

# RÄUME IN BEWEGUNG

## Narrative und Chronotopik in Christoph Ransmayrs Roman *Der fliegende Berg*

von Wolfgang Müller-Funk (Wien)

Erstveröffentlichung

### 1. Vorbemerkung

Trotz aller Volten und Wenden im kulturwissenschaftlichen Diskurs erregt die Frage nach der Vereinbarkeit von Kulturwissenschaft und Philologie, v.a. in der Inlandsgermanistik noch immer die Gemüter: Wie viel und welche Kulturwissenschaft verträgt die Philologie? Welche und wie viel Philologie vertragen umgekehrt die Kulturwissenschaften? Ich möchte diese Frage entlang des 2006 erschienenen Romans von Christoph Ransmayr *Der fliegende Berg* diskutieren, eines überaus ambitionierten, semiotisch und erzähltechnisch dichten Werkes, das sein Publikum bereits auf den ersten Blick irritiert:

- Durch einen rätselhaften Titel, der mit dem vom Autor selbst ausgesuchten Peri-Eikon, dem Umschlagbild des renommierten österreichischen Künstlers Manfred Wakolbinger (*Atemluft*, submarin 2003), auffällig kontrastiert.
- Durch ein ›Schriftbild‹, das vom Autor als »fliegender Satz« apostrophiert wird und vermutlich mit der Tatsache korreliert, dass das als Roman deklarierte Werk zeitgleich in zwei unterschiedlichen medialen Formaten erschienen ist, als gedrucktes Buch und als digitale Hörkassette, in der der gesamte Text, die Rede des fiktiven Erzählers Patrick, akustisch durch den Autor repräsentiert wird.
- Durch die Wahrnehmung im und v.a. jenseits des symbolischen Feld der Literatur: Es ist ungewöhnlich, dass ein so anspruchsvolles Werk eine derartige Resonanz erfährt und in fast allen Wiener Boulevard- und sogar Gratiszeitungen Aufmerksamkeit hervorrief.

### 2. Fliegende Sätze

Die Buchversion des *Fliegenden Bergs* überrascht das Lesepublikum durch eine grafische Repräsentation des Textes, die sich von jener, wie sie für den modernen Roman üblich ist, auffällig unterscheidet. An Stelle eines in Blocksatz gesetzten Fließtextes sieht sich die Leserschaft mit Zeilen konfrontiert, die sie, worauf eine »Notiz am Rand« hinweist, – mit moderner Lyrik assoziiert, was der Peritext<sup>1</sup> jedoch einschränkt, wenn es heißt: »Der Flattersatz – oder besser – der fliegende Satz – ist frei und gehört nicht allein den Dichtern.«<sup>2</sup> Offen bleibt, welche Funktion der Autor selbst seinen flatternden bzw. – in Analogie zum Buchtitel – fliegenden Sätzen zuschreibt.

Durch vertikale und horizontale Leerstellen und Zeilensprünge entsteht ein grafisches Schriftbild, das im Gegensatz zum gleichförmigen Blocksatz visuell markiert ist. Als Textpartitur gelesen zeigen die bedeutungsvollen Leerstellen, die von Symbolen verwaisten Plätze, sowie die scheinbar willkürlichen Enjambements und Leerzeilen, eine Rhythmisierung der Sprache an, verweisen auf eine Zeitlichkeit, die durch die Auslassungen sinnfällig wird. Die Schrift wird zur Partitur gesprochener Rede.<sup>3</sup> Was sich in den »fliegenden Sätzen« sprachlich einbringt, ist die Stimme. Insofern ist das ›Hörbuch‹ keine sekundäre mediale Version des Werkes, sondern eigentlich ihre primäre: In einem Interview, bekennt Ransmayr in spielerischem Ernst, er hätte das Werk am liebsten nur im akustischen Medium der gesprochenen Narration publiziert: »Ja, ich träume davon, eine Geschichte mal überhaupt nur als gesprochenen Text zu veröffentlichen.«<sup>4</sup> Absichtsvoll kommen damit ältere Schichten des Epischen ins Spiel. Ransmayrs fliegende Sätze re-zitieren vormoderne Gattungen, das Epos oder – altertümlich ausgedrückt – die Epopöe, die für einschlägige Theoretiker der Moderne wie Lukács und Adorno von zentraler Bedeutung sind,<sup>5</sup> nämlich als Gegenpol zum modernen Roman als dem Ort transzendentaler Obachlosigkeit des entfremdeten Menschen.<sup>6</sup> Wenn Lukács »die Sprache des absolut Einsamen« hervorhebt, dann besteht in dieser Bestimmung des Monologischen ein diametraler Gegensatz zu Bachtins dialogischer und polyphoner Bestimmung des Romans im 20. Jahrhundert.

Ransmayrs Roman ist im konzisen Sinn postmodern, genauer post-historisch. Auf provokante Weise wird der Chronotopos der anderen Zeit des Abenteurers restituiert, den man mit der Triade Ausfahrt | Abenteuer | Heimkehr beschreiben kann. Die Geschichte des

1 Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

2 Ransmayr, Christoph: Gespräch mit Irene Nießen. In: Buchjournal 3 (2006), p. 47.

3 Ders.: Der fliegende Berg. Hörbuch, gesprochen vom Autor. Berlin: Argon 2006.

4 Ransmayr 2006 (*Gespräch*), p. 77.

5 Adorno, Theodor W.: Über epische Naivität. In: Ders.: Noten zur Literatur. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1958, pp. 50-61.

6 Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied & Berlin: Luchterhand 1971, p. 32.

7 Ransmayr, Christoph: *Der fliegende Berg*. Frankfurt/M.: Fischer 2006.

8 *Ibid.*, p. 356.

9 Frank, Manfred/Kurz, Gerhard (Hg.): *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, p. 110.

10 Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt/M.: Fischer 1989, p. 23; cf. auch Bender, John/Wellberry, David E. (Hg.): *Chronotypes. The Construction of Time*. Stanford: Stanford UP 1991.

11 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 359.

12 Genette, Gerard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München: Fink 1998, p. 178.

13 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 10.

Selbsterzählers Patrick, der nicht weiß, ob er seinen Namen, einem Heiligen, einem IRA-Helden oder einem Scherz seines Bruders verdankt (»Mousepad«), folgt der klassischen Struktur des *vóσtoς*, der Heimkehr nach einer Kette lebensbedrohlicher Abenteuer, die er, im dramatischen Gegensatz zum älteren Bruder, glücklich übersteht. Die narrative Matrix des überstandenen Abenteurers entstammt einem kulturellen Kosmos, den ich als Heldentum nach dem Zeitalter der Helden bezeichnen möchte. Der Roman erzählt die Geschichte eines Helden, der nach Hause findet und, dem Tod entronnen, kein Held mehr sein will und seine Heimat in der Fremde findet: »Wie primitiv wirken die binären Abläufe / in Liams Computern gegen das Drama / eines einzigen Schritts [...]«<sup>7</sup>

In die oral imaginierte Sprechsituation ist die Logik des Mythos und des klassischen Helden eingeschrieben, lange bevor der Romantitel *Der fliegende Berg* – revisionäre Lesart tibetanischer Mythologie – thematisch zur Sprache kommt. Zu Ende des Romans erzählt Patrick, dass die Söhne dem Vater, der den nicht eben schmeichelhaften militärischen Spitznamen Captain Daddy trägt, eine naturgetreue Landschaft aus Pappmaché geschenkt haben: »das maßstabsgetreue Modell / eines Tales an der Straße von Macroom«, Schauplatz »des Heldentodes von Michael Collins, der Ikone der irischen Wiedergeburt«.<sup>8</sup>

Der Mythos ist eine Textsorte, die sich fliegender Sätze bedient, um Raum und Zeit zu durchqueren. Flügel hatten bekanntlich die Begründer des deutschen Idealismus der »Physik« ihrer Zeit »geben« wollen.<sup>9</sup> Etwas von diesem Pathos schwingt in Ransmayrs Text mit, aber auch jener Gestus, der die Logik des gesamten Chronotopos »des Weges sowie der sich unterwegs abspielenden Begegnungen und Abenteuer«<sup>10</sup> überlagert: das *Zum-letzten-Mal*. Die Geschichte einer letzten Bergbesteigung wird zum letzten Mal epopöetisch erzählt. Zum letzten Mal wird Irland erinnert, zum letzten Mal ereignet sich das Wunder einer ersten Liebe. Zum letzten Mal wird die Welt des Mythos auf- und abgerufen. Der Erzähler liegt, im Halbschlaf im leergeräumten Haus des Bruders am Meer und wartet »auf das Nachlassen des Windes, / auf ein sanftes Meer.«<sup>11</sup>

Unverkennbar wird der traditionelle Gestus des Erzählens durch avancierte moderne ästhetische Strategien modifiziert, konterkariert und verfremdet: Die homodiegetische Erzählform,<sup>12</sup> in der der Held sein eigener verklärender Sänger und Lobpreiser seiner Heldentaten ist, bleibt auf den seelischen Innenraum konzentriert. Es ist v.a. eine radikal vergegenwärtigende Erinnerung, die ungeachtet der Vergangenheitsform alles Frühere oder Spätere vergisst, wie der unmögliche Anfang des epopöetischen Romans sinnfällig macht, der den Bericht mit mythischen und wissenschaftlichen Angaben spickt: *Ich starb / 6840 Meter über dem Meeresspiegel / am vierten Tag im Jahr des Pferdes. [...] Ich fror nicht. Ich hatte keine Schmerzen.*<sup>13</sup>

Die Anderen, der Bruder und Nyema, die Geliebte, sind nur als erinnerte Stimmen, kursiv markiert, vernehmbar. In Umkehrung der magischen Linearität der Schrift und der Logik jener einfachen Formen, die keine Differenz von Story und Plot zulassen, ist in diesem Erinnerungstext, der sich in seiner Virtuosität mit Klassikern wie Nerval, Schnitzler, Broch oder Thomas Bernhard messen kann, jedwede zeitliche Kontinuität gekappt. Die Erinnerung wird eigenmächtig aktiv, sie zeigt sich selbst und verschränkt auf assoziative Weise vier Raum-Zeiten und Zeit-Räume:

1. Die Kindheit der Brüder in der Nähe von West Cork.
2. Das um Jahre spätere Leben der Beiden auf Horse Island.
3. Die Expedition ins östliche Tibet im chinesischen Jahr des Pferdes.
4. Die Zeit der Niederschrift in dem leeren, verwaisten Haus auf Horse Island.

Unmöglich, die zeitliche Abfolge der Handlung lückenlos und linear zu rekonstruieren.

### 3. So viele Räume

Wenn heute etwas Übergewichtig von einer spatialen Wende in den Kulturwissenschaften die Rede ist,<sup>14</sup> dann wohl in jenem Sinn, dass Raum unter den Bedingungen von Modernität ein von Menschen real, sozial und symbolisch erfülltes und zugleich in verschiedene Dimensionen, Ebenen und Repräsentationsformen aufgespaltenes multiples Phänomen ist.<sup>15</sup> Ferner geht damit die auf Michel Foucault gründende These einher, wonach die Wende zum Räumlichen ein Verschwinden der Geschichte und der Geschichten impliziert. In kritischer

14 Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns*. Reinbek: Rowohlt 2006, pp. 284-328; Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.

15 de Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Dünne/Günzel 2006, pp. 343-353; Simmel, Georg: Die Alpen. In: Ders.: Philosophische Kultur. Leipzig: Kröner 1919.

16 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 81.

17 Ibid., p. 284.

18 Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. München: Hanser 2003, pp. 81-87.

19 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 39.

Revision dieser These möchte ich Bachtins Konzept des »Chronotopos« ins Spiel bringen, das die temporären (Tiefen-) Strukturen des Zeitkunstwerks »Roman« in Rechnung stellt.

Ransmayrs Roman verblüfft nicht allein durch eine Vielfalt von jeweils temporär markierten Räumen, topologischen Ortsangaben (in Südirland, im westlichem Tibet), vielmehr existiert jede räumliche Einheit mehrfach und in verschiedenen Relationen: real, symbolisch, imaginär; virtuell und leiblich erfahrbar. Liam, Bruder »Kalthertz«, der Gegenspieler des Erzählers, dünkt sich im Besitz des Raumes, weil er alle topografischen Angaben des östlichen Tibets auf den Datenbänken seiner fünf »Flüssigkristallschirme« gespeichert hat und weil er von der Obsession getrieben ist, die Welt durch ebendiesen Schirm kartografisch im Griff zu haben: »Allein in seinen virtuellen Animationen / genoß mein Bruder die Unbegrenztheit von Herrschaft- / wenn er etwa Höhenschichtlinien und / Schwärmen von Gipfelvermessungspunkten befahl, / sich aus der Zweidimensionalität / zu schattenwerfenden Gebirgen [...] zu erheben.«<sup>16</sup> Oder: »Mein Bruder konnte virtuelle Berge versetzen.«<sup>17</sup>

In diesen Räumen befinden sich die topografisch verordneten Orte, Schauplätze und Bühnen:

- der Ort der Kindheit in West Cork mitsamt den Caha Mountains,
- die Insel, das selbstgewählte Exil Liams, später auch Patricks, des »Statisten in Liams Plänen«,
- das immense Territorium von Sichuan und Kham. Auf einer symbolischen Landkarte geraten sie als Nachbarländer nebeneinander, die Peripherie Europas und die abgelegene Welt Zentralasiens. Mehr noch: im Vollzug des Erzählens werden diese Territorien gleichsam übereinander gelegt und überblendet. Was sie verbindet, sind – klar erkennbar – narrative Konstruktionen:
- Narrative eines Kolonialismus und Postkolonialismus, der, wie Karl Schlögel gezeigt hat, auf der Kulturtechnik der Vermessung beruht.<sup>18</sup>
- Die erinnerte Familiengeschichte, die durch den Flug der Assoziationen die entlegenen Räume miteinander verbindet. Das Auf- und Absteigen korrespondiert dabei mit dem Durchwandern des Innenraums, der Querung von Raumzeit.
- Die mythischen Konstruktionen Irlands und Tibets, die von der Mutter, Shona, und von der Geliebten, Nyema, repräsentiert werden – die andere Raumzeit der Dichtung.

Zugleich aber sind die Räume auch narrativ mehrfach besetzt: Der Aufstieg zum »fliegenden Berg« ist psychische Anamnese, tödliche Grenzerfahrung und zeitlicher Aufstieg in eine mythische Welt, in der die Erfahrung von der Erzählung transzendiert wird. Die topografischen, menschenleeren »unerfüllten« Räume sind besetzt, körperlich durch die Fußtritte der Kletterer, »Captain Daddys« und seiner beiden Söhne, seiner »Soldaten«, symbolisch durch eine Kartografie Irlands wie Tibets, in die koloniale Herrschaft eingeschrieben ist. So taucht der Phur-Ri, der fliegende Berg, auf Liams »Flüssigkristallschirm« zunächst als ein elektronisch übermitteltes Radarbild eines chinesischen Militärpiloten auf:

Der Pilot hatte während des aussichtslosen Widerstands der Krieger von Kham gegen eine aus Peking befehligte Besatzungsarmee eine Klosterfestung bei Dege in Brand geschossen, als ihn auf dem Rückflug eine Gewitterfront/ zu einem weiträumigen Ausweichmanöver zwang.

Das Manöver drückte ihn dicht an die Flanken/eines Berges ohne Namen, dessen gespenstische Gipfelhöhe er in einem patriotischen Funkspruch/ seiner Basis zuschrie: Dieser Berg dieser Koloß! Sei die höchste Säule der revolutionären Welt!<sup>19</sup>

Als die beiden Brüder den Gipfel des Vogelberges erklimmen haben, wird die »Sturmmaske« des Bruders mit der Vermummung des martialischen Vaters als IRA-Kämpfers in eins gesetzt, der Vater hat das Bergsteigen vornehmlich als »Luftkrieg« gegen die Engländer verstanden.

Dieses eigentümliche Bergsteigen, das zugleich einen semiotischen Akt verkörpert, lebt nicht zuletzt von dem ein- und aufdringlichen Gegensatz von Virtualität und ›Realität‹, von

20 Simmel 1919, pp. 134-141.

Landkarte und Territorium, von Kontrollblick und leiblicher Hilflosigkeit gegenüber der »Masse des Gestaltlosen«<sup>20</sup>. In diesem Diskurs über die Medien geht es auch um so etwas wie die ontische Differenz, die darin besteht, dass der Landkartenbetrachter die betreffende Topografie ordnend überschaubar, während der reale »Raumgreifer« sich in seiner Leiblichkeit im Raum befindet, ihm ausgeliefert ist. So wird der Speicherraum des »Flüssigkristallschirms« mit einem anderen symbolischen Raum, einem subjektivem Archiv des Erinnerns, kontrastiert, das narrativ und diskontinuierlich ist.

#### 4. Berge. Meere und Giganten

21 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Übers. v. Gabriele Ricke. Berlin: Merve 1992.

22 Bächtold-Stäubli, Hans (Hg.): Handbuch des deutschen Aberglaubens. 10 Bde. Berlin: de Gruyter s.a., Bd. 8, S. 1237-1254..

23 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 14.

24 <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/18149>.

25 Paz, Octavio: Die andere Zeit der Dichtung. Übers. v. Rudolf Wittkopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, p. 92.

26 Buffetrille, Katia: One Day the Mountains Will Go Away. In: Blondeau, Anne-Marie/Steinkellner, Ernst (Hg.): Reflections of the Mountain. Wien: ÖAW 1996, pp. 77-90.

27 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 305.

Der digitalisierten Kartografie, die die virtuelle, quasi-fotografische mimetische Darstellung der betreffenden Räume einschließt, stehen die unbeherrschbaren Räume gegenüber, die nicht topografisch, sondern elementar sind: Berge, Wüsten und Eiswüsten, Meere und Ozeane, »Himmelsareale«. In Ransmayrs Werk spielen diese »letzten Welten«, a-humane Räume, die scheinbar keine soziale Funktion haben, sondern »glatt« sinnd,<sup>21</sup> eine tragende Rolle. Tendenziell homogen und leer, sind sie zugleich mit Konnotationen semiotisch überladen, so wie der Vogelberg, der mit Gebetsfahnen und tibetanischer Schrift fixiert ist. Die unwirtlichen, scheinbar homogenen Räume verwandeln sich in absolute Grenzlinien, die »Todesmetaphern« evozieren: so etwa das eindrucksvolle Bild der in die Höhe getriebenen Apollofalter rund um dem Gipfel des Phur-Ri, ein schauerliches, fast apokalyptisches Tableau toter ψύχαι.<sup>22</sup>

In einem Panzer aus Rauhreif,  
die ihre Facettenaugen, Saugrüssel und Flügelschuppen  
übertrieb und vergrößerte,  
schneiten tote Schmetterlinge  
auf mich und meinen Bruder herab,  
zuerst vereinzelt, dann zu Hunderten,  
schließlich in einem wirbelnden,  
den Himmel verfinsternden Schwarm.  
Manche dieser filigranen Kadaver  
schienen beim Aufprall auf meiner Brust,  
[...] zu zerspringen,  
und ich glaubte ein Klirren zu hören.<sup>23</sup>

Die elementaren komischen Räume treten in romantisch-naturphilosophischer Manier, sozusagen von Novalis über Caspar David Friedrich bis Anselm Kiefer oder Manfred Wakolbinger<sup>24</sup> durch Ähnlichkeit, Analogie und Polarität zueinander in Korrespondenz, wie Octavio Paz schreibt: »Die Idee der universalen Korrespondenz ist wahrscheinlich so alt wie die menschliche Gesellschaft. Das ist verständlich: die Analogie macht die Welt bewohnbar.«<sup>25</sup> Die Bergwelt erscheint nicht nur als Raum des Transzendenten, sondern v.a. als die Bühne des Todes, als Welt des Eises und der Finsternis, in der alles Leben gefroren ist. Nyemas Mythos vom fliegenden Berg berichtet von diesem Zustand der Unbeweglichkeit als einem grandiosen kosmischen Geschehen. Der Aufsatz von Buffetrille über den tibetanischen Mythos vom fliegenden Berg macht deutlich, dass Ransmayr auf ethnologisches Material zurückgreift, dieses aber ebenso wie das Motiv der Polyandrie und der sexuell freizügigen »Himmelsmutter« romantisch überhöht.<sup>26</sup>

So wie die Berge aus dem Himmelsraum auf die Erde geworfen worden sind, so können sie auch wieder abheben, zum Leben erwachen. Kosmisch steht wie bei Novalis und Schelling die Erlösung der petrifizierten Räume an, so auch in Shonas Mythe, in der sich die Kristalle in Wasser und die Tränen des grimmigen König Kaltherz in Ozeane verwandeln.<sup>27</sup> Das Meer, Simmel zufolge »Gestalt des Lebens« schlechthin, bildet den absoluten Gegensatz zur eisigen Bergwelt, die, hierin den »Flüssigkristallschirmen« Liams in Horse Island ähnlich, das Leben tödlich-pathetisch übersteigt.

So sind die Berge zwischen das Meer, den Ausgangspunkt moderner Höhenmessung, und den Himmel gestellt. Luft und Wasser haben gemeinsam, dass sie als Inbegriff des Lebens und dynamischer Bewegung gelten: Fliegen und Schwimmen. Das Himmelsareal, der Raum der Schmetterlinge, der »Sommervogel« (Christoph Martin Wieland), der Psychen, ist der Luftraum, der romantische Raum der Liebe, das Wasser hingegen der Lebensraum des Körpers, der sich nach Dissoziierung sehnt.

## 5. Familienaufstellung I: Kain und Abel

28 Ibid., p. 318.

29 Bachtin 1989, p. 12.

30 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 168f.

31 Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Wien: Brandstätter, Frankfurt/M.: Fischer 1987, p. 160.

32 Nach Schmitt, Carl: *Staat, Großraum, Nomos, Arbeiten aus den Jahren 1916-1995*. Berlin: Duncker&Humblodt 1992.

33 Ders.: *Land und Meer*. Köln: Hohenheim 1981, p. 40.

Ein Mann steigt mit seinem Bruder, gegen seinen eigenen Willen auf einen Berg, um ohne ihn zurückzukehren. »Was mache ich hier? / was auf Horse Island? Was in deinem Haus? In deinem Leben?«<sup>28</sup> Der symbolische Mord und der reale Tod verschränken sich, erzeugen Gewissensbisse, v.a. aber: Erleichterung. Der Aufstieg zum fliegenden Berg, die letzte Ausfahrt, wird zum Weg ins Freie. In den Chronotopos des gefährlichen Ausfahrt, »einer fremden Welt, in der das Abenteuer herrscht«<sup>29</sup> ist – das ist einigermaßen neu in der Ransmayr-Welt – ein teils romantisches, teils psychoanalytisches Narrativ des *Déjà-vu* eingeschlossen, kommt die Figur des Aufschubs, v.a. aber die der Wiederholung ins Spiel. Alles hat schon ein Mal stattgefunden an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten:

- Die Inbesitznahme Tibets durch den chinesisch-kommunistischen Imperialismus wiederholt die Akte eines früheren Kolonialismus.
- Die Eroberung des Vogelberges durch den Bruder wiederholt die imaginierten »Luftkriege« des Vaters in den irischen Bergen.
- Im Liebesspiel mit Nyema wiederholen sich frühkindliche Szenen mit der Mutter.
- Die imaginierte kosmische Katastrophe des Beteigeuze, des roten Riesen im Sternbild Orion korrespondiert mit dem Untergang des gleichnamigen Schiffes in der Kindheit. Vor allem aber wiederholen sich die Szenen zwischen den Brüdern, die sich mehr und mehr einander entfremden und sich als unversöhnliche Rivalen gegenüberstehen. Es sind insgesamt drei Subtexte, die das Narrativ der feindlich gesinnten Brüder im Roman grundieren:

1. Die alttestamentarische Geschichte von Kain und Abel.<sup>30</sup>
2. Die Geschichte von Reinhold und Günther Messer, die Ransmayrs Freund selbst narrativ bearbeitet hat und die in den Eigen- und Fremdkommentaren immer wieder Erwähnung findet.
3. Ransmayrs erster Erfolgsroman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* enthält bereits den Gegensatz zwischen dem »Raumgreifer« Payer, der ein Land nach Hause bringen will, das den Namen des Kaisers trägt, und dem meereskundigen Weiprecht, der die Kartografierung für wissenschaftlich sekundär hält, wenn er meint:

Die Kenntniß unseres Erdballs muß selbstverständlich für jeden gebildeten Menschen von hohem Interesse sein; allein in jenen Breiten, die unbewohnt und unbewohnbar in Folge der dort herrschenden Verhältnisse nur für die reine Wissenschaft von Bedeutung sind, hat die beschreibende Geographie nur insofern Werth, als durch die Bodenverhältnisse die meteorologischen, physikalischen und hydrographischen Erscheinungen der Erde beeinflusst werden[.]«<sup>31</sup>

Unübersehbar tendiert Weyprechts Auffassung zum Romantischen, während Payer den Typus des raumgreifenden Menschen repräsentiert, der für seinen Kaiser eine Welt erobern möchte.

Alle drei Subtexte erfahren im Roman eine revisionären Lektüre. Insbesondere wird im Zeitalter der Globalisierung Kain, hier der Jüngere, rehabilitiert, als derjenige, der das intensive Sein und nicht das obsessive Haben verkörpert. Er ist der zeitgerechte Typ, der die Stimme erheben darf und den Bruder und seinen alten »Nomos« überwindet.<sup>32</sup>

Die beiden Brüder repräsentieren nicht nur den Gegensatz von alpinem und maritimem Raum, sondern verkörpern auch konträre Umgangsformen im und mit dem Raum: Patrick-Kain ist der deterritorialisierte Mensch, der »Seeschäumer«<sup>33</sup>, Liam-Abel, der alternative Viehzüchter auf Horse Island, Landvermesser und Landtreter, der sich eigentlich nicht vom Fleck bewegen muss, weil er die Welt im digitalen Nomos seiner »Flüssigkristallschirme«, seines »Operationsgebiets« gebannt hat.

Trotz seines anarchischen Aussteigertums personifiziert Liam den kaltschnäuzigen okzidentalen Menschen schlechthin: In einer subjektstufigen Interpretation ließe sich davon sprechen, dass er die abgespaltene hässliche Seite der westlichen Kultur, die das Unbehagen an ihr auslöst, repräsentiert: Glaube an die wissenschaftliche Rationalität, kultureller Überheblichkeitsdünkel, Okkupationsdrang, Übermaß an technischer Gerätschaft, Lebensver-

34 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*),  
p. 12.

35 Ibid., p. 329.

gessenheit. Im Gegensatz dazu erprobt der konsequente Nomade Patrick-Kain, glühender Kritiker des chinesischen Neokolonialismus, Empathie mit der anderen fremden Kultur.

Unfähig zu sozialer Kommunikation und Empathie, erlebt Bruder »Kalthertz« die Grausamkeiten in Tibet wie eine Filmsequenz. Gelähmt durch die Melancholie eines unrealisierten Begehrens, lebt er ein Leben aus zweiter Hand. Für Liam bewahrt sich die mythische Drohung:

Wer den Gipfel eines fliegenden Berges betrete,  
gerate in Gefahr, vor seiner Zeit  
aus der Welt geschleudert zu werden  
oder hinauszufallen in den Raum[.]

Patrick indes entrinnt trotz dreimaliger Todesgefahr dem Schrecken der Berge, kehrt zurück und löscht – gewisse Ähnlichkeiten mit Bernhards letztem Roman drängen sich auf – die Heimat aus: Irland, die Insel und die Speicher der »Flüssigkristallschirme«.

Zuweilen trägt der Bruder ein menschliches Antlitz, besitzt eine Stimme: Ein Mal unmittelbar vor dem Gipfel, von dem nie sicher sein wird, ob die beiden Brüder ihn je erreicht haben, erweist er sich als ein Hüter seines Bruders, der ihn hegt und pflegt. Aber da schiebt sich die Stimme und das Antlitz der Frau, Mutter und Geliebter, vor die Anwesenheit des Bruders: »Wenn ich an diesen Irrweg durch ein Eislabrynth / in die bewohnte Welt denke, / die irgendwo unter Wolkentürmen im Abgrund lag, / dann sehe ich immer auch Nyema.«<sup>34</sup>

In Ransmayrs Familienaufstellung ist Liam, der Widergänger des Vaters, homosexuell, Patrick, der Erzähler, heterosexuell. Patricks Weg in die Berge bedeutet letztendlich: Heimkehr zur Mutter. So gesellt sich den brüderlichen Oppositionen eine weitere, höchst prekäre hinzu, die Homosexualität mit den hässlichen Zügen des westlichen Okkupanten verbindet; der Roman relativiert diese Sichtweise insofern, als es die ungelebte Seite dieser Homosexualität, die Melancholie des versagten Begehrens ist, die sich hinter der zupackenden Kontrollobsession des Bruders verbirgt. Der Erzähler betrachtet sich als Lückenbüßer und Platzhalter für das Begehren des Bruders, aber es gibt Textspuren, in denen, Kehrseite der Rivalität, die homophile Tendenz von Brüderlichkeit aufbricht: »Ich wollte meine Wange an ihrem Haar trocknen, / wollte sie küssen – und wurde von Liam / vollends geweckt, der mich zurückstieß / und kichernd ich bin die falsche Braut, ich bin die falsche Braut flüsterte.«<sup>35</sup>

## 6. Familienaufstellung II: Die ersten Menschen und die Schrift

36 Ibid., p. 121.

37 Ibid., p. 188f.

38 Ibid., p. 191.

Zur Familienaufstellung auf der Bühne der eisigen, zumeist verdeckten Berge gehört die Liebesgeschichte zwischen dem Erzähler und der »Himmelsbraut« Nyema. Sie bildet gleichsam das Kernstück: Denn die Heimkehr in dem epopöetischen Roman findet – in Umkehrung des klassischen Chronotopos – in der Fremde statt. In dieser Geschlechterkonstruktion ist die ideale Frau die Fremde schlechthin, weil nur sie die Fremdheit alles Weiblichen angemessen vorführt.

Die tibetanische Bergwelt wird zum Ort männlicher sexueller Initiation durch eine tibetanische »Himmelsbraut«, die »größer ist als ich, nicht viel aber doch größer.«<sup>36</sup> Auffallend die teils klassisch romantische, teils psychoanalytische Konstruktion männlicher Heterosexualität: Als er nach der Rückkehr vom Vogelberg sich im Fluss badet, wird er – als wär's ein Stück von Lacan – vom imaginierten Blick der Frau ereilt: »[...] diesen Blick ahnte ich in der Dunkelheit mehr / als daß er mich traf.«<sup>37</sup> Die blitzartig einschießende Erinnerung versetzt ihn in die Kindheit: Das Blicken, Sprechen und der Singsang sowie das Waschritual der Mutter überlagern die Gegenwart, machen aus den zwei Ereignissen ein und dasselbe: Nyema, das neue »Versteck«, bedeutet die Wiederholung einer Urszene. Im Geschlechtsakt mutiert der Erzähler zum Säugling, der von der Milch der stillenden Geliebten berauscht wird. Zum ersten Mal in seinem Leben überwindet er den Ekel vor dem Körperlichen: »Wie oft hatte ich Ekel empfunden / vor den Gerüchen der Nacktheit meines eigenen / und erst recht jedes fremden Körpers.«<sup>38</sup> Aus männlicher Perspektive ist Heterosexualität schiere Wiederholung eines frühkindlichen Geschehens, einer vor-individuellen *jouissance*: Inzest mit der Mutter, die – in eigenwilliger Anknüpfung an ethnologische Diskurse und Matriarchatsnarrative – als sexuell initiative, exogam-polyandrische Himmelsmutter erscheint.

39 Musil, Robert: Grigia. In: Ders.: Ges. Werke. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, Bd. 6, pp. 234-252.

40 Rutherford, Jonathan: The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha. In: Ders. (Hg.): Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart 1990, pp. 207-221.

41 Ransmayr 2006 (*Fliegende Berg*), p. 213.

Mit Blick auf Musil ist sie die mütterlich asiatische Schwester der exotischen Bergfrau *Grigia*.<sup>39</sup>

Patrick weiß nun, was sein Begehren war, er will nicht mehr Berge erklimmen, streicht das moderne Heldendasein, das ihm sein Bruder auferlegt hat, für sich durch. Zusammen bilden der Mann vom Meer und die Witwe eines von chinesischen Grenzposten erschossenen Sherpas einen eigenen intimen »dritten« Blick- und Erzählraum, der alle anderen ausschließt.<sup>40</sup>

Daran schließt sich die Geschichte von den ersten Menschen an. Das ungleiche Liebespaar ist exklusiv, einzigartig und erstmalig, erfindet die Welt neu, v.a. die Welt der Schrift. Während der Erzähler »die Laute [...] in Buchstaben unseres Alphabets« überträgt, beschreibt die Frau seinen ganzen Körper mit sanften, von Mal zu Mal lesbareren Großbuchstaben. Im Liebesspiel werden sie zu den »wahren Erfindern«<sup>41</sup> der Schrift. Welch drastischer, vielleicht sogar absichtsvoller Kontrast und Abstand zum kolonialen Einschreibprogramm in Kafkas *Strafkolonie*!

## 7. Arbeit am Mythos

42 Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. 3. durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, pp. 679-689.

Von Hans Blumenberg stammt die skeptische Einsicht, wonach man einen Mythos, nicht aber den Mythos zu Ende bringen kann.<sup>42</sup> Ransmayrs postmoderne Epopöe *Der fliegende Berg* destruiert eine ganze Reihe von Mythen, den Mythos der Berge, den Mythos ihrer Helden, den national-revolutionären Mythos Irlands und des kommunistischen China, die Mythologie der Neuen Medien. Vom fliegenden Berg abgeworfen, bringt Patrick freilich eine exotische Gegenwelt als symbolisches Souvenir mit, den Mythos von der mächtigen, fremden und bergenden Frau und jenen vom Nomaden, der am Ende in den in buddhistischer Manier geleerten Räumen des Bruders sitzt, dessen Computer, Messinstrumente, Mobiliar und Sammlungen zum Verramschen frei gebend. Zum Schlaf bereit, liegt er mit dem Ohr am weiten Meer, bereit zum Aufbruch, der ihn – vielleicht – zurück zur fremden Frau, nicht aber auf die Gipfel der lebensabweisenden Berge bringen wird.

## 8. Der verdeckte Raum

43 Ottomeyer, Hans/Schröder, Klaus/Winters, Laurie (Hg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Ostfildern/D: Cantz 2006, p. 332, p. 416.

44 Felber, Ulrike/Krasny, Elke/Rapp, Christian (Hg.): Smart Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000. Wien: Brandtsätter 2000, pp. 118-129.

*Ein* Raum bleibt verdeckt. Im Peritext scheint er nur durch den Geburtsort des Autors auf: Wels. Österreich. Es bildet den verdeckten Raum und Kontext in der symbolischen Maschinerie des Romans. Von der Intertextualität Kristevas oder Genettes unterscheidet sich der Kontext dadurch, dass er keinen Text, sondern ein multimediales, polysemisches Archiv darstellt, auf das alle, Leserinnen und Leser, Amateure wie Profis, zurückgreifen.

Anders als die Intertextualität, muss dieser »Kontext« im jeweiligen Text nicht eigens markiert sein; vielmehr wird er durch die Gemeinschaft der Lesenden hergestellt. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive besteht die Funktion von Literaturkritik und Kulturjournalismus darin, den neuen Text in das alte, mehr oder minder bekannte Feld der Literatur zu integrieren bzw. ihn in den symbolischen Raum eines nationalen Kontextes zu stellen. Das tat das visuelle Bild des Fernsehbeitrages im ORF vom 18.09.2006 auf brachylogisch genialen Weise, indem es narrative Komplexe zitierte, die im Hinblick auf Ransmayrs Roman latent sinnstiftend sind:

1. Den Erhabenheitsdiskurs, der in der deutschen Literatur mit Hallers lyrischer Dichtung *Die Alpen* beginnt und mit der realen und symbolischen Erschließung im 19. und 20. Jahrhundert seine Fortsetzung findet. So ähnelt Jakob Alts Bild vom Traunsee von 1817 auf verblüffende Weise jenen medialen Inszenierungen im Fernsehen im Jahre 2006, die den Bergsteiger-Autor Christoph Ransmayr am gleichen alpinen See bei Gmunden rudern darstellen.<sup>43</sup>
2. Die Erfindung der imaginären Gemeinschaft Österreichs durch den Rekurs auf die Berge. Das, was Joseph Roth noch als die Welt der »Alpentrottel« verhöhnt hat, wird zum selbstverliebten Eigenbild der Alpenrepublik. In diese Welt ist, so das Fernsichtbild, der Autor Ransmayr nach langjährigem Exil in Irland heimgekehrt. Dieses Narrativ hat übrigens bereits der austrofaschistische Ständestaat, etwa in seiner Selbstdarstellung einer alpinen Moderne bei der Weltausstellung in Brüssel (1935) in Anschlag gebracht.<sup>44</sup>

45 Müller-Funk, Wolfgang/Kugler, Georg (Hg.): *Lauter Helden*. Katalog zur NÖ. Landesausstellung 2005. Wien/Horn: Berger 2005, p. 327.

46 Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*. 2. erw. u. überarb. Aufl. Wien, New York: Springer 2008, pp. 145-167.

3. Das heroische Narrativ der Berghelden, wie es sich in der tragischen Gestalt Hermann Buhls, des Bezwingers des Nanga Parbat, niederschlägt und wie es längst zur nationalen Ikonografie Österreichs gehört.<sup>45</sup>

Mit diesen knappen Verweisen komme ich auf die Eingangsfrage nach dem inegalen Verhältnis von Germanistik und Kulturwissenschaft zurück:

- thematisch im Hinblick auf die Triade Raum, Geschlecht und Mythos,
- medientheoretisch in dem Nachweis, dass literarische Artefakte nicht verschriftete Texte sein müssen, sondern auch digitale Hörkassetten oder mediale Ereignisse, wie Ransmayrs Lesung im Burgtheater im Oktober 2006, sein können;
- v.a. kommt die Liaison zwischen Philologie und Kulturanalyse ins Spiel, wo der Text auf ein Insgesamt von symbolischen Formen, auf ein Ensemble von Narrativen und Diskursen, die in den Lebensvollzug, »die Lebenswelt«, eingeschrieben sind, bezogen wurde. Auch der erstaunliche Erfolg lässt sich mit diesem Kontext erklären: Ganz offenkundig stellt der Roman einen Bezug zu Erzählkomplexen her, die insbesondere für die österreichische Befindlichkeit zentral sind.

Auch ohne sich direkt auf die österreichischen Befindlichkeiten zu beziehen, führt uns der Roman so etwas wie eine Anatomie einer Konstruktion des Österreichischen im Medium der Literatur vor. Er macht noch ein Mal deutlich, wie wichtig das Konzept der verschwiegenen Narrative für eine kulturwissenschaftliche Weitung im Umgang mit Literatur ist. Diese sind auch verschwiegen, weil sie selbstverständlich sind.<sup>46</sup>



**Prof. Dr. Wolfgang Müller-Funk** ist Gastprofessur für Kulturwissenschaften am Institut für Germanistik; stellvertretender Sprecher des Initiativkollegs Kulturen der Differenz. Transformationen in Zentraleuropa an der Univ. Wien; Professorial Fellow an der Diplomatischen Akademie, Wien. Lehr- und Forschungstätigkeit an den Universitäten Birmingham, Innsbruck, Klagenfurt, Zagreb, Bratislava, Szeged und Kopenhagen. Zahlreiche Veröffentlichungen  
Kontakt: wolfgang.mueller-funk@univie.ac.at