ Denn die Metamorphosen würden ja nicht als von Göttern orchestrierte inszeniert – das Schicksal, das die Figuren erleiden, ist vom Dichter Naso vorgegeben. Es ist ein »literarisches« Fatum, kein archaisches. Vollstedt argumentiert, es handle sich beim Romanende um einen »Zustand, in dem Aufklärung und Mythos keinen Widerspruch mehr darstellen«: Der »Olymp in Ransmayrs Roman liegt am Ende »[b]efreit von allen Nebeln und Wolkenfronten der Regenzeit«, nach den Stürmen taucht die Sonne »ein fremdes, *verwandelt*es Küstengebirge in *klares Licht*«. ³⁰⁹ Das klare Licht kontrastiert mit den Anzeichen des Wahnsinns Cottas, der allerdings von diesem als »Heiterkeit« empfunden wird, »die [auf dem Weg nach Trachila] mit jedem Schritt wuchs«. ³¹⁰

6.2.5 Medien, Medialität und Wirklichkeit

Nasos Werk – das nur in Cottas Wahrnehmung überhaupt als solches besteht – verliert sich im Laufe des Romans »in einer ungeheuren medialen Dispersion«, »fragmentarische Spuren« davon finden sich in den unterschiedlichsten Übermitt-

306 Ransmayr, *Entwurf zu einem Roman*, S. 197.

307 Wilhelmy, *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption*, S. 289.

308 Hier und im Folgenden ebd., S. 311 f.

309 Vollstedt, *Ovids Metamorphosen*, S. 95; Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 284 f., Hervorhebungen O. S.

310 Ebd., S. 286.

lungszusammenhängen.³¹¹ Cotta, der Nachfahrende, ist der Sammler und nachträgliche (Auf-)Schreiber sowie der Interpret³¹² dieser Bruchstücke.

Die Unvermitteltheit des Werks als ein Sichereignen – wie dies Cotta zuletzt erkennt – manifestiert eine Abwendung von Medialität, die umso stärker hervortritt, als vorher im Text Medien und Medialität omnipräsent waren. In der *Letzten Welt* wird eine Vielzahl von Medien verwendet und deren Funktion reflektiert und diskutiert. Medien sind auch die Voraussetzung für die Fähigkeit Cottas, das sich Ereignende überhaupt als vorher schöpferisch Entworfenes wahrzunehmen. Die allgegenwärtige und pointierte Vermitteltheit von Dingen und Worten macht den Roman zu einem Roman der Medialität schlechthin.

Mündlichkeit

Die geschwätzige Krämerin Fama (deren Name bekanntlich die Göttin des Gerüchts bezeichnet) ist der Oralität verhaftet. Von ihr erfährt Cotta vieles über die Zeit, als Naso in Tomi war und insbesondere über Pythagoras' Leben, aber auch einiges über die Bewohner:innen Tomis, »deren Schicksale sie in langen, oft widersprüchlichen Erzählungen ausbreitete«.³¹³

Echo, die Prostituierte, ist ebenfalls der Oralität verpflichtet, doch ist ihr Modus der Nachhall, nicht das Gerücht. Die Tomit:innen stufen Echo anfänglich als verrückt ein, da sie nichts ausser der Wiederholung dessen, was sie gefragt wird, äussert. Sie bietet nur das Echo der an sie gerichteten Sätze und Fragen. Cotta aber erfährt von ihr, dass Naso überall Feuer angezündet und aus der Glut gelesen habe: Er habe sein verbranntes Werk im Feuer gesehen und daraus erzählt.³¹⁴ Es sei ein Buch der Steine gewesen. Als Echo dann spurlos verschwindet, fehlt nicht nur der Autor des Buchs der Steine, sondern auch Echo, »sein Medium [...], nachdem es am Ende dieses Textes angekommen ist«.³¹⁵

Gewobenes

Die taubstumme Weberin Arachne überliefert Nasos Geschichten in ihren Tapisserien. Diese stellen einen Kontrast zur steinernen Schwere und zur Bewegungslosigkeit in Echos Erzählung dar: Cotta sieht »paradiesische[r] Welten« mit Himmeln voller Vögel, in denen sich alles nach »der Kunst des Fliegens zu sehnen« scheint, und erkennt, dass »die vielen Figuren des Vogelflugs die Zeichen der Befreiung

³¹¹ Vogel, *Letzte Momente/Letzte Welten*, S. 311.

³¹² Vgl. »Seine [sc. Cottas] Suche ist mithin nicht nur als Rekonstruktions-, sondern vor allem als Interpretationsvorgang zu lesen, der zunächst im Zeichen der Hermeneutik steht.« Kuhnau, *Der letzte seiner Art*, S. 307, Anmerkung O. S.

³¹³ Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 255.

³¹⁴ Ebd., S. 117.

³¹⁵ Harzer, *Erzählte Verwandlung*, S. 178.

von aller Schwere« sind.³¹⁶ Arachne scheint im Gegensatz zu Echos Buch der Steine und Kristalle ein »Buch der Vögel« als Nasos Werk zu bezeugen.³¹⁷ Doch auch das visuelle Medium wird begleitet von einem explikatorischen Mangel: Der Römer kann im Gegensatz zu Echo die Fingerzeichen der taubstummen Weberin nicht deuten. Er versteht nichts von den Erläuterungen der Weberin und so sieht er auf den Teppichen nur, was er schon selbst weiss.

Schriftlichkeit

Der verrückte Knecht Pythagoras (dessen Name ihn doch eigentlich als Weisen auszeichnet) erzählt Cotta von »unser[em] Buch«³¹⁸ (seines und Nasos). Sein Medium ist die Schrift. Denn es stellt sich heraus, dass die im Gebirge entdeckten beschriebenen Stofffähnchen von Pythagoras stammen. Der Knecht fand, wie Cotta von der Krämerin Fama erfährt, »in den Antworten und Erzählungen Nasos nach und nach *alle* seine eigenen Gedanken und Empfindungen wieder«:³¹⁹ »Also schrieb er nicht länger in den Sand, sondern begann Inschriften zu hinterlassen, wohin er auch kam«, in Trachila begann er gar, »um *jedes* Wort Nasos ein Denkmal zu errichten, steinerne Kegel bis hinauf an die Abbrüche der Gletscher«. Einmal meint Cotta, den verbannten Dichter zu sehen und neben ihm Pythagoras, der in »rasender Eile« versucht, dessen »Worte fest[zu]halten, bevor sie verwehen«, dies erweist sich aber als Wunschtraum.³²⁰ Auch erscheint Pythagoras nicht als gewissenhafter Bewahrer von Nasos Worten. Denn zwar geht Pythagoras von einem flüchtigen Medium (Sand) über zu weniger flüchtigen: Holztische der Branntweinerei Tomis, Hauswände, entlaufene Tiere und schliesslich mit Steinen beschwerte Stofffähnchen werden von Pythagoras beschriftet. Doch Pythagoras tradiert Nasos Worte nur, weil sie seine eigenen zu spiegeln scheinen. Fremdes und eigenes Material vermischen sich. Die Suche nach dem originalen Autor, dem Urheber und Gewährsmann für den Text wird damit noch komplexer. Nachdem eine Steinlawine auf Trachila niedergegangen ist, sieht Cotta Pythagoras nicht wieder – doch auf den Trümmern sind neue, von beschriebenen Lumpen umflatterte Steinmale zu sehen.³²¹ Interessanterweise sind – hierauf hat Honold hingewiesen – die einzigen schriftlichen Überlieferungen so sowohl dem steinernen als auch dem flüchtigen Element verbunden. Denn die beschriebenen Stofffähnchen, die an Kegelspitzen von Steinmalen befestigt sind, wehen im Wind, versuchen gleichsam sich in die Lüfte zu schwingen: Es handelt sich um »ein Zusammen-

316 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 196.

317 Ebd., S. 198.

318 Ebd., S. 46.

319 Hier und im Folgenden ebd., S. 253 f.

320 Ebd., S. 238.

321 Ebd., S. 237.

spiel von literarischer Fixierung und kreativer Freiheit«, denn »Fliegen, das ist der Inbegriff leichter Geschmeidigkeit; Versteinern deren unerbittlichste Negation. Kompromisse des Zusammenwirkens beider Elementarmächte: die Mühen des Schreibens oder des Bergsteigens.«³²² Gerade in Anbetracht von Ransmayrs Faszination für Bergwelten, die sich auch in seinem literarischen Werk niederschlägt, ist dies eine aufschlussreiche Beobachtung.

Bilder und Fotografien

Zwar ist es die Neuigkeit des Tods des verbannten Dichters und dessen mögliche politische Folgen, die Cotta letztlich an die Schwarzmeerküste ziehen. Doch spielen dabei Bilder von Tomi (Fotografien?), die das Gerücht von Nasos Tod untermalen, eine wichtige Rolle: »Die Bilder aus Tomi, Bilder von raucherfüllten Gassen, überwucherten Ruinen und Eisstößen, waren an jenem Winterabend gerade gut genug gewesen, um eine Neuigkeit zu verbrämen, die ohne diesen Schmuck wohl zu dürr und unbewiesen geklungen hätte.«³²³ Der »Schmuck« des Gerüchts unterlegt die Worte mit Anschauung, zeugt von der Realität des Ortes. Erst später erfährt man, dass das Testament Nasos, überbracht von Ascaphalus, einem Bernsteinhändler (und, passenderweise, in der griechischen Mythologie ein Dämon der Unterwelt), auf der Rückseite einer Fotografie mit Stockflecken (auch hier Zeichen des Verfalls) geschrieben ist. Die blass kolorierte Fotografie zeigt Tomi, vom Meer aus aufgenommen,³²⁴ also aus der Perspektive des ankommenden Dichters – ein Bild von Tomi, das dieser nie wiedersehen wird.

Filmprojektor

In Tomi ist das Leben entbehrungsreich und karg. Ein Höhepunkt des Jahres ist es jeweils, wenn der umherziehende Cyparis mit seinem Filmprojektor die Stadt besucht. Seine »Maschine« überführt Schicksale »in die bewegte Welt [...], ins Leben«.³²⁵ Kaum verwunderlich, dass mit Alcyone und Ceyx sowie dem Tod des Hercules wiederum Geschichten aus den *Metamorphosen* gezeigt werden. Die Lichtspiele³²⁶ werden zu einem eigenen Erzählstrang, bei dem die Grenze zwischen Tomis Realität und dem projizierten Film brüchig wird (beispielsweise hebt die Hauptdarstellerin im Film den Kopf, als ob ein Entsetzensschrei aus dem Publikum sie aufgeschreckt habe), nur um die Illusion wiederholt zu stören, etwa wenn das Publikum den lächerlichen Effekt von aufgewirbeltem Wasser in einem

³²² Honold, *Erzählgebilde zwischen Flüchtigkeit und Versteinerung*, S. 45.

³²³ Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 11.

³²⁴ Ebd., S. 136.

³²⁵ Ebd., S. 24.

³²⁶ Hinsichtlich der biblischen Lichtmetaphorik hier und an anderen Stellen des Romans, vgl. Vollstedt, *Ovids Metamorphosen*, S. 95.

Bottich nicht als wilden Meeressturm erkennen will. Der Text macht die Inszenierung offensichtlich, hebt aber dennoch die Verzauberungsmöglichkeiten und die Immanenzeffekte des Medialen hervor. In dieser Episode spiegelt sich, was für den Roman als Ganzes gilt: Die Vorgabe, Realität zu sein, wird sofort gebrochen. Ransmayr stellt auf mehreren Ebenen die Verwischung von Grenzen zwischen Kunstwerk und Realität aus.

Die Tomit:innen erkennen die medialen Tricks der Filmvorführung zwar als solche,³²⁷ sind aber dennoch bereit, sich auf die Geschichte einzulassen. Sie beteiligen sich am Erzählvorgang, überlegen, wie die Geschichte ausgeht, rufen den Darstellenden im Film Ratschläge zu. Der aufsteigende Nebel in Tomi verhindert eine klare Sicht auf Wand und Filmprojektion und verbirgt die Metamorphose der trauernden Alcyone in einen Eisvogel³²⁸ – diese erste Verwandlung des Textes wird also, obwohl sie im Medium Film dargestellt ist, im Text ausgespart. Die zweite filmische Verwandlung jedoch, die des toten Ceyx, beschreibt der Roman detailliert.³²⁹ (Alle weiteren Verwandlungen in Tomi sind nicht im Moment des Gestaltumschlags sichtbar – bis auf diejenigen in der Tereus-Episode, welche denn auch Cottas Welt zum Einstürzen bringen.) Cyparis kommt diesmal im Frühjahr in die Stadt an der Schwarzmeerküste statt wie sonst im August und verlässt den Ort mit »dem unverwechselbaren, abwesenden Gesichtsausdruck eines Menschen, der weiss, dass er niemals zurückkehren wird.«³³⁰ Im August warten die Tomit:innen vergeblich auf ihn – vielleicht hat er sich tatsächlich in einen Baum verwandelt, wie er träumte.³³¹ Auch das Medium des Films verschwindet aus Tomi.

Episkop

Eine weiteres Gerät taucht eines Tages auf, um das Leben der Einwohner:innen Tomis zu bereichern: Eine »Maschine aus Metall, Glas, Glühlampen und Spiegeln, die alles, was man unter ihr geschliffenes Auge legte, leuchtend und vergrößert auf dem Weiss der nächstbesten Wand abzubilden vermochte.«³³² Dieses Episkop, ein Auflichtprojektor, verwandelt Alltägliches in Schönheit (»Betrachtete man die

327 »Ransmayr integriert hier ins Mikrosystem des Textes sein eigenes Verfahren – der Mythos wird eben nur noch simuliert, trickreich inszeniert, und bei genauem Hinsehen ergeben sich Brüche in der scheinbar geschlossenen Textwelt, durch die hindurch das Aneignungs- und Verfremdungsverfahren des modernen Autors sichtbar wird.« Wilhelmy, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 304.

328 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 38 f.

329 Vgl. zu *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*: »Das Verschwinden Mazzinis bleibt beunruhigend, weil sich seine Verwandlung der Beschreibung entzieht.« Gellhaus, *Das allmähliche Verblässen der Schrift*, S. 135. Zur Verwandlung im Film vgl. auch Harzer, *Erzählte Verwandlung*, S. 184 f.

330 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 112.

331 Ebd., S. 201, 25.

332 Hier und im Folgenden ebd., S. 208–210.

Spiegelungen an der Wand nur lange genug, glaubte man das innere Leben der Dinge wahrzunehmen») und wird, trotz der einfach zu durchschauenden Funktionsweise der Apparatur, sehr schnell auch zu einer Heilkraft verheissenden Quelle, ihr Aufstellungsort eine »Wundergrotte«.

Die Bewohner:innen Tomis suchen in den unterschiedlichen Medien (Film, Teppichlandschaften, Episkop) eine Ausflucht aus ihrer eintönigen Existenz.³³³ Battus, der epileptische Sohn Famas, der das Episkop bedient und vorführt, verfällt dem Projektor vollständig. Nicht nur erfährt er zum ersten Mal in seinem Leben Akzeptanz und Aufmerksamkeit, auch kann er sich von den Bildern nicht lösen – nach mehreren Wochen, in denen er die Wundergrotte nicht mehr verlässt, versteinert er, als, so legt es der Text nahe, der Generator, der die Maschine betreibt, den Geist aufgibt, vor sich ein »kalte[s], schwarze[s] Stück Eisen«. ³³⁴ Man mag dies als Persiflage auf die Fernseh- (oder heute Internet- und Handy-) Sucht der Jugendlichen lesen, das Episkop bleibt dabei Auslöser einer entscheidenden Transformation: Ein Mensch wird zu Stein. Vorher haben sich in der *Letzten Welt* Menschen nur im Film und Träumen verwandelt (Alcyone und Ceyx von Cyparis' Filmrolle, Cyparis und Cotta jeweils im Traum), mit Ausnahme vielleicht von Echo, die eines Tages verschwindet und schon während ihrer Lebenszeit Affinitäten zum Steinernen aufwies (am augenscheinlichsten eine wandernde Schuppenflechte auf ihrem Körper, die Cotta »wie aus Glimmerschiefer oder grauem Feldspat, aus Kalk und grobkörnigem Sand«³³⁵ erscheint). Allgegenwärtiges Thema des Romans sind die Vergänglichkeit und die Ewigkeit, symbolisiert durch Steine – doch auch diese sind der Erosion ausgesetzt, den größeren Kräften des Gebirges. Doch nicht nur die Versteinering von Leben, auch die Umkehrung, das Lebendigwerden von Stein wird erzählt (in der Deucalion- und-Pyrrha-Episode).

Das Verschwinden der Medien, das Verschwinden des Interpretieren

Ähnlich wie in Hoppes *Paradiese, Übersee* (6.1.3) können also den Protagonist:innen des Romans unterschiedliche Medialitätsprofile zugewiesen werden. Auch werden die unterschiedlichsten Dinge medial aufgeladen. Doch anders als bei Hoppe kommt in *Die letzte Welt* Medialität zuletzt abhanden, wird überflüssig: Nachdem Cotta mit eigenen Augen die Verwandlung dreier Menschen in Vögel gesehen hat, macht er sich mit allen äusseren Anzeichen der Verwirrtheit, kichernd und murmelnd, eingewickelt in den »Text« (die Girlanden mit den Stofffetzen aus

333 Fröhlich nennt diese ästhetische Betrachtung eine »immanente Wirkungspoetik, indem er [sc. Ransmayr] vorführt, was Kunst in einer dunklen Welt für den Einzelnen bedeuten kann«.

334 Ransmayr, *Die letzte Welt*, S. 213 f.

335 Ebd., S. 170.

Trachila, verwoben durch eine ins Seilerhaus eingedrungene Winde) zum dritten Mal auf nach Trachila – er hat eingesehen, dass er in der vom Dichter Naso erschaffenen Wirklichkeit lebt. Cotta hat »allein die Bilder vor Augen, die ihm die Inschriften auf seinen Lumpen verhiessen«,³³⁶ er sieht keine Zivilisation mehr, keine Menschen, keine Häuser, nur noch die verwandelten Lebewesen und Objekte des »Textes«. Nasos Werk ereignet sich. Es bedarf keiner Übermittlungsmedien mehr. Bei Cottas zweitem Aufstieg nach Trachila war der Weiler unter Steinen verschüttet gewesen, die Menhire mit den Inschriften »schief oder umgestürzt, verwehrten Grabmalen ähnlicher als Gedenksteinen«.³³⁷ Wiederum hatten sich Schnecken auf ihnen ausgebreitet, die Inschriften waren bereits nicht mehr lesbar. Doch so bewahrheiten sich zumindest die ersten Zeilen, die Pythagoras ihm auf den Menhiren gezeigt hatte: Das vollendete Werk des Dichters wird »dem Feuer standhalten [...] / und dem Eisen / [...] und / der allesvernichtenden Zeit«,³³⁸ denn das vollendete Werk ereignet sich und entzieht sich damit den Kategorien des möglichen Verfalls.

Als Cotta erkannt hat, dass er sich in einem literarischen Raum befindet, in welchem ausagiert wird, was Naso geschrieben hat, werden die bisherigen medialen Zeugnisse irrelevant. Die materiellen Überlieferungsträger verlieren ihre dominante Position für Cotta, erscheinen in Anbetracht ihres Verfalls in der Zeit unbedeutend: »Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub; Steinmale kippten als formloser Schutt in die Halden zurück, und selbst in Basalt gemeißelte Zeichen verschwanden unter der Geduld von Schnecken« lautet Cottas Fazit.³³⁹ Cotta befindet sich *in* Literatur und die »Erfindung der Wirklichkeit« bedarf »keiner Aufzeichnungen mehr«. Nasos Werk entledigt sich jeglicher Medialität, indem es sich in Wirklichkeit transformiert, einzig die Wirklichkeit, das Geschehen und somit die Zeit könnten noch Medium sein. Naso selbst bleibt verschwunden. Er hatte »eine kahle Steinküste, an der er Heimweh litt und froh, zu *seiner* Küste gemacht und zu *seinen* Gestalten jene Barbaren«, er hatte »jede Geschichte bis an ihr Ende« erzählt und war »wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt«. Dies heisst dann aber auch, dass der Autor nicht tot ist – der Wink mit dem Zaunpfahl der postmodernen Rhetorik –, sondern »in die eigene«, von ihm

336 Ebd., S. 286.

337 Ebd., S. 242.

338 Ebd., S. 50.

339 Dieses und folgende Zitate ebd., S. 287.

erschaffene Welt der Fiktion gegangen ist, die sich (innerliterarisch in der *histoire*) mit der Wirklichkeit deckt.³⁴⁰

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* war ein Verschollener Auslöser für den Text gewesen. In der *Letzten Welt* steht ebenfalls ein Verschwundener und sein verschollener Text am Beginn, doch dessen mediale Fragmente verschwinden ebenfalls. Ob Cotta als Interpret des fragmentarischen Werks auch verloren geht, weiss man nicht, der Text legt es jedenfalls nahe.³⁴¹ Mit den Verwandlungen der Menschen, der Metamorphosis als Prinzip, scheint sich die Welt zudem auf eine von Menschen entvölkerte Landschaft hin zu bewegen, die ein Verstummen zur Folge hat: die Absenz jeglicher Mediatisierung und Medialität. Ransmayr erzählt dies in einem unzweifelhaft »katastrophen«³⁴² Roman aber nicht auf apokalyptische Weise: Die Absenz des Menschen ist nicht notwendigerweise eine schreckliche Vorstellung, sondern der »Normalzustand im Universum«,³⁴³ wie Ransmayr betont. (Man erinnert sich an das Franz-Josef-Land aus dem Kapitel 3.2.4, das mit seinen menschenleeren Küsten angesichts der Gräberfelder im Ersten Weltkrieg eben doch ein Paradies war.)³⁴⁴

Obgleich Cotta sich nach seiner Erkenntnis der Verwandlung von Nasos Werk in Wirklichkeit von »Aufzeichnungen« jeder Art, also jeder Mediatisierung der Fiktion lossagt, sucht er im Gebirge einen letzten Stofflumpen: Derjenige, der seinen, Cottas, Namen trägt. Dies ist die letzte Pointe des Textes: Zwar schreibt er Medialität aus dem Textuniversum heraus zugunsten von Immanenz und Unmittelbarkeit, kann dann aber doch nicht von Medien lassen. Bis zuletzt möchte der Protagonist ein mediales Zeugnis, auch wenn alle Überlieferungsarten des Textes erschöpft oder verschwunden sind und dem sich ereignenden Text Platz gemacht haben. Cotta erschafft sich dieses Zeugnis, indem er seinen Namen ruft und ihn dessen Echo erreicht, worauf er »hier!«³⁴⁵ ruft: Frage und Antwort sind zirkulär geworden, Medium der Selbstbezüglichkeit.

Ransmayr hat also innert weniger Jahre zwei sehr unterschiedliche Romane geschrieben, die sich aber gleichzeitig in vielen Aspekten ähneln. Im ersten Roman, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, ist eine schriftliche Hinterlassenschaft Movens des Textes: Ein Chronist versucht die Rekonstruktion des Vergangenen

340 Wilhelmy, Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 312.

341 Vgl. auch »Handelt es sich bei dem in der Dekonstruktion verschwindenden Subjekt [...] in der Regel um den Autor, so bleiben die Interpreten – immerhin die Autoren dieser Theorie [i. e. die Literaturwissenschaftler:innen] – von diesem Phänomen seltsam unberührt. Zum Verschwinden gebracht wird dagegen bei Ransmayr der Interpret [i. e. Cotta] im Zeichen seiner Unfähigkeit, Autor und Werk zu finden.« Kuhnau, Der letzte seiner Art, S. 308 f., Anmerkungen O. S.

342 Anz, Spiel mit der Überlieferung, S. 128.

343 Jandl, »Der Gnom ist entschlüsselt«.

344 Ransmayr, Die Schrecken des Eises und der Finsternis, S. 273.

345 Ransmayr, Die letzte Welt, S. 288.

mit Hilfe von Medien der Überlieferung. In der *Letzten Welt* fehlt gerade der materielle Text: Der Protagonist versucht die Rekonstruktion des Textes anhand verschiedener Medien. Den *Schrecken* eignet eine dokumentarische Qualität, die sich aber an Fragen der Fiktionalität und Metafiktion aufreißt. *Die letzte Welt* hat hingegen keinerlei dokumentarische Absicht, auch metafiktionale Ansätze finden sich nur vereinzelt. Paradoxerweise geht es aber auch in der *Letzten Welt* um die Wirklichkeit – wenn auch nicht um die historische oder mögliche, sondern um die textuelle: »Die ›Erfindung der Wirklichkeit‹ ist zugleich Erfindung und Wirklichkeit.«³⁴⁶ Ransmayr ist der Frage der »wahren Erfindung« in zwei Texten auf unterschiedliche Weisen auf den Grund gegangen.

³⁴⁶ Harbers, *Die Erfindung der Wirklichkeit*, S. 293.

7 Verschränkung und Medialität

In den letzten vierzig Jahren ist im deutschen Sprachraum eine hohe Zahl literarischer Reisetexte erschienen, die den Widerstreit zwischen Phänomenen von Welthaltigkeit und Authentizität einerseits und metafiktionaler Ausrichtung andererseits widerspiegeln. Die Spannung wird auf der Darstellungsebene insbesondere an Medien und Medialität sichtbar.

In dieser Studie wurde nach einer adäquaten Beschreibungsmöglichkeit für dieses literarische Phänomen gesucht. Das Korpus ist in nicht unerheblichem Mass heterogen: Während die doppelte Reise für gewisse Texte bestimmend ist, rückt in anderen das Thema der Reise in den Hintergrund, etwa zugunsten historiografischer Tendenzen wie in *Morenga*. In einigen der Texte wird ein stärker ethnografischer Ansatz verfolgt, in anderen ein post- oder antikolonialer. Ihnen allen gemeinsam ist aber das Abarbeiten am Widerstand des Realen, sei es mit historischen Quellen, sei es mit teilweise oder gänzlich erfundenen Dokumenten. Und all diese Texte lassen Medialität und Materialität der Überlieferung eine hohe Aufmerksamkeit zukommen. Mit der Darstellung von medialen Vorgängen – in einem »vielfältige[n] Geflecht von Faktoren und Parametern«¹ – zeigen sie nicht nur die generelle Problematik von Medien, die das verstellen, »worauf sie sich beziehen [...], indem sie statt seiner agieren und funktionieren«,² sondern auch das Prekäre der Authentisierung oder Fingierung von Wissen und Wirklichkeit.

Während die Frage nach der zeitlichen Abgeschlossenheit des hier beschriebenen literarischen Phänomens zum jetzigen Zeitpunkt notwendigerweise unbeantwortet bleiben muss, ist dennoch ein Trend der Gegenwartsliteratur zu erkennen, der zwar die Komplexität und Vielfältigkeit literarischer Inszenierung nicht preisgibt, zugleich aber von einer »Rückkehr des Realen« zeugt. Er tritt als Teil einer die Postmoderne übersteigenden Erscheinung auf. Inmitten der Pluralisierungen werfen die Texte das Problem der Wirklichkeitsdarstellung im Überschreiben, Neuschreiben oder Umschreiben von historischen Reiseberichten noch einmal neu auf. Darzulegen, inwiefern es sich bei diesem Phänomen um ein abgeschlossenes Phänomen handelt – oder eben gerade nicht – und welche Weiterentwicklungen des Genres sich ergeben, ist Aufgabe der weiteren Forschung. Auch die rezeptionsästhetische Dimension könnte einen Aspekt zukünftiger Untersuchungen darstellen.

¹ Kiening, Fülle und Mangel, S. 15.

² Ebd., S. 30.

In einer Gesamtschau werden nun noch einmal kurz die Spezifika der besprochenen Texte hervorgehoben, um darzulegen, was die Texte verbindet, aber auch was sie unterscheidet – jenseits der individuellen *histoire*. Zur Übersicht seien hier noch einmal die analysierten Werke in chronologischer Reihenfolge aufgelistet.³

- 1978 Uwe Timm: *Morenga*
- 1984 Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*
- 1995 Raoul Schrott: *Finis Terrae*
- 1996 Michael Roes: *Leeres Viertel*
- 1999 Felicitas Hoppe: *Pigafetta*
- 2003 Felicitas Hoppe: *Paradiese, Übersee*
- 2003 Raoul Schrott: *Tristan da Cunha*
- 2004 Felicitas Hoppe: *Verbrecher und Versager*
- 2004 Thomas Stangl: *Der einzige Ort*
- 2007 Christof Hamann: *Usambara*
- 2018 Felicitas Hoppe: *Prawda*

Sowohl Timms *Morenga* als auch Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist ein dokumentarischer Impetus eigen: Sie leisten Archivarbeit und bringen unveröffentlichte Dokumente ans Licht. Sie beeinflussen damit die Wahrnehmung historischer Gegebenheiten. Die Art und Weise der Textmontage, bei Timm manchmal sogar mit der Angabe der Seitenzahl seiner Quelle, als Nachklang der dokumentarischen Literatur der Siebzigerjahre suggeriert ein gewisses Mass an Wissenschaftlichkeit und Überprüfbarkeit und wirft so auch die Frage nach dem Wissen in Literatur auf. Beide Autoren rekurrieren aber überdies auch auf erfundene Dokumente wie die Tagebücher ihrer Protagonisten. Die Romane können als historiografische Metafiktionen aufgefasst werden, da sie die Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens von Geschichte eingehend reflektieren. Schrotts *Finis Terrae* aus dem Jahr 1995 zielt weniger auf die Historiografie als auf die Suggestion von Welthaltigkeit und Sinnstiftung ab – und auf die gleichzeitige Unterwanderung derselben durch Signale der textuellen Unzuverlässigkeit, wenn auch die Herausgabe des vermeintlich antiken Texts durchaus Nähe zur historischen Ethnografie aufweist. Nicht nur eine doppelte Reise, sondern gleich mehrfache doppelte Reisen werden in *Finis Terrae* erzählt, die so eine Vielzahl von Ähnlichkeiten und Differenzen miteinander in einen Dialog treten lassen. Die Editionssituation des Nachlasses hält die Spannung zwischen Welthaltigkeit und Fiktionsignalen aufrecht. Auch die Metaisierungsphänomene bleiben ambivalent,

³ Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988), Hoppes *Hoppe* (2012), Schrotts *Die Kunst an nichts zu glauben* (2015) sowie der angeblich von Martin Schneitewind stammende Roman *An den Mauern des Paradieses* (2019) figurieren nicht in dieser Aufstellung, da sie überwiegend zur Verdeutlichung und Kontrastierung der Strategien der untersuchten Texte dienen.

da sie zum einen illusionsstörend, zum andern aber auch illusionsfördernd sind. Dies führt zu einer Verunsicherung der Lesenden bezüglich des Status des Texts. Roes' ein Jahr darauf erschienener Roman *Leeres Viertel. Rub' Al-Khali* gibt eine Dokumentfiktion zu lesen, die in ihrer Dürftigkeit schon fast parodistisch anmutet – gleichzeitig behält der Text eine grosse Ernsthaftigkeit aufgrund seiner Nähe zu einer ethnografischen Forschungsarbeit, die auch mit disziplinarkritischen Erörterungen unterfüttert ist. Der Kontrast zwischen augenscheinlich fröhlichem Fabulieren im historischen Strang und dem Gestus des Authentischen auf der modernen Zeitebene – die Stränge erhellen sich gegenseitig mit ihrer unterschiedlichen Perspektive auf Erforschung und Erfahrung des Fremden – hat wiederum eine Irritation der Lesenden zur Folge. Sowohl das offensichtlich fingierte Manuskript als auch der zeitgenössische Erzählstrang weisen aber, wie die Nachbemerkung deutlich macht, einen hohen Gehalt an Weltbeschreibung auf: Das Manuskript ist eine Kompilation aus verschiedenen historischen Reisetexten (unter anderem von Carsten Niebuhr), der moderne Strang erscheint zumindest in Teilen als authentische Forschungsarbeit.

Mit Felicitas Hoppes *Pigafetta* betritt 1999 ein anders geartetes Werk die literarische Bühne: Hoppe entfernt sich vom authentischen und teilweise dokumentarischen Ton der bisherigen Werke, indem sie den Text mit einer oft surreal wirkenden Leichtigkeit ausstattet. Der historische Chronist Pigafetta begleitet die Ich-Erzählerin als Schemen auf ihrer Reise auf einem Containerschiff. Im Unterschied zu den anderen Texten fokussiert der Roman nicht auf schriftliche Quellen, sondern stellt Dialogizität in den Vordergrund: Er präsentiert sich als vielstimmiges Gespräch mit der Vergangenheit. *Paradiese, Übersee* (2003) richtet die Aufmerksamkeit noch stärker auf das Spiel mit und das Scheitern von Vermittlung anhand medial aufgeladener Objekte wie Brief, Diktiergerät, Handschuh, Berbiolettenfell und Schmetterlingsnetz. In Hoppes Erzählwelten ist kein Urtext in seiner Materialität von Bedeutung, vielmehr geht es um Geschichten und abweichende Wiederholungen derselben. Hoppe liegt nichts an einer Nach- oder Fortdichtung eines ganz bestimmten Prätextes, trotz eines nicht unerheblichen intertextuellen Repertoires. Auch in *Verbrecher und Versager* aus dem Jahr 2004 werden die schriftlichen Quellen, die über die (mit einer Ausnahme) historischen Figuren Auskunft geben, mit Skepsis behandelt und als unglaublich charakterisiert. Hoppe scheinen die Möglichkeiten einer spezifischen Vergegenwärtigung zu interessieren: Der Umgang mit dem historischen Stoff in der Gegenwart – nicht wie es war, sondern was ist. Die Autorin entwickelt so das Genre der Relektüren von historischen Expeditionen und Forschungsreisen weiter.

Aus demselben Jahr wie *Paradiese, Übersee* stammt auch Schrotts Roman *Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde*, ein hybrides und vielstimmiges Textgewebe. Es ist dicht mit historischem Material, Augenzeugenberichten und wissen-

schaftlich-geografischen Informationen angefüllt, erscheint aber zugleich mit der Inszenierung eines Bücher- und Tagebuchfundes als fiktional par excellence. Denn im Gegensatz zu *Finis Terrae* wird der Bücherfund nicht mit (fingierten) Faktualitätssignalen präsentiert. Diese Inszenierung holt Schrott dann aber im Vorwort eines Gedichtbandes von 2015 nach; bei dem von ihm übersetzten Text *An den Mauern des Paradieses* von 2019 dürfte es sich ebenfalls um eine Herausgeberfiktion handeln.

Thomas Stangls Roman *Der einzige Ort* aus dem Jahr 2004 reflektiert deutlicher als andere in dieser Arbeit behandelte Texte den Standort des eigenen Erzählens. Im Gegensatz zu Timm, Ransmayr, Schrott und Roes inszeniert Stangl keinerlei fiktive Dokumente und fingiert keine Tagebücher. Der Text erzählt vielmehr immer wieder Szenen der Verschriftlichung, zeigt Schwierigkeiten der Übermittlung und beschäftigt sich zudem mit der Frage, wer zu Wort kommt und wer nicht. Gleichzeitig weiss die Erzählerfigur mehr als seine Figuren und vor allem auch mehr als das, was sie aufschreiben. Auch werden unterschiedliche Quellen, insbesondere auch nichtwestliche, inkorporiert. Stangls Roman erscheint weniger spielerisch als viele andere Texte des Korpus, was wohl auch dem emphatischen postkolonialen Antrieb geschuldet ist. Insbesondere die filmisch konzipierte Vermittlungs- und Erscheinungsform von Geschichte spielt für *Der einzige Ort* eine wichtige Rolle: Mit dem Kamerablick entwirft Stangl seine eigene Perspektive auf Geschichte. Mittels der Filmmetaphorik wird ein Medium als Moment der Irritation und der Distanz dargestellt, mit dem Rückbezug auf den menschlichen Körper aber auch als besondere Art der »Verkörperlichung«. Die Perspektivität des Erzählens wird dabei immer mitgedacht, denn der Kamerablick ist steuerbar. Die Momente der Welthaltigkeit und der Authentizität sind in Christof Hamanns Roman *Usambara* etwas weniger deutlich auszumachen, was zu einem grossen Teil an der ausgeprägten, fast durchgängig kritischen Metafiktion liegt, die im Text ausgestellt wird. Zahlreiche Signale unzuverlässigen Erzählens treffen auf wiederkehrende Diskussionen der Glaubwürdigkeit von Reiseberichten in der *histoire*. Zur Disposition steht so auch die Frage nach der Wahrnehmungsprägung historischer Gegebenheiten und nach dem Transportieren von Wissen in Literatur. Zuletzt lässt Hamann gar seinen Protagonisten die Briefe von dessen Urgrossvater vernichten, ihr Inhalt bleibt für immer eine Leerstelle. Die Nachreise gründet sich so als Pointe auf einem bis zuletzt ungelesenen Medium der Überlieferung. Felicitas Hoppes Reisetext *Prawda. Eine amerikanische Reise* aus dem Jahr 2018 schliesslich erweitert das Genre der doppelten Reise in der Balance von Authentizität und Fingierung noch einmal deutlich: *Prawda* erzählt eine zeitgenössische Reise auf den Spuren des Reiseberichts zweier russischer Amerikabesucher aus den Dreissigerjahren des 20. Jahrhunderts. Auch hier überschreitet Hoppe authentisches, wirklichkeitsnahes Erzählen durch groteske Überformungen, poin-

tierte Sprachspiele und surreale, traumartige Sequenzen, die in einer ›eigenen‹, fantastischen Wirklichkeit spielen. Ähnlich wie bei Stangl ist der historische Part nicht erfunden und wird auch nicht so dargestellt; genauso wie bei den früheren Texten legt die Autorin auch hier keinen Fokus auf eine Dokumentfiktion. Die reale Nachreise wird als multimediales Gegenwarts- und Kunstprojekt inszeniert. Von den hier besprochenen Werken ist *Prawda* damit aber auch – trotz der metafikionalen Einschübe und einer gewissen Hermetik – einem ›konventionellen‹ Reisebericht am nächsten.⁴ Hoppe verschiebt die Grenzen des Genres von Renarrativierungen von Reisetexten, indem sie es paradoxerweise gleichzeitig mimetischer wie auch fantastischer gestaltet.

Die Grundfrage dieser Untersuchung bestand darin, eine adäquate Beschreibungsmöglichkeit für diese textuellen Phänomene zu finden. Es hat sich gezeigt, dass man den Texten mit der Zuschreibung von Faktualität oder Fiktionalität nicht gerecht wird: Dies vermag ihre spezifische Art des Darstellens nicht zu fassen. Auch ein Changieren zwischen Authentizität und Fingierung, eine Oszillation zwischen zwei Polen von Fakt und Fiktion greift zu kurz. Gewiss, die Texte befinden sich »in der paradoxen Situation, daß sie, um dem Leser die Untauglichkeit einer solchen Opposition von Fiktion und Wirklichkeit demonstrieren zu können, in ihren Werken gerade auf diese Unterscheidung rekurrieren müssen«. ⁵ Doch entwerfen die Texte eine Überlagerung dieser Konzepte, die ein Drittes darstellt: Denn der entstehende Text ist mehr als ein Nebeneinander von Dokument und Fiktion. Er beinhaltet im nuanciert inszenierten Zusammenspiel von erfundenen und nicht erfundenen Begebenheiten und Materialitäten historischer Zeugnisse eine Überlagerung von Sinnangeboten und Verunsicherungen zugleich. Es handelt sich um eine Verschränkung von verschiedenen Momenten, die einander nicht über- oder untergeordnet sind und zusammen – verschränkt – gedacht werden müssen. Erst in dieser Verschränkung kann das Besondere des textuellen Phänomens verstanden werden. Dabei ist es entscheidend, dass dies nicht als ein konkretes Textwirken konzipiert ist – das wäre ein Problem der Rezeption –, sondern dass es sich um ein Angebot, ein Vermitteln des Textes handelt. Die Analyse der literarischen Texte legt nahe, die Momente, die in den Texten verschränkt aufscheinen, mit Welthaltigkeit, Authentizität, Fiktion und Metafiktion zu bezeichnen.

4 In Nünning's Kategorisierung (vgl. 2.1.2) liegt *Prawda* vielleicht nicht allzu weit weg von den revisionistischen Reiseberichten, die zwar »ein hohes Maß an dialogischer und kritischer Intertextualität« besitzen und »althergebrachte Gattungsmuster einer kritischen Prüfung zu unterziehen und zu verändern« suchen, aber weniger selbstbezüglich ihre eigene Konstruktion und Fiktionalität reflektieren als die selbstreflexiven Meta-Reisefiktionen. Nünning, Zur mehrfachen Präfiguration, S. 27 f.

5 Stangl, Einleitung – Fußnote – Kommentar, S. 315.

Die Verschränkung ist erst denkbar in einer Art Raum, genauer dem Raum ihrer eigenen Bedingungen, den die Momente aufspannen. Diesen Raum, der aus der Beschreibung der einzelnen Momente der Texte entsteht, möchte ich – in einer Erweiterung und einem neuen Verständnis des Begriffs – Medialität nennen: Den Texten und ihrer Art und Weise der Vermittlung kommt damit ein spezieller medialer Status zu.

Im Abschnitt 2.5 zur Rolle des Medialen habe ich Dieter Merschs Überzeugung angeführt, Medien könnten ihre »eigenen Bedingungen, sowenig wie ihre Materialität oder Strukturalität«⁶ nicht selbst erläutern: »Kein Medium kann seine eigene Medialität mitteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein.«⁷ Mersch scheint sich hierbei an Wittgenstein anzulehnen. Dieser äussert im *Tractatus logico-philosophicus* im Satz 4.121: »Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können *wir* nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.«⁸ Vielleicht ist es aber so, dass die hier untersuchten Texte gerade dies versuchen: Die Strukturalität der Verschränkung, die eigenen Bedingungen mitzuzeigen. Die Betonung liegt hier auf dem Verb zeigen, im Unterschied zu *sagen*: Um die Struktur der Verschränkung selbst zu *sagen*, müsste es einen weiteren Raum geben – diesen Metaraum gibt es im Text jedoch nicht. Doch die hier analysierten Texte scheinen in ihrer Spannung von Welthaltigkeit, Metaisierung und Fiktionalisierung ihre eigenen Bedingungen, ihre Medialität *zeigen* zu wollen.⁹ Dieses Zeigen der Texte ist kein Sprechen über, keine implizite Metafiktion, sondern eine andere Art der Vermittlung.

6 Mersch, *Absentia in Praesentia*, S. 86.

7 Mersch, *Tertium datur*, S. 306.

8 Wittgenstein, *Tractatus*, S. 33.

9 Ob dies nicht vielleicht auch als Kriterium von Literarizität gelten könnte, insofern als alle literarischen Texte ihre eigene Medialität versuchen *mitzuzeigen*, muss hier offenbleiben.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2, 3: Oriana Schällibaum, Wien, Juli 2016. »Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens«. 16. 4. 2016–12. 2. 2017, Sonderausstellung im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek.
- Abb. 4, 5, 6: Raoul Schrott: Finis Terrae. Ein Nachlass © 1995, Haymon-Verlag, Innsbruck.
- Abb. 7: Felicitas Hoppe: Paradiese, Übersee. © 2012 (2003), S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur, Interviews, Reiseberichte und weitere Quellen

- Alighieri, Dante: *La Commedia / Die Göttliche Komödie*. Bd. II: *Purgatorio / Läuterungsberg*. Italienisch-Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2011.
- Alighieri, Dante: *La Commedia / Die Göttliche Komödie*. Bd. III: *Paradiso / Paradies*. Italienisch-Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2012.
- Arich-Gerz, Bruno, Stangl, Thomas: »Das Mäandernde ist so etwas wie ein Prinzip«. Ein Gespräch mit Thomas Stangl über Raum und Räumlichkeiten in *Der einzige Ort*, in: Bruno Arich-Gerz (Hg.): *Afrika – Raum – Literatur: Fiktionale Geographien*. Remscheid 2014, S. 24–32.
- Avien [Rufus Festus Avienus]: *Ora Maritima*. Lateinisch und Deutsch, hg. von Dietrich Stichtenoth. Darmstadt 1968.
- Barbour, Julian: *The End of Time. The Next Revolution in Physics*. London 1999.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Tome I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris 1975 (Bibliothèque de la Pléiade 1).
- Baumann, Oscar: *In Deutsch-Ostafrika während des Aufstandes. Reise der Dr. Hans Meyerschen Expedition in Usambara*. Wien 1890.
- Bayer, Maximilian: *Der Krieg in Südwestafrika und seine Bedeutung für die Entwicklung der Kolonie*. Vortrag gehalten in 35 deutschen Städten. Leipzig 1906.
- Bianchetti, Serena (Hg.): *Pitea di Massalia*. *L'oceano*. Pisa, Roma 1998 (Biblioteca di studi antichi 82).
- Böhlau, Sarah: *Literatur als »kulturelle Tauschmünze«*. Raoul Schrott im Gespräch mit Sarah Böhlau, in: Andrea Bartl (Hg.): *Transitträume*. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Augsburg 2009 (Germanistik und Gegenwartsliteratur 4), S. 427–436.
- Buch, Hans Christoph: *Sansibar Blues oder Wie ich Livingstone fand*. Frankfurt am Main 2008.
- Buron, Edmond: *Ymago Mundi, de Pierre d'Ailly, cardinal de Cambrai et chancelier de l'Université de Paris (1350–1420): texte latin et traduction française des quatre traités cosmographiques de d'Ailly et des notes marginales de Christophe Colomb, étude sur les sources de l'auteur*. Tome III. Paris 1930.
- Buzzati, Dino: *Die Tatarenwüste*. Die Übersetzung aus dem Italienischen von Percy Eckstein und Wendla Lipsius hat Julika Brandestini bearbeitet. Berlin 2019 (Ital. 1940).
- Caillié, René: *Voyage à Tombouctou*. Tome I et II. Paris 1996 (1830).
- Carlsen, Elling: *Aufzeichnungen von der österreichisch-ungarischen Polarexpedition 1872–74 (Franz Josef Land)*, hg. von Frank Berger, Hallvard Stangeland. Frankfurt am Main, Oslo 2010.

- Cohen, Morton N. (Hg.): *The Letters of Lewis Carroll*. Vol. I and II. New York 1979.
- Crawford, Allan B.: *I went to Tristan*. London 1941.
- Croze, Mathurin Veyssière de la: Brief an Gottfried Wilhelm Leibniz, Berlin, 13. März 1716, Transkription für die Leibniz-Akademieausgabe der Leibniz-Forschungsstelle Hannover, www.nlb-hannover.de/Leibniz/Leibnizarchiv/Veroeffentlichungen/Transkriptionen1716bea.pdf, 6. 2. 2022.
- Cunha, Euclides da: *Krieg im Sertao*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch übersetzt von Berthold Zilly. Frankfurt am Main 2013 (Portug. 1902).
- Danckelman, A. von: Die Pogge-Wissmann'sche Expedition. Mittheilungen aus Dr. Paul Pogge's Tagebüchern, in: *Mittheilungen der afrikanischen Gesellschaft in Deutschland* 4/4 (1885), S. 228–274.
- Doerry, Martin, Hage, Volker: »Ich fürchte das Melodramatische«. Interview mit W. G. Sebald, in: *Der Spiegel*, 12. 3. 2001, S. 228–234.
- Donne, John: *Devotions upon emergent occasions*, hg. von Anthony Raspa. Oxford, New York 1987.
- Durzak, Manfred: Die Position des Autors. Ein Werkstattgespräch mit Uwe Timm, in: ders., Hartmut Steinecke (Hg.): *Die Archäologie der Wünsche*. Studien zum Werk von Uwe Timm. Köln 1995, S. 311–354.
- Earle, Augustus: *A Narrative of a Nine Months' Residence in New Zealand in 1827. Together with a Journal of a Residence in Tristan D'Acunha, an Island Situated between South America and the Cape of Good Hope*. London 1832.
- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München ¹1997 (Ital. 1980).
- Eco, Umberto: *Nachschrift zum Namen der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München, Wien 1984 (Ital. 1983).
- Eliot, T. S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London 1920.
- Farago, Jason: »good artists copy; great artists steal«, 11. 12. 2014, www.bbc.co.uk/culture/story/20141112-great-artists-steal, 2. 2. 2022.
- Fichte, Hubert: *Das Haus der Mina in São Luiz de Maranhão*. Materialien zum Studium des religiösen Verhaltens, zusammen mit Sergio Ferretti (*Die Geschichte der Empfindlichkeit, Paralipomena*). Frankfurt am Main 1989.
- Fichte, Hubert: *Explosion*. Roman der Ethnologie (*Die Geschichte der Empfindlichkeit VII*). Frankfurt am Main 2006 (1993).
- Fichte, Hubert: *Forschungsbericht (Die Geschichte der Empfindlichkeit XV)*. Frankfurt am Main 2006 (1989).
- Fichte, Hubert: *Lazarus und die Waschmaschine*. Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur. Frankfurt am Main 1985.
- Fichte, Hubert: *Petersilie*. Die afroamerikanischen Religionen IV. Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada. Frankfurt am Main ³2010 (1984).
- Fichte, Hubert: *Xango*. Die afroamerikanischen Religionen II. Bahia, Haiti, Trinidad. Frankfurt am Main ²1976.
- Frähn, Christian-Martin: *Ibn-Foszlan's und anderer Araber Berichte über die Russen älterer Zeit*. St. Petersburg 1823, <http://data.onb.ac.at/rep/10271FCE>, 2. 2. 2022.
- Frenssen, Gustav: *Peter Moors Fahrt nach Südwest*. Ein Feldzugsbericht. Berlin 1906 (*Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller* 89).

- Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Bd. II. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. Stuttgart 2007 (1980).
- Gutmann, Bruno: *Dichten und Denken der Dschagga-Neger*. Beiträge zur ostafrikanischen Volkskunde. Leipzig 1909.
- Hagenbeck, John: *25 Jahre Ceylon*, hg. von Victor Ottman. Dresden 1922.
- Haller, Ferdinand (Hg.): *Johann Haller, aus St. Leonhard in Passeier. Erinnerungen eines Tiroler Teilnehmers an Julius v. Payers Nordpol-Expedition*. Innsbruck 1959.
- Hamann, Christof: *Der Erzähler und sein Autor. Nachträgliche Gedanken zu meinem Roman Usambara*, in: *Literatur für Leser (Themenheft: Zur Imagination des Fremden in der literarischen Repräsentation des deutschen Kolonialismus)* 33/4 (2011), S. 205–209.
- Hamann, Christof: *It's Kili Time*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1/1 (2010), S. 145–152.
- Hamann, Christof: *Ruinieren, Verketteten, Verformen. Zum Umgang mit Materialien beim Schreiben*, in: ders., Alexander Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 313–322.
- Hamann, Christof: *Usambara*. Göttingen 2007.
- Hamann, Christof, Hoppe, Felicitas: »Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin«. Felicitas Hoppe im Gespräch mit Christof Hamann, in: ders., Alexander Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 227–237.
- Hamann, Christof, Timm, Uwe: »Einfühlungsästhetik wäre ein kolonialer Akt«. Ein Gespräch, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 168 (2003), S. 450–462.
- Herrmann, Karsten, Roes, Michael: *Michael Roes im Gespräch*. »Wir stehen in einer von Reich-Ranicki korrumpierten Zeit«, 26. 2. 2004, [http://culturmag.de/litmag/michael-roes-im-gesprach/14827](http://culturmag.de/litmag/michael-roes-im-gesprach/), 18. 12. 2021.
- Heydenreich, Aura, Mecke, Klaus: *Sokratische Dialoge. Raoul Schrott im Dialog zu Tropicen und Gehirn und Gedicht*, in: dies. (Hg.): *Physik und Poetik. Produktionsästhetik und Werkgenese. Autorinnen und Autoren im Dialog*. Berlin 2015, S. 228–261.
- Hoffmann, Gisela W.: *Die schweigenden Feuer. Roman der Herero*. Wuppertal 1994.
- Höhnel, Ludwig von: *Ostäquatorial-Afrika zwischen Pangani und dem neuentdeckten Rudolf-See. Ergebnisse der Graf S. Telekischen Expedition 1887–88*. Gotha 1890 (A. Petermann's Mitteilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt Ergänzungsheft 99).
- Homer: *Odysee*. Griechisch-Deutsch, hg. von Anton Weiher. Berlin 2014 (Sammlung Tusculum).
- Hoppe, Felicitas: 3668 ilfpetrow, www.3668ilfpetrow.com, 3. 2. 2022.

- Hoppe, Felicitas: Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: Neue Rundschau 118/1 (2007), S. 56–69.
- Hoppe, Felicitas: Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm. Frankfurt am Main 2021.
- Hoppe, Felicitas: Die Scheren der Fremde. Reise um die Welt (VII): Kartoffeln, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 8. 1997, S. 34.
- Hoppe, Felicitas: Hoppe. Frankfurt am Main 2013 (2012).
- Hoppe, Felicitas: Iwein Löwenritter. Nach einem Roman von Hartmann von Aue. Frankfurt am Main 2008.
- Hoppe, Felicitas: Paradiese, Übersee. Frankfurt am Main 2012 (2003).
- Hoppe, Felicitas: Pigafetta. Frankfurt am Main 2014 (1999).
- Hoppe, Felicitas: Prawda. Eine amerikanische Reise. Frankfurt am Main 2018.
- Hoppe, Felicitas: Reise um die Welt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. 6.–30. 8. 1997.
- Hoppe, Felicitas: Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen. Frankfurt am Main 2009.
- Hoppe, Felicitas: Über Geistesgegenwart, in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck 2008, S. 11–24.
- Hoppe, Felicitas: Verbrecher und Versager. Fünf Porträts. Frankfurt am Main 2006 (2004).
- Hoppe, Felicitas et al. (Hg.): The Making of Prawda. Berlin 2019.
- Hoppe, Felicitas, Trilcke, Peer, Wolf, Jana: Das Erfundene rettet einen vor gar nichts. Im Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: Text + Kritik. Felicitas Hoppe 207 (2015), S. 74–79.
- Hugo, Victor: Notre-Dame de Paris, 1482. Œuvres complètes de Victor Hugo. Tome II. Texte établi par Paul Meurice, Librairie Ollendorff. Paris 1904.
- Ilf, Ilja, Petrow, Jewgeni: Das eingeschossige Amerika. Aus dem Russischen übertragen von Helmut Ettinger. Mit einer Vorbemerkung von Alexandra Ilf und einem Vorwort von Felicitas Hoppe. Berlin 2014.
- Jandl, Paul: »Der Gnom ist entschlüsselt«, in: Neue Zürcher Zeitung, 26. 10. 2007, www.nzz.ch/christoph_ransmayr_interview-1.575128, 18. 12. 2021.
- Johann, Alfred Ernst: Südwest. Ein afrikanischer Traum. München 1984.
- Krisch, Anton (Hg.): Tagebuch des Nordpolfahrers Otto Krisch, Maschinisten und Offiziers der zweiten österr.-ungar. Nordpolexpedition. Wien 1875.
- Kropotkin, Peter: Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung. Autorisierte deutsche Ausgabe besorgt von Gustav Landauer. Leipzig 1904.
- Laing, Alexander Gordon: The Letters of Major Alexander Gordon Laing 1824–26, in: E. W. Bovill (Hg.): Missions to the Niger. Vol. I. Cambridge 1964, S. 123–394 (Hakluyt Society, Second Series CXXIII).
- Laing, Alexander Gordon: Travels in the Timanee, Kooranko, and Soolima Countries, in Western Africa. London 1825.
- Lallemand, Ferdinand: Das Logbuch des Maarkos Sestios. Roman der antiken Seefahrt. Aus dem Französischen übersetzt von Reimar von Bonin. Stuttgart 1958 (Franz. 1955).

- Leakey, Richard E. F.: Evidence for an Advanced Plio-Pleistocene Hominid from East Rudolf, Kenya, in: *Nature* 242 (1973), S. 447–450.
- Lehner, Dieter: Dr. phil. habil. Raoul Schrott, Schriftsteller, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner, 13. 3. 2006, [www.derstandard.at/story/1442175/exerzitien-der-sehnsucht](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjKwo6roev1AhUUO-wKHXSgAj8QFn0ECAUQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.br.de%2Ffernsehen%2Falpha%2Fsendungen%2Falpha-forum%2Ffraoul-schrott-gespraech100-attachment.pdf%3F&usg=AOvVawolxuxMjPL_-Z5AG3dzVT4z, 4. 2. 2022.</p>
<p>Leskien, Jürgen: <i>Einsam in Südwest</i>. Berlin 1991.</p>
<p>Lohmüller, Sabine (Hg.): Raoul Schrott: <i>Tristan da Cunha</i>. Eine Begegnung mit Autor und Roman. München, Wien 2003.</p>
<p>Lucan [Marcus Annaeus Lucanus]: <i>De bello civili / Der Bürgerkrieg</i>. Lateinisch-Deutsch, hg. von Georg Luck. Stuttgart 2009.</p>
<p>Marchand, Prosper: <i>Dictionaire historique</i>. Tome I. La Haye 1758.</p>
<p>Mark Aurel [Marcus Aurelius Antoninus]: <i>The Meditations of the Emperor Marcus Aurelius Antoninus</i>, hg. von A. S. L. Farquharson. Oxford 1944.</p>
<p>Meister, George: <i>Der Orientalisch-Indianische Kunst- und Lust-Gärtner: Das ist: Eine aufrichtige Beschreibung Derer meisten Indianischen/ als auf JavaMaior, Malacca und Jappon, wachsenden Gewürtz- Frucht- und Blumen-Bäume [...]</i>. Dresden 1692.</p>
<p>Meyer, Hans: <i>Ostafrikanische Gletscherfahrten. Forschungsreisen im Kilimandscharo-Gebiet</i>. Leipzig 1890.</p>
<p>Michaelis, Johann David: <i>Fragen an eine Gesellschaft Gelehrter Männer, die auf Befehl Ihre Majestät des Königes von Dännemark nach Arabien reisen</i>. Frankfurt am Main 1762.</p>
<p>Mras, Karl (Hg.): <i>Die Hauptwerke des Lukian</i>. Griechisch und deutsch. München 1980 (Sammlung Tusculum).</p>
<p>Munch, Peter: <i>Crisis in Utopia. The Ordeal of Tristan da Cunha</i>. New York 1971.</p>
<p>Niane, Djibril Tamsir: <i>Soundjata. Ein Mandingo-Epos</i>. Aus dem Französischen übertragen und mit einer Einleitung von Helgard Rost. Leipzig 1987 (Franz. 1960).</p>
<p>Niebuhr, Carsten: <i>Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern</i>. Bd. I. Kopenhagen, Hamburg 1774.</p>
<p>Niebuhr, Carsten: <i>Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern</i>. Bd. II. Kopenhagen, Hamburg 1778.</p>
<p>Niedermeier, Cornelia: <i>Exerzitien der Sehnsucht</i>, in: <i>Der Standard</i>, 6. 10. 2003, <a href=), 1. 12. 2021.
- Nommel, Jens: *Felicitas Hoppe im Gespräch über Inspirationstourismus, ermüdende Landschaftsbeschreibungen und die Welt als Selbstbedienungsladen*, 12.2009, www.handlungsreisen.de/interviews.php?do=view&id=4, 4. 2. 2022.
- Novalis: *Werke*. Studienausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. München 1969.
- Ovid [Publius Ovidius Naso]: *Briefe aus der Verbannung. Tristia. Epistulae ex Ponto*. Lateinisch und deutsch. Übertragen von Wilhelm Willige, hg. von Niklas Holzberg. Mannheim 2011 (Sammlung Tusculum).

- Ovid [Publius Ovidius Naso]: Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch, hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2010.
- Paluch, Andrea, Habeck, Robert: Der Schrei der Hyänen. München 2004.
- Payer, Julius: Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874 nebst einer Skizze der zweiten deutschen Nordpol-Expedition 1869–1870 und der Polar-Expedition von 1871. Wien 1876.
- Pigafetta, Antonio: Die erste Reise um die Erde. Ein Augenzeugenbericht von der Weltumseglung Magellans 1519–1522, hg. von Robert Grün. Tübingen, Basel 1968.
- Pigafetta, Antonio: Relazione del primo viaggio intorno al mondo, hg. von Andrea Canova. Padova 1999 (Scrittori italiani commentati 4).
- Platon: Phaidon, in: ders.: Werke in acht Bänden. Griechische und Deutsche Sonderausgabe. Bd. III, hg. von Gunther Eigler. Darmstadt 1990 (1974), S. 1–207.
- Plinius d. Ä. [Gaius Plinius Secundus Maior]: Naturalis Historia. Naturkunde III/IV. Geographie: Europa. Lateinisch-Deutsch, hg. von Gerhard Winkler. München, Zürich 2002 (Sammlung Tusculum).
- Preußen / Großer Generalstab (Hg.): Die Kämpfe der deutschen Truppen in Südwestafrika. Auf Grund amtlichen Materials bearbeitet von der Kriegsgeschichtlichen Abteilung I des Großen Generalstabs. Bd. II. Berlin 1907.
- Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Siebenter Band. Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge, hg. von Karl Hoppe. Freiburg i. Br., Braunschweig 1951.
- Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Achtzehnter Band. Stopfkuchen. Gutmanns Reisen, hg. von Karl Hoppe. Göttingen 1969.
- Ransmayr, Christoph: »... eine Art Museum lichter Momente«. Gespräch mit Volker Hage über *Die letzte Welt*, in: Uwe Wittstock (Hg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt am Main 1997, S. 205–212.
- Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main 1991 (1988).
- Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt am Main 2012 (1984).
- Ransmayr, Christoph: Entwurf zu einem Roman, in: Jahresring. Jahrbuch für Kunst und Literatur 34 (1987), S. 196–198.
- Ransmayr, Christoph: Floßfahrt. Zur Eröffnung einer Schau von Weltkarten in der Österreichischen Nationalbibliothek, in: ders.: Gerede. Elf Ansprachen. Frankfurt am Main 2014, S. 21–28.
- Ransmayr, Christoph: Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt am Main 2004.
- Ransmayr, Christoph: Zweiter Geburtstag, Russische Arktis, in: ders.: Atlas eines ängstlichen Mannes. Frankfurt am Main 2012, S. 271–279.
- Ransmayr, Christoph, Palla, Rudi: Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite, in: TransAtlantik 6 (1983), S. 65–74.
- Ransmayr, Christoph, Palla, Rudi: Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition. Eine historische Reportage in zwei Teilen von Christoph Ransmayr (Text) und Rudi Palla (Fotos), in: Extrablatt 3 (1982), S. 16–25, 60–63.

- Reichardt, Egon (Hg.): Das Tagebuch des Maschinisten Otto Krisch. Österreichisch-ungarische Nordpolexpedition 1872–1874. Graz, Wien 1973.
- Reif, Ruth Renée: Raoul Schrott: »Der Blick in zeitliche Tiefen«. Interview, in: Der Standard, 10. 8. 2016, <http://derstandard.at/200004550292/Raoul-Schrott-Der-Blick-in-zeitliche-Tiefen>, 4. 2. 2022.
- Rinas, Jutta: Schriftstellerin Felicitas Hoppe im Interview, in: Hannoversche Allgemeine, 1. 4. 2012, www.haz.de/Nachrichten/Kultur/UEbersicht/Schriftstellerin-Felicitas-Hoppe-im-Interview, 4. 2. 2022.
- Roes, Michael: Der Narr des Königs. Madschnun al-Malik. Ein Schelmenstück. Frankfurt am Main 1997.
- Roes, Michael: Durus Arabij. Arabische Lektionen. Gedichte. Frankfurt am Main 1997.
- Roes, Michael: Leeres Viertel. Rub' Al-Khali. Invention über das Spiel. Frankfurt am Main 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques: Préface de la Nouvelle Héloïse: Ou entretien sur les romans, entre l'éditeur et un homme de lettres. Amsterdam 1761.
- Schiaparelli, Giovanni Virginio: Le Sfere Omocentriche di Eudosso, di Callippo e di Aristotele. Milano, Pisa, Napoli 1875.
- Schnabel, Johann Gottfried: Wunderliche Fata einiger See-Fahrer [...]. Nordhausen 1731.
- Schneitewind, Martin: An den Mauern des Paradieses. Übersetzt von Raoul Schrott. München 2019.
- Schrott, Raoul: Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren. Frankfurt am Main 1997.
- Schrott, Raoul: Die fünfte Welt. Ein Logbuch. Innsbruck, Wien 2007.
- Schrott, Raoul: Die Kunst an nichts zu glauben. München 2015.
- Schrott, Raoul: Eine Geschichte des Windes oder Von dem deutschen Kanonier der erstmals die Welt umrundete und dann ein zweites und ein drittes Mal. München 2019.
- Schrott, Raoul: Erste Erde. Epos. München 2016.
- Schrott, Raoul: Finis Terrae. Ein Nachlass. Innsbruck 1995.
- Schrott, Raoul: Fragmente einer Sprache der Dichtung. Graz 1997.
- Schrott, Raoul: Handbuch der Wolkenputzerei. Gesammelte Essays. München, Wien 2005.
- Schrott, Raoul: Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe. München 2008.
- Schrott, Raoul: Khamsin. Frankfurt am Main 2002.
- Schrott, Raoul: Ludwig Höhnels Totenheft. Novelle. Innsbruck 1994.
- Schrott, Raoul: Sehnsucht nach dem Anfang. Vom Wunsch, ein Stück erste Erde in den Händen zu halten – eine Odyssee durch den Nordwesten Kanadas, in: Die Zeit, 3. 3. 2005, S. 71–72.
- Schrott, Raoul: Tristan da Cunha oder die Hälfte der Erde. München, Wien 2006 (2003).
- Schrott, Raoul: Tropen. Über das Erhabene. München 1998.

- Schrott, Raoul, Dall'O, Arnold Mario: Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen. Ein Brevier. München, Wien 2001.
- Schrott, Raoul, Galbraith, Ian: Tropen, Taucherhelm und Fernrohr. Raoul Schrott im Gespräch mit Iain Galbraith, in: Schreibheft 54 (2000), S. 59–64.
- Schrott, Raoul, Jacobs, Arthur: Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren. München 2011.
- Seetzen, Ulrich Jasper: Reisen durch Syrien, Palaestina, Phoenicien, die Transjordan-Laender, Arabia Petraea und Unter-Aegypten. Bd. II, hg. von Friedrich Kruse. Berlin 1854.
- Seneca [Lucius Annaeus Seneca]: Medea. Lateinisch-Deutsch, hg. von Bruno Häuptli. Stuttgart 1993.
- Seyfrid, Gerhard: Herero. Berlin 2003.
- Smolin, Lee: Time Reborn. From the Crisis in Physics to the Future of the Universe. Boston 2013.
- Smullyan, Raymond: Satan, Cantor and Infinity. Mind-boggling Puzzles. Mineola, NY 2009 (1992).
- Smullyan, Raymond: What Is the Name of This Book? The Riddle of Dracula and Other Logical Puzzles. New Jersey 1978.
- Spreckelsen, Tilman: Vor dem Gletscher bestehen. Spuren im Moos: Ein Gespräch mit Christoph Ransmayr, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 29. 5. 2011, S. 77.
- Stangl, Thomas: »Black specks amid a waste of dreary sand ...«. Traum, Enttäuschung und die Fremdheit der Erfahrung, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 267–272.
- Stangl, Thomas: Der einzige Ort. Graz 2004.
- Stangl, Thomas: Spinnennetze, in: Wolfgang Straub, Angelika Reitzer (Hg.): Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens. Salzburg, Wien 2016, S. 12–16.
- Strabon: Geographika. 10 Bände, hg. von Stefan Radt. Göttingen 2002–2010.
- Strässle, Thomas: Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier und Raoul Schrott zur Entdeckung des Romans von Martin Schneitewind *An den Mauern des Paradieses*. dtv Begleitheft (2019).
- Szabó, Árpád: Das geozentrische Weltbild. Astronomie, Geographie und Mathematik der Griechen. München 1992.
- Tacitus [Publius Cornelius Tacitus]: Libri qui supersunt. Fasciculus 2 Germania, Agricola, Dialogus de oratoribus, hg. von Erich Koestermann. Leipzig 1970 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Timm, Uwe: Deutsche Kolonien. München 1981.
- Timm, Uwe: Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags. Köln 1993.
- Timm, Uwe: Morenga. München 2015 (1978).
- Timm, Uwe: Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Köln 2009.
- Tocqueville, Alexis de: De la démocratie en Amérique. Paris 1981 (1835).

- Vallée, Geoffrey: *La Béatitude des Chrétiens, ou le Fléau de la foi*, hg. von Alain Mothu. Orléans 2005.
- Vedder, Heinrich: *Das alte Südwestafrika. Südwestafrikas Geschichte bis zum Tode Maharerros 1890*. Windhoek 1997 (1934).
- Vergil [Publius Virgilius Maro]: *Hirtengedichte. Bucolica. Landwirtschaft. Georgica. Lateinisch-Deutsch*, hg. von Niklas Holzberg. Berlin, Boston 2016 (Sammlung Tusculum).
- Weyprecht, Carl: *Die Nordpol-Expeditionen der Zukunft und deren sicheres Ergebnis verglichen mit den bisherigen Erfahrungen auf dem arktischen Gebiete*. Wien 1876.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation von Bernd Schirok*. Berlin, New York 2003.
- Zweig, Stefan: *Magellan. Der Mann und seine Tat. Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurt am Main 1983 (1937).
- Ohne Autor:in [Johann Joachim Müller]: *De imposturis religionum (De tribus impostoribus)*. Von den Betrügereyen der Religionen, hg. von Winfried Schröder. Stuttgart-Bad Cannstatt 1999.
- Ohne Autor:in: Nordpolfahrer Karl Weyprecht, in: *Neue Freie Presse*, 30. 3. 1881, S. 5.
- Ohne Autor:in: *Traktat über die drei Betrüger. Traité des trois imposteurs (L'esprit de Mr. Benoit de Spinoza)*, hg. von Winfried Schröder. Hamburg 1992.

Forschungsliteratur und weitere Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Bd. VII*. Frankfurt am Main 1970.
- Albrecht, Monika: »Kolonialphantasien« im postkolonialen Deutschland. Zur kritischen Revision einer Denkfigur der deutschen Postkolonialen Studien, in: Gabriele Dürbeck, Axel Dunker (Hg.): *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Bielefeld 2014 (*Postkoloniale Studien in der Germanistik* 5), S. 417–455.
- Andrew, Geoff: *Pros and Cons*, in: *Time Out*, 15. 5. 1996, S. 24–26.
- Anz, Thomas: *Das Spiel ist aus? Zur Konjunktur und Verabschiedung des »postmodernen« Spielbegriffs*, in: Henk Harbers (Hg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam, Atlanta 2000 (*Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 49), S. 15–34.
- Anz, Thomas: *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt*, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main 1997, S. 120–132.

- Arnold, Heinz Ludwig, Reinhardt, Stephan: Vorbemerkung, in: dies. (Hg.): Dokumentarliteratur. München 1973 (Text + Kritik), S. 7–12.
- Back, George, Galton, Francis, Collinson, Richard (Hg.): Hints to travellers. London 1878.
- Barich, Bill: Long Way Home. On the Trail of Steinbeck's America. New York 2010.
- Barthes, Roland: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980.
- Barthes, Roland: Le discours de l'histoire, in: ders.: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris 1984, S. 163–177.
- Barthes, Roland: Roland Barthes par Roland Barthes. Paris 1975.
- Barthes, Roland: Vom Werk zum Text (1971), in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 64–72.
- Bauer, Justina: Zwischen kolonialer Reproduktion und postkolonialer Neukonstruktion. Darstellung kolonialer Vergangenheit in »Deutsch-Südwestafrika« in der deutschsprachigen Romanliteratur seit 1978. Berlin 2015 (Interventionen 5).
- Bay, Hansjörg: Going Native? Mimikry und Maskerade in kolonialen Entdeckungsreisen der Gegenwartsliteratur (Stangl; Trojanow), in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 117–142.
- Bay, Hansjörg: Literarische Landnahme. Um-Schreibung, Partizipation und Wiederholung in aktuellen Relektüren historischer »Entdeckungsreisen«, in: ders., Wolfgang Struck (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen. Wien, Köln, Weimar 2012, S. 107–131.
- Bay, Hansjörg, Struck, Wolfgang (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen. Wien, Köln, Weimar 2012.
- Bay, Hansjörg, Struck, Wolfgang: Postkoloniales Begehren, in: Gabriele Dürbeck, Axel Dunker (Hg.): Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Bielefeld 2014 (Postkoloniale Studien in der Germanistik 15), S. 457–578.
- Beck, Laura: Die Stimme aus dem Buch. Über fingierte fremdkulturelle Mündlichkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Thomas Stangls Roman *Der einzige Ort*, in: dies., Julian Osthues (Hg.): Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film. Bielefeld 2016 (Interkulturalität. Studien zu Sprache, Kultur und Gesellschaft 7), S. 253–280.
- Beck, Laura: Kolonialgeschichte(n) neu schreiben. Postkoloniales Rewriting in Christof Hamanns *Usambara*. Marburg 2011 (Literatur – Kultur – Text. Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft 9).
- Beck, Laura: »Niemand hier kann eine Stimme haben«. Postkoloniale Perspektiven auf Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2017 (Postkoloniale Studien in der Germanistik 9).
- Beckby, Hermann (Hg.): Anthologia Graeca. Bd. II. Buch VII–VIII. Griechisch-Deutsch. München 1957.
- Berger, Frank, Besser, Bruno P., Krause, Reinhart A. (Hg.): Carl Weyprecht (1838–1881). Seeheld, Polarforscher, Geophysiker. Wissenschaftlicher und privater

- Briefwechsel des österreichischen Marineoffiziers zur Begründung der internationalen Polarforschung. Wien 2008.
- Berndt, Frauke, Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013 (Grundlagen der Germanistik 53).
- Bernsdorff, Hans: Antonios-Diogenes-Interpretationen, in: Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Hg.): Studien zur Philologie und Musikwissenschaft. Berlin, New York 2009 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse. NF 7), S. 1–52.
- Berti, Silvia: L'Esprit de Spinoza: ses origines et sa première édition dans leur contexte spinozien, in: dies., Françoise Charles-Daubert, Richard Popkin (Hg.): Heterodoxy, Spinozism, and Free Thought in Early-Eighteenth-Century Europe. Studies on the *Traité des trois imposteurs*. Dordrecht 1996, S. 3–51.
- Biernat, Ulla: »Ich bin nicht der erste Fremde hier«. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg 2004.
- Bies, Michael, Košenina, Alexander: Reisen und Wissen. Einleitung, in: Zeitschrift für Germanistik 24/1 (2014), S. 7–9.
- Bleicher, Thomas: Einleitung: literarisches Reisen als literaturwissenschaftliches Ziel, in: Komparatistische Hefte 3 (1981), S. 3–10.
- Blume, Peter: Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin 2004 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 8).
- Bohrer, Karl Heinz, Scheel, Kurt (Hg.): Postmoderne. Eine Bilanz. Stuttgart 1998 (Sonderheft Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 594).
- Bölling, Gordon: History in the Making. Metafiktion im neueren anglokanadischen historischen Roman. Heidelberg 2006.
- Bolz, Norbert: Der Kult des Authentischen im Zeitalter der Fälschung, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Frankfurt am Main 2006, S. 406–417.
- Borgans, Christoph: Tagebuchgedichte? Zur Funktion der Glossen und zum Verhältnis von Realität und Fiktion in Raoul Schrotts *Weissbuch*, in: Jan Röhnert (Hg.): Poesie und Praxis. Sechs Dichter im Jahr der Wissenschaft. Jena 2009 (Schriftenreihe des Collegium Europaeum Jenense 37), S. 196–203.
- Bornemann, Christiane, Kiedaisch, Petra: »Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf«. Das Geschichtsbild in der *Letzten Welt*, in: Helmuth Kiesel, Georg Wöhrle (Hg.): »Keinem bleibt seine Gestalt«. Ovids *Metamorphoses* und Christoph Ransmayrs *Letzte Welt*. Essays zu einem interdisziplinären Kolloquium. Bamberg 1990, S. 13–21.
- Borsò, Vittoria: Materialität, Medialität und Immanenz: Wider die Medialität als Drittes, in: Bernhard Dieckmann, Hans Malmede, Katrin Ullmann (Hg.): Identität – Bewegung – Inszenierung. Frankfurt am Main 2010 (Düsseldorfer Schriften zu Kultur und Medien 1), S. 19–36.
- Bourquin, Christophe: Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Würzburg 2006 (Epistemata 586).
- Braun, Michael: Die Erfindung der Geschichte. Fiktionalität und Erinnerung in der Gegenwartsliteratur, in: Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.):

- Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld 2013, S. 139–161.
- Brehl, Medardus: Vernichtung der Herero. Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur. München 2007.
- Breitbarth, Claudia: Das mehrdimensionale Spiel mit Authentizitäts- und Historizitätsfiktion in Raoul Schrotts Prosawerken, in: Peter Hanenberg et al. (Hg.): Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen. Frankfurt am Main etc. 2010 (passagem. Kulturwissenschaftliche Studien 4), S. 335–349.
- Brenner, Peter J. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main 1989.
- Broche, Gaston-E.: Pythéas le Massaliote. Découvreur de l'extrême occident et du nord de l'Europe (IV^e siècle av. J.-C.). Paris 1935.
- Bucheli, Roman: Die Schöpfung – neu erzählt, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. 10. 2016, www.nzz.ch/feuilleton/buecher/raoul-schrotts-erste-erde-die-schoepfung-neu-erzaehlt-ld.123173, 1. 12. 2021.
- Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin 2007 (Philologische Studien und Quellen 202).
- Bunia, Remigius: Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 32/2 (2007), S. 161–182.
- Bunia, Remigius: Mythenmetz & Moers in der *Stadt der Träumenden Bücher* – Erfundenheit, Fiktion und Epitext, in: J. Alexander Bareis, Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S. 189–201.
- Burgess, Glyn S., Curry, John L.: »Si ont berbïoletes non« (Erec et Enide, 1. 6739), in: French Studies XLIII/2 (1989), S. 129–139.
- Cage, John: Jasper Johns: Stories and Idea, A Year from Monday. New Lectures and Writings. Middletown, CT 1967, S. 73–84.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen. Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main 1991, S. 759–772.
- Car, Milka: Österreich-Ungarn in Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in: Zagreber Germanistische Beiträge. Beihefte 9 (2006), S. 265–274.
- Car, Milka: Uwe Timms *Morenga*: Ein historischer Dokumentarroman, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 11 (2012), S. 103–126.
- Carter, David Ray: It's Only a Movie? Reality as Transgression in Exploitation Cinema, in: John Cline, Robert G. Weiner (Hg.): From the Arthouse to the Grindhouse. Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century. Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2010, S. 297–315.
- Catani, Stephanie: Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2016.
- Catani, Stephanie: Metafiktionale Geschichte(n). Zum unzuverlässigen Erzählen historischer Stoffe in der Gegenwartsliteratur, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren histo-

- rischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009, S. 143–168 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5).
- Certeau, Michel de: *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris 1990 (1980).
- Clifford, James, Marcus, George (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986.
- Colbert de Beaulieu, J.-B., Giot, P.-R.: Un statère d'or de Cyrénaïque découvert sur une plage bretonne et la route atlantique de l'étain, in: *Bulletin de la Société préhistorique de France* 58/5 (1961), S. 324–331.
- Compagnon, Antoine: *La seconde main*. Paris 1979.
- Conter, Claude D.: Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption – Zum Roman *Paradiese, Übersee*, in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck 2008, S. 89–104.
- Currie, Mark: Introduction, in: ders. (Hg.): *Metafiction*. New York 1995, S. 1–18.
- Czernin, Franz Josef: Über die Übertragbarkeit der Welten. Dialog für und wider Raoul Schrotts »kognitive Poetik«, in: *Text + Kritik*. Raoul Schrott 176 (2007), S. 53–63.
- Dafydd, Seiriol: *Intercultural and Intertextual Encounters in Michael Roes' Travel Fiction*. London 2015 (Bithell Series of Dissertations 42).
- David, Robert G.: *The Arctic in the British Imagination, 1818–1914*. Manchester 2000 (Studies in Imperialism).
- Davis, Lennard J.: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. New York 1983.
- Debray, Régis: *Einführung in die Mediologie*. Aus dem Französischen von Susanne Lötscher. Bern 2003 (Franz. 2000).
- Dederer, Tilman: The German-Herero War of 1904: Revisionism of Genocide or Imaginary Historiography?, in: *Journal of Southern African Studies* 19/1 (1993), Special Issue: Namibia: Africa's Youngest Nation, S. 80–88.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin, New York 2007 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 46 [280]).
- Derrida, Jacques: *La dissémination*. Paris 1972.
- Derrida, Jacques: *Signature événement contexte*, in: ders.: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, S. 367–393.
- Di Falco, Daniel: »Mit Faktenchecks kommt man dem Fake nicht bei«, in: *Tages-Anzeiger*, 4. 7. 2019, www.tagesanzeiger.ch/kultur/mit-faktenchecks-kommt-man-dem-fake-nicht-bei/story/13359420, 16. 1. 2022.
- Dieckmann, Dorothea: *Kunstgriffe und Gemeinplätze. Raoul Schrott als Kritiker seiner Kritiker*, in: *Text + Kritik*. Raoul Schrott 176 (2007), S. 87–96.
- Dieckmann, Irene, Schoeps, Julius H. (Hg.): *Das Wilkomirski-Syndrom: Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*. Zürich, München 2002.
- Dillery, John: *Hecataeus of Abdera: Hyperboreans, Egypt, and the Interpretatio Graeca*, in: *Historia* 47/3 (1998), S. 255–275.
- Döbler, Katharina: *Frische Luft! Wie viel Welthaltigkeit braucht die Literatur?*, in: *Die Zeit*, 12. 6. 2003, www.zeit.de/2003/25/L-Glosse_25/komplettansicht, 12. 1. 2022.

- Doll, Max: Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms *Halbschatten*, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium*. Frankfurt am Main 2017 (Moderne und Gegenwart. Studien zur Literaturwissenschaft 21).
- Duchet, Claude: Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit, in: *Littérature* 1 (1971), S. 5–14.
- Dunker, Axel: »Als wisse ich endlich Alles oder doch wenigstens mehr vom Oriente als die Orientalen selbst«. Zu Michael Roes' *Rub' Al-Khali. Leeres Viertel. Invention über das Spiel*, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 203–225.
- Dunker, Axel: »Es ist eine Frage des Gedächtnisses«. Relektüren historischer und literarischer Texte in Christof Hamanns Roman *Usambara*, in: Hansjörg Bay, Wolfgang Struck (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen*. Wien, Köln, Weimar 2012, S. 157–171.
- Dunker, Axel: Orientalismus, in: Dirk Göttsche, Axel Dunker, Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart, Weimar 2017, S. 200–204.
- Dunker, Axel, Hamann, Christof: Antikolonialismus oder Postkolonialismus? Uwe Timms Roman *Morenga* und die Germanistik, in: Laura Beck, Julian Osthues (Hg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Bielefeld 2016, S. 343–362.
- Dünne, Jörg: *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München 2011.
- Dürbeck, Gabriele: Postkoloniale Studien in der Germanistik. Gegenstände, Positionen, Perspektiven, in: dies., Axel Dunker (Hg.): *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Bielefeld 2014 (Postkoloniale Studien in der Germanistik 15), S. 19–70.
- Engell, Lorenz, Vogl, Joseph: Vorwort, in: Claus Pias et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 2000, S. 8–11.
- Epple, Thomas: Christoph Ransmayr. *Die letzte Welt*. München 1992 (Oldenbourg Interpretationen 59).
- Esposito, Elena: Fiktion und Virtualität, in: Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt am Main 1998, S. 269–296.
- Evans, David: *The Man Who Sold Tomorrow. The True Story of Dr. Solomon Trone: The World's Greatest, and Perhaps Only, Revolutionary Salesman*. Walterville, OR 2019.
- Faak, Margot: Die Verbreitung der Handschriften des Buches *De Imposturis Religionum* im 18. Jahrhundert unter Beteiligung von G. W. Leibniz, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 18 (1970), S. 212–228.

- Fabian, Johannes: Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas. München 2001.
- Fauth, Wolfgang: Astraïos und Zamolxis. Über Spuren pythagoreischer Aretalogie im Thule-Roman des Antonius Diogenes, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie 106/1 (1978), S. 222–243.
- Fechner-Smarsly, Thomas: Clifford Geertz' *Dichte Beschreibung* – ein Modell für die Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?, in: Jürg Glauser, Annegret Heitmann (Hg.): Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft. Würzburg 1999, S. 81–101.
- Feder, Kenneth: Encyclopedia of Dubious Archaeology. From Atlantis to the Walam Olum. Santa Barbara 2010.
- Federman, Raymond: Playgariasm: A Spatial Displacement of Words, in: SubStance 6–7/16 (1977), S. 107–112.
- Fiedler, Matthias: Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus. Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert. Köln 2005.
- Fineman, Mia (Hg.): Faking it. Manipulated Photography Before Photoshop. New York, New Haven 2012.
- Fisch, Stefan: Forschungsreisen im 19. Jahrhundert, in: Peter J. Brenner (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main 1989, S. 383–405.
- Fischer, Tilman: Reiseziel England: Ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830–1870). Berlin 2004 (Philologische Studien und Quellen 184).
- Fischer-Lichte, Erika, Pflug, Isabel (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel 2000.
- Fleming, Fergus: Ninety Degrees North: The Quest for the North Pole. London 2002.
- Flis, Leonora: Factual Fictions. Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel. Newcastle upon Tyne 2010.
- Foley, Barbara: Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction. Ithaca 1986.
- Foster, Hal: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA, London 1996.
- Foucault, Michel: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1967 (1966).
- Frank, Svenja: Ikonisches Erzählen als Einheit von Realität und Imagination. Zum Verhältnis von ästhetischer Reflexion und narrativer Realisation im Werk von Felicitas Hoppe, in: dies., Julia Ilgner (Hg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld 2016, S. 207–236.
- Frank, Svenja: Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: Michaela Holdenried (Hg.): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin 2015, S. 49–68 (Philologische Studien und Quellen 251).
- Frank, Svenja, Ilgner, Julia: Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung, in: dies. (Hg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas

- Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld 2016, S. 15–41.
- Freund, Wieland: Nachrichten vom Rand der Aufmerksamkeit, in: *Die Welt*, 3. 8. 2004, www.welt.de/103028444, 9. 1. 2022.
- Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*. Frankfurt am Main 1990.
- Fröhlich, Monica: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung*. Würzburg 2001.
- Fröhling, Anja: *Literarische Reisen ins Eis. Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt*. Würzburg 2005 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 30).
- Fromholzer, Franz: *Zyklisches Erzählen bei Felicitas Hoppe. Die Rahmenhandlung als Reenactment in *Paradiese, Übersee* (2003)*, in: Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.): *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Bielefeld 2016, S. 135–153.
- Gabriel, Markus: *Fiktionen*. Berlin 2020.
- Gabriel, Markus: *Sinn und Existenz. Eine realistische Ontologie*. Berlin 2016.
- Galle, Helmut: *Fiktionalität in hybriden Gattungen. Tatsachenroman und Dokudrama versus Reportage und Dokumentarfilm*, in: Irina Rajewsky, Anne Enderwitz (Hg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston 2016, S. 145–166.
- Gamper, Michael: *Erzählen, nicht lehren! Narration und Wissensgeschichte*, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Berlin, Boston 2014, S. 71–99.
- Geert, Mak: *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. Berlin 2013 (2012).
- Geertz, Clifford: *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford 1988.
- Gehlhoff, Esther Felicitas: *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr*. Paderborn etc. 1998 (Modellanalysen Literatur 28).
- Gellhaus, Axel: *Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 22/1–2 (1990), S. 106–142.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1993 (Franz. 1982).
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1989 (Franz. 1987).
- Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.
- Gerhard, Ute: »Blaue Blume« und »Spießerpflanze«. *Spuren des deutschen Kolonialismus in Christof Hamanns Roman *Usambara**, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 323–329.
- Germer, Kerstin: *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte. Uwe Timms narrative Ästhetik*. Göttingen 2012 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 12).

- Gess, Nicola: Don Sylvio und der Kleine Baedeker. Zur Wiederkehr einer Poetik des Wunderbaren in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: Text + Kritik. Felicitas Hoppe 207 (2015), S. 25–34.
- Gillis, John R.: Taking History Offshore. Atlantic Islands in European Minds, 1400–1800, in: Rod Edmond, Vanessa Smith (Hg.): *Islands in History and Representation*. London, New York 2003, S. 19–31.
- Glei, Reinhold F.: Ovid in den Zeiten der Postmoderne. Bemerkungen zu Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, in: *Poetica* 26/3–4 (1994), S. 409–427.
- Godel, Rainer: Mythos und Erinnerung. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*, in: *Germanica* 45 (2009), online erschienen 1. 12. 2011, <http://journals.openedition.org/germanica/827>, 19. 12. 2021.
- Görbert, Johannes: Die Vertextung der Welt. Forschungsreisen als Literatur bei Georg Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso. Berlin 2014 (*Weltliteraturen / World Literatures* 7).
- Görner, Rüdiger: Inseltrauma der Unseligen. Raoul Schrotts Roman *Tristan da Cunha*, in: *Literatur und Kritik* 381–382 (2004), S. 90–92.
- Göttsche, Dirk: Afrika-Diskurs und Geschichtspolitik in neueren deutschen Namibia-Romanen, in: Jana Domdey, Gesine Drews-Sylla, Justina Gobek (Hg.): *Another Africa? (Post-)Koloniale Afrikaimaginationen im russischen, polnischen und deutschen Kontext*. Heidelberg 2016, S. 65–86.
- Göttsche, Dirk: Der koloniale »Zusammenhang der Dinge« in der deutschen Provinz. Wilhelm Raabe in postkolonialer Sicht, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2005, S. 53–73.
- Göttsche, Dirk: Der neue historische Afrika-Roman: Kolonialismus aus postkolonialer Sicht, in: *German Life and Letters* 56 (2003), S. 261–280.
- Göttsche, Dirk: Deutsche Kolonialgeschichte als Faszinosum und Problem in neuen historischen Afrika-Romanen und historischen Biographien, in: Gabriele Dürbeck, Axel Dunker (Hg.): *Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*. Bielefeld 2014, S. 355–416 (*Postkoloniale Studien in der Germanistik* 15).
- Göttsche, Dirk: Gegenwartsliteratur, in: ders., Axel Dunker, Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart, Weimar 2017, S. 297–312.
- Göttsche, Dirk: Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft, in: Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik: Re-philologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart 2004 (*Germanistische Symposien-Berichtsbände* 26), S. 558–576.
- Göttsche, Dirk: Rekonstruktion und Remythisierung der kolonialen Welt. Neue historische Romane über den deutschen Kolonialismus in Afrika, in: Michael Hofmann, Rita Morrien (Hg.): *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart: literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Amsterdam 2012 (*Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 80), S. 171–195.
- Göttsche, Dirk: Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature. Rochester, NY 2013.
- Gottschling, Markus: Verloren Gehen in den Polargebieten der Literatur. Subjekt und Raum bei Edgar Allan Poe und Christoph Ransmayr. Bielefeld 2018.

- Greiner-Kemptner, Ulrike: Die endliche Erfahrung der Unendlichkeit: Zu Raoul Schrotts Roman *Finis Terrae*, in: Österreich in Geschichte und Literatur 42/3–4a (1998), S. 176–183.
- Grimm-Hamen, Sylvie: Écrire »comme sur un socle carbonisé de maçonnerie«: Raoul Schrott et l'expérience archéologique, in: Revue Germanique Internationale 16 (2012), S. 135–154.
- Grimm-Hamen, Sylvie: »Endstation Sehnsucht«. Postmoderne Utopieentwürfe in Raoul Schrotts *Tristan da Cunha* (2003) und Christoph Ransmayrs *Der fliegende Berg* (2006), in: Germanistik in Ireland: Yearbook of the German Studies Association of Ireland 9 (2014), S. 57–73.
- Grimm-Hamen, Sylvie: La carte et la pioche. Raoul Schrott, poète »entre deux eaux«. Berlin 2018 (Forum: Österreich 6).
- Grimm-Hamen, Sylvie: Raoul Schrotts *Tristan da Cunha*: Die Insel als Welt und Text, in: Anne E. Wilkens, Patrick Ramponi, Helge Wendt (Hg.): Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung. Bielefeld 2011, S. 99–114.
- Grizelj, Mario, Jahraus, Oliver, Prokić, Tanja: Einleitung: Phantasmen des »Vortheoretischen«, in: dies. (Hg.): Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität. Würzburg 2014 (Film – Medium – Diskurs 54), S. 9–16.
- Groebner, Valentin: Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen. Frankfurt am Main 2018.
- Grub, Frank Thomas: Suchbewegungen – Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik, in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck 2008, S. 69–88.
- Gutjahr, Ortrud: Der Entdeckungsbericht des Anderen. Erreichte Intertextualität in Felicitas Hoppes *Pigafetta*, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 239–265.
- Gutzeit, Angela: Im Spiegelkabinett der literarischen Fiktionen, 11. 4. 2019, www.deutschlandfunk.de/martin-schneitewind-an-den-mauern-des-paradieses-im.700.de.html?dram:article_id=446055, 23. 1. 2022.
- Gymnich, Marion: »Writing Back« als Paradigma der postkolonialen Literatur, in: dies., Birgit Neumann, Ansgar Nünning (Hg.): Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Trier 2006, S. 71–86.
- Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt am Main etc. 1984 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 5).
- Hage, Volker: Sprachlos in der Wüste, in: Der Spiegel, 25. 11. 1996, S. 220–223.
- Hagestedt, Lutz: Von essenden Sängern und sprechenden Ochsen. Sprechsituationen bei Uwe Timm, in: Manfred Durzak, Hartmut Steinecke (Hg.): Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm. Köln 1995, S. 245–266.
- Hagmann, Dominik: Raoul Schrotts *Finis Terrae*. Das Ende einer Selbsttlüge am Ende der Welt, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5/1 (2014), S. 69–84.

- Hahn, Torsten: Ilfs und Petrows Reiseroman reloaded: Die Reise durch Amerika, in: Christof Hamann, Monika Schausten (Hg.): Felicitas Hoppe. Köln 2018 (trans-LIT 2016), S. 99–115.
- Hamann, Christof: Historische Stofffetzen. Für Uwe Timm, in: Neue Rundschau 118/1 (2007), S. 48–55.
- Hamann, Christof: Schwarze Gesichter im deutschen Mondschein. Zum Konzept des Barbarischen in Wilhelm Raabes *Abu Telfan*, in: Michael Hofmann, Rita Morrien (Hg.): Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Amsterdam 2012, S. 53–70 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 80).
- Hamann, Christof: »Um die Wahrheit zu sagen ...«. Felicitas Hoppes Reisen mit *Verbrechern und Versagern*, in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck 2008 (Angewandte Literaturwissenschaft 1), S. 105–117.
- Hamann, Christof, Honold, Alexander (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5).
- Hamann, Christof, Honold, Alexander: Ins Fremde Schreiben. Zur Literarisierung von Entdeckungsreisen in deutschsprachigen Erzähltexten der Gegenwart, in: dies. (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 9–20.
- Hamann, Christof, Honold, Alexander: Kilimandscharo. Die deutsche Geschichte eines afrikanischen Berges. Berlin 2011.
- Harbers, Henk: Die Erfindung der Wirklichkeit. Eine Einführung in die Romanwelt von Christoph Ransmayr, in: Anke Bosse, Leopold DeCloedt (Hg.): Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Amsterdam, New York 2004 (Duitse Kroniek 53), S. 283–306.
- Harshaw (Hrushovski), Benjamin: Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework, in: Poetics Today 5/2 (1984) (The Construction of Reality in Fiction), S. 227–251.
- Hartung, Harald: Jeder macht sich sein eigenes Gotterbarmen. Ein beinah frommer Atheist: Raoul Schrott übt sich dichtend in der »Kunst an nichts zu glauben«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 11. 2015, S. L4.
- Harzer, Friedmann: Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr). Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur 157).
- Haselstein, Ulla, Gross, Andrew S., Snyder-Körber, Maryann: Introduction: Returns of the Real, in: dies. (Hg.): The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real. Heidelberg 2010, S. 9–32.
- Hauenstein, Robin: Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Würzburg 2014.
- Hauthal, Janine et al.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate, in: dies. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin, New York 2007, S. 1–21.

- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg 1996 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge 141).
- Hellström, Martin: »Ich sehe was, was du nicht siehst« – Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck 2008 (Angewandte Literaturwissenschaft 1), S. 27–38.
- Hermes, Stefan: »Fahrten nach Südwest«. Die Kolonialkriege gegen die Herero und Nama in der deutschen Literatur (1904–2004). Würzburg 2009 (Interkulturelle Moderne 3).
- Herrmann, Leonhard, Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Berlin 2016.
- Heydebrand, Renate von: Parabel, in: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung. Bd. III. Berlin 2007, S. 11–15.
- Heydenreich, Aura: Kosmos oder Chaos? Die Rettung der Phänomene im Text-Labyrinth Platons Kosmologie und Eudoxos' Astronomie in Raoul Schrotts *Finis Terrae* (1995), in: dies., Klaus Mecke (Hg.): Quarks and Letters. Naturwissenschaften in der Literatur und Kultur der Gegenwart. Berlin 2015, S. 203–243.
- Hielscher, Martin: Sprechende Ochsen und die Beschreibung der Wolken. Formen der Subversion in Uwe Timms Roman *Morenga*, in: Sprache im technischen Zeitalter 41/168 (2003), S. 463–471.
- Hill, Jen: White Horizon. The Arctic in the Nineteenth-Century British Imagination. Albany, NY 2008.
- Hoffmann, Torsten: Geistesgegenwart. Felicitas Hoppes Poetik des Interviews, in: Text + Kritik. Felicitas Hoppe 207 (2015), S. 65–73.
- Hoffmann, Torsten: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauss). Berlin, New York 2006 (spectrum Literaturwissenschaft 5).
- Hoffmann, Torsten: Poetologisierte Naturwissenschaften. Zur Legitimation von Dichtung bei Durs Grünbein, Raoul Schrott und Botho Strauss, in: Kai Bremer, Fabian Lampart, Jörg Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2007, S. 171–190.
- Hofmann, Antonia: »Nicht jeder Mensch hat ein Anrecht auf jede Reise«, in: Welt, 19. 10. 2018, www.welt.de/wissenschaft/article182346566/Arktis-und-Antarktisreisen-Schaedigen-Expeditionskreuzfahrten-die-Umwelt.html?, 18. 1. 2022.
- Hofmann, Michael: Einführung: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, in: ders., Rita Morrien (Hg.): Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart: literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Amsterdam 2012, S. 7–19 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 80).
- Holdenried, Michaela: »Denn in Wahrheit kommt es auf Tatkraft an, nicht auf Rekonstruktion«. Biographische Fiktion am Beispiel von Felicitas Hoppes *Verbrecher*

- und Versager*, in: dies. (Hg.): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin 2015 (Philologische Studien und Quellen 251), S. 233–251.
- Holdenried, Michaela: Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, 7. 11. 2005, www.goethezeitportal.de/kommunikation/diskussionsforen/postkoloniale-studien.html, 16. 1. 2022.
- Holdenried, Michaela: Einleitung, in: dies. (Hg.): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin 2015 (Philologische Studien und Quellen 251), S. 7–10.
- Holdenried, Michaela: Ketzerische Bemerkungen zu Michael Roes' ethnologischem Roman *Rub' al-Khali*, in: Peter Braun, Manfred Weinberg (Hg.): Ethno/Grafie. Reiseformen des Wissens. Tübingen 2002, S. 355–366.
- Holdenried, Michaela: »Mit leichter Hand vom Hier in das Nichts« – Safari. John Hagenbeck (1866–1940), in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck 2008, S. 119–131.
- Holdenried, Michaela: Neukartierungen deutscher Kolonialgebiete. Postkoloniale Schreibweisen in Uwe Timms Roman *Morenga*, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2/2 (2011), S. 129–149.
- Holdenried, Michaela: Passagen ins kulturelle Anderswo imaginärer Geographie. Thomas Stangls Timbuktu-Roman *Der einzige Ort*, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Bern etc. 2007, S. 153–160.
- Holdenried, Michaela: Reiseliteratur, in: Horst Brunner, Rainer Moritz (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin 1997, S. 283 f.
- Holdenried, Michaela: Von der Unermesslichkeit der Welt. Historische Forschungsreisen in der Gegenwartsliteratur, in: dies., Alexander Honold, Stefan Hermes (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin 2017, S. 289–309.
- Holdenried, Michaela, Honold, Alexander, Hermes, Stefan: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung, in: dies. (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin 2017, S. 9–16.
- Holland, Patrick, Graham, Huggan: Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Writing. Ann Arbor 1998.
- Hollowell, John: Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. Chapel Hill 1977.
- Homscheid, Thomas: »... wer überall ist, ist nirgends.« – Zum Motiv der Reise im Erzählwerk Felicitas Hoppes anhand des Romans Pigafetta, in: ders., Esbjörn Nyström (Hg.): Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe. Uelvesbüll 2012 (Schwedische Studien zur deutschsprachigen Literatur 1), S. 59–79.
- Honold, Alexander: Das weiße Land. Arktische Leere im postmodernen Abenteuerroman, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 69–86.

- Honold, Alexander: Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Postmoderne Literatur in deutscher Sprache* 49 (2000), S. 372–396.
- Honold, Alexander: Der ethnographische Roman am Ende des 20. Jahrhunderts: Fichte und Roes, in: Paul Michael Lützeler et al. (Hg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen 2000, S. 71–95.
- Honold, Alexander: Erzählgebilde zwischen Flüchtigkeit und Versteinerung. Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* und *Der fliegende Berg*, in: *Text + Kritik*. Christoph Ransmayr 220 (2018), S. 40–52.
- Höppner, Stefan: Ultima Thule im Südmeer. Raoul Schrotts *Tristan da Cunha* als utopischer Roman (mit einem Seitenblick auf *Finis Terrae*), in: *Text + Kritik*. Raoul Schrott 176 (2007), S. 27–42.
- Hörmann, Andi: Rätselraten um den Autor, 7. 5. 2019, www.deutschlandfunkkultur.de/der-roman-an-den-mauern-des-paradieses-raetselraten-um-den.1270.de.html?dram:article_id=448107, 27. 12. 2021.
- Horn, Peter: Über die Schwierigkeit, einen Standpunkt einzunehmen. Zu Uwe Timms *Morenga*, in: Manfred Durzak, Hartmut Steinecke (Hg.): *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*. Köln 1995.
- Hübner, Ulrich: Johann David Michaelis und die Arabien-Expedition 1761–1787, in: Josef Wiesehöfer, Stephan Conermann (Hg.): *Carsten Niebuhr (1733–1815) und seine Zeit. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums vom 7.–10. Oktober 1999 in Eutin*. Stuttgart 2002 (*Oriens et Occidens. Studien zu antiken Kulturkontakten und ihrem Nachleben* 5), S. 363–402.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London 1988.
- Hutcheon, Linda: *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*, in: Patrick O'Donnell, Robert Con Davis (Hg.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore 1989, S. 3–32.
- Hutchins, Michael: *Intent to Mislead. W. G. Sebald's Notion of Authenticity*, in: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin, New York 2012 (*Narratologia* 33), S. 79–93.
- Jäger, Fritz: Hofrat Professor Dr. Hans Meyer, in: *Jahrbuch über die deutschen Kolonien VII* (1914), S. 1–8.
- Jandl, Paul: Der neue Roman von Felicitas Hoppe: Quentin Tarantino, Strassenrandbräute und ein Russe im Pyjama, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. 2. 2018, www.nzz.ch/feuilleton/quentin-tarantino-strassenrandbraeute-und-ein-russe-im-pyjama-ld.1359949, 3. 2. 2022.
- Jannidis, Fotis et al. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 71).
- Jones, Lisa: Der zweifache kognitive Wert des imaginativen Aspekts von fiktionalen Texten, in: Christoph Demmerling, Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*. Berlin 2014 (*Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband* 35), S. 97–118.

- Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler, in: Irina Rajewsky, Ulrike Schneider (Hg.): Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag. Stuttgart 2008, S. 13–44.
- Keller, Andreas, Siebers, Winfried: Einführung in die Reiseliteratur. Darmstadt 2017.
- Kellner, Renate: Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematische, poetologische und narratologische Aspekte. Berlin 2015 (Hermaea. NF 139).
- Kiening, Christian: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter. Zürich 2016.
- Kiening, Christian: Medialität, in: Christine Ackermann, Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik. Berlin 2015, S. 349–382.
- Kiening, Christian: Medialität in mediävistischer Perspektive, in: *Poetica* 39 (2007), S. 285–352.
- Kimmich, Dorothee: Lebendige Dinge in der Moderne. Konstanz 2011.
- Klauk, Tobias: Fiktion, Behauptung, Zeugnis, in: Christoph Demmerling, Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge. Berlin 2014 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 35), S. 197–217.
- Klencke, Hermann: Alexander von Humboldt. Ein biographisches Denkmal. Leipzig 1851.
- Knaller, Susanne: Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: dies., Harro Müller (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München 2006, S. 17–35.
- Knaller, Susanne, Müller, Harro: Authentisch/Authentizität, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. VII. Stuttgart 2005, S. 40–65.
- Knoblich, Aniela: Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990. Berlin, Boston 2014.
- Koh, Andreas: Aus dem Französischen von Raoul Schrott, 29. 3. 2019, www.swr.de/swr2/literatur/bookreview-swr-2952.html, 23. 1. 2022.
- Köhler, Andrea: Reisender Schnee oder Realismus ohne Resignation. Die deutschsprachige Literatur und das »Authentische«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. 11/1. 12. 1996, S. 65–66.
- Kornes, Godwin: Des/Orientierung, spielend. Michael Roes' Roman *Leeres Viertel* als Dokument der reflexiven Ethnologie, in: *anwesenheitsnotiz. studentische zeitschrift für geistes- und kulturwissenschaften* 3 (2011), <https://anwesenheitsnotizen.wordpress.com/heft-3-winter-2011-2/godwin-kornes-des-orientierung-spielend-michael-roes-roman-leeres-viertel-als-dokument-der-reflexiven-ethnologie>, 18. 12. 2021.
- Koselleck, Reinhart: Darstellung, Ereignis, Struktur, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main 1979, S. 144–157.
- Kramer, Olaf: Willkürliche Welten? Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee* und die Grenze zwischen Faktualität und Fiktion, in: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen* 12/1 (2017), S. 49–67.

- Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und Apparat, in: dies. (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main 1998, S. 73–94.
- Krämer, Sybille: Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden, Anna Tuschling (Hg.): medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen. Bielefeld 2011 (MedienAnalysen 6), S. 53–67.
- Krämer, Sybille: Kulturanthropologie der Medien. Thesen zur Einführung, aus der Arbeitsgruppe Medien: Über das Zusammenspiel von »Medialität« und »Performativität«, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 13/1 (2004), S. 130–133.
- Kreutzer, Alida: Spurensuchen und Orientierungsstrategien in der deutschsprachigen Literatur an der Jahrtausendschwelle. Dissertation. München 2020, https://edoc.ub.uni-muenchen.de/26131/7/Kreutzer_Alida.pdf, 4. 1. 2022.
- Krieger, Murray: Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. München 1999, S. 41–57.
- Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 236 (1976), S. 438–465.
- Krobb, Florian: Erkundungen im Überseeischen. Wilhelm Raabe und die Füllung der Welt. Würzburg 2009.
- Krüger, Klaus (Hg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2002 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 15).
- Krumbholz, Martin: Der Ritter und sein Pauschalist. Felicitas Hoppes Roman *Paradise, Übersee* in chevaleresker Nachfolge, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. 1. 2003, S. 36.
- Krumrey, Birgitta: Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne? Felicitas Hoppes *Hoppe*, in: dies., Ingo Vogler, Katharina Derlin (Hg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne? Heidelberg 2014, S. 277–292.
- Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen 2015 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 17).
- Krumrey, Birgitta, Vogler, Ingo, Derlin, Katharina (Hg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne? Heidelberg 2014.
- Kubaczek, Martin: Fußgänger und Läufer, in: Falter 20 (1984), S. 25.
- Kuhn, Roman: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin, Boston 2018 (Schriftenreihe der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien 15).
- Kuhnau, Petra: Der letzte seiner Art. Christoph Ransmayrs Abschaffung des Interpreten in *Die letzte Welt*, in: Sprachkunst 19/2 (1998), S. 307–329.
- Kühnel, Jürgen: Eine »verschlossene Insel. Das ist mein Tristan.« Tristan-Zitate und -Allusionen in Raoul Schrotts Roman *Tristan da Cunha* (2003), in: Tristan et

- Yseut, ou l'Éternel Retour. Actes du Colloque international des 6, 7 et 8 mars 2013 à la Maison de la Culture d'Amiens. Amiens 2013 (Médiévales 56), S. 290–302.
- Kuhns, Richard Francis: Decameron and the Philosophy of Storytelling. Author as Midwife and Pimp. New York 2005.
- Lacan, Jacques: Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique (1949), in: ders.: *Écrits I*. Paris 1966, S. 89–97.
- Landfester, Manfred: Reise und Roman in der Antike. Über die Bedeutung des Reisens für die Entstehung und Verbreitung des antiken Romans, in: Xenja von Ertzdorff, Dieter Neukirch, Rudolf Schulz (Hg.): *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Amsterdam 1992 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 13), S. 29–42.
- Langer, Patricia: Eine philosophische Exkursion. Poststrukturalistische (Denk-)Muster in Thomas Stangls *Der einzige Ort*. Marburg 2008 (Literatur – Kultur – Text. Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft 6).
- Langer, Sandra: »Erzählbrücken« als Element »neo-aggregativen« Schreibens. Zu den mittelalterlichen und romantischen Strukturelementen in Felicitas Hoppes Roman *Paradiese, Übersee* (2003), in: Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.): *Ehrliche Erfindungen*. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld 2016, S. 155–173.
- Langosch, Karl: *Mittellateinische Studien und Texte*. Bd. II. Leiden, Köln 1967.
- Lapassade, Georges: Teilnehmende Beobachtung: Ursprünge – Differenzierungen – Abgrenzungen, in: Gabriele Weigand, Remi Hess (Hg.): *Teilnehmende Beobachtung in interkulturellen Situationen*. Frankfurt am Main, New York 2007 (Europäische Bibliothek interkultureller Studien 13), S. 39–61.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1994 (Franz. 1975).
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris 1996 (1975).
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme, Klaus Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften*. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205–231.
- Lipotevsky, Gilles, Charles, Sebastien: *Hypermodern Times*. Oxford 2005.
- Lippert, Florian: Auto(r)fiktionen. Metaisierung als Wechsel narrativer und sozialer Frames am Beispiel von Felicitas Hoppe (2012), in: Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.): *Ehrliche Erfindungen*. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld 2016, S. 343–358.
- Löffler, Sigrid: Endzeitmärchen über Ursprungslegenden, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3./4. 2. 1996, S. 905.
- Lohr, Alfred (Hg.): *Der Computus Gerlandi*. Edition, Übersetzung und Erläuterungen. Stuttgart 2013.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.
- Lützel, Paul Michael: Postkolonialer Blick, in: Dirk Göttsche, Axel Dunker, Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart, Weimar 2017, S. 208–209.

- Maidt-Zinke, Kristina: Gähnende Lüge, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14. 5. 2019, <https://sz.de/1.4444219>, 23. 1. 2022.
- Mainberger, Sabine: Die zweite Stimme. Zu Fußnoten in literarischen Texten, in: *Poetica* 33/3–4 (2001), S. 337–353.
- Malinowski, Bronisław: Argonauten des westlichen Pazifiks. Übersetzt von Heinrich Ludwig Herdt. Frankfurt am Main 1979 (Engl. 1922).
- Marx, Friedhelm: Die Paradiese des Südpols. Phantastische Expeditionen ans Ende der Welt, in: Christine Ivanović, Jürgen Lehmann, Markus May (Hg.): *Phantastik – Kult oder Kultur?* Stuttgart 2003, S. 197–212.
- Maurel-Indart, Héléne: *Affaire M. Fernand Benoit c./ Ferdinand Lallemand et Ed. »Editions de Paris«* (1957), http://leplagiat.net/?page_id=469, 8. 12. 2021.
- Mazzini, Giuseppe: *A Cosmopolitanism of Nations. Giuseppe Mazzini's Writings on Democracy, Nation Building, and International Relations*, hg. von Stefano Recchia, Nadia Urbinati. Princeton, NJ 2009.
- Mazzoli, Enrico, Berger, Frank (Hg.): *Eduard Ritter von Orel (1841–1892) und die österreichisch-ungarische Nordpolar-Expedition mit seinem Rückzugstagebuch von 1874*. Triest 2010.
- McCarl, Clayton: *The Transmission and Bibliographic Study of the Pigafetta Account: Synthesis and Update*, in: *Abriu* 8 (2019), S. 85–96.
- McLaughlin, Robert L.: *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*, in: *symplokē* 12/1–2 (2004), S. 53–68.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Edited by W. Terrence Gordon. Berkeley, CA 2011 (2003).
- Meier, Albert: *Nach der Postmoderne*, 2017, www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/postmoderne-philosophie-literatur/nach-der-postmoderne, 16. 1. 2022.
- Menhard, Felicitas: *Conflicting Reports. Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800*. Trier 2009 (ELCH Studies in English Literary and Cultural History 36).
- Menke, Bettine: *Die Polargebiete der Bibliothek. Über eine metapoetische Metapher*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74/4 (2000), S. 545–599.
- Mersch, Dieter: *Absentia in Praesentia. Negative Medialität*, in: Christian Kiening (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich 2007, S. 81–94.
- Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg 2006 (Zur Einführung 318).
- Mersch, Dieter: *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main 2008, S. 304–321.
- Mersch, Dieter: *Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung*, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1/1 (2015), S. 13–48.
- Middle East Studies Association of North America: *Recent Conferences*, in: *Middle East Studies Association Bulletin* 24/2 (1990), S. 269–296.
- Miguoué, Jean Bertrand: *Reise, imaginative Geographie, Selbst- und Weltentwurf. Untersuchung zu Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt**, in: Arnulf Knafl (Hg.): *Reise und Raum. Ortsbestimmung*

- gen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung der Franz-Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien. Wien 2014, S. 103–122.
- Miller, Daniel: *Materiality*. Durham, London 2005.
- Miller, Nikolaus: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München 1982 (Münchner germanistische Beiträge 30).
- Mills, William, Clammer, David (Hg.): *Exploring Polar Frontiers. A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara 2003.
- Minois, Georges: *Le Traité des trois imposteurs. Histoire d'un livre blasphématoire qui n'existait pas*. Paris 2009.
- Mirzeler, Mustafa Kemal: *The Embodiment of the Voyage of Sir Vivian Fuchs to the South Island in the Elmolo Oral Tradition*, in: *Ethnohistory* 53/1 (2006), S. 195–219.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000.
- Mommertz, Stefan: *Die Herausgeberfiktion in der englischsprachigen Literatur der Neuzeit*. Berlin 2003.
- Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München 2003.
- Mothu, Alain: *La Béatitude des chrestiens et son double clandestin*, in: Anthony McKenna, Alain Mothu (Hg.): *La Philosophie clandestine à l'Âge classique*. Oxford 1997, S. 79–128.
- Moura, Jean-Marc: *Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine*, in: Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat (Hg.): *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*. Rennes 2008, S. 49–59.
- Mrozek, Bodo: *Abenteuerliches Herz*, in: *Der Tagesspiegel*, 14. 1. 2003, www.tagesspiegel.de/kultur/abenteuerliches-herz/380554.html, 18. 1. 2022.
- Müller, Burkhard: *Mit den Fingern geschnippt. Raoul Schrott huldigt in seinem neuen Gedichtband der »Kunst an nichts zu glauben«*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5. 12. 2015, S. 20.
- Müller-Funk, Walter: *Ästhetische Hybridität. Fakt und Fiktion in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis**, in: Attila Bombitz (Hg.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*. Wien 2015, S. 69–83.
- Mund-Dopchie, Monique: *La survie littéraire de la Thulé de Pythéas: un exemple de la permanence de schémas antiques dans la culture européenne*, in: *L'Antiquité Classique* 59 (1990), S. 79–97.
- Mund-Dopchie, Monique: *L'étrange environnement de l'Ultima Thule et les mots pour le dire: de Pythéas de Marseille à Raoul Schrott (1999)*, in: Paul-Augustin Deproost, Alain Meurant (Hg.): *Images d'origines, origines d'une image. Homages à Jacques Poucet*. Louvain-la-Neuve 2004, S. 403–418.
- Mund-Dopchie, Monique: *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*. Genève 2009.
- Munz-Krines, Marion: *Expeditionen ins Eis. Historische Polarreisen in der Literatur*. Frankfurt am Main 2009.

- Nethersole, Reingard: Marginal Topologies. Space in Christoph Ransmayr's *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in: *Modern Austrian Literature* 23/3-4 (1990), S. 135-153.
- Neuber, Wolfgang: Topik als Lektüremodell. Zur frühneuzeitlichen Praxis der Texterschließung durch Marginalien – am Beispiel einiger Drucke von Hans Stadens *Warhafter Historia*, in: Thomas Tschirren, Gert Ueding (Hg.): *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium. Tübingen 2000* (Rhetorik-Forschungen 13), S. 177-197.
- Nickel-Bacon, Irmgard, Groeben, Norbert, Schreier, Margrit: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en), in: *Poetica* 32/3-4 (2000), S. 267-299.
- Niefanger, Dirk: Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm), in: Peter Braun, Bernd Stiegler (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, S. 289-306.
- Niehaus, Michael: Fiktion – Dokument, in: Claudia Öhlschläger, Michael Niehaus (Hg.): *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, S. 130-142.
- Nüchter, Klaus: In jedem Fall seltsam, womöglich was Fieses: *An den Mauern des Paradieses*, in: *Falter* 12 (2019), S. 6.
- Nünning, Ansgar: Die Rückkehr des sinnstiftenden Subjekts. Selbstreflexive Inszenierungen von historisierten Subjekten und subjektivierten Geschichten in britischen und postkolonialen historischen Romanen der Gegenwart, in: Stefan Deines, Stephan Jaeger, Ansgar Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin, New York 2003, S. 239-261.
- Nünning, Ansgar: Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß, in: Anselm Maler, Angel San Miguel, Richard Schwaderer (Hg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt am Main etc. 2004, S. 9-35.
- Nünning, Ansgar: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. Definition und Grundriß einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26/2 (2001), S. 125-164.
- Nünning, Ansgar: »Verbal Fictions?«. Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. NF 40 (1999), S. 351-380.
- Nünning, Ansgar: Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion. Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres, in: Christian von Zimmermann (Hg.): *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970*. Tübingen 2000 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 48), S. 15-36.

- Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995 (Literatur – Imagination – Realität 11).
- Nünning, Ansgar: Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht. Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur, in: Marion Gymnich, Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): *Points of Arrival. Travels in Time, Space and Self*. Tübingen 2008, S. 11–32.
- Nyström, Esbjörn: Eine Fahrt vom Feuilleton zum Roman. Der textuelle Ursprung von Felicitas Hoppes *Pigafetta* in ihrer FAZ-Serie *Reise um die Welt*, in: Thomas Homscheid, Esbjörn Nyström (Hg.): *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe*. Uvelsbüll 2012 (Schwedische Studien zur deutschsprachigen Literatur 1), S. 25–57.
- Obermeier, Stephanie: »Im beweglichen Umgang mit den störrischen Fakten«: Attitudes to Genre in Felicitas Hoppe's *Prawda: Eine Amerikanische Reise* (2018), in: *German Life and Letters* 72/3 (2019), S. 378–398.
- Officer, Charles, Page, Jack: *A Fabulous Kingdom. The Exploration of the Arctic*. New York 2001.
- Oraić-Tolić, Dubravka: Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie. Aus dem Kroatischen von Ulrich Dronske. Wien, Köln, Weimar 1995 (Kroat. 1990) (Nachbarschaften. Humanwissenschaftliche Studien 4).
- Osterkamp, Ernst: Der Narr in der Algenplantage. Michael Roes erzählt vom Simplissimus in Arabien, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 2. 1997, S. L4.
- Osthues, Julian: Nilpferdpeitsche und Botanisiertrommel. Postkoloniale Dinge in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: Laura Beck, Julian Osthues (Hg.): *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Bielefeld 2016, S. 281–306.
- Osthues, Julian: Politische Implikationen der Intertextualität. Ästhetische Verfahren von *rewriting* im deutschsprachigen Roman der Gegenwart, in: Stefan Neuhaus, Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin, Boston 2019, S. 139–162.
- Osthues, Julian: *Rewriting*, in: Dirk Götttsche, Axel Dunker, Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart, Weimar 2017, S. 216–219.
- Ott, Christine: Der Schriftsteller als Geschichtsschreiber und Ethnograph. Eine kulturwissenschaftliche Studie zu Uwe Timms *Morenga*. Frankfurt am Main etc. 2012 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 2026).
- Pachur, Diana: Literarische Brücken in die »arabische Welt«. Europäische Identität, arabische Alterität und Interkulturalität bei Michael Roes, Ilija Trojanow und Stefan Weidner. Dissertation. Karlsruhe 2014, <https://publikationen.bibliothek.kit.edu/1000044925>, 18. 1. 2022.
- Pakendorf, Gunther: *Morenga*, oder Geschichte als Fiktion, in: *Acta Germanica* 19 (1988), S. 144–158.

- Parr, Rolf: Nach Gustav Frenssens *Peter Moor*. Kolonialisten, Herero und deutsche Schutztruppen bei Hans Grimm und Uwe Timm, in: Sprache im technischen Zeitalter 41/168 (2003), S. 395–410.
- Pedri, Nancy: Factual Matters. Visual Evidence in Documentary Fiction. Dissertation. Toronto 2001, <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/16559/1/NQ63610.pdf>, 17. 10. 2021.
- Peter, Nina: »Möglichkeiten einer Geschichte«. Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), in: *Studia austriaca* XXI (2013), S. 95–116.
- Pfister, Manfred: Autopsie und interkulturelle Spurensuche. Der Reisebericht und seine Vor-Schriften, in: Gisela Ecker, Susanne Röhl (Hg.): *In Spuren reisen. Vorbilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur*. Berlin 2006 (Reiseliteratur und Kulturanthropologie 6), S. 11–30.
- Pfister, Manfred: Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext, in: Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz (Hg.): *Tales and »their telling difference«*. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Heidelberg 1993, S. 109–132.
- Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz, in: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 52–57.
- Pfoh, Werner: Matthias Knutzen. Ein deutscher Atheist und revolutionärer Demokrat des 17. Jahrhunderts. Berlin 1965.
- Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 2000.
- Piatti, Barbara: Die Grenzen und Enden der Welt, in: *Der Bund*, 7. 10. 1995.
- Pizer, John: Wilhelm Raabe and the German Colonial Experience, in: Todd Kontje (Hg.): *A Companion to German Realism 1848–1900*. Rochester 2002, S. 159–181.
- Platen, Edgar: Erhabenheit und Transitorik. Postmoderne Romane historischer Arktisexpeditionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Nadolny, Ransmayr, Köhlmeier, Schrott, Mosebach), in: Monika Unzeitig (Hg.): *Grenzen überschreiten – transitorische Identitäten: Beiträge zu Phänomenen räumlicher, kultureller und ästhetischer Grenzüberschreitung in Texten vom Mittelalter bis zur Moderne*. Internationale Tagung des MOVENS-Netzwerkes, Greifswald, 13.–16. Mai 2010. Bremen 2011, S. 31–44.
- Poeschke, Joachim: *Mosaiken in Italien 300–1300*. München 2009.
- Possin, Joachim: *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1972 (Studien zur englischen Philologie. NF 15).
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992.
- Rabl, Joe: Raoul Schrott: Die Kunst an nichts zu glauben. Rezension, in: *LiLit – Literatur im Lichthof*. Online-Magazin zur Literatur der Gegenwart in Tirol und Südtirol 8 (2016), www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit_8_2016/zoom.html#Schrott, 1. 2. 2022.
- Rack, Ursula: *Sozialhistorische Studie zur Polarforschung anhand von deutschen und österreich-ungarischen Polarexpeditionen zwischen 1868–1939 = Social-historic*

- study of polar exploration based on German and Austrian-Hungarian polar expeditions between 1868–1939. Dissertation. Bremerhaven 2010, <http://epic.awi.de/29656>, 28. 1. 2022.
- Rajewsky, Irina, Enderwitz, Anne: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston 2016, S. 1–17.
- Redder, Angelika: Literarisches Einspielen des Arabischen – Roes' *Rub' al-Khali* und Handkes *Bildverlust*, in: Yüksel Ekinci, Elke Montanari, Lirim Selmani (Hg.): *Grammatik und Variation*. Heidelberg 2017, S. 399–411.
- Reicher, Maria E.: Können wir aus Fiktionen lernen?, in: Christoph Demmerling, Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur*. Philosophische Beiträge. Berlin 2014 (*Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Sonderband 35), S. 73–96.
- Reynolds, Daniel P.: The Documentary Critique in Recent German Postcolonial Literature, in: *German Studies Review* 31/2 (2008), S. 241–262.
- Richter, Steffen: Drei Geschwister, drei Räuber, drei Heilige. Ein Konglomerat aus Märchen und Ritterroman. Felicitas Hoppe entführt in überseeische Paradiese, in: *Der Tagesspiegel*, 23. 3. 2003, S. 29.
- Richter, Steffen: »Hic sunt leones«. Die Kolonialkriege in Deutsch-Südwestafrika und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 41/168 (2003), S. 428–443.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer von Rochlitz. München 1988 (Franz. 1983) (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 18/I).
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd. III: *Die erzählte Zeit*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München 1991 (Franz. 1985) (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 18/III).
- Ritzer, Monika: Realismus (1), in: Georg Braungart et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung. Bd. III. Berlin 2007, S. 217–221.
- Robertson, J. G.: *The Spirit of Travel in Modern Literature (1928)*, *Essays and Addresses on Literature*. London 1935, S. 287–298.
- Roesler, Alexander: Medienphilosophie und Zeichentheorie, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie*. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt am Main 2003, S. 34–52.
- Rohde, Carsten: Unendlichkeit des Erzählens? Zum Roman um die Jahrtausendwende. Vorwort, in: ders. (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens*. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld 2013, S. 11–24.
- Röhrs, Steffen: An Animal-Centered Perspective on Colonial Oppression: Animal Representations and the Narrating Ox in Uwe Timm's *Morenga* (1978), in: *humanities* 6/3 (2017).
- Romm, James S.: *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*. Princeton, NJ 1992.
- Roscoe, Jane, Hight, Craig: *Faking it. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester, New York 2001.
- Rösmann, Tobias: Lob und Tadel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. 11. 2007, S. 40.

- Rothenbühler, Daniel: »die natur kennt keine schrift«. Raoul Schrotts Dialog mit den Naturwissenschaften, in: Text + Kritik. Raoul Schrott 176 (2007), S. 43–52.
- Roussat, Mathilde: Zusammenstoß/-spiel der Kulturen und Ästhetik der Montage in Uwe Timms *Morenga*, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Frankfurt am Main etc. 2007 (Jahrbuch für Internationale Germanistik A 85), S. 161–166.
- Ryan, Marie-Laure: Fictions, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure, in: Poetics 9 (1980), S. 403–422.
- Said, Edward: Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main 1994 (Engl. 1993).
- Samtenschnieder, Malte: Woran erkennt man »Fake News«?, in: Westfalen-Blatt, 24. 8. 2019, www.westfalen-blatt.de/OWL/Kreis-Minden-Luebbecke/Bad-Oeynhausen/3925872-Lebhafte-Diskussion-zur-Eroeffnung-der-18.-Poetischen-Quellen-auf-der-Aqua-Magica-Woran-erkennt-man-Fake-News, 27. 12. 2021.
- Sandbichler, Bernhard: Allerlei Erfindungen, in: LiLit – Literatur im Lichthof. Online-Magazin zur Literatur der Gegenwart in Tirol und Südtirol 8 (2016), www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit_8_2016/zoom.html#Schrott, 2. 12. 2021.
- Saue, Anja: Postmoderne Literatur, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart 2007, S. 603.
- Schaefer, Christina: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion, in: Irina Rajewsky, Ulrike Schneider (Hg.): Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag. Stuttgart 2008, S. 299–326.
- Schaffers, Uta, Neuhaus, Stefan, Diekmannshenke, Hajo: Einführung. Normierungen und Kanonisierungen des Reisens, in: dies. (Hg.): (Off) The Beaten Track? Normierungen und Kanonisierungen des Reisens. Würzburg 2018 (Film – Medium – Diskurs 78), S. 19–27.
- Schaffrick, Matthias, Willand, Marcus: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung, in: dies. (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin 2014, S. 3–148 (spectrum Literaturwissenschaft 47).
- Schällibaum, Oriana: Die Kunst, Raoul Schrott (nicht) zu glauben, in: Variations 24 (2016), S. 177–190.
- Schällibaum, Oriana: Narrating Islands. Fragmentation and Totality as Figures of Thought in Raoul Schrott's Work, in: Island Studies Journal 12/2 (2017), S. 291–302.
- Schällibaum, Oriana: Venedig 1558: Verlorene Briefe und eine neue Welt, in: Christian Kiening, Martina Stercken (Hg.): Medialität. Historische Konstellationen. Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 42), S. 289–301.
- Schepens, Guido, Delcroix, Kris: Ancient paradoxography: origin, evolution, production and reception, in: Oronzo Pecere, Antonio Stramaglia (Hg.): La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Cassino 1996, S. 373–460.
- Scherpe, Klaus: Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden, in: Gerhard Neumann, Sigrid Weigel (Hg.): Lesbarkeit der Kultur.

- Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München 2000, S. 149–166.
- Scheunemann, Dietrich: »Fiktionen – auch aus dokumentarischem Material«. Von Konstruktionen der Geschichte in Literatur und Film seit den sechziger Jahren, in: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 296–314.
- Schilling, Erik: *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Heidelberg 2012 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 49).
- Schilling, Erik: Einleitung: Von der Postmoderne zur »breiten Gegenwart«, in: Klaus Birnstiel, Erik Schilling (Hg.): *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Stuttgart 2012, S. 153–160.
- Schimanski, Johan, Spring, Ulrike: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*. Köln, Weimar, Wien 2015.
- Schimmang, Jochen: An diesen Tontafeln ist etwas faul, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 6. 2019, S. 10.
- Schirok, Bernd: Zu den Akrosticha in Gottfrieds *Tristan*. Versuch einer kritischen und weiterführenden Bestandsaufnahme, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 3/3 (1984), S. 188–213.
- Schlaffer, Hannelore: Raoul Schrott und *Die Kunst an nichts zu glauben*. Bruchstücke einer atheistischen Konfession, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. 9. 2015, S. 39.
- Schliemann, Sophie (Hg.): *Heinrich Schliemanns Selbstbiographie. Bis zu seinem Tode vervollständigt*. Leipzig 1892.
- Schlösser, Hermann: *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt-darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. Wien, Köln, Graz 1987.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: »Keinem bleibt seine Gestalt«. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main 1997, S. 100–112.
- Schmiedel, Janina: Mythos und Archäologie in Raoul Schrotts *Finis Terrae* und Peter Ackroyds *The Fall of Troy* und *First Light*, in: *Angermion. Yearbook for Anglo-German Literary Criticism, Intellectual History and Cultural Transfers* 7 (2014), S. 177–190.
- Schmiedel, Roland: Fiktion oder literarische Geschichtsschreibung? Eine Quellenanalyse von Uwe Timms historischem Roman *Morenga*, in: *Acta Germanica* 35 (2007), S. 85–101.
- Schmitt-Maaß, Christoph: *Das gefährdete Subjekt. Selbst- und Fremdforschung in gegenwärtiger Ethnopoese*. Heidelberg 2011 (Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien 13).
- Schmitt-Maaß, Christoph: »mäandernd, ornamentalisch, ohne progression«? Intertextualität in Michael Roes' Freibeutertext *Leeres Viertel* (1996), in: *Revista de Filología Alemana* 15 (2007), S. 95–110.
- Schmitt-Maaß, Christoph: Ursprünglichkeit, Offenheit, Leere? Zur romantischen Genealogie einer (neo-)orientalistischen Metapher in der deutschsprachigen Gegen-

- wartsliteratur (Raoul Schrott, Wolfgang Herrndorf, Michael Roes), in: Stephanie Bremerich, Dieter Burdorf, Abdalla Eldimagh (Hg.): *Orientalismus heute*. Berlin, Boston 2021, S. 83–108.
- Schmitz-Emans, Monika: Die Erfindung der uralten Maschine: Raoul Schrott als Dichter und Archäologe, in: Dieter Burdorf (Hg.): *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott*. Iserlohn 2004, S. 11–47.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die letzte Welt* (1988) als metaliterarischer Roman, in: Anselm Maler, Angel San Miguel, Richard Schwaderer (Hg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt am Main 2004, S. 119–148 (Studien zur neueren Literatur 12).
- Schneck, Peter: Fake Lives, Real Literature: JT Leroy and the Hustle for Authenticity, in: Ulla Haselstein, Andrew S. Gross, Maryann Snyder-Körber (Hg.): *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real*. Heidelberg 2010, S. 253–270.
- Schneider, Ulrike, Traninger, Anita: Fiktionen des Faktischen: Zur Einführung, in: dies. (Hg.): *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*. Stuttgart 2010 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft 32), S. 7–22.
- Schoeller, Wilfried F.: Der ausgesetzte Erzähler, in: Wolfgang Emmerich (Hg.): *Der Bremer Literaturpreis 1954–1998. Reden der Preisträger und andere Texte. Eine Dokumentation der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung*. Bremerhaven 1999, S. 495 f.
- Schreiber, Dominik: *Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen*. Wiesbaden 2015.
- Schreier, Daniel: *Isolation and Language Change. Contemporary and Sociohistorical Evidence from Tristan da Cunha English*. Houndmills, Basingstoke, NY 2003.
- Schröder, Winfried: Bonaventure des Périers und Geoffroy Vallée. Zwei »Ertz-Atheisten« des 16. Jahrhunderts und ihre Wiedergänger in der Aufklärung, in: Friedrich Niewöhner, Olaf Pluta (Hg.): *Atheismus im Mittelalter und in der Renaissance*. Wiesbaden 1999, S. 173–192.
- Schult, Christoph, Titz, Christoph: Herero und Nama verklagen Deutschland, in: *Der Spiegel*, 6. 1. 2017, www.spiegel.de/politik/deutschland/voelkermord-nachkommen-der-herero-und-nama-verklagen-deutschland-a-1128885.html, 15. 1. 2022.
- Schutti, Carolina: Über die Funktion einer biblischen Frauenfigur in der aktuellen Literatur. Marah in Raoul Schrotts *Tristan da Cunha*, in: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 24–25 (2005), S. 165–175.
- Schüttpelz, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*. München 2005.
- Searle, John R.: Der logische Status fiktionaler Rede. Übersetzt von Andreas Kemmerling und Oliver R. Scholz, im Einvernehmen mit den Übersetzern revidiert von Maria E. Reicher, in: Maria E. Reicher (Hg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn 2007 (KunstPhilosophie 8), S. 21–36.

- Sepp, Arvi: Klios Dichtung: Gattungstheoretische Annäherungen an das Tagebuch, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1 (2011), S. 233–255.
- Shypula, Brian: »Dream« comes true for author with Gretzky visit, in: *Brant News*, 15. 9. 2015, www.toronto.com/news-story/5843524--dream-comes-true-for-author-with-gretzky-visit, 23. 1. 2022.
- Siegel, Eva-Maria: Afrika als Dystopia? Anmerkungen zur Konfiguration von Raum und Zeit in Werken von Hamann, Buch, Kracht und Waberi, in: Bruno Arich-Gerz, Kira Schmidt, Antje Ziethen (Hg.): *Afrika – Raum – Literatur. Fiktionale Geographien*. Remscheid 2014, S. 68–89.
- Simo, David: Literarische Methoden der Interkulturalität bei Uwe Timm am Beispiel von *Morenga* und *Der Schlangenbaum*, in: *Comparativ* 12/2 (2002), S. 69–86.
- Spal, Andreas: *Poesie – Erotik – Witz. Humorvoll-spöttische Versinschriften zu Liebe und Körperlichkeit in Pompeij und Umgebung*. Berlin, Boston 2016 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 122).
- Spiegel, Hubert: Wer schwimmen kann, stirbt einen langsamen Tod, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. 3. 1999, S. L1.
- Spivak, Gayatri: Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago 1988, S. 271–313.
- Spoerhase, Carlos: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur, in: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 68/776 (2014), S. 15–24.
- Spreckelsen, Tilman: Willst du meine Briefmarkensammlung sehen, Marah?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. 10. 2003, S. L20.
- Stagl, Justin: *Apodemiken. Eine rasonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. Paderborn 1983.
- Stagl, Justin: Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert, in: Peter J. Brenner (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main 1989, S. 140–177.
- Stang, Harald: Einleitung – Fußnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst. Bielefeld 1992.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in *Medien: Einleitung*, in: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004, S. 3–19.
- Stanzel, Franz: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation*. Würzburg 2011.
- Steigerwald, Bill: The Next Page. The fabulism of *Travels With Charley*, in: *Pittsburgh Post-Gazette*, 5. 12. 2010, www.post-gazette.com/ae/books/2010/12/05/The-Next-Page-The-fabulism-of-Travels-With-Charley/stories/201012050280, 29. 10. 2021.
- Steinfeld, Thomas: Wo jeder Tag an Licht gewinnt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 10. 1997, S. 23.
- Stingelin, Martin: »Schreiben«. Einleitung, in: ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München 2004 (Zur Genealogie des Schreibens 1), S. 7–21.
- Stephens, Susan A., Winkler, John J.: *Ancient Greek novels. The Fragments: Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Princeton, NJ 1995.
- Strässle, Thomas: *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit*. München 2019.

- Stratthaus, Bernd: Vom Aussitzen als kultureller Praxis – Uwe Timms *Morenga* und Theodor Fontanes *Der Stechlin*, in: Wilfried Loth (Hg.): Europäische Gesellschaft. Forschung Politik. Wiesbaden 2005, S. 47–65.
- Streese, Konstanze: »Cric?« – »Crac!«. Vier literarische Versuche, mit dem Kolonialismus umzugehen. Bern etc. 1991 (New York University Ottendorfer Series. NF 38).
- Theisoohn, Philipp: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart 2009.
- Thompson, Carl: *Travel Writing*. London 2011.
- Tobin, Robert: Postmoderne Männlichkeit: Michael Roes und Matthias Politycki, in: Zeitschrift für Germanistik. NF 12/2 (2002), S. 324–333.
- Töchterle, Karlheinz: Spiel und Ernst – Ernst und Spiel. Ovid und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr, in: *Antike und Abendland* 28 (1992), S. 95–106.
- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin, München, Boston 2015 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 140).
- Toth, Josh: *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*. Albany, NY 2010.
- Trzaskalik, Tim: Geklebte, gelebte Blätter. Notizen zum Genre des Interviews bei Hubert Fichte, in: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), S. 82–97.
- Tyler, Stephen A.: Post-Modern Ethnography. From Document of the Occult to Occult Document, in: James Clifford, George Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986, S. 122–140.
- Urban, Melanie: Visualisierungsphänomene in mittelalterlichen Schachzabelbüchern, in: Horst Wenzel, C. Stephen Jaeger (Hg.): *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*. Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 139–166.
- Vermeulen, Timotheus, Akker, Robin van den: Notes on metamodernism, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010), <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>, 16. 1. 2022.
- Verwey, Theodor, Witting, Gunther: *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen*. Paderborn 2010.
- Vogel, Juliane: Letzte Momente/Letzte Welten. Zu Christoph Ransmayrs ovidischen Etüden, in: Albert Berger, Gerda Elisabeth Moser (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien 1994, S. 309–321.
- Voigts-Virchow, Eckart: Montage/Collage, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart 2013, S. 540–541.
- Volkman, Christian: Geschichte oder Geschichten? Literarische Historiographie am Beispiel von Adam Scharrers *Vaterlandslose Gesellen* und Uwe Timms *Morenga*. Hamburg 2013 (Schriftbilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft 5).
- Vollstedt, Barbara: Ovids *Metamorphoses*, *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. Paderborn etc. 1998 (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. NF 1. Reihe: Monographien 13).

- Voß, Viola: »Aber wir waren zu spät für den Himmel«. Die Verarbeitung des Tristan-Stoffes im Roman *Tristan da Cunha* von Raoul Schrott, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 140 (2005), S. 150–172.
- Wærp, Henning Howlid: Fridtjof Nansen, First Crossing of Greenland (1890): Bestseller and Scientific Report, in: Anka Ryall, Johan Schimanski, Henning Howlid Wærp (Hg.): Arctic Discourses. Newcastle upon Tyne 2010, S. 43–58.
- Walter, Lena: Ein Spiel mit Geschichte(n): Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager*, in: Michaela Holdenried (Hg.): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin 2015 (Philologische Studien und Quellen 251), S. 69–86.
- Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, MA 1990.
- Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London, New York 1984.
- Weber, Georg: Raoul Schrott, Homer und die Medien. Die neue Troia-Kontroverse in kritischer Evaluierung, in: Želko Uvanović (Hg.): Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit »Fremdem«. Vlado Obad zum 60. Geburtstag. Osijek 2010, S. 41–81.
- Weiss, Marta (Hg.): Making It Up: Photographic Fictions. London 2018.
- Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin, New York 2012 (Narratologia 33), S. 1–32.
- Weixler, Antonius: »Dass man mich nie für vermisst erklärt hat, obwohl ich seit Jahren verschollen bin.« Autorschaft, Autorität und Authentizität in Felicitas Hoppes *Hoppe* (2012), in: Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld 2016, S. 359–388.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin 2008 (1988).
- Welzbacher, Christian: Das totale Museum. Berlin 2017 (Fröhliche Wissenschaft 107).
- Werkmeister, Sven: Der Widerstand des Realen. Reisen und Schreiben in Thomas Stangls Roman *Der einzige Ort*, in: Christof Hamann, Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009 (Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur 5), S. 273–285.
- Werkmeister, Sven: Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900. München 2010.
- Werle, Dirk: Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur, in: Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen 1/2 (2006), S. 112–122.
- White, Hayden: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore, London 1978.
- Wiefarn, Markus: Authentifizierungen. Studien zu Formen der Text- und Selbstidentifikation. Würzburg 2010.

- Wiegandt, Markus: Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft. Heidelberg 2017.
- Wiesmüller, Wolfgang: Unterwegs mit dem Stern der Verheißung? Biblisch-religiöse Spurensuche in der Prosa von Felicitas Hoppe, in: Stefan Neuhaus, Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck 2008 (Angewandte Literaturwissenschaft 1), S. 55–68.
- Wilhelmy, Thorsten: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg 2004.
- Wilke, Sabine: »Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen«. Afrika geschildert aus Sicht der Weißen in Uwe Timms *Morenga*, in: Monatshefte 93/3 (2001), S. 335–354.
- Winkler, Hartmut: Basiswissen Medien. Frankfurt am Main 2008.
- Wirth, Uwe: Autorschaft als Selbstherausgeberschaft. E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*, in: Matthias Schaffrick, Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin 2014 (spectrum Literaturwissenschaft 47), S. 363–378.
- Wirth, Uwe: Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart, Weimar 2004, S. 603–628.
- Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. München 2008.
- Wirth, Uwe: Erzählen im Rahmen der Herausgeberfiktion, in: Walter Erhart, Lothar van Laak (Hg.): Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk. Berlin 2010 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 64), S. 121–138.
- Wirth, Uwe: Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung, in: Gisela Fehrmann et al. (Hg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären. Köln 2004 (Mediologie 11), S. 18–33.
- Wirth, Uwe: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde, in: ders. (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin 2013 (Wege der Kulturforschung 4), S. 15–57.
- Wirth, Uwe: Zitieren Pfropfen Exzerpieren, in: Martin Roussel (Hg.): Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats. München 2012 (Morphomata 2), S. 79–98.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, in: ders.: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe. Bd. I: Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 22016 (1984), S. 225–580.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus, in: ders.: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe. Bd. I: Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 22016 (1984), S. 7–85.
- Wohlleben, Doren: Poetik als Praxis. Spielformen mündlichen Weitererzählens bei Felicitas Hoppe und Christoph Ransmayr, in: Text + Kritik. Sonderband 10 (2016), Poetik des Gegenwartsromans, S. 154–162.

- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Tübingen 1993.
- Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur »mise en cadre« und »mise en reflet/série«, in: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg 2001, S. 49–84.
- Wolf, Werner: Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?, in: ders. (Hg.): The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanations. Amsterdam, New York 2011 (Studies in Intermediality 5), S. 1–47.
- Wolf, Werner: Metafiktion, in: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2013, S. 513–514.
- Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien, in: Janine Hauthal et al. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin, New York 2007, S. 25–64.
- Wolfzettel, Friedrich: Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert. Tübingen 1986.
- Worrall, Simon: How the Discovery of Two Lost Ships Solved an Arctic Mystery, in: National Geographic, 16. 4. 2017, www.nationalgeographic.com/adventure/article/franklin-expedition-ship-watson-ice-ghosts, 6. 2. 2022.
- Zanasi, Giusi: Viaggio ai confini: *Finis terrae* e le peregrinazioni di Raoul Schrott, in: Maria Teresa Chialant (Hg.): Viaggio e letteratura. Padova 2006, S. 295–308.
- Zantop, Susanne: Der (post-)koloniale Blick des »weißen Negers«. Hans Christoph Buch: *Karibische Kaltluft*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): Schriftsteller und »Dritte Welt«. Studien zum postkolonialen Blick. Tübingen 1998 (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 8), S. 129–152.
- Zantop, Susanne: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870). Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 158).
- Zavarzadeh, Mas'ud: The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel. Urbana, Chicago 1976.
- Zeigler, Gregory: Travels with Max. In Search of Steinbeck's America Fifty Years Later. Salt Lake City 2010.
- Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970. Berlin, New York 2010 (spectrum Literaturwissenschaft 23).
- Zeyringer, Klaus: Raoul Schrott: *Dada in Tirol, Finis Terrae, Tristan da Cunha* – Literarische Erfahrungen an den Rändern, in: Alain Cozic, Jacques Lajarrige (Hg.): Traversées du miroir: mélanges offerts à Erika Tunner. Paris 2005, S. 145–159.
- Zimmerer, Jürgen: Aussöhnung, die spaltet, in: der Freitag 50, 16. 12. 2021, www.freitag.de/autoren/der-freitag/aussoehnung-die-spaltet, 15. 1. 2022.
- Zimmerer, Jürgen: Deutsche Herrschaft über Afrikaner. Staatlicher Machtanspruch und Wirklichkeit im kolonialen Namibia. Hamburg 2001 (Europa – Übersee. Historische Studien 10).

- Zimmerer, Jürgen: Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid, in: ders., Joachim Zeller (Hg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904–1908) in Namibia und seine Folgen. Berlin 2003, S. 45–63.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, in: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New York 2009, S. 285–314.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2).
- Zipfel, Frank: Fiktionssignale, in: Tobias Klauk, Tilman Köppe (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin, Boston 2014 (Revisionen 4), S. 97–124.
- Žmegač, Viktor: Montage/Collage, in: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, S. 286–291.
- Zorn, Daniel-Pascal: Unsichere Enklaven, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5. 4. 2019, <https://sz.de/1.4396616>, 16. 1. 2022.
- Zufelde, Sabine: »Comment savoir?« – »Comment dire?«. Metafiktionale, metanarrative und metahistorische Diskurse über Referenz und Repräsentation in Claude Simons Romanen *La Route des Flandres* (1960), *Triptyque* (1973) und *Les Géorgiques* (1981). Tübingen 2009 (études littéraires françaises 74).
- Ohne Autor:in: Deutschland erkennt Kolonialverbrechen in Afrika als Völkermord an, in: *Der Spiegel*, 28. 5. 2021, www.spiegel.de/politik/deutschland/herero-und-nama-deutschland-erkennt-kolonialverbrechen-in-afrika-als-voelkermord-an-a-e0c59c97-4e80-4adc-9f1a-f887fc8fc348, 15. 1. 2022.
- Ohne Autor:in: Die Burger: Gough Island 1969 fatalities, 9. 7. 2019, <https://alp.lib.sun.ac.za/handle/123456789/13108>, 17. 1. 2022.
- Ohne Autor:in: Felicitas Hoppe: *Paradiese, Übersee*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. 2. 2003, S. 44.
- Ohne Autor:in: Gough Island Galleries. Teams, www.sanap.ac.za/about/gallery-gough-island/nggallery/page/5, 5. 2. 2022.
- Ohne Autor:in: Obituary, in: *The Polar Record* 15/95 (1970), S. 221–225.
- Ohne Autor:in: Tristan da Cunha Stamps, www.tristandc.com/po/stamps201501.php, 5. 2. 2022.

