

„Grenzgesänge“

Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit in Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*

Lehel Sata (University of Debrecen)

ORCID ID: 0009-0002-6223-2141

Abstract Deutsch:

Der Beitrag setzt sich zum Ziel, die vielfältigen Formen der Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit in Ransmayrs „Weltbuch“ (so der Klappentext) aufzuzeigen. Obwohl es sich um ein ausgesprochen einsprachiges Werk des österreichischen Autors handelt, fügen sich in seinen Reiseerzählungen die fremdsprachigen Ortsbezeichnungen, die fremden Personennamen und Sprachregister, die gezeigte und die thematisierte Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit und nicht zuletzt die Verschmelzung von verschiedenen Diskursen zu einem kunstvollen Archiv einer literarisch inszenierten Polyphonie. Die Hauptfunktion der fremdsprachigen Elemente – so die Hauptthese des Aufsatzes – besteht in der Generierung und Motivierung von Erzählungen und dadurch in der Resemantisierung der individuell erlebten kulturellen Räume.

Schlüsselwörter: Atlas, Mehrsprachigkeit, Fremdheit, Identität, Grenze, semantisierte Räume, Christoph Ransmayr

“Border songs”. Multilingualism and Multiscripturalism in *The Atlas of an Anxious Man* by Christoph Ransmayr

Abstract English:

The aim of the article is to show the diverse forms of multilingualism and multiscripturalism in Ransmayr’s world book. Although it is the work of an Austrian author, whose literary texts are set in one language, the foreign-language place names, the foreign personal names and language registers, the shown and thematized multilingualism and multiliteracy, the merging of different discourses in his travel narratives combine to form an artistic archive of a literary staged polyphony. The main function of the foreign-language elements – according to the main thesis of the essay – consists in generating and motivating narratives, and thereby in resemantizing the individually experienced cultural spaces.

Keywords: atlas, multilingualism, strangeness, identity, border; semantic spaces, Christoph Ransmayr

Dimensionen und Ebenen der Mehrsprachigkeit und der Mehrschriftlichkeit

In den siebzig Reiseerzählungen des u. a. als „Kalligraph und Kartograph“¹ bezeichneten Christoph Ransmayr wird der Leser, unabhängig von der Größe der geographischen Entfernung des thematisierten Ortes, jedes Mal in die „Nähe des Fremden“² geführt. Dieses Fremde zeigt sich auf manifeste Art und Weise besonders in den zahlreichen geografischen Ortsbezeichnungen, deren etymologischen und mythologischen Ursprüngen der Ich-Erzähler akribisch nachgeht und deren Funktion er über eine bloß atmosphärische Stimmungsmalerei hinaus um weitere Dimensionen des Poetischen erweitert. Doch Ransmayrs ‚Atlas‘, der auch einer der Sprachen, Stimmen und Töne ist, wäre nicht vollständig ohne die Sprache der verschiedenen materiellen Zeichen, die Territorien markieren, abgrenzen und kontinuierlich neu definieren. Neben Steinmauern, Zäunen oder Stacheldraht gehören zu diesen Zeichen z. B. der „Reviergesang“ (A 24) der Vögel an der Chinesischen Mauer oder die verdampfende Wasserschrift der Kalligraphen auf den Steininseln des Kunming-Sees. Diese in das Medium der literarischen Sprache übertragene multimediale Welt ist eine der Grenzen und zugleich der Grenzenlosigkeit, der Transgression. Ihre Dynamik speist sich aus einer Vielfalt von wissenschaftlichen, alltagssprachlichen und literarischen Diskursen und begründet auch diesmal eine typisch Ransmayr’sche „kunstvolle Sprache, die zwischen literarischer Reportage, Lyrik, Epik und Dramatik changiert.“³ In meinem Beitrag möchte ich erkunden, in welchen Formen Mehrsprachigkeit bzw. Mehrschriftlichkeit im weiteren Sinne im *Atlas eines ängstlichen Mannes* auftreten und welche Rolle sie bei der literarisch-poetischen Resemantisierung von kulturellen Räumen spielen können.

Fremdsprachige Ortsbezeichnungen

Bereits in der ersten Reiseerzählung mit dem Titel *Fernstes Land* wird die Aufmerksamkeit auf die Affinität zwischen der Namensvielfalt und der Sphäre des Mystischen und Göttlichen gelenkt. Das Gespräch des Erzählers mit einem „erschreckend dünnen Mann“ (A 12),

1 Wohlleben 2018, S. 9.

2 Ransmayr 2014, Vorwort. Nachfolgend im Haupttext mit der Sigle „A“ zitiert. Hervorhebungen folgen dem Original.

3 Klappentext; Text + Kritik, Heft 220: Christoph Ransmayr.

der unterwegs nach Hause auf die Osterinsel ist, endet mit der fast ekstatischen Feststellung des letzteren: „War es nicht bemerkenswert, was für ein Leben es auf diesen vulkanischen Klippen gab, und bemerkenswert, welche wunderbaren Namen dieses Leben führte – Weihnachtssturmtaucher, Maskentölpel, Meerläufer, Feenseeschwalben ...“ (A 19) An diesem Beispiel lässt sich eine latente Form der Sprachmischung beobachten, welche mithilfe der „physei-Theorie“ der Sprache⁴ erläutert werden kann. Die Unwahrscheinlichkeit der Präsenz dieser Vögel als Repräsentanten des Lebens an einem unbewohnbaren Ort wird durch das anaphorisch eingesetzte Adjektiv „bemerkenswert“ mit deren „wunderbarer“ Benennung verknüpft und als Hinweis auf die unsichtbare Präsenz eines Gottes gedeutet („hier wohne ein Gott“, A 19) Es sind nicht die paronomastischen Wortspiele eines Johann Fischart,⁵ sondern lediglich das emphatische Aussprechen der einzelnen Namen, das die Auffassung zum Ausdruck bringt, „dass sprachliche Benennungen eine Aussage über das Wesen der benannten Dinge enthalten.“⁶ Auf den Punkt gebracht heißt das, in der menschlichen Sprache wird eine göttliche als Substrat suggeriert. Mehrsprachig sind diese Vogelnamen – wie auch die meisten Äußerungen des dünnen Mannes – auch in der Hinsicht, dass es sich um „implizite Übersetzungen“⁷ seiner Worte handelt, die ursprünglich in einer Mischsprache formuliert werden. Des Verfahrens der impliziten Übersetzung, bei der „die unterschlagenen Übersetzungsvorgänge den meisten Lesern gar nicht bewusst werden“ (ebd.), bedienen sich Ransmayr bzw. der fiktive Ich-Erzähler in den meisten Reiseerzählungen des Bandes, besonders in den Fällen, in denen die Berichte und Erzählungen von fremdsprachigen Figuren auf Deutsch nacherzählt werden.

Das ‚Wunderbare‘ der Namen manifestiert sich auch in den geografischen Ortsbezeichnungen, denn ihre mehrfache Bedeutung und ihre unterschiedliche Übersetzbarkeit sind die ersten Indizien dafür, dass sie – wie Monika Schmitz-Emans betont – „vorsemantisierte Orte und Räume“⁸ markieren. Das Faszinosum und die ‚unerhörte Begebenheit‘ der Reiseerzählungen in Ransmayrs *Atlas* entfalten sich des Öfteren durch die Gegenüberstellung der europäischen Namen mit den

4 Dembeck 2020b, S. 154.

5 Das Phänomen der auf der ‚physei-Theorie‘ basierenden Sprachmischung wird im Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* am Beispiel der Wortspiele in Fischarts *Geschichtsklitterung* erläutert, die größtenteils auf Paronomastien zurückgehen. Vgl. ebd.

6 Dembeck 2020b, S. 154.

7 Radaelli 2011, S. 62.

8 Schmitz-Emans 2017, S. 213.

autochthonen Benennungen derselben Orte oder der Spuren ihrer materiellen Kultur. Dies erfolgt in der Regel durch manifeste Übersetzungen⁹ und durch die typographische Markierung der betroffenen Partikel.

Einer Gruppe dieser Bezeichnungen ist die Semantik der Grenzenlosigkeit, der Unendlichkeit und Unmessbarkeit, nicht zuletzt die der Transzendenz inhärent. Dazu gehören z. B. die indigene Benennung der Sala y Gómez-Insel als *Manu Motu Motiro Hiva*, d. h., „Vogelinsel auf dem Weg in fernstes Land“; „Insel auf dem Weg in die Unendlichkeit“ (A 13), auch „Insel, hinter der die Unendlichkeit begann“ (A 18), oder der ursprüngliche Name der Chinesischen Mauer, „*Wanli Chang Cheng – Unvorstellbar lange Mauer*“ (A 20), die man auch „*Großen Drachen*“ (A 23) nennt. Im Reisebericht *Reviergesang* erfährt man außerdem, dass *Wanli*: „nicht nur *zehntausend Li* [bedeutet; LS], sondern *Li* war ein Zeichen für das Unendliche, das Unvorstellbare, eine zehntausend Li lange Mauer also *zehntausendmal unvorstellbar lang*.“ (A 23) Der Eisbrecher, mit dem der Erzähler in der „gleißenden Trümmerlandschaft“ (A 161) der russischen Arktis unterwegs ist, heißt „*Yamal*“: „*Yamal* bedeutete in der Sprache der Nenzen, der Ureinwohner der sibirischen Samojedenhalbinsel, *Ende der Welt*“ (A 161). Diese Beispiele für „übersetzende[n] Sprachwechsel bzw. [...] Sprachwechsel als Übersetzung“¹⁰ als Formen von „manifeste Mehrsprachigkeit“¹¹ machen einerseits latente Bedeutungsschichten der fremdsprachigen Begriffe für den nichtkundigen Leser transparent, andererseits weisen sie auf die allegorische Motiviertheit dieser Namen hin.

Im Gegenzug zum Motiv der Unendlichkeit lässt sich eine Gruppe von Namen isolieren, welche das Bedeutungsfeld der Grenzziehung, der Abgrenzung und der Reviermarkierung aktiviert. Ein Beispiel dafür ist der „*Reviergesang*“ der Vögel an der Chinesischen Mauer, mit dessen Hilfe sie ihre „offenen und flexiblen“¹² „*Reichsgrenzen*“ (A 25) besingen. Er wird als friedliche Alternative zur materiellen und gewaltsamen Trennung und Parzellierung der Erdoberfläche heraufbeschworen. Folgt man der Typologie von Radaelli, lässt sich der als kommunikatives Zeichensystem begriffene *Reviergesang* der Subkategorie der „Sprachverweise“ innerhalb der latenten Mehrsprachigkeit zuordnen. Die Region der Chinesischen Mauer wird auf diese Weise

9 Vgl. Radaelli 2011, S. 60 f.

10 Ebd., S. 61.

11 Ebd., S. 60.

12 Schmitz-Emans 2017, S. 223.

als ein „mehrsprachiger Raum“¹³ geschildert, in dem Grenzlinien unterschiedlicher Materialität und Festigkeit aufeinandertreffen.

Als Vermischung der beiden Extreme – Unendlichkeit vs. Eingrenzung – lässt sich das Motiv der Transgression¹⁴ ansehen, welches für unterschiedliche Formen der Verwischung bzw. Relativierung der Grenzen steht. Stellvertretend soll hier die in Chile sich abspielende Erzählung mit dem Titel *Umbettung* erwähnt werden. Die auch nach Robinson Crusoe benannte, „einzige[] bewohnte[] der drei zwischen sechs- und siebenhundert Kilometer westlich des südamerikanischen Festlands im Pazifik gelegenen Inseln des Juan-Fernández-Archipels“ (A 113) ist ebenfalls ein mehrfach vorsemantisierter und „geschichtsgesättigter“¹⁵ Ort. Hier erblickt der Erzähler einen Mann, der nach einer Flutwelle die Grabsteine und die Ruhestätten des jahrhundertealten Friedhofs – aufgrund seiner Erinnerungen, quasi als ein moderner Simonides von Keos – zu rekonstruieren versucht. Parallel wird die Historie der Insel, die zugleich eine Historie der abwechselnden Namen ist, vom Erzähler dargestellt und kommentiert:

Auf den Seekarten zu Selkirks Zeiten und noch lange danach war die Insel unter jenem navigatorisch einfachsten Namen geführt worden, auf den sie ihr Entdecker, der spanische Kapitän Juan Fernández, bereits 1574 getauft hatte: *Isla Más a Tierra* – Die dem Land (dem südamerikanischen Kontinent im Vergleich zur benachbarten *Isla Más Afuera*) nähere Insel. Erst der Weltruhm einer Phantasiegestalt sollte in neuerer Zeit in der Hoffnung auf touristischen Gewinn dazu führen, das Inselpaar umzutaufen: die eine, die nähere, nach Robinson Crusoe, die kleinere, entferntere, unbewohnte nach dem historischen Vorbild der Romangestalt: *Isla Alejandro Selkirk*. (A 116)

Zum Schluss wird mittels eines auch als metafiktionalen Kommentar zu wertenden Kunstgriffes eine Korrelation zwischen der Umbettung der Toten und der wiederholten Umtaufe der Insel hergestellt. Das zitierte Textfragment steht stellvertretend für die zahlreichen Fälle in Ransmayrs *Atlas*, in denen die Erzählung einen „besonderen künstlerischen Prosa-Charakter“¹⁶ aufweist, so wie dieser von Bachtin in Bezug auf den dialogisierten Roman konzipiert wurde. Die typographisch hervorgehobenen fremdsprachigen Partikel markieren nicht lediglich

13 Radaelli 2011, S. 65.

14 Vgl. Schmitz-Emans 2017, S. 212.

15 Ebd. S. 213.

16 Bachtin 1979, S. 169 (H.i.O.).

einen Sprachwechsel. Die Erzählung bildet einen „einheitlichen Rahmen“ (ebd. 183), in dem „Sprachen verschiedener Epochen“ (ebd. 182) „koexistieren“ (ebd.), was ebenfalls als eine Form der Mehrsprachigkeit angesehen werden kann. Außerdem erscheint im Namen „Isla Alejandro Selkirk“ eine „ideologisch gefüllte Sprache“ (ebd. 164, H.i.O): Während sich die früheren Benennungen nach objektiven geographischen Gegebenheiten orientieren und lediglich eine wegweisende Funktion erfüllen sollen, ist die letzte Umtaufe von einer spezifischen Intentionalität geprägt.

Fremde Personennamen

Dass in einem Namen eine schicksalhafte Lebensgeschichte mitschwingt und den Namensträger prädisponiert und präformiert, soll anhand der Geschichte mit dem Titel *Der Untote* exemplifiziert werden:

Verliebt, heiter oder feierlich ernst – mit welcher Miene hatte Lenin um die Hand seiner Frau Nadeshda Krupskaja angehalten? Konnte einer, der seinen Namen *Uljanow*, den Namen eines vermögenden Adligen, ablegte, um *Lenin* zu seinem Kampfnamen zu wählen, dies nicht auch mit einem Lächeln getan haben? Mein Begleiter hatte mir von Stimmen erzählt, nach denen Lenin schon als Junge auf die Frage, wessen Liebling er denn sei, stets den Namen seines Kindermädchens gerufen habe: *Lenas!*, das konnte im Russischen ungefähr *Lenin!* bedeuten. Oder hatte der erste Mann der Revolution an den ostsibirischen Fluß Lena und damit an das Massaker erinnern wollen, das zaristische Truppen dort an streikenden Goldminenarbeitern verübt hatten – Lenin, das konnte dann auch heißen: *Der vom Fluß.*“ (A 242 f.)

Die ‚etymologischen‘ Spekulationen des Erzählers zeichnen sowohl die politische als auch die physisch-körperliche Metamorphose einer historischen Persönlichkeit nach. Dies erfolgt in einem Rahmen des extremen Kontrastes zwischen kindlicher Unschuld einerseits und erlittener und verübter, sich perpetuierender Gewalt andererseits. Die Bezeichnung „der Untote“ steht für einen liminalen Zustand, der sowohl den „weder im Leben noch im Tod“ (A 241) sich befindenden Lenin der „Unterwelt“ (A 241) als auch die einen fragwürdigen Umbruch in eine „neue Ewigkeit“ (A 240) erlebende „Oberwelt“ (A 243) charakterisiert. Der Erzähler schlüpft hier in die Rolle des Übersetzers, die

ihm zugleich die Möglichkeit gibt, individuelles Schicksal mit kollektiven Geschehnissen zu verknüpfen und sogar eine Kausalität bzw. eine im Namen inbegriffene potentielle Prädestiniertheit zu suggerieren. Die Assoziationskette „Lenin“-„Lena“-„Der vom Fluß“ macht sich die „sprachspezifische[] Nüance, Stimmung oder Konnotation“¹⁷ der „jeweiligen Lautgestalt“ (ebd.) und die in ihnen verborgenen „sprachlichen oder außersprachlichen Assoziationen“ (ebd.) zu Nutze, um in wenigen Zügen das Charakterbild einer historischen Gestalt zu entwerfen.

Fremde Sprachregister

In einigen Reiseerzählungen werden fremdsprachige oder in einem Fall auch deutschsprachige Elemente eingebaut, die sich funktionalstilistisch zu einer Art Wortfeld verknüpfen lassen. So wird im Kapitel *Tod in Sevilla* das Motiv eines Stierkampfes nicht lediglich durch den besonderen narrativen Spannungsbogen und die akribisch kalkulierten, der pyramidalen Struktur des klassischen Dramas entsprechend arrangierten Tief- und Höhepunkte der „Corrida“ (A 44) dem Klischeehaften entrissen, sondern auch durch die im Text verstreuten spanischen Benennungen der konstitutiven Elemente dieses Rituals. Der Text wird durch ein differenziertes Fachvokabular zur Bezeichnung der beteiligten Personen – die „Rejoneadores, Toreros zu Pferd“ oder der „berittene[] Torero“, der „Matador im Kampf zu Fuß“, „Picadores mit ihren Lanzen und gepanzerten Pferden“ und „Banderilleros mit ihren bunten Spießen“ (A 44) –, der zahlreichen Requisiten – „Capa“ und „Muleta“, die „rosafarbenen und roten Tücher, mit denen der Stier im Kampf zu Fuß getäuscht und geführt werden musste“ (A 45), die Banderillas, „armlange, mit buntem Papier umwickelte Spieße, die an einen Strauß geknickter Blumen erinnerten“ (A 44), die „*banderillas negras*“, d. h., die „mit schwarzem Papier, der Farbe der Schande, umwickelten Spieße[]“, die, mit längeren Widerhaken versehen, tiefer ins Fleisch drangen“ (A 46), das „*tercio de la muerte*“, also des „Todesdrittel[s] der Corrida“ (A 48) – und nicht zuletzt der „in Pesaden und Levaden, in Seitengängen und Courbetten“ (A 46) sich vollziehenden Manöver bereichert. Dieses schier unerschöpfliche Sprachreservoir dient zur Erzeugung einer authentisch wirkenden Atmosphäre und eines dichten kohärenten Textgewebes.

17 Horn 1981, S. 237.

In der Österreich-Erzählung *Sturmschaden* verdankt sich der Überraschungseffekt einem Kunstgriff, welcher sich der „immanenten Vielschichtigkeit der Sprache“¹⁸ in einer besonderen Form bedient. Diesem Konzept zufolge seien u. a. die „Gruppensprachen, Fachsprachen, Soziolekte“ mit ihren „besonderen Redeweisen“ und ihren „sprachlichen Eigentümlichkeiten“ (ebd.) Argumente für die immanente Differenziertheit jeder Einzelsprache. Dieses Konzept rekurriert auf Bachtins Beschreibung der sprachlichen Vielfalt im Roman. Dabei unterscheidet er zwischen Vielstimmigkeit (Polyphonie) im Sinne von „Durchmischung von Stimmen und den von ihnen genutzten [...] Registern, Stilagen etc.“¹⁹ und Redevielfalt (Heteroglossie) als der „Eigenschaft aller Wörter, in ihrer Bedeutung grundsätzlich von dem konkreten Kontext abhängig zu sein, in dem sie erscheinen“ (ebd.).

In der Erzählung *Sturmschaden* wird eine besondere Fusion der beiden Phänomene erkennbar. Die Handlung – eine Kindheitserinnerung des Erzählers – dreht sich um einen „einmal als Drohung, dann wieder als Traumland“ (A 383) wahrgenommenen mysteriösen Dachboden, der im Elternhaus als „verbotener Ort“ (A 384) des „planmäßigen Vergessens“ (A 383) gilt. Im bekannten Ransmayr’schen Duktus und Erzähltempo, entlang zahlreicher Andeutungen – der vom Kind als Gespenster wahrgenommenen Weißwäsche auf der Leine im Dachboden, den bedrohlich knirschenden Dachsparren und der „endlose[n] Dunkelheit“ (A 384) oder der Mehrdeutigkeit der Formulierung, dass das oben verstaute Gerümpel „Eigentum verschiedener Parteien“ (A 383) gewesen sei – steuert die Erzählung auf ihren Höhepunkt zu. Ein in apokalyptischen Farben und Tönen geschilderter Sturm fegt nicht lediglich „das Dach vom größten Haus des Dorfes“ (A 385) weg, sondern auch einen in ihm sich befindenden geheimen Verschlag. Die wahre Bestimmung des hier verborgenen „Märchenreich[es]“, der „magische[n] Ritterwelt“ (A 386) eröffnet sich dem Kind erst, als es „die Namen der für immer verlorenen Kostbarkeiten“ zum ersten Mal hört:

18 Schmeling/Schmitz-Emans 2002, S. 14. Damit verwandt ist Rainier Grutmans *hétérolinguisme*-Konzept. Dies „erweitert ein traditionelleres Verständnis von Zwei- oder Mehrsprachigkeit um Michail Bachtins Konzept der Polyphonie und bietet damit eine umfassendere Sicht von literarischer Mehrsprachigkeit, zu der auch soziale, regionale und historische Sprachvarianten, also Dialekte, Soziolekte und nichtstandardsprachliche Varianten gezählt werden. Literatur wird in diesem Sinne grundsätzlich als mehrsprachig verstanden.“ (Vlasta 2021, S. 72) Ein weiteres Beispiel für „immanente Vielschichtigkeit“ ist für Schmeling und Schmitz-Emans die Tatsache, dass die einzelnen Sprachen durch fremdsprachliche Einflüsse ständig überformt werden (vgl. Schmeling/Schmitz-Emans 2002, S. 15). Diese Idee lässt sich auf monolinguale literarische Texte genauso übertragen, deshalb verfolgt dieser Beitrag die Absicht, über diese Prozesse in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* zu reflektieren.

19 Dembeck 2020b, S. 148.

Das Zeichen, das die rot-weißen Fahnen trugen, hieß *Hakenkreuz*, der goldene Adler auf seinem Sockel war ein *Reichsadler* aus Gips, die Lanzen waren *Standarten* einer *Wehrmacht* und die kurzen Schwerter in ihren schwarzen Scheiden *Zierdolche* der *SS*. Der Ritter in der silbernen Rüstung hieß *Adolf Hitler*. (A 386)

Die neutralen Bezeichnungen der Gegenstände („Zeichen“, „Adler“, „Lanzen“ etc.) werden durch ein besonderes, auf dem Nazi-Vokabular basierendes Sprachregister ersetzt. Dieses dient nicht lediglich der Enthüllung eines verdrängten historischen Abschnittes, sondern auch einer problematischen diskursiven Schicht der deutschen Sprache. Im Akt des evozierenden Benennens der Objekte wird sich die kindliche Erzählinstanz einer „Ideosphäre“ im Sinne von Roland Barthes bewusst, welche sich durch ihre materiell-gegenständlichen Reste zu perpetuieren scheint. Die historische Signifikation dieses „streng diskursiven“²⁰, „unerbittlichen“²¹ „linguistischen Systems einer Ideologie“²² bzw. „Soziolektes“²³ offenbart sich erst im Prozess der sprachlichen Etikettierung – auch im Sinne einer spezifischen Kontextualisierung²⁴ – der Gegenstände.

Determinismus der Namen

In zahlreichen Episoden von Ransmayrs *Atlas* wird die Intention erkennbar, die Erlebnisse und Raumerfahrungen der Erzählinstanz implizit oder explizit mit den sprachsemantisch-etymologischen Implikationen und Konnotationen der Toponyme zu verknüpfen. In dieser Hinsicht erweisen sich die Schauplätze nicht lediglich als Orte, die „für das sie erfahrende Subjekt immer schon mit Bedeutungen aufgeladen sind“²⁵, sondern auch als solche, die zwischen dem dort Erlebten und dem Ortsnamen rückblickend einen kausalen Zusammenhang, eine prästabilisierte Bedingtheit implizieren.

Während einer Wanderung im bolivianischen Hochland zur Zeit des Militärputsches durch General Luis García Meza Tejada im Juli 1980 gerät der Erzähler in unmittelbare Lebensgefahr. Eine Mitwandernde

20 „strong discursive“, Barthes 2005, S. 87.

21 „inexorable“, ebd. 92.

22 „linguistic system of an ideology“, ebd. 86.

23 „sociolect“, ebd. 87.

24 Der Bachtin'sche Begriff der *Heteroglossie* wird auch als „der kontextabhängige [...] Mehrfachcodiert-heit jedes sprachlichen Elements“ (Dembeck 2020a, S. 182) definiert.

25 Schmitz-Emans 2017, S. 213.

provoziert mit ihrer geballten Faust und dem ebenfalls geschichtsträchtigen Ausruf „*No pasarán!* [...] *No pasarán!* Sie werden nicht durchkommen!“ (A 84) die auf die Grubenarbeiterstadt Potosí hinfliegenden Militärflugzeuge. In dieser Grenzsituation kommt dem Erzähler „wie ein lange vergeblich gesuchter Name, der einem Vergesslichen endlich und unwillkürlich wieder in den Sinn kommt“ (A 85) das Wort „Potosí“ in die Erinnerung: „*Potosí*, hatte der Besitzer unserer Frühstückspension gesagt, sei aus einem Quechua-Wort, der Sprache der Andenleute, abgeleitet: *P'utuqsi*. Das bedeute *Lärm*.“ (A 85) Dem Begriff Lärm wird aber nicht lediglich eine ätiologische Aussagekraft beigemessen, sondern dieses Motiv determiniert sogar die Struktur der Erzählung. Darüber hinaus erweitert das Lärm-Motiv das durch die Eröffnungsformel „Ich sah“ heraufbeschworene Optische um die Dimension des Akustischen. Aus diesem Blickwinkel liest sich die Erzählung auch als Variation des Lärm-Motivs. Ausgehend von einem „unbestimmbare[n] s, an- und abschwellende[n] Dröhnen“ (A 82) des Motorenlärms steigert sich die Akustik „zu einem infernalischem Gebrüll“ (A 82), flankiert von den wütenden Schreien der Reisegefährtin. Das Lärm-Motiv findet seine intensivierende Variation auch in den historischen Assoziationen des Erzählers zu *Non pasarán!*, welches in den „Schützengräben von Verdun **gebrüllt**, aber erst im spanischen Bürgerkrieg zum **Protestschrei** gegen den Faschismus und schließlich zum **Schlachtruf** der lateinamerikanischen Guerilla geworden war“ (A 84, H.d.V). Der narratologische Spannungsbogen erreicht seinen Ruhepunkt im „kleinen Fluglärm“ eines Käfers, den der auf dem Boden liegende Erzähler „selbst im Gebrüll des Jägers zu hören glaubte“ (A 87).

Die schicksalhafte Verknüpfung von geografischer Bezeichnung und ortsgebundenen Begebenheiten wird in der bereits erwähnten Erzählung *Umbettung* auch metafikional erörtert. In der „kartographischen Umtaufe“ (A 117) der beiden benachbarten Inseln – „die nähere, nach Robinson Crusoe, die kleinere, entferntere, unbewohnte nach dem historischen Vorbild der Romangestalt: *Isla Alejandro Selkirk*“ (A 116f.) – widerspiegelt sich die grenzauflösende Wechselwirkung zwischen „Erfindung und Wirklichkeit“ (A 117) und auch die Willkürlichkeit der Raummarkierungen. Die von Defoe vollzogene Umtaufe von Alexander Selkirk zu Robinson Crusoe und die Verlegung des Schauplatzes – der „Bühne der Einsamkeit“ (A 116) – von „den von Urwald überwucherten, nahezu senkrecht aufragenden Bergzügen hinter San Juan Bautista“ in die Karibik wird vom Erzähler als „Kunstgriff“ (A 116) bezeichnet. Die Analogie zwischen Umtaufe, Orts- bzw. Schau-

platzwechsel und Umbettung besteht in einem Eingriff in eine ehemalige Ordnung, der bei Defoe ein willkürlicher, im Fall der Umbettung in Ransmayrs Erzählung ein unwillkürlicher, notgedrungener ist. In beiden Fällen zieht der ‚Kunstgriff‘ eine Modifikation eines bestimmten Gedächtnisraumes nach sich. Die Rekonstruktion des vom Tsunami zerstörten Friedhofes, mit dem Ziel, die alte Ordnung der Grabeinfassungen genau wiederherzustellen, scheidet an der Unzuverlässigkeit der persönlichen und auch der kollektiven Erinnerung:

Der Mann im blauen Overall zerschlug den Rest einer Einfriedungsmauer, vielleicht war es auch das Fragment eines Gehsteigs oder einer zerstörten Strandpromenade aus vulkanischem Gestein, um aus den Trümmern eine Grabeinfassung genau dort wieder einzusetzen, wo sie nach seiner oder der Erinnerung eines Auftraggebers vor der Flut gelegen hatte. Andere Hinterbliebene und Nachkommen hatten offensichtlich schon vor ihm einige Ruhestätten wieder an den ungefähren alten Orten errichtet. Dabei schien aber jeder seiner eigenen Erinnerung gefolgt zu sein, denn die wiederhergestellten, neu gefassten Gräber lagen nicht in Reihen oder anderen Symmetrien, sondern etwa so, wie sich vielleicht eine Menge müder, erschöpfter Menschen auf diesen schwarzen Sandgrund gelagert hätte. (A 117)

Dieses Bild des (re-)strukturierten Raumes enthüllt sowohl die wahre Geografie des Gedächtnisses als auch den Konstrukt-Charakter von Ransmayrs *Atlas*-Geschichten, die – so die Einleitung – sich nicht eignen, sondern erzählt werden.

Schließlich liefert der Abschluss der Geschichte *Sturmschaden* ein Beispiel dafür, dass bereits bedeutungsträchtige Ortsnamen infolge einer Zusammenschau mit bestimmten historischen Ereignissen um weitere Konnotationen bereichert werden. Auf diese Weise wird dem Namen erst rückwirkend ein prophetisches – im konkreten Fall unheilverkündendes – Potenzial verliehen. Nach der Reparatur des Dachbodens entsteht anstelle des geheimen Verschlags mit den Nazi-Insignien „eine Luke [...], aus der bei klarem Wetter blaue Bergketten in der Ferne zu sehen waren“ (A 387). Dieselben Bergketten in abstrakter Repräsentation, in Form von Landkarten beim „*Heimatkunde*unterricht“ (ebd.), transformieren das Kartenlesen durch ihre „Schriftbänder“ (ebd.) genannten Legenden in eine persönliche Geschichte und bringen auch durch ihre chiasmatische Struktur die besondere Verschränkung von Räumen und persönlichen Schicksalen zum

Ausdruck: „Das Gebirge im Südwesten hieß *Höllengebirge* und *Totes Gebirge* das im Südosten“ (ebd.)

Der Determinismus der Ortsnamen – so eine vorläufige Synthese – manifestiert sich in Form einer tiefen – in den meisten Fällen auch existentiell zu nennenden – inneren Verwandtschaft zwischen der Etymologie einer Bezeichnung und dem literarisch Erzählten. Einerseits lassen sich die fremdsprachigen Elemente – besonders die Namen und Bezeichnungen von geografischen Orten – funktional als Markierungen und Generatoren identifizieren, andererseits wird das Erzählte oder Erlebte im Rückblick auf diese fremdsprachlichen Zeichen und Bezeichnungen nicht mehr als kontingent und zufällig erachtet. Die Herkunft der Namen und die mit ihnen verknüpften mythischen oder realen Begebenheiten fungieren als Subtexte der literarischen Nacherzählung. Zu diesem Verfahren bekennt sich der Erzähler offen in der Geschichte mit dem Titel *Im Schatten des Vogelmannes*:

Während das Schiff in den Ausläufern eines Sturmtiefs stampfte und ich meinen Bücherstapel auf dem Bibliothekstisch manchmal festhalten musste, hatte ich auch von den vielen Namen gelesen, die Rapa Nui im Lauf der Jahrhunderte getragen – und wieder abgelegt hatte, Namen, von denen jeder eine andere Geschichte erzählte. Hatte die Insel beispielsweise für Generationen *Kahukahu o hera* geheißen, was soviel bedeuten konnte wie *Unfruchtbares, ödes Grasland*, war sie zu anderen, besseren Zeiten *Te pito o te henua – Der Nabel der Welt*, weil ihre Bewohner lange überzeugt waren, vor der ungeheuerlichen Leere des Wasserhorizonts die einzigen Menschen unter der Sonne zu sein und ihre Insel das einzige Land; Land, das, wiederum Generationen später und lange nach der Einsicht in diesen Irrtum, *Mata ki te tangi* – etwa: *Blick zu den Sternen* hieß und an Schreckenszeiten erinnerte, in denen fast alle seine Bewohner von peruanischen Sklavenhändlern zum Guano-Abbau nach den fast viertausend Kilometer entfernten Chincha-Inseln verschleppt worden waren und dort, in Pferche ohne Dach gezwängt, in den Nächten die richtungsweisenden Sternbilder beweinten, unter denen ihre Heimat lag. (A 405)

Im „vielstimmigen, vielsprachigen Gedränge“ (A 286) – Latente Formen der Mehrsprachigkeit und der Mehrschriftlichkeit

Neben den im gesamten Text zerstreuten fremdsprachigen Elementen, die nicht nur Gegenwärtiges, sondern stets auch etwas Abwesen-

des, Vergangenes oder Verschollenes evozieren, werden im *Atlas eines ängstlichen Mannes* sowohl der Multilingualismus als auch verschiedene „Spielformen von Graphie“²⁶ thematisiert. Im letzteren Fall handelt es sich im Unterschied zur „gezeigten‘ Mehrschriftlichkeit“ um latente – oder anders genannt – um „thematisierte (erzählte) Mehrschriftlichkeit“ (ebd.). Neben der Mehrsprachigkeit einzelner Personen oder Regionen gehören in diesen Bereich die oft thematisierte Stimmenvielfalt in der Natur und die verschiedenen materiellen Formen von Schrift- oder anderen Zeichensystemen.

Mehrsprachigkeit bei Einzelpersonen

In Ransmayrs *Atlas* findet man zahlreiche Belege dafür, dass sich die Mehrsprachigkeit der Figurenrede als ein effizientes „Verfahren der Inszenierung sozialer und kultureller Differenzen“²⁷ erweisen kann. Die Inszenierung erfolgt meistens in Form von Sprachverweisen.²⁸ Im Fall von Einzelpersonen erweist sich die praktizierte Mehrsprachigkeit mal als adäquates Mittel zu einer gelungenen Kommunikation, mal als misslungene Strategie zur Auflösung der Fremdheit. Der auf Steinplatten mit Wasser schreibende Kalligraph in Peking „antwortet[] auf englisch“ (A 333) und weiht den Erzähler in seine Landschaftsbeschriftungskunst ein. In der letzten Erzählung mit dem Titel *Die Ankunft* versucht der Freund des Erzählers mit den tibetischen Mönchen in der Berghöhle ins Gespräch zu kommen, „mit einigen Brocken Tibetisch und Nepali Fragen zu stellen“ (A 454). Trotz der scheinbaren Unauflösbarkeit der strukturellen Fremdheit zwischen den beiden Gruppen – die Mönche reagieren lediglich mit nonverbalen Zeichen auf die beiden Fremden – werden die beiden Europäer in der Abgeschiedenheit von ununterbrochen betenden „Flüsterstimmen“ (A 456) am Ende doch heimisch.

In mehreren Fällen der Begegnung mit einer neuen Sprache oder Kultur wird dem Erzähler die Erfahrung zuteil, dass manche Sprachgrenzen unauflösbar bleiben. So spricht der dünne Mann aus Rapa Nui eine „seltsame Mischung aus Englisch und Spanisch, die [...] immer auch Worte aus einer oder mehreren Sprachen enthielt, die ich noch nie gehört hatte“ (A 13). Auch im Bootstaxi auf Mauritius konfrontiert

26 Schmitz-Emans 2020, S. 222.

27 Dembeck 2020a, S. 182.

28 Zum Phänomen des Sprachverweises vgl. Radaelli 2011, S. 61ff.

sich die Erzählinstanz mit dem Fremden: „Ich hatte keine Ahnung, in welcher der mehr als zwanzig Sprachen, die auf Mauritius gesprochen wurden, sich die drei Frauen während dieser Fahrt unterhielten, und die elsässischen Hochseeangler hatten sich in ein Gespräch über Köder und Haken vertieft, von dem ich auch nicht viel verstand.“ (A 235) Die bereits erwähnte immanente Vielschichtigkeit derselben Sprache kann außerdem einen Bereich sprachlicher Potenz lediglich erahnen lassen, der dem Erzähler schließlich unzugänglich und unbeherrschbar bleibt. Diese wird u.a. durch den isländischen Fotografen verkörpert, „der für alle Schattierungen des Tageslichts einen Namen wusste“ (A 52).

Im *Atlas eines ängstlichen Mannes* trifft man auch auf Beispiele und Formen der historisch bedingten Mehrsprachigkeit. In der Cisterna Basilica (dem Versunkenen Palast) in Istanbul wird auch die Legende des Eroberers von Konstantinopel nacherzählt, „der das Arabische, Lateinische und Griechische ebenso sprach wie das Hebräische und die Sprache der Perser“ (A 186). Besonderen historischen Ereignissen ist auch die eigenartige Sprache auf der Insel Pitcairn zu verdanken, denn „wer hier lebte, sprach [...] eine Mischung aus Tahitianisch und einem Englisch aus dem Jahrhundert der Bounty“ (A 219). Davon, dass die Mehrsprachigkeit als Form der kulturellen Erinnerung an historische Traumata funktionalisiert werden kann, zeugt das gebundene Heft, welches Schiffspassagiere „bei Huay Xai, einer Grenzstadt im Dreieck zwischen Burma, Thailand und Laos“ (A 139) „in Englisch und Französisch, den Sprachen unvergessener Feinde“ (A 144) über den vergessenen und gelegneten Laoskrieg aufklärt. Die Sprachmischung als verbotener Akt der Grenzüberschreitung ist ein zentrales Thema der kambodschanischen Geschichte über den rückwärts fließenden Fluss Tonle Sap, mit dem der Völkermord durch die Roten Khmer untrennbar verwoben ist: „Wer ertappt wurde, dass er eine Fremdsprache verstand, wie Ho Doeun, der mir von seiner und der Geschichte seines Landes in einem amerikanisch klingenden Englisch erzählte [...], war verdächtig, wurde erschlagen“ (A 173).

Zu den besonderen Fällen der sprachlichen Grenzerfahrungen zählen die Begegnungen des Erzählers mit lokalen und regionalen Sprachvarianten, mit einer bunten Sprachvielfalt, welche weder von einer Standardsprache noch von einer offiziellen Landessprache verdeckt werden können. Der typischen räumlichen Beschaffenheit des Ransmayr'schen Universums entsprechend ereignen sich diese Begegnungen an verschiedenen „Randorten, Grenz- und Transitorten,“²⁹

wie z. B. „im Niemandsland zwischen der thailändischen und malaysischen Grenze“ (A 313). Hier werden die Buspassagiere einer strengen Kontrolle unterzogen – „Der Befehl dazu war in drei Sprachen aus zwei an der plakatierten Todesdrohung [DEATH FOR DRUGS; L.S.] angebrachten Lautsprechern gekommen.“ (A 314f.) –, bis schließlich eine Mitreisende verdächtig wird. Ihre Rettung verdankt sie anscheinend der Tatsache, dass sie „offensichtlich *Bahasa Melayu*, die Landessprache, verstand, denn sie beantwortete, wenn auch stockend, die seltsam leise gestellten Fragen der beiden Uniformierten“ (A 316). In Südafrika werden die Reminiszenzen des vergangenen Apartheid-Regimes an der virtuellen Sprachpyramide manifest, deren Spitze weiterhin die weiße Bevölkerungsgruppe für sich besetzt hält:

Während aus den unteren Etagen der Gesellschaft, den Werkstätten, Lagerhallen, Baugruben, Großküchen und anderen Stätten, an denen das tägliche Leben in Bewegung gehalten wurde, manchmal und immer noch die Gesänge der Xhosa und der Zulu, der Sotho, der Tswana, Ndebele, Herero oder Swasi und so vieler anderer Stämme des Landes zu hören waren, wurde es nach oben hin immer stiller – und heller. Und schließlich weiß. (A 321)

Neben der mehrsprachigen Region Tibets, wo der Reisende „von zwei Trägern aus dem Volk der Khampas [begleitet] und [...] von einem Mann, der einige von den vielen entlang unserer Route gesprochenen tibetischen Dialekten beherrschte“ (A 420), geführt wird, erweist sich auch der US-Amerikanische Bundesstaat New Mexico als eine multiethnische Sphäre. Der Deputy, der Vertreter des Gesetzes – somit einer rationalen irdischen Ordnung – und zugleich von Amts wegen Verfolger einer extremistischen religiösen Sekte, enthüllt während der Handlung nicht nur seine Affinität zu einer abergläubischen Form des Transzendenten, sondern auch seine doppelte ethnische Identität:

Im Summen des Elektromotors, der das Fenster zur Weiterfahrt und zum Schutz vor der Hitze wieder schloss, hörte ich ihn plötzlich noch etwas sagen, halbblaut, so als redete er nicht mehr mit mir, sondern mit sich selber und deswegen auch in der Sprache seiner alten Heimat, die irgendwo jenseits der mexikanischen Grenze liegen mußte: *Vaya con Dios*. Geh mit Gott. (A 106)

Stimmenvielfalt, Polyphonie

Nicht weniger als 22-mal taucht im Romantext der Begriff „Chor“ auf, um verschiedene Spielformen der heterogenen und doch gebündelten Mehrstimmigkeit von Menschen, aber vor allem von Vögeln und Zikaden zu bezeichnen. Die „Gesänge, Warnrufe oder Hasslaute“ (A 22) der Singvögel an der Chinesischen Mauer verleiten den Birdwatcher und seine Frau zur utopischen Idee einer immateriellen ‚Mauer‘. Diese erscheint als eine „unüberhörbare, unüberwindliche[] Melodie“ (A 25), als ein Geflecht aus den „lückenlos aneinandergereihten Reviergesängen“ (A 25). Diese wäre die gewaltfreie Alternative zur Steinmauer als „massiver, gewalttätiger und von menschlichem Machtwillen zeugender Ordnung des Raums.“³⁰ Ransmayrs „zivilisationskritische und Rationalitätsskeptische Grundhaltung“ (ebd. 213) kommt auch in der Erzählung über den Pianisten in Japan zum Ausdruck. Hier werden die Naturtöne mit der Lautstärke des künstlich verursachten Lärms kontrastiert: „Es war Oktober und die schwüle Herbstluft erfüllt von den schrillen Chören der Singzikaden, ohrenbetäubenden Chören, in denen der Verkehrslärm ebenso unterging wie das Rauschen des Blattwerks, in dem sich die Sänger zu Tausenden verbargen“ (A 203). Lediglich die Kunst vermag die beiden Sphären zu einem harmonischen Zusammenklang zusammenzuführen. Obwohl der Erzähler beim Eintritt ins Hotel, dessen Glastür Innen und Außen, d. h. auch Zikadenchöre und Klaviermusik als zwei antagonistische Klangwelten trennt, die unauflösbare Fremdheit dieser beiden Sphären bestätigt zu sehen meint, ändert sich dieser Eindruck nach dem Erblicken des vorerst unsichtbaren Pianisten. Um das Klavier betätigen zu können, musste dieser „mit schwarzen Bändern an seine Füße gebundene, stelzenartige Rundhölzer“ (A 205) tragen, was ihm in den Augen des Erzählers eine „insektenhafte Langbeinigkeit“ (A 205) verleiht. Diese visuell-optische Analogie wird auf den akustischen Bereich übertragen: „Dabei klang das Spiel des kleinen Mannes so offen und leicht, als wären ihm von der Zugluft Klangfarben und Rhythmen des Zikadenchors zugetragen worden.“ (A 205) Auch die Ordnung und die Gesetzmäßigkeiten des Vogelgesangs an der Großen Mauer liefern die Folie für menschliche musikalische Arrangements, denn der Vater des Vogelbeobachters „hatte die diatonischen Intervalle, die Dreiklangmotive und chromatischen Tonreihen beispielsweise des Amselgesangs dann in seine Kompositionen für Blasmusik eingearbeitet“ (A 24). Auch das

30 Schmitz-Emans 2017, S. 216.

umgekehrte Phänomen der Nachahmung der Wirklichkeit – diesmal nicht im mimetischen, sondern im Sinne der *imitatio* – lässt sich beobachten, welches zugleich eine besondere Form der Grenzüberschreitung, genauer gesagt, der Grenzaufhebung darstellt: „Amseln konnten jedenfalls etwa ein Dutzend anderer Vogelstimmen, selbst Geräusche aus der Menschenwelt nachahmen, das Weinen eines Kleinkinds, ferne Motoren, Gelächter, Sirenengeheul“ (A 25).

Die brasilianische Geschichte über die Beerdigung eines deutschstämmigen Großunternehmers wird vom Motiv des Windstoßes eingerahmt. Am Anfang bringt dieser die die Ewigkeit repräsentierende, „himmelstürmende“ (A 29) Araukarie zum Tönen und erzeugt in seiner Krone „ein kaum hörbares, an den Atem eines Schläfers erinnerndes Geräusch“ (A 28). Zum Schluss sind es wiederum die Windstöße, die das von Herzfelds Tochter leise vorgetragene Goethe-Gedicht in ein unverständliches Geräusch zerlegen. Eine ähnliche Erfahrung wird dem Erzähler an den Gittertoren der Anstaltskirche des Psychiatrischen Krankenhauses *Am Steinhof* in Wien zuteil. Die ineinanderfließenden und -greifenden Gebete ergeben eine Stimmenvielfalt, welche nach jenseitigen Gesetzen zu funktionieren scheint: „Obwohl jeder der sechs oder sieben Andächtigen seine eigenen Strophen und Bitten vorbrachte, verbanden sich ihre Stimmen zu einem wirren Chor, in dem jeder nach einem anderen Gesetz verstummte und irgendwann wieder in die Anrufungen einfiel“ (A 349).

Schließlich soll noch ein Beispiel erwähnt werden, in dem die Mehrstimmigkeit in einer doppelten Hypostase erscheint. Einerseits wird vom Erzähler „im Windgeräusch das Gewirr [...] vieler über die Jahrtausende und bis in die Gegenwart erhobener Stimmen“ (A 98) an Homers Grab auf der Insel Ios heraufbeschworen – diesmal heißt die Formel „ich hörte“. Andererseits ist es eben die Mehrsprachigkeit, die eine fragwürdige Identität begründet. Die vom Erzähler gehörten Stimmen bezweifeln die historische Existenz eines Menschen mit dem Namen Homer, indem sie die ihm zugeschriebenen Werke wegen ihrer Polyphonie als Elemente eines so komplexen kollektiven Diskursraums festlegen, welcher lediglich von einem „Chor verschollener Erzähler“ (A 98) stammen könne:

Ich hörte im Windgeräusch das Gewirr so vieler über die Jahrtausende und bis in die Gegenwart erhobener Stimmen, die behauptet hatten, ein Mensch namens Homer müsse allein deswegen unsterblich sein, weil er nie gelebt habe. Kein Mensch, kein einzelner Dichter oder Erzähler kön-

ne die Kraft besessen haben, solche Heerscharen von Helden, Göttern, Kriegerern, liebenden, kämpfenden und trauernden Gestalten erstehen zu lassen, die Kraft, den Kampf um Troja und die Irrfahrten des Odysseus in so zahllos verschiedenen Rhythmen, Tonfällen, Sprachfarben zu besingen, nein, das müsste das Werk einer ganzen Reihe von namenlosen Dichtern gewesen sein, Sängern, die zu einem Phantom verblasst und von den Nachgeborenen Homer getauft worden waren. (Ebd.)

Schrifttypen und andere Zeichen

Die offensichtlichste Form der Mehrschriftlichkeit im *Atlas eines ängstlichen Mannes* erscheint auf der Ebene der typografischen Gestaltung der Buchseiten. Die Kursivsetzung sowohl von fremd- als auch von deutschsprachigen Ausdrücken und Formulierungen dient der Hervorhebung, der Aufmerksamkeitslenkung und der Steuerung der inhaltlichen Deutung einzelner Passagen und sogar ganzer Kapitel. Das Phänomen lässt sich aufgrund der von Schmitz-Emans ausgearbeiteten Typologie zur Mehrschriftlichkeit „innerhalb der einzelnen Schriftcodes“³¹ einordnen. Erwähnenswert ist auch die typographische Hervorhebung des in die Marmorstelen eingemeißelten Herodot-Zitates mit Majuskelschrift (vgl. A 96) und die exponierte Wiedergabe einer Strophe aus einer Ballade Bob Dylans (vgl. A 69) oder eines Gedichtes von Meng Horan (vgl. A 335).

Schmitz-Emans erwähnt auch eine besondere Form der Mehrschriftlichkeit, die sich an der Grenze „zwischen Schrift und gestisch erzeugter *Spur*“³² befindet. Dazu zählt sie u. a. Kleckse, Bewegungsspuren, Durchstreichungen, diakritische Zeichen oder Leseanweisungen, welche – so der Begriff von Franz Mon – die „Lesephysiognomie“ (ebd. 230) eines Textes prägen können. Zwar nicht in dieser sichtbaren Form, doch werden auch im *Atlas eines ängstlichen Mannes* besondere Spuren von Körperbewegungen thematisiert. Zu nennen wäre „ein tief in den Sand eingegrabenes Muster aus Kampfspuren“ (A 44, vgl. auch A 48) in der Stierkampfarena, das als tödliches Fangnetz metaphorisiert wird. In der Karibik beobachtet der Erzähler durch seine Tauchbrille den „ungeheuren, von Abwehrkämpfen, von Korallenriffen, Liebespielen oder den Schraubenblättern von Schiffen gezeichneten, narbigen Körper“ (A 129) eines Buckelwals. Die Erzählung über die Nacht

31 Schmitz-Emans 2020, S. 225.

32 Ebd. 230 (H.i.O.).

des Wasserfestes in Phnom Penh endet mit der Heraufbeschwörung einer aus leuchtenden Schiffen geformter Konstellation, die als Ergebnis einer kalkulierten Schriftbewegung die Eigenartigkeit und Rätselhaftigkeit von Naturgesetzen herausstellt:

Unter dem großen Feuerwerk dieses Festes würde er eine mit Lotos und Lichtern beladene Nachbildung seines Bootes in die Wellen des Tonle Sap setzen. Und sein Schiff würde mit Abertausenden anderen, Flammen tragenden Flößen, Schiffchen aus Bananenblättern, Bambus und Seide, davontanzen und so die Strömungsumkehr des Flusses der Khmer in einer Lichterprozession in die Dunkelheit schreiben: ein flackerndes, fließendes Feuerzeichen, dass nichts, weder das Wasser noch die Zeit, noch das durch die Abgründe des Himmels wandernde Leben bloß einer einzigen, für immer festgelegten Richtung folge. (A 175)

Des Öfteren verbindet sich das Motiv der Schrift und der Inschriften mit dem des Ephemerem und Flüchtigen. Die Stilisierung Homers zu einer abstrakten Identität von gebündelten Stimmen und Diskursen wird durch den Kontrast zwischen den schwarzen Buchstaben an den Marmorstelen und der Namenlosigkeit des eigentlichen Grabmals versinnbildlicht:

Ich sah fünf weiße Marmorstelen, alle schmal, fast mannshoch und mit eingemeißelten, geschwärtzten Buchstaben des griechischen und lateinischen Alphabets beschrieben. [...] An den rohen Mauern des Grabmals waren kein Name und keine Inschrift zu lesen und auch kein steinerne oder anderer, das Leben überdauernder Schmuck zu sehen. (A 95)

Die Beschriftung der Natur durch Menschenhand wird in der Erzählung *Kalligraphen* als ein „Schauspiel des Verschwindens“ (A 332) inszeniert. Die mit befeuchteten Bambusstöcken beschrifteten Steininseln im Kunming-See im Nordwesten von Peking sind Ausdruck der Suche nach einer verlorenen Symbiose zwischen Mensch und Natur. Die scheinbare Sinnlosigkeit³³ dieser Form der „physischen Produktionsweise“³⁴ von „kunstvollen Schriftzeichen“ (A 332) – und so-

33 „Dann tauchten sie ihre Bambusstöcke ins Wasser und begannen, ihre Inseln mit den vollgesogenen Schwämmen zu beschreiben. Auf dem glatten, sonnenbeschieneenen Steingrund erschienen ihre kunstvollen Schriftzeichen wie mit Tusche gepinselt. [...] Aber mit welcher Eleganz und Sicherheit sie ihre Wasserzeichen auch malten – die Schrift verblasste rasch unter der Sonne, verdampfte.“ (A 332)

34 Schmitz-Emans 2020, S. 225.

mit auch einer weiteren Form von latenter Mehrschriftlichkeit – wird durch deren Verknüpfung mit dem Motiv des Müßiggangs legitimiert. Die verschiedenen Arten des Schreibens – „mit Wasser auf Steinen“ (A 333), „mit einem trockenen Pinsel [...] in den Staub“ (ebd.), „mit einem Stock in den Schlamm“ (A 334) – markieren einen Grenzraum zwischen Schrift und Bild, außerdem stellen sie auch diesmal eine utopische Alternative gegen den gewalttätigen Eingriff des Menschen – in diesem Fall der „*Wolkenkrieger*“ (ebd.) – in die Naturprozesse dar.

Auf „[r]ätselhafte Schriftzeichen“ (A 404) stößt der Erzähler auf der Osterinsel, als er „zwei große Ecksteine [...] mit Rongorongo-Zeichen [...] – Symbolen der einzigen in der Südsee entstandenen, seit dem Untergang ihrer Erfinder aber nicht mehr lesbaren Schrift“ (A 404) entdeckt. Dass nicht nur Schriftzeichen, sondern auch deren Autoren rätselhaft sein können, davon zeugt die osttibetische Geschichte über den unsichtbaren, lediglich durch seine vermeintlichen Hammerschläge identifizierbaren Schreiber: „Der Schreiber, sagte Tharchin. Der Schreiber?, fragte ich. Er schreibt mit Hammer und Meißel, sagte Tharchin. Er schlägt diese Zeichen seit Jahrhunderten ins Ufer. Seit Jahrhunderten? Er schreibt seit Jahrhunderten? Seit Jahrhunderten, sagte Tharchin.“ (A 424)

Die Beispiele zeigen erneut, dass Mehrschriftlichkeit als eine besondere Form der Semantisierung des Raums gilt, in der es stets um Existentielles geht: um Orientierung, um Transzendierung von Zeit- und Raumgrenzen, um Wiederherstellungsversuche einer verlorenen Harmonie, um Sinnsuche und die Reflexion über die eigene Identität. Die isländische Erzählung macht auf den prekären und instabilen Status dieser Schriftmarkierungen aufmerksam. Die Zerstörung der „Wegzeichen“, der „jüngste[n] wie älteste[n], prähistorische[n] und neuzeitliche[n] Steinmale, Steinkegel, Steinsäulen oder in Felswände geschlagene[n] Orientierungszeichen“ (A 51) kann die Ordnung und sogar das Bestehen einer ganzen Gesellschaft gefährden. Die „einmal bloß handgroßen, dann wieder meterhohen Schriftzeichen“, welche einen „nach unseren Karten drei Kilometer lang[en] und einen Kilometer breit[en]“ See in Ost-Tibet säumen und ihn wie „ein aus Steinen gefügtes Schriftband“ mit einer an den „Urklang des Universums“ (A 422) erinnernden Gebetsformel umgeben, bringen das Bedürfnis des Menschen zum Ausdruck, „neben dem Diesseits ein imaginäres Jenseits auf den Karten seiner Vorstellungswelt zu lokalisieren.“³⁵ Auch das Beispiel von Pavlik, einem ehemaligen Lehrer in einem tschechischen Dorf, der sein Leben der Pflege eines verwilderten jüdischen Friedhofs

widmet, zeugt von diesem Bedürfnis, diesmal in seinem „Kommunikationsversuch mit der Transzendenz“ (ebd. 218). Nach einer Zeit

hatte dieser Friedhof, hatten die Toten selbst nach und nach begonnen, zu ihm zu sprechen [...], und er hatte ihre Sprache und ihre Schrift allmählich verstehen gelernt, oft war es mühevoll, aber so waren ihm ein Mensch nach dem anderen, an deren Leben neben deutschen und tschechischen vor allem hebräische Inschriften erinnerten, sozusagen auferstanden [...]. Mittlerweile kam es ihm manchmal vor, als seien ihm die hier Begrabenen vertrauter und näher als viele Bürger der Stadt.“ (A 179)

Zusammenfassung

Ähnlich zu Mr. Fox' „Album, das idealerweise sämtliche Singvogelarten enthalten sollte“ (A 23), erweisen sich Ransmayrs Erzählungen als ein – vielleicht ebenfalls utopischer – Versuch, einen Weltatlas der Sprachen- und Zeichenvielfalt, der sprachlich-schriftlichen Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen zu etablieren. Die Mehrzahl der Erzählungen thematisiert und stellt „die Interaktion der Erzählerfigur[] mit unterschiedlichen Sprachkontexten“³⁶ dar. Der *Atlas eines ängstlichen Mannes* kann auch als ein Experiment betrachtet werden, „wie Sprachvielfalt im Medium der Einsprachigkeit präsentiert werden kann“ (ebd.). Das vom Erzähler unterwegs aufgefundene und in den Erzählungen behutsam dosierte fremdsprachige Material hinterlässt seine Spuren auch auf der typographischen Oberfläche des Textkörpers. Es zeichnet den gedruckten Text, indem es ihn optisch strukturiert und ihn auf diese Weise ‚kartiert‘. Das Fremdsprachige fungiert außerdem des Öfteren als Impetus, dem zeitlich und räumlich Entfernten oder Unzugänglichen nachzugehen, dem scheinbar Unauffälligen oder Nebensächlichen, dem Vergessenen oder dem von der Zeit Getilgten seine Geschichte zu entlocken und sie in die Sphäre des Poetischen hinüberzuretten. Die „Einbeziehung einzelner fremdsprachiger Partikel in den ansonsten homogenen Text“³⁷ signalisiert Authentizität und Realitätsnähe, die ihnen innewohnenden Bedeutungsschichten fungieren – mit Werner Helmich gesagt – als „Generator[en] der Diegese“³⁸. Die fremdsprachigen Elemente dienen auch zur „Be-

36 Dembeck 2020a, S. 180.

37 Schmitz-Emans 1997, S. 92.

38 Zit. n. Dembeck 2020c, S. 208.

reicherung des poetischen Vokabulars³⁹ und tragen zur besonderen Poetizität von Ransmayrs Reiseerzählungen bei. Auch für Ransmayrs *Atlas* gilt die Feststellung von András Horn: „Das Fremdwort verfremdet, wenn es sparsam gebraucht wird: dank seiner Fremdheit hebt es sich selber hervor und steigert somit eine Ästhetizität, die streng genommen auch ohne sein Zutun zustandekommen könnte.“⁴⁰

Quellenangaben

- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.
- Barthes, Roland: *The Neutral*. New York: Columbia University Press 2005.
- Beghoul, Rafika: Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in „Die letzte Welt“. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 25, o. J. Online verfügbar unter <https://www.inst.at/trans/25/christoph-ransmayrs-geopoetik-und-heterotopien-eine-gegen-genealogie-zur-macht-in-die-letzte-welt/> [Zugriff am 27.06.2023].
- Dembeck, Till: Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020a, S. 167-192.
- Dembeck, Till: Sprachwechsel/Sprachmischung. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020b, S. 125-166.
- Dembeck, Till: Zitat und Anderssprachigkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020c, S. 193-219.
- Horn, András: Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: *arcadia. International Journal of Literary Culture / Internationale Zeitschrift für literarische Kultur* Nr. 1-3/1981, S. 225-241.
- Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit*. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Ransmayr, Christoph: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2014.
- Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2002, S. 7-35.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink Verlag 1997.
- Schmitz-Emans, Monika: *Erzählte Atlanten*. In: Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (Hg.): *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 203-223.
- Schmitz-Emans, Monika: *Mehrschriftlichkeit*. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 221-232.
- Vlasta, Sandra: *Literatur – grundsätzlich mehrsprachig!? Das politische Potenzial literarischer Mehrsprachigkeit heute, am Beispiel von Barbi Marković' Superheldinnen*. In: *Interlitteraria* Nr. 26/1/2021, S. 67-84.
- Wohlleben, Doren: *Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph*. In: Dies. (Hg.): *Text+Kritik*. Bd. 220: Christoph Ransmayr. München: edition text + kritik 2018, S. 9-15.

39 Dembeck 2020b, S. 156.

40 Horn 1981, S. 240.