

AUTOR

Erik Schilling (München)

TITEL

Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs
Die letzte Welt

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 4 (1.2012) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/erik-schilling-der-zweite-tod-des-autors>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-83429581567

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Erik Schilling: »Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*«. In: *Textpraxis* 4 (1.2012). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/eric-schilling-der-zweite-tod-des-autors>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-14459477890.

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Hindenburgplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Nina Gawe, Gesche Gerdes, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus Textpraxis sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*

*quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

(Ovid: *Metamorphosen* 15, 877–79)¹

1. Einleitung

Mit den Worten »Der Satz hieß, *Naso ist tot*« (11),² der sich auf das Gerücht des Ablebens des Autors Ovid bezieht, wird in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* bereits auf der fünften Seite der denkbar größte Gegensatz zu den oben zitierten Schlussworten der *Metamorphosen* des Ovid installiert, in denen dieser sein ewiges Fortleben prophezeit hat – und das, obwohl Ransmayr von Hans Magnus Enzensberger den Auftrag erhalten hatte, Ovids Epos für eine Ausgabe in der *Anderen Bibliothek* neu zu erzählen.³ Darüber hinaus knüpft das Zitat intertextuell an den »Tod des Autors« an, den Roland Barthes zwanzig Jahre vor der Publikation der *Letzten Welt* für die Literaturwissenschaft proklamiert hatte,⁴ so dass man – nach dem Tod des Autors in der Theorie – nun von einer Umsetzung in der literarischen Praxis ausgehen könnte. Doch je weiter die Lektüre voranschreitet, umso deutlicher wird, dass dies nicht Ransmayrs letztes Wort ist. Statt einen einfachen Dualismus zwischen lebendem und totem Autor, zwischen Antike und (Post-)Moderne zu installieren, konstruiert Ransmayr ein Kontinuum literarischer Fiktionalisierungen zwischen dem Tod des Autors und dessen ewigem Fortleben: Themen des Schluss-Satzes der *Metamorphosen* werden aufgegriffen, variiert und modifiziert. Auf der Basis der zitierten Hexameter aus den *Metamorphosen* können dazu zwei Beobachtungen gemacht werden, die für die *Letzte Welt* zentral sind und auf die sich das Hauptaugenmerk

1 | »[S]o weit sich die römische Macht über den Erdkreis erstreckt, werde ich vom Mund des Volkes gelesen werden und, sofern an den Vorahnungen der Dichter auch nur etwas Wahres ist, durch alle Jahrhunderte im Ruhm fortleben.« Zitiert nach Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht*. Stuttgart 1994, S. 848f.

2 | Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Nördlingen 1988. Die Zitate werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl in runden Klammern im Fließtext ausgewiesen.

3 | Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: »Keinem bleibt seine Gestalt«. Christoph Ransmayrs Roman »Die letzte Welt«. In: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt/M. 1997, S. 100–112, hier S. 101.

4 | Vgl. Roland Barthes: »Der Tod des Autors«. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185–193.

dieses Beitrags richten soll: Schon bei Ovid stirbt der Autor, aber er lebt fort, indem er im Medium der Fiktion aufgeht und dabei mit dem Rezipienten verschmilzt (*ore legar populi*). Angesichts einer solchen Macht des fiktionalen Werkes treten Raum und Zeit in ihren gewohnten Kategorien zurück (*qua terris [...] per omnia saecula*). Beide Vorgänge sind unauflöslich miteinander verbunden.

Im Folgenden wird versucht, dies für Ransmayrs *Letzte Welt* im Detail zu belegen. Meine These ist, dass sich die chronotopischen Gegebenheiten des Romans in vergleichbarer Weise strukturieren lassen wie die poetologischen und dass dies die besonderen Möglichkeiten widerspiegelt, die die Gattung des historischen Romans dem postmodernen Schreiben bietet. Konkret gestaltet sich dies folgendermaßen: Für die raumzeitlichen Verhältnisse des Romans können jeweils zwei Extrempole und ein Vermittlungsraum dazwischen identifiziert werden: Zwischen Trachila und Rom (mit jeweils unterschiedlicher semantischer Aufladung des Raumes und einem in Trachila zyklisch-ewigen, in Rom hingegen linearen Zeitverständnis) vermittelt der Schleusenraum Tomi. Analog gilt dies für die poetologischen Gegebenheiten, die mit dem raumzeitlichen Modell verknüpft sind: Zwischen den Instanzen des Modell-Autors (Naso) bzw. des Modell-Lesers (Cotta), die zumindest zu Beginn des Romans mit Trachila bzw. Rom verbunden sind, vermittelt der in Tomi verortete Text, der sich sukzessive auf die gesamte fiktionstologische Realität ausdehnt.

Mit dieser Gestaltung des Raumes, dessen scheinbar klare Zweiteilung in Zentrum und Peripherie sich zu einem allumfassenden Raum der Fiktion verschiebt, mit der Gestaltung der Zeitverhältnisse, die zyklisches und lineares Zeitverständnis ineinander verschmelzen lassen, sowie der poetologischen Gegebenheiten, die Autor und Leser im Text aufeinandertreffen und in eins fallen lassen, schließt Ransmayrs Roman unmittelbar an das Rezeptionsprogramm an, das die letzten Verse des antiken Epos vorgegeben haben: Die Fiktion überspannt Raum, Zeit und Menschen. Wie dies im Detail geschieht und dass dies Teil eines poetologischen Programmes ist, das sowohl die *Metamorphosen* als auch die *Letzte Welt* verfolgen, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

2. Der Raum des Geschehens

Zentral für die Handlung sind die semantisierten topologischen Strukturen. Zunächst stehen einander dualistisch gegenüber: Rom, die Metropole, und »Tomi, das Kaff. Tomi, das Irgendwo. Tomi, die eiserne Stadt« (9). Die beiden Orte sind thematisch in vielerlei Hinsicht kontrastiv aufgeladen, beispielsweise durch die Gegenüberstellung von »Aufklärung und Mythos, Vernunft und Wahnsinn, Ordnung und Chaos, Zivilisation und Wildnis«. ⁵ Rom als kulturelles und machtpolitisches Zentrum der Welt dominiert den Herrschaftsdiskurs, Tomi ist »das Ende der Welt« (73), wo sich »die Gesetze, die Macht und der Wille Roms in der Wildnis« verlieren (123). In Tomi existieren viele Geschichten nebeneinander, so dass Stoffe aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt werden.

Was sich für eine topographische Strukturierung des Romans anzubieten scheint, ist die klassische Dichotomie von Zentrum und Peripherie. Bezieht man jedoch ein, dass der Einflussbereich Tomis ergänzt wird durch Trachila, die Ruinenstadt, in der Naso gelebt

5 | Thomas Anz: »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/M. 1997, S. 120–132, hier S. 127.

haben soll, ist die dualistische Struktur zu einer triadischen zu erweitern.⁶ Es muss also differenziert werden zwischen dem Zentrum Rom, der Peripherie Tomi und dem Außenraum Trachila. In Rom findet sich die bekannte, geordnete Welt, der Cotta zu Beginn des Romans angehört und in die er Naso und die *Metamorphosen* zurückführen möchte. Tomi, die Peripherie, ist der Raum zwischen dem Zentrum und dem Außenraum, eine dynamische Größe, die nicht nur die Fähigkeit hat, die unterschiedlichsten Phänomene, Figuren und Ereignisse gleichberechtigt in sich aufzunehmen, sondern sich auch in stetem Wandel befindet. Dieser Aspekt von Wandel und Vermittlung findet sich in Bezug auf die raumzeitlichen Koordinaten Tomis, die sich im Roman mehrfach ändern: das Meer wandelt sich, die Jahreszeiten unterscheiden sich in extremem Maße voneinander, am Ende entsteht gar ein neuer Berg. Auch die Figuren, die in Tomi leben, machen eine Reihe von Metamorphosen durch. Die Peripherie stellt sich dadurch als Zwischenraum dar, in dem keine festen Gesetze gelten, sondern der Austausch zwischen Zentrum und Außenraum ermöglicht wird. Als Raum der Möglichkeiten lässt sie verschiedene Realitäten zu und versammelt dabei eine Vielzahl von Heterochronotopen in sich; in ihrer Imaginationskraft hat sie zudem das Potential, Uchronotopen auszubilden. Beide Begriffe werden im Sinne Foucaults verwendet: Heterochronotopen sind zu verstehen als real existierende, aber abgeschlossene Räume, in denen andere Gesetze gelten als in dem sie umgebenden Raum; Uchronotopen weisen keine reale Existenz auf.⁷

Während Tomi als peripherer Zwischenraum Vermittlungscharakter aufweist, steht Trachila als Außenraum der Metropole Rom tatsächlich kontrastiv gegenüber. Dort lassen sich all jene Aspekte in Reinform nachweisen, die die Forschung für Tomi angeführt hat:⁸ Es handelt sich um unbekanntes, unstrukturiertes Niemandsland, um einen Raum der arbiträren Überlieferung, in dem nicht der herrschende Diskurs, sondern der Zufall über das Fortdauern von Geschichte und Geschichten entscheidet. Es ist der eigentliche Raum der Phantasie, weil sich die textuelle Tradierung, wie sie als Relikt in den Steinsäulen mit den eingemeißelten Fragmenten aus den *Metamorphosen* aufscheint, dort in frei waltende Fiktion umsetzt.⁹ Cotta selbst erkennt: »Daß ein griechischer Knecht seine [Nasos] Erzählungen aufgezeichnet und um jedes seiner Worte ein Denkmal errichtet hatte, war nun ohne Bedeutung und bestenfalls ein Spiel für Verrückte: Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub [...]. Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr« (287). In Trachila ist die Erfindung der Wirklichkeit Realität, in Tomi nur teilweise (etwa in Gestalt der Metamorphosen und der mythischen Figuren). Trachila ist einerseits der Raum des Todes, weil dort der Endpunkt der Handlung liegt, weil es die »letzte Welt« ist und Naso und Cotta dort verschwinden. Es ist aber zugleich der Raum des Mythos, aus dem die Welt der Dichtung entstehen kann.

6 | Ähnlich argumentiert Sigrid G. Köhler: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a. 2006, S. 108f. Für die Diskussion des theoretischen Hintergrunds zu der hier applizierten triadischen Struktur von Zentrum, Peripherie und Außenraum danke ich Bernhard Huss und Peter von Möllendorff sowie den Teilnehmern der Arbeitsgruppe 2 des Geisteswissenschaftlichen Kollegs II der Studienstiftung des deutschen Volkes. Für Anregungen danke ich darüber hinaus Marie-Louise von Buttlar, Sigrid G. Köhler, Markus Lauerer und Sebastian Stopfer.

7 | Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991, S. 34–46.

8 | Etwa Thomas Epple: *Christoph Ransmayr – Die letzte Welt*. München 1992, S. 56–65; Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5), S. 126ff.

9 | Ein Beispiel für diese frei waltende Fiktion ist der Traum, den Cotta während seines ersten Besuches dort träumt (vgl. S. 80f. sowie Abschnitt 5. dieses Beitrags).

Naso geht in diesen Raum ein, wobei eine Welt der Fiktion erschaffen wird, die der unbeweglich-verhärteten Ordnung der realen Welt (Rom) entgegengesetzt ist.

Der Roman schildert folglich den Übergang vom Zentrum über die Peripherie in einen Raum des Außen. Dies geht einher mit einer Transformation der Zeit. Ebenso wie Ransmayr das in Rom praktizierte Konzept eines Ordnungsraumes über die Zwischenstufe ›Tomi‹ in Trachila zugunsten eines Raumes der Simultaneitäten verabschiedet, in dem viele Gesetze und Phänomene gleichzeitig präsent sind, ohne einander logisch auszuschließen, hebt er eine lineare (also eine geordnete) Vorstellung von Zeit auf, wie sie in Rom – insbesondere durch genealogische Prinzipien – wirksam ist. Die Zeit, die in Trachila präsent ist, ist eine anachronistische Zeit, eine Zeit des Gleichzeitigen, des Simultanen auch in der Geschichte. Ermöglicht wird die neue Vorstellung von Raum und Zeit durch den Übergang von Realität zu Fiktion im Schleusenraum Tomi.

3. Der Raum der Erzählung

Das Verhältnis von Autor- und Leserfiguren in der *Letzten Welt* ist deswegen von Interesse, weil dem Text mit Naso und Cotta auf der Figurenebene ein Modell-Autor und ein Modell-Leser einbeschrieben sind.¹⁰ Der Autor Naso zeichnet sich durch Abwesenheit, durch kontinuierliches Entgleiten aus. Dies beginnt mit dem erwähnten Gerücht, das bezüglich seiner Person in Rom ankommt: »Der Satz hieß, *Naso ist tot*« (11). Schon diese – zunächst scheinbar biographische Bemerkung – stellt einen ersten Hinweis auf den Verlust des Autorsubjekts dar. Die Vorstellung vom eigenständig schaffenden Autor wird zitiert (sowohl in der Figur Nasos, des Dichters, als auch in der Cotta, des ›Philologen‹), dann aber dekonstruiert. Weil der Autor nicht länger Garant für einen einheitlichen Textsinn ist, werden die einzelnen Geschichten aus unterschiedlichen Perspektiven vermittelt (Pythagoras, Echo, Arachne); die Erzählungen in Tomi sind – weil nicht eindeutig einem Autor zuzuordnen – frei. Das Verschwinden des Autors »gibt den Blick frei auf die textuelle Struktur seines Werkes. An die Stelle des abwesenden Dichters tritt die multiperspektivische Vermittlung.«¹¹

Diese Dekonstruktion überträgt sich vom Autor auf das Werk: Es wird vernichtet durch die Zerstörung der Überlieferungsmedien. Zu keinem Zeitpunkt im Roman existiert (außer im subjektiven Hoffen Cottas) die Möglichkeit, eine verlässliche Überlieferung oder gar Edition der *Metamorphosen* zu gewinnen. Cottas Versuche, mit seiner Reise die Voraussetzungen dafür zu schaffen, »schlagen in ähnlicher Weise fehl wie jene Anstrengungen hermeneutischer Interpretation, die der postmodernen Text- und Lektüretheorie suspekt geworden sind.«¹² Seine Reise kann mit den Worten Derridas als Suche nach der verlorenen »Präsenz des abwesenden Ursprungs«¹³ beschrieben werden.¹⁴

10 | Nach der Terminologie Ecos, vgl. Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München, Wien 1987.

11 | Holger Mosebach: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München 2003, S. 204.

12 | Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5), S. 124.

13 | Jacques Derrida: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner u. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2008, S. 304–317, hier S. 315.

14 | Sigrid G. Köhler schlägt deshalb zu Recht eine dekonstruktivistische Lektüre des Romans vor. Vgl. Köhler: *Körper mit Gesicht* (Anm. 6), S. 109.

Doch die Kongruenz des Textes löst sich nicht einfach auf, sie wird zu einer Vielzahl an intertextuellen Stimmen, die den eigentlichen Kern des Romans ausmachen.

Es ist daher wichtig, den Vorgang des ›Verschwindens‹, den der Autor durchläuft, noch präziser zu fassen. Im Gegensatz zu Interpretationen, die den Autor – im Anschluss an zeitgenössische literaturtheoretische Positionen¹⁵ – schlicht verloren gegeben haben,¹⁶ soll hier – anknüpfend an Thorsten Wilhelmy – der Tod des Autors weniger als eine Form von Abwesenheit gefasst werden denn als ein Wandel, als ein Aufgehen des Autors in der von ihm geschaffenen Fiktion:

Naso und sein Text sind nicht dekonstruiert, vernichtet, gestorben – im Gegenteil: sie haben sich zur Welt ausgewachsen. Der Autor ist nicht tot: sein Verschwinden war kein aus-der-Welt-Gehen[,] sondern vielmehr ein in-die-Welt-Gehen, in die eigene, die fiktionale.¹⁷

Gegen ein simples Verschwinden des Autors spricht außerdem, dass der Roman selbst sich als auktoriales Konstrukt zeigt, beispielsweise indem er von der historischen Wirklichkeit sowie von den Vorgaben der *Metamorphosen* abweicht.¹⁸ Es liegt somit ein doppeldeutiges Verhältnis des Romans zum Autor-Diskurs vor: Auf der einen Seite löst sich der Autor ebenso auf wie die Spuren aller Menschen und ihrer Werke im Roman; auf der anderen Seite handelt es sich auch im Falle des Autors nicht um ein ersatzloses Verschwinden, sondern um eine Form der Metamorphose. Der Autor ›geht durch den Tod‹, um neues (literarisches) Leben zu erschaffen. Aus dem Raum des Chaos, als der Trachila gekennzeichnet ist, kann eine neue Schöpfung hervorgehen. Für die Literaturtheorie könnte dies – das sei nebenbei bemerkt – bedeuten, dass die poststrukturalistischen bzw. postmodernen Theorien von einer Verabschiedung der Autorinstanz zugunsten eines etwa an Diskursen oder psychoanalytischen Phänomenen orientierten Ansatzes weiter zu hinterfragen sind, wie es bereits seit einigen Jahren in der Literaturwissenschaft geschieht, in der immer öfter von einer Rekonstruktion oder gar Rückkehr des Autors gesprochen wird.¹⁹

Durch eine Vielzahl an Metamorphosen, die schlussendlich zu seinem Verschwinden führen, zeichnet sich auch der Modell-Leser Cotta aus. Von einer rational handelnden wandelt sich Cotta zu einer offen literarischen Figur. Am Ende des Romans ist er nicht mehr auf der Suche nach den *Metamorphosen* als geordnetem Text, sondern strebt nur noch danach, sich selbst dem Werk einzuschreiben bzw. seinen Platz im Werk zu entdecken:

Die einzige Inschrift, die noch zu entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge: Er würde sie auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fähnchen finden oder im Schutt der Flanken des neuen Berges; gewiß aber würde es ein schmales Fähnchen sein – hatte es doch nur zwei Silben zu tragen. Wenn er innehielt und Atem schöpfte und dann winzig vor den

15 | Vgl. den erwähnten Beitrag von Barthes: »Der Tod des Autors« (Anm. 4) sowie die sich daran anschließende Debatte, die in ihren Grundzügen aufgearbeitet ist in Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko: »Autor und Interpretation«. In: Dies. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 7–29.

16 | Etwa Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5), S. 122f.; differenzierter Monika Schmitz-Emans: »Christoph Ransmayr: ›Die letzte Welt‹ (1988) als metaliterarischer Roman«. In: Anselm Maier (Hg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt/M. u.a. 2004, S. 119–148, hier S. 130–135.

17 | Thorsten Wilhelmy: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*. Würzburg 2004, S. 312.

18 | Vgl. Schmitz-Emans: »Christoph Ransmayr« (Anm. 16), S. 130f.

19 | Vgl. die Vielzahl grundlegender Beiträge zu diesem Thema in Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.

Felsüberhängen stand, schleuderte Cotta diese Silben manchmal gegen den Stein und antwortete *hier!*, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte; denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name. (287f.)

Dass Cotta einen solchen Wandel durchmachen und schließlich selbst zu einer Romanfigur werden würde, war keineswegs abzusehen. Lange Zeit ist sein Verhalten von römischer Vernunft geprägt, die sich dem freien Spiel der Phantasie in Tomi und Trachila widersetzt. Cotta versucht, seine eigene Episteme der Welt Tomis entgegenzuhalten, indem er zwischen Vernunft und Wahnsinn unterscheidet und die Maßstäbe Roms an seine Beobachtungen anlegt. Je tiefer er sich aber in das Leben Tomis verstrickt, umso stärker bemächtigt sich der Schleusenraum am Schwarzen Meer seiner. Seine Metamorphose führt dazu, dass auch Cotta sich vollständig an das Leben in Tomi assimiliert und schließlich von den Einwohnern »kaum noch zu unterscheiden« ist (220).

Dieser voranschreitende Verlust des Modell-Lesers und der wichtigsten Erzählinstanz gleichermaßen hat Konsequenzen für die Lektüre. Die Unzuverlässigkeit Cottas wird durch seine Vereinnahmung durch die Romanwelt betont. Zudem beeinflusst das Verschwinden des Modell-Lesers die Interpretation des Romans auf einer poetologischen Ebene. Der Text problematisiert nach der Vorstellung eines selbständig und unabhängig schaffenden Autorsubjekts auch die Vorstellung eines kritischen Lesers. Als ein solcher ist Cotta gezeichnet, bevor er im Imaginationsraum der *Metamorphosen* aufgeht. Zunächst verhält er sich wie ein moderner Leser, der sich einem offenen Text gegenüber sieht, oder wie ein Editionsphilologe, der die Fragmente eines dichterischen Nachlasses ordnen und zu einem sinnvollen Text zusammensetzen soll. In beiden Funktionen aber scheitert er, weil er »von den Ereignissen und Geschehnissen verzehrt«²⁰ wird.

Der »Fehler«, der Cotta unterläuft, nämlich sich durch den Schleusenraum Tomi ganz in die fiktionale Welt Trachilas hineinziehen zu lassen, widerfährt potentiell auch einem Leser, der die *Letzte Welt* in den Händen hält – er kann die Fähigkeit zur Unterscheidung von Erzählebenen, -zeiten und -relationen im Text verlieren, und damit in gewisser Weise auch die von Fiktion und Realität. Er kann in der Fiktion aufgehen, wie Cotta gefangen in der Suche nach seinem Platz in der fiktionalen Welt. Dieselbe Feststellung lässt sich freilich ins Positive wenden: Der literarischen Fiktion ist eine solche Macht zu eigen, dass sie den (Modell-)Leser seine vernünftige (geordnete und damit in gewisser Weise totalitäre) Welt vollständig vergessen lässt und ihn in der Phantasie freisetzt. Cotta wird somit nicht »verrückt«, wie er nach dem römischen Bezugssystem zu bezeichnen wäre, sondern »normal« im Sinne der Gesetze der Phantasie, die in Trachila gelten. Zudem nähert sich der Modell-Leser durch seine vollständige Integration in die Fiktion der Figur des Modell-Autors in größtmöglichem Grade an und fällt mit ihm genau dann in eins, wenn er – wie Cotta – feststellt, dass ihm eine zentrale schöpferische Aufgabe im Rahmen der Fiktion übertragen ist. Das Aufgehen des Lesers in der Fiktion der *Metamorphosen* ist also durchaus ambivalent.

4. Der Raum der Überlieferung

Die vier wichtigsten Figuren neben Cotta und Naso – Pythagoras, Echo, Arachne und Fama – übermitteln Cotta einzelne Geschichten aus den *Metamorphosen*, allerdings auf sehr unterschiedliche Weise. Pythagoras fällt die Rolle der textuellen Tradierung zu. Er

20 | Reingard Nethersole: »Vom Ende der Geschichte und dem Anfang von Geschichten. Christoph Ransmayrs »Die letzte Welt«. In: *Acta Germanica* 21 (1992), S. 229–245, hier S. 238.

hat die Steinmale in Trachila errichtet, die Fähnchen beschriftet und die letzte Passage aus Ovids Werk – den Unsterblichkeitstopos – in Stein gemeißelt. Echo berichtet Cotta mündlich von denjenigen Verwandlungsmythen, die mit Steinen zu tun haben. Die taubstumme Weberin Arachne verarbeitet die Geschichten aus den *Metamorphosen* in ihren Wandteppichen, trägt also auf ikonographischem Wege zur Überlieferung bei. Ihre Profession dient der Veranschaulichung der Genese des Romans; dabei steht Arachne auch für die (Re-)Kombination von Geschichten, so dass ihre Figur auf einer mythischen Bildebene dem Roman »die Metaphorisierung der eigenen abstrakten Funktionsgesetze erlaubt«. ²¹ Fama schließlich erzählt Cotta selektiv Geschichten über die Personen in Tomi.

Im Hinblick auf ihre Funktion für die Überlieferung der *Metamorphosen* ist allen gemeinsam, dass sie eine beschränkte Perspektive einnehmen und nur diejenigen Informationen weitergeben, die sie individuell interessieren und die im Zusammenhang mit ihrem eigenen Leben stehen. ²² Wie Cotta bieten auch die anderen Figuren somit eine subjektive Interpretation der *Metamorphosen*. Im Unterschied zur Subjektivität Cottas wird dem Leser ihre Perspektivgebundenheit jedoch schnell bewusst, weil er ihre Erzählungen aus einer Außenperspektive wahrnimmt. Im Laufe der Zeit wird allerdings auch in Bezug auf Cotta immer unklarer, welchen subjektiven Anteil er an der Erzählung hat.

Die Verwandlungsmythen, die Cotta dem Leser berichtet, sind also doppelt gebrochen: durch die Subjektivität der berichtenden Figuren einerseits, durch die Perspektivität Cottas andererseits. Die erzählten mythischen Geschichten verknüpfen das Erzählverfahren mit den eigentlichen Funktionsweisen des Mythos: Er lässt sich nicht auf einen genieästhetisch schaffenden Autor und einen Text mit Originalitätsanspruch zurückführen, sondern erschafft und gestaltet sich in jedem Moment der Tradierung neu. Wilhelmy folgert: »Die letzte Welt erzählt von Verwandlungsgeschichten; gleichzeitig aber versucht der Text eine Mimesis an die Metamorphose selbst.« ²³

Erweitert man die Perspektive auf die Figuren hin zu einem Blick auf die Bewohner Tomis im Ganzen, so lässt sich festhalten, dass sie alle zufällig nach Tomi gekommen und dort meist gegen ihren eigentlichen Willen geblieben sind. Darüber hinaus sind sie durch ein hohes Maß an Gleichgültigkeit bestimmt, auch in verstörenden Situationen, was mit Kommunikationslosigkeit und mangelnder Reflexionsfähigkeit in Zusammenhang steht. Dass sie die Mythen der *Metamorphosen* verkörpern, ist ihnen nicht bewusst und kann ihnen aus funktionalen Gründen nicht bewusst sein: Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Figuren, die aktiv einen Teil zur Überlieferung von Nasos Werk beitragen, tradieren sie die *Metamorphosen* passiv, indem sie sie leben. Als mythische Gestalten sind sie profanisiert, behalten dabei aber die Funktion bei, die sie im Mythos innehaben. ²⁴ Selbstverständlich lässt der Roman die Konstruktion eines Kausalverhältnisses nicht zu: Die Frage, ob die Figuren ihren Charakter gewonnen haben, weil sie sich an die Phantasie Nasos angepasst haben, oder ob Cotta aus ihrem Verhalten Verwandlungsmythen ableitet, die er Naso zuschreibt, muss offenbleiben. Wäre letzteres der Fall, also eine Eigenständigkeit der Figuren, hätte dies weitere Konsequenzen für die Konzeption von Autorschaft, weil dann den Figuren neben Naso und Cotta nicht nur tradierender, sondern ebenfalls schöpferischer Charakter zugesprochen würde. In jedem Fall aber zeigt

21 | Wilhelmy: *Legitimationsstrategien* (Anm. 17), S. 306.

22 | Vgl. Angela Fitz: »Wir blicken in ein ersonnenes Sehen«. *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk*. St. Ingbert 1998, S. 230.

23 | Wilhelmy: *Legitimationsstrategien* (Anm. 17), S. 316.

24 | Vgl. ebd., S. 281.

sich erneut, dass der Autor nicht einfach ›tot‹, sondern die Autorfunktion²⁵ verschoben ist hin zu multiplen Verfahren intertextueller, kollektiver, unbewusster, rezeptions-, aber auch genieästhetischer Autorschaft.

5. Der Raum der Fiktion

Die Grenze zwischen Fiktion und Realität wird mit zunehmender Entfernung von Rom Schritt für Schritt aufgehoben: Cotta landet bei seiner Suche nach Ovid und den *Metamorphosen* in den *Metamorphosen*, für ihn wird die Literatur zur Realität. Das Motiv der Fiktionalisierung wird auch in anderen Passagen des Romans durchgespielt. Cyparis' Filmvorführungen etwa stellen mit ihrer *mise-en-abyme*-Struktur eine Geschichte in der Geschichte dar. Die Kinoabende wecken in den Bewohnern Tomis den Wunsch, aus ihrer Realität zu fliehen und sich selbst in den Geschichten der Filme neu zu erfinden. Diese Erfindung der Wirklichkeit funktioniert jedoch nur bedingt. Als Cyparis einen Film zeigt, der den Dorfbewohnern Elemente ihres eigenen Lebens bietet, beschweren sie sich:

Man war in Tomi zwar mit solchen und anderen Täuschungen und Trugbildern vertraut [...], aber was Cyparis an diesem Abend zeigte, betraf das nachprüfbare, das eigene Leben, die Plagen an der Küste und auf dem Meer ..., selbst der blöde Battus konnte sehen, daß an diesen Sturmbildern nichts Glaubhaftes war. (32)

Wird die freie Erfindung der Welt zunichte gemacht, weil der Film als Medium der Phantasie den Alltag darstellt, protestieren die Bewohner Tomis. Auch die Tatsache, dass Cyparis in der Folge die Lautstärke aufdreht, um die Illusion des Films zu verstärken, nützt nichts; die Zuschauer übernehmen selbst die Regie, indem sie über das Ende des Films spekulieren und somit auf diese Weise ihre Phantasie zum Zuge kommen lassen. Eine weitere Variante der Realitätsflucht stellen Arachnes Webbilder dar, »deren Farbenpracht und Lebendigkeit in manchen Bewohnern Tomis eine heimliche Sehnsucht nach einer fremden Welt hervorriefen« (193). Die Dominanz der Fiktion wird sogar so stark, dass die Figuren selbst die Grenze zwischen Fiktion und Realität überschreiten: »Grau und kalt stand Battus in Famas Laden, eine mit Lavendel und Steinbrechnelken geschmückte Drohung, daß die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum vielleicht für immer verloren war« (221).

Es stellt sich die Frage, warum gerade in Tomi (und, in Kulmination, in Trachila) die Phantasie eine so herausragende Wirkung besitzt. Naheliegend – und von der Forschung auch so gesehen²⁶ – ist, dies wiederum auf den Gegensatz zwischen Rom und Tomi zurückzuführen. An den Rändern der zivilisierten Welt kann sich die Imagination als Alternative zur Realität profilieren.²⁷ Doch erst in Trachila, dem Raum des Außen, hat die Phantasie endgültig die Macht, die ihr von vielen Interpreten bereits für Tomi zugesprochen wird. Während in Rom die Phantasie keine Rolle spielt, weil alle mythischen und kulturellen Prozesse staatlich geordnet und gelenkt sind, und während die Phantasie den Bewohnern von Tomi zwar das Verlassen der Realität in einem – in bestimmtem Maße

25 | Der Begriff ›Autorfunktion‹ wird bekanntlich von Foucault als Ersatz für den traditionellen Autorbegriff vorgeschlagen. Vgl. Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«. In: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner u. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2008, S. 232–247.

26 | Etwa Epple: *Christoph Ransmayr* (Anm. 8), S. 56–65; Nethersole: »Vom Ende der Geschichte« (Anm. 20), S. 238f.

27 | Vgl. Thomas Epple: »Phantasie contra Realität. Eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs ›Die letzte Welt‹«. In: *literatur für leser* 1 (1990), S. 29–43, hier S. 36.

freien – Spiel der Imagination ermöglicht, die Dorfleute aber stets wieder in ihren Alltag zurückholt, ist sie in Trachila absolut gesetzt. Ihre Grenzenlosigkeit deutet sich bereits bei Cottas erstem Besuch dort an. Als er bei Pythagoras übernachtet, träumt er den Mythos von Argus und Io, und zwar dergestalt, dass sich die Traumebene verdoppelt, indem in Cottas Traum ein zweiter Traum (derjenige des Argus) eingeflochten wird:

Schon träumte der Viehhirt seine Kuh bloß und der Römer träumte den Hirten und waren Mond und Gebirge nur ein Gespinst, als die Musik plötzlich abbrach und ein Schatten vor Nasos Tür erschien, über die Schwelle glitt, nach der am Boden liegenden Axt griff und die schlafende Mißgeburt ansprang. Und zuschlug. (8of.)

Bereits zu diesem Zeitpunkt ist Cotta nicht mehr in der Lage, die verschiedenen Realitätsebenen zu differenzieren. Tatsächlich handelt es sich bloß um deren zwei: um den schlafenden Cotta und seinen Traum. Durch die Vermischung der Sinneseindrücke bildet jedoch die Traumebene eine Sub-Ebene aus, auf der im Traum ein Traum geträumt wird; zudem greift die Traumebene auf die Ebene der Realität aus, indem der Schatten, der Argus mit der Axt erschlägt, real erscheint und somit für Cotta zu einer akuten Bedrohung wird.

Unterstützend auf den Verlust der Realität wirkt sich das Spiel mit dem Motiv der Verwandlung aus.²⁸ Es wandeln sich Dokumente, Inschriften, die Konzeption von Herrschaft, Ordnungen, Figuren, die Natur, die Zuschreibungen im Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Auch auf den verschiedenen Realitätsebenen des Romans finden Metamorphosen statt. Eng verknüpft sind die Verwandlungen mit dem Motiv des Verfalls, wie der einleitende Absatz des Romans beispielhaft vor Augen führt:

Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht; ein weißer Schwarm, der rauschend näher kam und plötzlich nur noch die Krone einer ungeheuren Welle war, die auf das Schiff zusprang. Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriß. (7)

Bereits hier zeigt sich das Unstete der Welt in apokalyptischer Perspektive. Liegt zunächst nur ein Wandel in der Metaphorik der Beschreibung vor, als die Metapher des Vogelschwarms vom Erzähler ersetzt wird durch die Metapher der Krone, so leitet die Krone bereits über zur Realität der Welle, die als *pars pro toto* für den Orkan angesehen werden kann. In den nächsten Sätzen wandelt sich das Bild des Orkans erneut, hin zu den Folgen, die er verursacht: das Schreien, das Weinen, das Erbrechen, den Wahnsinn des Hundes. Es klingt also an, dass der Wandel, den der Orkan verursacht, ein negativ konnotierter Wandel ist; und es ist sicherlich nicht auszuschließen, dass diese Sicht des Wandels programmatisch für den gesamten Roman stehen kann.²⁹ Übersehen werden darf dabei jedoch nicht, dass auch aus dem Verfall Neues entsteht. Die Natur beispielsweise verwandelt die vom Menschen geschaffene Kulturlandschaft in Tomi zurück in ihre ursprüngliche Form und gibt damit dem Menschen die Freiheit wieder, die ihm in

28 | Exemplarisch dazu angeführt seien die Untersuchungen von Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5); Helmut Bernsmeier: »Keinem bleibt seine Gestalt. Ransmayrs ›Letzte Welt‹«. In: *Euphorion* 85 (1991), S. 168–181; Epple: *Christoph Ransmayr* (Anm. 8); Ulrich Fülleborn: »Ransmayrs ›Letzte Welt‹. Mythopoesie und das Unverfügbare von Natur und Geschichte«. In: Holger Helbig (Hg.): *Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*. Würzburg 1996, S. 355–367; Schmidt-Dengler: »Keinem bleibt seine Gestalt« (Anm. 3).

29 | Vgl. Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5), S. 130; Swenta Steinig: »Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds ›Parfum‹ und Ransmayrs ›Letzte Welt‹«. In: *literatur für leser* 1 (1997), S. 37–51, hier S. 44.

der statischen Gesellschaft Roms abhanden gekommen ist. Erst die Metamorphosen in Tomi und Trachila schaffen die Räume, die die Phantasie benötigt, um zur Gänze von der Realität Besitz ergreifen zu können.

Das Motiv der Verwandlung verweist zurück auf das antike Vorbild der *Metamorphosen*,³⁰ wobei Ransmayr seinem Text keine Motivation für die Verwandlungen einschreibt: Es gibt keine psychologische Erklärung, auch Götter als Urheber der Metamorphosen oder sonstige Ursachen lassen sich nicht ausmachen. Bachmann sieht darin einen Beleg für die »Totalität der Verdinglichung«.³¹ Appliziert man jedoch die oben skizzierten Thesen zum Verhältnis von Autor, Leser und Text auf die Verwandlungsgeschichten, so kristallisiert sich heraus, dass die Welt keine Identität besitzen kann, weil jede Identität perspektivisch vermittelt ist; das zeigt der Roman auch am Beispiel der Rezeption der verschiedenen Verwandlungssagen. Wenn Identität generell wandelbar ist – und das ist sie bei einer absoluten Dominanz der Phantasie zwangsläufig –, so erübrigt sich die Frage nach Beibehaltung von Identität. Auch der Begriff des Verfalls ist zu verabschieden, weil der Text nicht Stellung bezieht hinsichtlich der Frage, ob die Verwandlung zu einem besseren oder schlechteren Zustand führt. Für beides ließen sich Belege anführen,³² einen nicht-arbiträren Maßstab könnte Cotta darstellen, würde sich sein Wandel vom vernünftigen römischen Bürger zur Figur in Nasos Fiktion nicht völlig wertfrei vollziehen. Es erscheint somit am sinnvollsten, das Motiv des Wandels als notwendige Komponente frei schaffender Imagination zu fassen, der es zusteht, einmal kreierte Schöpfungen nach Belieben zu ändern oder zu vernichten.

Eng mit der Thematik der Verwandlungen verknüpft ist die Beziehung von Vernunft und Mythos, die Gegenstand zahlreicher Untersuchungen zur *Letzten Welt* ist.³³ Zentral war diese Relation für all diejenigen Interpretationen, die bei der Deutung von Ransmayrs Roman primär auf Vernunft- und Herrschaftskritik verweisen.³⁴ Der Vernunft gegenüber steht der Mythos. Für die These, dass es sich bei Ransmayrs Roman um einen Versuch handelt, die gängigen Elemente textueller Überlieferung zu sprengen und die Phantasie über die Grenzen von Autor, Leser und Text hinaus wuchern zu lassen, spielt

30 | Über die Frage, ob Ransmayr und Ovid ein vergleichbares Konzept der Verwandlung verfolgen, besteht in der Forschung Uneinigkeit. Helmut Bernsmeier führt an, dass sich bei Ovid zwar die Form der verwandelten Lebewesen ändere, sie ihre Identität aber beibehielten; bei Ransmayr hingegen verlören sie ihre Identität (vgl. Bernsmeier: »Keinem bleibt seine Gestalt« [Anm. 28], S. 177). Aber nicht alle Metamorphosen bei Ransmayr sind mit einem Verlust der vorherigen Identität verbunden (Belege bei Fitz: »Wir blicken in ein ersonnenes Sehen« [Anm. 22], S. 268f.): »Die Metamorphosen der Menschen bilden [...] eine Ausnahme. Sie sind Metamorphosen im klassischen, Ovidischen Sinne« (Mosebach: *Endzeitvisionen* [Anm. 11], S. 136). Den Unterschied zu den Metamorphosen der Dinge macht Mosebach an der Verfallsthematik fest. Bei den Verwandlungen der Dinge sei eher ein Verfallsprozess als eine Verwandlung zu konstatieren. Die damit verbundene implizite Wertung lässt sich sinnvoll vermeiden, wenn man die Verwandlungsprozesse in einem größeren Rahmen fasst und vom Einzelfall abstrahiert.

31 | Peter Bachmann: »Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. Philosophische Voraussetzungen zu Christoph Ransmayrs Roman ›Die letzte Welt‹«. In: *Diskussion Deutsch* 21 (1990), S. 639–651, hier S. 644.

32 | Die Verwandlung von Procne und Philomena lässt sich als Erlösung der Frauen vor dem gewalttätigen Gebaren des Tereus deuten; die Versteinerung des Battus ist scheinbar eine Verschlechterung, trägt aber durchaus ambivalente Züge, weil Battus durch die Versteinerung zumindest von seiner Epilepsie geheilt ist.

33 | Exemplarisch Kurt Bartsch: »Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman ›Die letzte Welt‹«. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), S. 121–133; Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5); Wilhelmy: *Legitimationsstrategien* (Anm. 17).

34 | Vgl. Eppler: *Christoph Ransmayr* (Anm. 8), S. 49.

die Wende zum Mythos eine entscheidende Rolle. Der Mythos veranschaulicht den spielerischen Umgang mit Geschichten und wird dadurch zum »Muster des offenen, autor- und ursprungslosen Textes«. ³⁵ Nur an der Peripherie des Imperiums kann die Phantasie in ihrer schöpferischen Kraft ungehindert wirken.

In Rom liegt, wie Wilhelmy zeigen konnte, eine postmythische Gesellschaft vor: ³⁶ Mythen sind in die Bildungstradition eingegangen; Kunst konserviert das, was von den Mythen übrig ist, dies aber in defizitärer Form oder dergestalt, dass der Mythos von den Rezipienten nicht als solcher erkannt wird. In Tomi lassen sich Hinweise auf eine religiöse Praxis finden, aber diese ist als Randerscheinung charakterisiert, wie der Fashingsumzug exemplarisch verdeutlicht. Damit sind die mythischen Verrichtungen der Einwohner von Tomi allenfalls fragmentarisch. Auch die Verhaltens- und Denkweisen der Bewohner entsprechen nicht denen einer mythischen Welt. Weil die kultische Praxis keinen Einfluss auf das Geschehen in der Stadt hat, ist das starre Oppositionsverhältnis zu Rom fraglich. Die Mythen dort werden erst durch Naso oder Cyparis installiert. Wilhelmy stellt daher fest, dass der Mythos in Rom und Tomi als rezipierter Mythos auftritt, und folgert, dass der Mythos in seiner ursprünglichen Funktion überwunden ist und nur als ästhetisches Spielmaterial dient. ³⁷ Es zeige sich demzufolge eher ein Verhältnis der Indifferenz, das der Roman gegenüber Mythos und Vernunft an den Tag lege, als eine Wende vom Logozentrismus zum Mythos, denn »diese Wende wird von niemandem im Figurenensemble vollzogen.« ³⁸

Die Thesen von Wilhelmy liegen den folgenden Ausführungen zugrunde; in einem Punkt aber ist über sie hinauszugehen, indem erneut auf das triadische Modell von Zentrum, Peripherie und Außenraum verwiesen wird: Weder Rom noch Tomi sind Orte, an denen Mythen aus eigenem Antrieb wirksam ihre Kraft entfalten können. Der Ort aber, an dem Mythen entstehen und wirken, ist Trachila. In Rom sind die Mythen funktionalisiert, geordnet und somit ihrer ursprünglichen Bestimmung beraubt. In Tomi werden die Mythen zwar gelebt, doch nicht aktiv fortgeschrieben oder tradiert. Die Sehnsucht danach äußert sich nur in Ansätzen, beispielsweise die Bemalung der Schlachthausmauer »mit ungelenten Strichzeichnungen« (201) oder der Karnevalssumzug, der auf die liminale Phase (nach Bachtin) ³⁹ beschränkt bleibt und – entsprechend den Strukturen des gewöhnlichen Karnevals – postliminal in den Alltag zurückkehrt. Von Trachila hingegen und den dort »beheimateten« *Metamorphosen* Nasos geht die Kraft aus, den Schleusenraum Tomi nach den Vorstellungen der Phantasie (und das heißt: nach den Vorstellungen des Mythos) zu gestalten und – über Tomi hinaus – selbst auf die Überlieferung in Rom einzuwirken. Auf umgekehrtem Wege bildet Trachila den Außenraum, in dem Cotta am Ende des Romans aufgeht und in dem er seine Identität findet. In Trachila ist der Mythos in Reinform wirksam, dort kann die Fiktion endgültig die Realität überlagern.

6. Der Raum der Geschichte

Programmatisch für den Bezug von Geschichte und Gegenwart ist Cottas Verhalten bei der Suche nach den *Metamorphosen*. Gleich einem Philologen ordnet er die Textfragmente,

35 | Anz: »Spiel mit der Überlieferung« (Anm. 5), S. 121.

36 | Vgl. Wilhelmy: *Legitimationsstrategien* (Anm. 17), S. 290–297.

37 | Vgl. ebd., S. 315.

38 | Ebd., S. 297.

39 | Vgl. Michail M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971, S. 139–142.

die er aus Trachila mitgebracht hat, indem er sie thematisch sortiert und entsprechend aufhängt: »Jede Schnur trug einen Zusammenhang, trug einen Namen und alles, was sich mit diesem Namen verbinden ließ« (250). Gleich einem Historiker schreibt er damit zugleich die Geschichte Tomis: Die Fetzen berichten von den vergangenen Geschehnissen in der eisernen Stadt, weil »die Steinmale von Trachila nicht viel mehr enthielten als das Getratsche der Krämerin, Schicksale, Legenden und Gerüchte dieser Küste, von Naso und seinem griechischen Knecht gesammelt, in Gebirge getragen und aufgezeichnet in einem kuriosen, kindischen Spiel mit der Überlieferung« (268f.). Wenig später aber merkt Cotta, dass sich die Überlieferung nicht auf die Vergangenheit beschränkt, sondern auf den Fetzen auch das künftige Schicksal Tomis und seiner Bewohner vorgezeichnet ist: »Nicht nur die vergangenen, auch die zukünftigen Schicksale der eisernen Stadt flatterten an den Steinmalen von Trachila im Wind« (285).

Diese Situierung Cottas zwischen Vergangenheit und Zukunft, als Historiker und als Schöpfer einer fiktionalen Welt, der mit seinen Geschichten auf künftiges Geschehen einwirken kann, zeigt das Potential, das Ransmayr mit seinem Roman historiographischen und fiktionalen Werken zuschreibt. Betont wird dieses Potential auch dadurch, dass die Grenze zwischen Historie und Fiktion immer stärker zerfließt. Cotta also wandelt sich vom Historio- und Biographen Nasos sowie vom Editionsphilologen zum Autor, und als solcher kann er frei tätig werden mit seiner Schaffung einer neuen Wirklichkeit, einer Wirklichkeit der Phantasie.

Eine literarische Technik, die die Verwischung von Historie und Fiktion unterstützt, ist die Verwendung von Anachronismen. Dass Ransmayr in Tomi Busse verkehren lässt, dass es einen Filmvorführer gibt, dass das Stadion »Zu den sieben Zufluchten« in Rom mit Mikrofonen ausgestattet ist – all dies führt zu dem »historische[n] Chiaroscuro«,⁴⁰ zu dem sich antikes Geschehen und moderne Technik verbinden. Dies zerstört jeden Glauben an historische Wahrheit und an die Zuverlässigkeit historiographischer Schriften und charakterisiert die *Letzte Welt* als metahistoriographische Fiktion im Sinne Ansgar Nünning.⁴¹

Cotta als Historiograph rekonstruiert also – in einem undurchschaubaren Konvolut aus Textfragmenten, persönlichen Erlebnissen und Phantasie – die Geschichte der *Metamorphosen*, räumt dabei der Phantasie das Primat ein und erfindet so die Wirklichkeit:

Daß ein griechischer Knecht seine [Nasos] Erzählungen aufgezeichnet und um jedes seiner Worte ein Denkmal errichtet hatte, war nun ohne Bedeutung und bestenfalls ein Spiel für Verrückte: Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub [...]. Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr. (287)

Wenn aber die Wirklichkeit nur noch Produkt der Phantasie ist, verlieren die gewohnten

40 | Schmidt-Dengler: »Keinem bleibt seine Gestalt« (Anm. 3), S. 104. Zur Funktion der Anachronismen vgl. auch Rainer Godel: »Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie. Zur Poetik Christoph Ransmayrs«. In: *Gegenwartsliteratur* 7 (2008), S. 182–203, hier S. 187f.

41 | Metahistoriographische Fiktion ist bei Nünning dadurch gekennzeichnet, dass Probleme der Historiographie direkt thematisiert werden. Es lassen sich ein argumentativer Diskurs über die Bedingungen historischer Erkenntnis sowie eine offene Darstellung der Distanz zwischen dem historischen Geschehen und dessen Fiktionalisierung beobachten. Didaktische und kognitive Aspekte sowie poetologische, epistemologische und metahistoriographische Selbstreflexion prägen den Text. Vgl. die Typologie bei Ansgar Nünning: »Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans«. In: Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York 2002, S. 541–569.

Konzepte von Raum und Zeit ihre Funktion. Das zeigt – veranschaulicht durch die Anachronismen – das Beispiel Trachila, das sich vom Raum des Außen in der Realität des Romans zum Zentrum der Fiktion entwickelt.

Verschiedene Interpreten haben Ransmayrs Roman daher in den Kontext des Posthistoire-Gedankens gestellt.⁴² Für die Annahme, dass Ransmayr in seinem Roman das Ende der Geschichte als Modell linearer Entwicklung gekommen sieht, sprechen die Aspekte der Simultaneität, die – wie oben gezeigt – das Zeitverständnis des Romans prägen. Auch der katastrophische Charakter, den Geschichte in der *Letzten Welt* vielfach annimmt, kann hierzu gerechnet werden, wenn man ›Posthistoire‹ nicht nur als Ende der Geschichte im Sinne von Bewahrung des *status quo*, sondern als ›Stimmung‹ der späten 1980er Jahre im Zuge der welthistorischen Pattsituation zwischen den USA und der Sowjetunion versteht. Thies beispielsweise, Totengräber Tomis und durch die Erfahrung des Holocaust geprägt, reduziert seine Weltanschauung auf Hobbes' Satz, demzufolge der Mensch dem Menschen ein Wolf sei. Seine Maxime ist, dass alles dem Prinzip des Wandels unterworfen und damit keine positive Utopie mehr möglich ist; der Mensch kann nur durch sein Verschwinden von seiner Wolfsnatur befreit werden. Motive des Untergangs, der Auflösung und der Vernichtung ermöglichen es darüber hinaus, die *Letzte Welt* als Endzeitvision zu sehen.⁴³

Mehrere Aspekte sprechen jedoch gegen eine an Katastrophen orientierte und Posthistoire-Gedanken aufgreifende Lektüre des Romans. Bartsch sieht das Konzept der Metamorphose zu Recht als Garant für ein Fortbestehen der Welt.⁴⁴ Gegen die Gefahr der Erstarrung setzt Ransmayr außerdem das poetologische Konzept einer Ineinsetzung von Autor, Leser und Text sowie die Allgegenwärtigkeit und Allmacht der Phantasie. Weil der Roman ein konstruktivistisches Konzept von Literatur vertritt, bei dem das Werk immer neue Lektüren ermöglicht, lässt sich auch aus dem Lesevorgang heraus der Vorwurf der Erstarrung zurückweisen, indem man den zyklischen Charakter einer mehrfachen Lektüre auf die inhaltliche Ebene des Romans und damit auf die Vorstellung von Geschichte überträgt.⁴⁵ Die metapoetischen Überlegungen der *Letzten Welt* stehen der befürchteten Erstarrung entgegen: Die Figuren tradieren die Geschichten nach individuellen Präferenzen, sie machen die Verwandlungen durch, von denen in der Literatur berichtet wird, und der Roman erzählt eine neue Version von Ovids *Metamorphosen*.⁴⁶

Geschichte und Überlieferung sind also keinesfalls ausgeschlossen, sondern auf mehrere Wege hin erweitert und damit – unter produktiver Mitarbeit des Rezipienten – in stetem Wandel begriffen. Weil in Tomi zudem keine neue Form des Mythos entsteht – dies würde von einer linearen Geschichtsauffassung zeugen –, sondern ›Mythopoesie‹

42 | Exemplarisch erwähnt seien: Christiane Bornemann u. Petra Kiedaisch: »Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf«. Das Geschichtsbild in der ›Letzten Welt‹. In: Helmuth Kiesel u. Georg Wöhrle (Hg.): »Keinem bleibt seine Gestalt«. Ovids ›Metamorphosen‹ und Christoph Ransmayrs ›Letzte Welt‹. Essays zu einem interdisziplinären Kolloquium. Bamberg 1990, S. 13–21; Volker Hage: »Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs ›Die letzte Welt‹«. In: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt/M. 1997, S. 92–99; Mosebach: *Endzeitvisionen* (Anm. 11).

43 | Vgl. Mosebach: *Endzeitvisionen* (Anm. 11), S. 214.

44 | »Das Finale der *Letzten Welt* kann [...] nicht als eine modische kulturpessimistische Endzeitbeschwörung verstanden werden, obschon die Möglichkeit totaler Zerstörung offengelassen wird [...]. Das dynamische Prinzip des steten Wandels alles Seienden steht jedoch der Erstarrung in Endzeitdenken entgegen«. Bartsch: »Dialog mit Antike und Mythos« (Anm. 33), S. 126.

45 | Vgl. Schmitz-Emans: »Christoph Ransmayr« (Anm. 16), S. 126.

46 | Vgl. Fitz: »Wir blicken in ein ersonnenes Sehen« (Anm. 22), S. 242.

vorherrscht, kann Dichtung an die Stelle von Geschichte treten; damit aber ist ebenfalls kein Vorgang der Regression zu konstatieren. Eine pessimistische Interpretation des Romans »übersieht das schöpferische Potential, das an die Veränderungen und Zerstörungen gekoppelt ist.«⁴⁷ Auch das angedeutete ›Ende der Welt‹ ist nur eine Metamorphose: Das Erdbeben, das die ›letzte Welt‹ in Teilen vernichtet, erschafft eine neue, und Teil dieser neuen Welt ist der Olymp als Götterberg – ein weiterer Faktor, der dafür spricht, dass die Schöpfung an einem weiteren Anfang steht und somit kein die Geschichte negierendes, sondern ein zyklisches oder mit Simultaneitäten operierendes Geschichtsmodell den zugrundeliegenden Gedanken der *Letzten Welt* bietet.⁴⁸ Der Titel des Romans wäre in diesem Falle polyvalent, indem er andeutet, dass die erste Welt auch die letzte ist.

7. Der Raum der postmodernen Simultaneitäten

Fasst man den historischen Roman mit Nünning⁴⁹ nicht nur im Sinne des 19. Jahrhunderts als fikionalisierte Historie, wobei ein fiktiver ›mittlerer Held‹ den Gestalten der Makrohistorie gegenübertritt, ohne dass historische Fakten verändert oder infrage gestellt werden, sondern als metahistoriographische Fiktion mit einer expliziten Problematisierung von Fragen der Historiographie sowie einer offenen Darstellung der Distanz zwischen dem historischen Geschehen und dessen Fikionalisierung, so wird deutlich, dass auch Ransmayrs *Letzte Welt* der Gattung zuzurechnen ist. Geschichtliche Sachverhalte und ein historischer Text sind die Grundlage des Romans. Weder die Historie noch der historische Text werden dabei jedoch als unproblematisch hingenommen. Die Anachronismen, die Thematisierung und Verkomplizierung der Überlieferungsfrage, die intertextuellen Verweise, die Vermischung von historisch belegten und fiktiven Persönlichkeiten sowie die Selbstreflexivität des Textes stützen die These, dass es sich um eine postmoderne Form der Gattung – eben um metahistoriographische Fiktion – handelt.

Um detaillierter zu belegen, dass Ransmayrs Roman nicht nur ein historischer Roman, der starke Bezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufweist, sondern auch Kind seiner Entstehungszeit ist, seien abschließend einige Elemente des Textes untersucht, die das Werk als postmodern kennzeichnen und die These von Topologie und Poetologie weiter stützen. Im Kontext der Autor-Leser-Text-Problematik ist das Konzept angeklungen, das man als die ›Auflösung des autonomen Subjekts‹ bezeichnen kann. Cotta ist ein orientierungsloser, suchender Held im Sinne Paul Michael Lützelers.⁵⁰ Anstatt als vernunftgeleitetes Subjekt die Welt Tomis und Trachilas nach den römischen Kategorien zu ordnen, wird er in die Welt der Peripherie hineingezogen. Nur in der letzten Szene des Romans trifft Cotta zum ersten Mal seit seiner Ankunft in Tomi einen eigenständigen Entschluss:

Erfüllt von einer Heiterkeit, die mit jedem Schritt wuchs und manchmal kichernd aus ihm hervorbrach, stieg Cotta durch wüstes Geröll den Handeln von Trachila entgegen, dem neuen Berg. Hier war Naso gegangen; *dies* war Nasos Weg. Aus Rom verbannt, aus dem Reich der Notwendigkeit und der Vernunft, hatte der Dichter die *Metamorphoses* am Schwarzen Meer zu Ende erzählt, hatte eine kahle Steilküste, an der er Heimweh litt und fror, zu *seiner* Küste

47 | Ebd., S. 297.

48 | Vgl. Fülleborn: »Ransmayrs ›Letzte Welt‹« (Anm. 28), S. 362.

49 | Vgl. Nünning: »Von der fikionalisierten Historie« (Anm. 41).

50 | Vgl. Paul Michael Lützeler: *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin 1997, S. 125ff.

gemacht und zu *seinen* Gestalten jene Barbaren [...]. Und Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er *jede* Geschichte bis an ihr Ende erzählte. (286f.)

Nichtsdestoweniger kann hierbei nicht von einer Restitution des autonomen Subjekts im traditionellen Sinne gesprochen werden. Cotta gewinnt zwar einen gewissen Grad an Autonomie zurück, der es ihm ermöglicht, eine Entscheidung zu treffen, doch das System, in das er aufricht, ist nicht eines der Vernunft, sondern eines der Phantasie. Der Verlust des Subjekts steht exemplarisch für das Denken in Rhizomen und Netzwerken, das den Roman durchzieht und an die Stelle eines Denkens in Hierarchien, Zentralität und Linearität tritt.

Wie dies in Bezug auf die Raum- und die Zeitstruktur umgesetzt wird, konnte bereits gezeigt werden. Aber auch hinsichtlich der Überlieferung scheinen Elemente einer postmodernen Rhizomstruktur auf, beispielsweise als Cotta die Fetzen an den Steinmalen in Trachila einsammelt, die er später vergeblich zu ordnen versucht:

Cotta humpelte durch die Trümmerwelt Trachilas wie ein Überlebender durch den Schutt einer geschleiften Stadt, ziellos und verstört zunächst, allmählich gefaßter und schließlich sogar bereit, im Geröll nach brauchbaren Resten zu wühlen ... Aber in Trachila war nichts geblieben als ein gußeiserner, gesprungener Herd und Worte, auf Fetzen gekritzelt, in den Stein geschlagene Worte. Also schritt er dieses Archiv verblichener Zeichen Kegel für Kegel ab, löste die Fähnchen aus dem Stein, sprach, was noch lesbar war, als sinnlosen, wirren Text in die Stille – und füllte seinen Tragsack mit den Lumpen. Denn unter vielen zerstörten Inschriften und Worten flatterten auch Namen, die er kannte, im Wind, Namen von Bewohnern der eisernen Stadt. (243)

Die Überlieferung ist fragmentarisch und lässt bei der Rekonstruktion beliebige Bezüge zu. Somit sorgt der Mythos für die Dekonstruktion von Identität auf struktureller Ebene, indem er immer neue Fetzen, Erzählungen und Textreste präsentiert und damit das bestehende Wissen neu formiert. Der Roman entwickelt sich zu einem Palimpsest, auf eine hierarchische Ordnung – etwa durch den Autor – wird verzichtet. Diese bestimmende Struktur lässt sich sowohl im Aufbau des Romans und in seinen mannigfachen Binnenbezügen erkennen als auch in der Entwicklung der Handlung, beispielsweise anhand der Widersprüche zwischen den unterschiedlich überlieferten Geschichten oder anhand der fehlenden einheitlichen Erzählperspektive. Auch Tomi und Trachila mit der dort präsenten Vielzahl an Diskursen sowie das Prinzip der Metamorphose stehen exemplarisch für die Rhizomstruktur.

Die Auflösung einer festen Referenzebene führt zu den postmodernen Phänomenen der Pluralität und der Mehrfachkodierung. Dies lässt nicht nur verschiedene Lesarten zu, sondern zeugt von einer Berücksichtigung verschiedener Erwartungshaltungen des Lesers durch den Autor.⁵¹ Wegen der unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zum Roman kann man von einem ›offenen Kunstwerk‹ im Sinne Ecos sprechen.⁵² Der Roman bietet die Möglichkeit, aus zahlreichen Perspektiven interpretiert und verstanden zu werden und entspricht damit den Vorstellungen postmoderner Pluralität.

51 | Vgl. Eppele: *Christoph Ransmayr* (Anm. 8), S. 98.

52 | Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977. Mit dieser Feststellung ist zugleich Schmitz-Emans zu widersprechen, die Ransmayrs Roman gerade nicht als offenes Kunstwerk klassifiziert, weil er nicht aus Einzelementen bestehe, sondern am Schluss »sortiert, gebündelt, erläutert, aufgeklärt« werde (Schmitz-Emans: »Christoph Ransmayr« [Anm. 16], S. 139). Eine derartige Aufklärung ist nur dahingehend zu konstatieren, dass der Leser sich endgültig hinsichtlich Cottas Aufgehen in der Fiktion bewusst wird; alle weiteren Fragestellungen des Romans bleiben aber – gerade deswegen – offen.

Die grundsätzliche temporale Situierung fordert es, Ransmayrs Werk als historischen Roman zu sehen. Nicht zuletzt durch die Anachronismen wird eine solche Lektüre jedoch an ihre Grenzen geführt. Eine Erweiterung der historischen Referenzebenen legt sodann eine Fokussierung auf die Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahe. Die im Roman erwähnten technischen Geräte (Bus, Filmprojektor, Mikrophone) entsprechen dem Stand dieser Zeit, zudem deuten die wiederholten Anspielungen auf den deutschen Nationalsozialismus auf die Zeit bis 1945 hin. Aber auch unter den Voraussetzungen einer solchen erweiterten historischen Referenzebene erschöpft sich die Pluralität des Romans nicht. Bezieht man ein, dass die primäre Referenzebene für Ransmayrs Roman nicht eine historische Epoche ist, sondern ein historischer Text, erweitert sich die plurale Dimension des Werkes erneut.

Der Autor spielt mit den Erwartungen des Lesers, nicht nur hinsichtlich dessen Vorstellungen von einem historischen Roman, sondern auch mit dessen Vorwissen aus den *Metamorphosen*, deren Inhalte verändert und den Bedürfnissen der *Letzten Welt* angepasst werden. So richtet sich Ransmayrs Werk gegen die ›aufklärerische‹ Linie des antiken Originals, die vom Mythos zur Vernunft verläuft, während es bei Ransmayr gerade umgekehrt ist. Daneben aber wird aber das ›Programm‹ der *Metamorphosen* durchaus fortgesetzt, denn Ransmayrs Roman vervollständigt Ovids Schilderung der Welt von ihren Anfängen bis zur Zeit des Augustus um die Zeit von Augustus bis zu einer Form von Apokalypse.⁵³ Doch auch diese Lesart ist nicht die einzig denkbare: Mit der Rückführung der Geschichte an ihren Ausgangspunkt im Mythos ist neben der Linearität, wie eine Fortführung von Ovids Werk sie verlangen würde, auch die bereits erwähnte Annahme eines zyklischen Zeitverständnisses möglich – oder eines solchen, das mit Simultaneitäten operiert.

8. Fazit

Ist mit der Zuschreibung der *Letzten Welt* zum gedanklichen Horizont der Postmoderne also doch ein Gegensatz zwischen Antike und (Post-)Moderne zu konstatieren? Karlheinz Töchterle etwa gründet seine Kritik an Ransmayrs Roman auf dieser Vermutung: »Hinter Ovids Spiel mit Mythos und Geschichte stand poetischer und politischer Ernst. Hinter Ransmayrs Ernst, der uns den Untergang kündigt, steht literarisch-unverbindliches Spiel.«⁵⁴ Ihm wäre zuzustimmen, wäre die *Letzte Welt* tatsächlich als Musterbeispiel distanziert-spielerischen postmodernen Erzählens anzusehen. Doch den Roman auf ein unverbindliches Spiel zu reduzieren, geht an seinem Kern vorbei. Aspekte davon sind zweifelsohne in prominenter Rolle vorhanden, aber selbst Teil einer (hermeneutisch, nicht dekonstruktivistisch zu erfassenden) Aussage und daher notwendige inhaltliche Bedingung für Ransmayrs Mytho- und Metapoesie. Sein Hauptziel, der Fiktion in jeder Hinsicht das Primat über die Realität einzuräumen (in Bezug auf realgeschichtliche und intertextuelle Verweise sowie auf das Verhältnis von Autor, Leser und Text), kann Ransmayr nur erreichen, indem er keinen realistischen historischen Roman verfasst, sondern indem er metahistoriographische Fiktion produziert. Hierfür ist – wie Nünning gezeigt hat – ein selbstreflexives Moment auch und gerade hinsichtlich der Methoden und Paradigmata der Historiographie Voraussetzung.

53 | Vgl. Schmidt-Dengler: »Keinem bleibt seine Gestalt« (Anm. 3), S. 109.

54 | Karlheinz Töchterle: »Spiel und Ernst – Ernst und Spiel. Ovid und ›Die letzte Welt‹ von Christoph Ransmayr«. In: *Antike und Abendland* 38 (1992), S. 95–106, hier S. 106.

Die letzte Welt wendet diese Selbstreflexivität nicht nur auf die Historiographie, sondern auch auf intertextuelle Verweise sowie zeitgenössische literaturtheoretische Ansätze an (insbesondere auf Diskursanalyse und Dekonstruktion) und dehnt sie somit auf die verschiedenen Stufen literarischen Schaffens und literaturwissenschaftlicher Untersuchungen aus. Dies wird in erster Linie ermöglicht durch das topologische Modell Rom-Tomi-Trachila, das mit seiner semantischen Aufladung Zentrum-Peripherie-Außenraum dem Roman zugrunde liegt. In seiner Struktur entspricht es der Trias Leser-Text-Autor und ist daher poetologisch zu verstehen. Eine vergleichbare poetologische Komponente ist bereits in den Schlussversen von Ovids *Metamorphosen* angelegt; bei Ransmayr steht sie durch die Verbindung mit den raumzeitlichen Gegebenheiten und die Einbettung in historiographische und literaturtheoretische Reflexionen darüber hinaus für die Möglichkeiten, die postmodernem Gedankengut gerade in der literarischen Form des historischen Romans geboten werden.

Literaturverzeichnis

- 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/M. 1997, S. 120–132
- BACHMANN, Peter: »Die Auferstehung des Mythos in der Postmoderne. Philosophische Voraussetzungen zu Christoph Ransmayrs Roman ›Die letzte Welt««. In: *Diskussion Deutsch* 21 (1990), S. 639–651
- BACHTIN, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971
- BARTHES, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185–193
- BARTSCH, Kurt: »Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman ›Die letzte Welt««. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), S. 121–133
- BERNSMEIER, Helmut: »Keinem bleibt seine Gestalt. Ransmayrs ›Letzte Welt««. In: *Euphorion* 85 (1991), S. 168–181
- BORNEMANN, Christiane u. Petra Kiedaisch: »›Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf«. Das Geschichtsbild in der ›Letzten Welt««. In: Helmut Kiesel u. Georg Wöhrle (Hg.): *›Keinem bleibt seine Gestalt«. Ovids ›Metamorphoses« und Christoph Ransmayrs ›Letzte Welt«. Essays zu einem interdisziplinären Kolloquium*. Bamberg 1990, S. 13–21
- DERRIDA, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner u. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2008, S. 304–317
- ECO, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977
- ECO, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München, Wien 1987
- EPPLE, Thomas: »Phantasie contra Realität. Eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs ›Die letzte Welt««. In: *literatur für leser* 1 (1990), S. 29–43
- EPPLE, Thomas: *Christoph Ransmayr – Die letzte Welt*. München 1992
- FITZ, Angela: »Wir blicken in ein ersonnenes Sehen«. *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen*. Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk. St. Ingbert 1998
- FOUCAULT, Michel: »Andere Räume«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991, S. 34–46
- FOUCAULT, Michel: »Was ist ein Autor?«. In: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner u. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2008, S. 232–247
- FÜLLEBORN, Ulrich: »Ransmayrs ›Letzte Welt«. Mythopoesie und das Unverfügbare von Natur und Geschichte«. In: Holger Helbig (Hg.): *Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*. Würzburg 1996, S. 355–367
- GODEL, Rainer: »Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie. Zur Poetik Christoph Ransmayrs«. In: *Gegenwartsliteratur* 7 (2008), S. 182–203
- HAGE, Volker: »Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs ›Die letzte Welt««. In: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt/M. 1997, S. 92–99
- JANNIDIS, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999
- JANNIDIS, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko: »Autor und Interpretation«. In: Dies. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 7–29
- KÖHLER, Sigrid G.: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a. 2006
- LÜTZELER, Paul Michael: *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin 1997
- MOSEBACH, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München 2003

- NETHERSOLE, Reingard: »Vom Ende der Geschichte und dem Anfang von Geschichten. Christoph Ransmayrs ›Die letzte Welt««. In: *Acta Germanica* 21 (1992), S. 229–245
- NÜNNING, Ansgar: »Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans«. In: Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York 2002, S. 541–569
- PUBLIUS Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht*. Stuttgart 1994
- RANSMAYR, Christoph: *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Nördlingen 1988
- 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 /M. 1997, S. 100–112
- SCHMITZ-EMANS, Monika: »Christoph Ransmayr: ›Die letzte Welt« (1988) als metaliterarischer Roman«. In: Anselm Maler (Hg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt /M. u. a. 2004, S. 119–148
- STEINIG, Swenta: »Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds ›Parfum« und Ransmayrs ›Letzte Welt««. In: *literatur für leser* 1 (1997), S. 37–51
- TÖCHTERLE, Karlheinz: »Spiel und Ernst – Ernst und Spiel. Ovid und ›Die letzte Welt« von Christoph Ransmayr«. In: *Antike und Abendland* 38 (1992), S. 95–106
- WILHELMY, Thorsten: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*. Würzburg 2004