

EINIGE ASPEKTE DER METAPHORIK IM ROMAN »DIE LETZTE WELT«  
VON CHRISTOPH RANSMAYR

*Dušan Gorše*

Alles begann irgendwann in der Mitte der achtziger Jahre, als Hans Magnus Enzensberger, Erfinder und Herausgeber der »Anderen Bibliothek«, den jungen Schriftsteller Christoph Ransmayr gebeten hatte, die berühmten *Metamorphosen* von Ovid zu bearbeiten, so daß dieses klassische Werk der Antike wieder belebt wäre. Ransmayr war damals mit seinem Erstling *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis* ein unbekannter Autor, den aber jetzt *Die letzte Welt* zum Kultautor gemacht hat. Er mußte bald einsehen, daß er mit einer Nachdichtung nicht weiterkam, und so traf er die Entscheidung, einen eigenen Metamorphosenroman zu schreiben, in dem der ehemalige Dichter Ovid selber zu einem, zwar abwesenden, Protagonist gemacht wurde.

Es geht also um Ovid, der aus unbekanntem Gründen mit einer kleinen Handbewegung des Imperators Augustus aus Rom verbannt wird. »Aus den Augen des Imperators aber hieß, ans Ende der Welt.« Und das Ende der Welt war Tomi, »die eiserne Stadt am Schwarzen Meer« (S. 73). Als das Gerücht von des Dichters Tod Rom erreicht, macht sich sein Freund Cotta aus reiner Langeweile, wie ihm später bewußt wird, auf den Weg, um Naso und sein verschollenes und angeblich von ihm selber verbranntes Hauptwerk die *Metamorphosen* zu finden. Mit Cotta reist nach Tomi auch der Leser, beide auf der Spurensuche des Buches, das in der entzauberten Welt der Wirklichkeit zwar fast vergessen existiert, aber in der verzauberten Welt des Romans verschollen ist. Als er an Bord des Schoners *Trivia* an der barbarischen Küste landet, stellt der Leser bald fest, daß er in die Welt der Metamorphosen eingetreten ist. Die Einwohner, die Ovidische poetische Erzählungen bruchstückhaft weiter verwandeln, tragen Namen aus der antiken Geschichte und Mythologie. Die Weberin Arachne webt Teppiche mit Bildern aus Ovidischen Mythen. Cyparis, der Filmvorführer, führt die melodramatischen Verfilmungen der Verwandlungsmythen vor. Echo, die Nymphe und Cottas Geliebte, verschwindet eines Tages wie ein Nachhall. Fama, die einen Kolonialwarenladen führt, ist als die Göttin des Gerüchtes die erste, von der Cotta etwas Greifbares über Ovids Schicksal erfährt. Alle andere zucken nur mit den Schultern. Wenn sich Cotta zum erstenmal nach Trachilla, einer zerstörten Siedlung in den Bergen, begibt, trifft er dort Pythagoras, den Knecht Ovids, der nur fragmentarische Auskünfte über seinen Herrn geben kann. Doch sind die Spuren von Ovids Werk überall sichtbar. Stoffähnchen, Fetzen in allen Farben, selbst Steine sind mit Schriftzeichen beschrieben. Die erste

von Cotta gelesene Schrift lautet: »Keinem bleibt seine Gestalt.« (S. 15) Das ist auch der Leitsatz des Romans, denn selbst Rom, die ewige Stadt mit ihrem Anspruch auf Zeitlosigkeit, ist den Verwandlungen unterworfen. Nur »... nichts bleibt, wie es war.« (S. ) So ist der Deucalionmythos aus Ovids *Metamorphosen*, wo Menschen aus Steinen entstehen, zurückgekehrt. Der Prozeß von Verwandlungen kündigt sich nämlich mit der Versteinering von Famas Sohn an und ihm folgen die anderen. Der Seiler Lycaon kehrt zu seiner wölfischen Natur zurück. Procne, die Frau des Schlachters Tereus, der ein Wiedehopf wird, verwandelt sich in eine Nachtigall und ihre Schwester Philomela in eine Schwalbe. Cotta kommt zu der Erkenntnis, daß »der Dichter die *Metamorphosen* am Schwarzen Meer zu Ende erzählt« (S. 287) hat, und zieht, während die Welt ihn für verrückt hält, wie Büchners Lenz ins Gebirge, um dort die einzige Schrift, »die noch zu entdecken blieb« (S. 287), zu finden. Doch bleibt das Ende rätselhaft. Was soll denn eigentlich »sein eigener Name« (S. 288) bedeuten, der als Nachhall zu ihm zurückkommt? Hat er sich, der schon besessen von seiner Suche nach Ovid und seinen *Metamorphosen* ist, in Ovid verwandelt oder ist er nur noch an seinem eigenen Schicksal interessiert und sucht er den Fetzen mit seinem Namen?

So wie einer platten Deutung, entzieht sich *Die letzte Welt* auch der Einordnung in eines der literarischen Genres. Trotz des scheinbaren Eindrucks, den die Handlung evoziert, ist es kein Kriminalroman, am ehesten könnte man von einer Suchaktion sprechen. Ebenso wenig kommt die Bezeichnung eines historischen oder biographischen Romans in Frage. Es ist ein Roman über die vergangene und gegenwärtige Welt, über Fiktionalität und Wirklichkeit. Diese Gegenüberstellung wird mit dem Ovidschen Repertoire am Ende des Buches, wo die Gestalten der letzten Welt mit den entsprechenden Zitaten aus Ovids *Metamorphosen* konfrontiert werden, nur noch stärker betont. Die Zeitlosigkeit wird durch die eklektische Mischung von verrösteten Busen, Mikrophonen, Filmprojektoren, Dampfkriegsschiffen, Episkopen, Telephonen, per Schiffpost geschicktem Geld ausgedrückt, was aber keine Anachronismen in der Welt der Alten sind, denn sie wirken in unserer Zeit der Computer, Astronauten, Kernkraftwerken schon fast wie betäubte Antiquitäten. Am überraschendsten sind noch die Hellebardenfische und das Purpurmoos, die es nie gegeben hat. Ovids *Metamorphosen*, die einst die Kosmogonie der antiken Welt darstellten, werden zur Kosmogonie *Der letzten Welt* vergegenwärtigt.

Ransmayrs Roman hatte sofort nach seinem Erscheinen einen kaum erwarteten und unerhofften Erfolg, der seine Kulmination auf der Frankfurter Buchmesse im Herbst 1988 erreichte. Innerhalb von nur drei Monaten wurden mehr als 75000 Exemplare verkauft, wobei diese Wallfahrt über den Ladentisch noch mit Lobpreisen von allen Seiten begleitet wurde. Das Ganze wirkte wie eine Kritikerverschwörung, die ein neues Genie entdeckt und ihn auf die höchste Stelle des deutschen Parnas gesetzt hatte. Fast alle Kritiker waren sich einig, daß Ransmayr ein außerordentliches Sprachtalent besitze, daß sein Werk sprachgewaltig sei, daß es in einer herrlich rhythmischen Sprache erzählt ist. Wie verschieden die Meinung der Kritiker auch war, in einem herrschte also völlige Übereinstimmung: Ransmayr ist ein Meister der Sprache. Wenn man dazu noch weiß, nach dem Geständnis des Autors selbst, daß jeder Manuskriptseite 40 bis 50 Entwürfe vorausgingen, gibt es keinen Zweifel mehr: die Sprache stellt den Schlüssel zur Interpretation des Romans dar. Dasselbe gilt zwar einigermaßen für jedes literarische Kunst-

werk, die Rolle der Sprache scheint aber in diesem Fall noch stärker potenziert. Poetische Wirkung und Überzeugungskraft einer Sprache hängen gerade von den rhetorischen Mitteln ab, die durch dieselbe Sprache angewendet werden. Deswegen wäre es sinnvoll die Sprache dieses Romans der rhetorischen Analyse unterzuziehen, was zu einem fruchtbaren Ergebnis führen könnte.

Schon auf den ersten Blick zeigt sich, daß der Text mit Metaphern und Vergleichen geladen ist, was sogar irritierend und kitschig wirken könnte; doch dieser Eindruck täuscht: man kann behaupten, daß Metaphorik eines der wichtigsten Kennzeichen der Sprache Ransmayrs ist, nicht nur Zierrat zu einer Wirkung zweiter Klasse.

In seiner Studie aus dem Jahre 1967 teilte Jean Cohen poetische Vergleiche in vier Gruppen ein, wo jede Gruppe aus drei Typen besteht. Sein Postulat war, daß die poetische Funktion eines Vergleichs von seiner strukturellen Unregelmäßigkeit abhängt und zwar von folgenden:

- Ellipse
- Impertinenz
- innere Redundanz
- äußere Redundanz

Ellipse bedeutet hier die Auslassung eines von drei Vergleichsgliedern: das Vergleichene (A), das Vergleichende (C) und das *Tertium comparationis* (B). Demzufolge gibt es drei Typen der Ellipse: ABO, AOC und OBC.

Impertinenz bezeichnet das Spannungsverhältnis zwischen zwei Vergleichsgliedern, das aus einer ungewöhnlichen Zusammensetzung entsteht, z. B.: »Die Erde ist rund wie ein Quadrat.« Da ein Quadrat nicht rund ist, kommt es hier zur Spannung zwischen dem *Tertium comparationis* (B) und dem Vergleichendem (C), was unter die Impertinenz  $B \neq C$  eingeordnet wird. Die anderen zwei Typen sind:  $A \neq C$  und  $A \neq B$ .

Innere Redundanz bedeutet die Überflüssigkeit eines Vergleichsgliedes, der keinen Informationswert hat und deswegen weggelassen werden könnte, z. B.: »Die Erde ist rund wie eine Kugel.« Offensichtlich kann man hier entweder das *Tertium comparationis* »rund« oder das Vergleichende »Kugel« weglassen, ohne den Informationswert des Vergleichs zu reduzieren. Neben diesem Typ  $B = C$  gibt es noch innere Redundanz des Typs  $A = C$  und  $A = B$ .

Äußere Redundanz ist vielleicht der komplizierteste Begriff des Cohenschen Systems. Der erste Typ  $C = A$  bedeutet die Redundanz des Vergleichenden im Bezug auf den Kontext, wobei das Vergleichende an sich, falls der Vergleich isoliert betrachtet wird, keinen Informationswert besitzt. Der zweite Typ  $A > C$  umfaßt alle Vergleiche, in denen das Vergleichene begreiflicher als das Vergleichende ist, was eigentlich die noetische Funktion des Vergleichs negiert. Der dritte Typ der äußeren Redundanz  $C = O$  bedeutet die Unverständlichkeit des Vergleichenden.

Diese strukturalistische Typologie scheint sehr geeignet zur Anwendung auf den vorliegenden Text, weil die Unterscheidung auf der formalen Ebene die Unterscheidung auf der inhaltlichen Ebene ermöglicht; d. h., jeder von den verschiedenen Vergleichstypen kann seine eigene Geschichte erzählen. Eine genauere Analyse anderer Aspekte der Metaphorik, wie Metaphern und Symbole, werden nur in solchem Maße behandelt, wie es zur Erleuchtung der Rolle von Vergleichen beitragen könnte.

Mit dem klassischen Modell des Vergleichs »A ist B wie C« als Grundlage und durch Untersuchung der Beziehungen zwischen den einzelnen Grundgliedern entwickelte also Jean Cohen ein Klassifikationsystem, das aus zwölf in vier Gruppen geteilten Typen besteht, und deren Ausgangspunkt die axiomatische Voraussetzung ist, daß die poetische Funktion eines Vergleichs in seiner Abweichung vom klassischen Modell liegt. Man darf nicht vergessen, daß es sich ausschließlich um poetische Vergleiche handelt. In diesem Sinne erhebt das Cohensche System keinen Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit, die alles umfasse, sowohl poetische wie sogenannte nicht-poetische Vergleiche. Diese Typologie ist zwar abgerundet, symmetrisch und in sich logisch gebaut, hat aber aus rein theoretisch-spekulativen Aspekten auch einige Mängel. Man könnte ihr die Auslassung folgender Möglichkeiten vorwerfen:

- dreifache innere Redundanz:  $A=B=C$ .
- Unverständlichkeit des *Tertium comparationis*:  $B=O$ .

Da solche Beispiele praktisch sehr selten auftauchen, ist ihre Auslassung nur von geringer Bedeutung für die tatsächliche Anwendung dieser Klassifikation an einem konkreten Text.

Jede Einteilung ins Cohensche System ist subjektiv bedingt, weil es natürlich keine fest determinierten Regeln gibt. Infolgedessen wäre es sinnvoll, den methodologischen Beitrag zu erklären, der die Einteilung bei einigen Grenzfällen genauer bestimmt:

- es werden nur diejenigen Vergleiche berücksichtigt, die neben der poetischen auch die poetische Funktion besitzen.

- es wird versucht, möglichst viele Vergleiche ins Cohensche System einzuordnen, obwohl das bei einigen Beispielen gewollt erscheint; für die wenigen Ausnahmen wird eine Sonderkategorie »Nicht-einzuordnen« gebildet.

- der entscheidende Faktor in Grenzfällen, wenn ein Vergleich seiner Struktur nach gleichzeitig unter zwei verschiedene Typen eingeordnet werden könnte, war der überwiegende Beitrag der einzelnen Anomalie zur poetischen Funktion des Vergleichs.

- alle Vergleiche werden im Kontext behandelt, in dem sie sich befinden, und nicht isoliert vom Text.

- das Cohensche System wird auf fünf von fünfzehn Kapiteln angewendet, die der Roman umfaßt, und zwar auf das 1., 5., 8., 12. und 15. Kapitel, wobei man mit dieser gleichmäßigen Auswahl einen der Wirklichkeit entsprechenden Querschnitt zu erzielen hofft.

Bei Anwendung der vorher beschriebenen Methode wurden in den fünf Kapiteln 115 Vergleiche gefunden, davon 43 nicht-poetische, die so automatisch ausgelassen wurden. Ihr relativer Anteil beläuft sich auf 37 % und ist verhältnismäßig klein in Anbetracht dessen, daß es sich um einen Prosatext handelt. In der Poesie würde man selbstverständlich einen kleineren Anteil erwarten.

Von den übrigen 72 Vergleichen wurden 69 ins Cohensche System eingeordnet, während die drei Ausnahmen ihrer sonderbaren strukturellen Anomalien wegen der Sonderkategorie angehörten. Die repräsentativsten Beispiele der einzelnen Typen sind hier aufgezählt und mit einer Chiffre versehen,

wobei die ersten zwei Nummern das Kapitel, die nächsten drei, die Seite und die letzten zwei die laufende Zahl der Komparation bezeichnen. Bedauerlicherweise ist es aus Platzgründen nicht möglich, das gesamte Verzeichnis auf dieser Stelle anzuführen, so daß sich hier die Angaben des Autors nicht überprüfen lassen.

Ellipse des Vergleichenden ABO:

0510401 »... erschien ihm die einserne Stadt weniger kalt und öde...«

Ellipse des Tertium comparationis AOC:

0511314 »Es war, als würde sich aller Staub dieser Küste gegen die eiserne Stadt erheben, um ihr den letzten Blick auf den Auszug des Filmvorführers zu verwehren.«

0511315 »Wie die Insassen eines Straflagers,... machte sich Cyparis Publikum dann auf den Rückweg in die innere Stadt...«

0819622 »... dann strichen Rosehmöwen... dahin, als steigere die Gewalt der Flut nur ihre eigene Lust an der Leichtigkeit.«

1223625 »Ein halber Torbogen ragte noch wie der Arm eines Ertrinkenden aus dem Schutt...«

Impertinenz  $A \neq B$ .

1528035 »Das Schlachterhaus blieb so dunkel und atemlos wie die Stadt...«

Impertinenz  $A \neq C$ :

1223837 »Pythagoras Hand aber flog über das blaube Tuch, als müßte er in rasender Eile die Worte festhalten...«

1528241 »Wie die Wildnis teilnahmslos aus hundert Augen ein Raubtier seine Beute jagen sieht, sah Tomi den Schlachter auf der Spur einer Frau.«

Innere Redundanz  $A = C$ :

0818951 »... das ausgesprochen nur ein Geräusch ergab, nicht bedeutender und klingender als das Geräusch eines auffliegenden Vogels.«

0819252 »Das unruhige, tiefe Blau dort draußen glich der Farbe jener See...«

Äußere Redundanz  $C = A$ :

0511557 »... auch glichen Ecos Antworten stets dem, was Cotta schon wußte...«

0819359 »... die Schönheit... war mit keinem Garten und keiner blühenden Halde dieser Küste vergleichbar.«

Äußere Redundanz  $A > C$ :

0101163 »Das Gerücht hatte sich dann ausgebreitet wie das Rinnsal auf der abfallenden Straße zur Mole...«

0102064 »Die Verbrennung blieb über allen Mutmaßungen so rätselhaft wie der Grund für Verbannung.«

Nicht-einzuordnen:

0819771 »... sah Cotta zwei graue Schwingen wie die Arme eines Ertrinkenden im Wasser verschwinden, hochgereckt, hilflos...«

Einige Vergleichstypen bedürfen noch zusätzlichen Kommentars. Die Forderung nach Behandlung im Kontext eliminierte sehr wahrscheinlich alle potenziellen Beispiele von der Ellipse des Vergleichenen OBC und vergrößerte die Zahl der inneren Redundanzen des Typs A > C. So war das Vergleichene in Sätzen wie: »es war« und »es schien«; implizit bestimmt durch den vorhergehenden Text. Wenn man einerseits einen solchen Vergleich isoliert, beziehungsweise nur im Satz betrachtete, der sie enthält, müßte er unter die Ellipse des Vergleichenen eingeordnet sein. Andererseits wäre dann die Mehrzahl der Vergleiche, die dem Typ A > C gehören, auf dem Satzniveau ganz gewöhnlich, also nicht-poetisch, was wieder ein Beweis dafür ist, wie relativ und subjektiv jede Klassifizierung sein kann. Doch ist in solchen Fällen das Vergleichene A im Kontext ziemlich genau bestimmt, während das Vergleichende C zum ersten Mal auftaucht. Das Ergebnis ist, daß im Grunde genommen A eine neue Information über C liefert und nicht umgekehrt, wie üblicherweise der Fall ist, woraus folgt, daß A als das scheinbare Vergleichene die Funktion des Vergleichenden übernommen hat und C wird dementsprechend zum Vergleichenen. In Bezug zum klassischen Modell »A ist B wie C« ist in diesem Beispiel C als eine Umschreibung von A nicht nötig und dadurch redundant.

Ein besonderes und theoretisch nicht leicht auflösbares Problem sind die Beziehungen zwischen einzelnen Satz- und Vergleichsgliedern. Die Frage des *Tertium comparationis* ist dabei noch die komplizierteste, denn das sogenannte Dritte des Vergleichs kann entweder auf der formal- strukturellen oder inhaltlichen Ebene bestimmt werden, wobei die beiden nicht unbedingt zum identischen Ergebnis führen. Das folgende Beispiel soll diese Problematik noch genauer beleuchten:

0819019 »Wie der Stein dem Gesetz der Schwerkraft, gehorchte er dem Magnetismus von Nasos Unglück.«

Dieser Vergleich wurde unter der Ellipse des *Tertium comparationis* eingeordnet, obwohl das Prädikat »gehorchte« in einem breiten Sinne hypothetisch die Prädikatergänzung »unterworfen« umfaßt und man den Vergleich mit geringem Bedeutungsunterschied umschreiben könnte:

»Wie der Stein dem Gesetz der Schwerkraft, war er dem Magnetismus von Nasos Unglück unterworfen.«

Fast völlige Äquivalenz der beiden Sätze auf dem semantischen Feld zerbricht in der Syntax und die Folge ist, daß man im zweiten Satz »unterworfen« als das formale *Tertium comparationis* bezeichnen kann, während dasselbe im ursprünglichen Satz nur durch zusätzliche Adverbergänzungen möglich wäre. Da sich im Vergleich keine Adverbergänzung mit der Funktion des *Tertium comparationis* befindet, wurde es mit ähnlichen Vergleichen unter die Ellipse eingeordnet.

Nicht weniger verwickelt ist die Frage der sogenannten erweiterten Vergleichen, in dessen Gliedern Metaphern und Metonymien, am häufigsten im Vergleichenen, auftauchen, der in solchen Fällen gewöhnlicherweise als Nebensatz auftritt. Solche Vergleiche wurden dann unter den Impertinenzen eingeordnet, da die Metapher an sich eine Menge der Impertinenz enthalten muß. Eines der interessanteren Beispiele war auch das folgende: 1528035 »Das

Schlachterhaus blieb so dunkel und atemlos wie die Stadt.« Wenn man »das Schlachterhaus« und »die Stadt« wörtlich begreift, wird der Vergleich impertinent durch die Spannung, die zwischen dem Verglichenen und dem Vergleichenden auf einer, und dem Teil des *Tertium comparationis* »atemlos«, auf anderer Seite geschaffen. Falls man die beiden Wörter als Metonymie, d. h. die Einwohner des Hauses beziehungsweise der Stadt, begreift, dann gibt es wieder eine Art von Spannung in Bezug zum anderen Teil des *Tertium comparationis* »dunkel«. Die Einordnung dieses Vergleichs ins Cohensche System scheint zwar teilweise erzwungen, doch wird seine poetische Funktion gerade durch diese Doppeldeutigkeit nur stärker.

Auch die Vergleiche, die nicht einzuordnen waren, bedürfen einer Erklärung. In allen drei Fällen tritt das multiplizierte *Tertium comparationis* mit einer Umstrukturierung des klassischen Modells im Sinne der Inversion hervor, was in der Poesie von keiner besonderen Bedeutung wäre, in der Prosa aber eine poetische Wirkung hat. Solche Vergleiche könnte man mit dem folgenden Modell darstellen: »A wie C ist BBB«. Die Existenz von solchen Vergleichen ist auch ein Beweis dafür, daß Cohens System nicht alle poetische Vergleiche umfassen kann, was einen Ausgangspunkt für die Kritik seiner Typologie darstellen könnte.

Die relativen und absoluten Anteile der einzelnen Vergleichstypen kann man an der Tabelle ablesen:

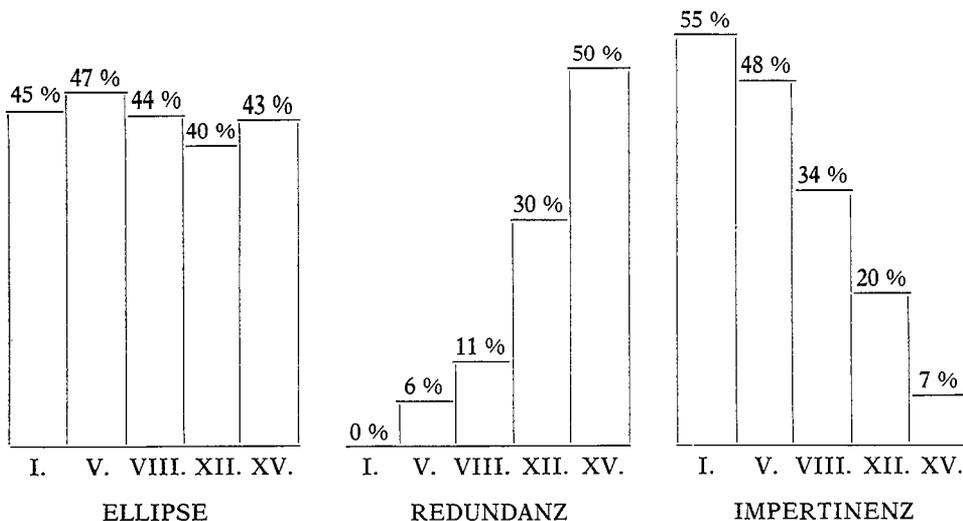
	Ellipse	Impertinenz	Innere red.	Aüssere red.	Nicht einzuordnen
ABO	3 4 %	B≠C 1 1 %	B=C 1 1 %	C=A 9 13 %	
AOC	29 40 %	B≠A 2 3 %	B=A 1 1 %	C<A 6 9 %	
OBC	0 0 %	A≠C 10 14 %	A=C 6 9 %	C=O 1 1 %	
	32 44 %	13 18 %	8 11 %	16 23 %	3 4 %

Der überwiegende Anteil der Ellipse AOC ist nicht überraschend und eigentlich erwartet, denn Vergleiche »A ist wie C« treten auch in alltäglicher Sprache öfter auf. Das ist ein Beweis dafür, daß das *Tertium comparationis* ein relativ unwichtiger Vergleichsglied ist, was schon sein lateinischer Name verrät — das Dritte des Vergleichs. Dasselbe deuten auch relative Anteile bei Impertinenz und innerer Redundanz, wo offensichtlich jene Vergleichstypen überwiegend sind, in denen Anomalien die Beziehung das Verglichene / das Vergleichende betreffen. Jedenfalls überrascht der verhältnismäßig große Anteil der beiden Redundanzen — zusammen 34 %, was aber eine spezifische Eigenschaft von Ransmayrs Sprache sein könnte.

Die Vergleiche gliedern sich nach den Kapiteln wie folgt:

Kap.	Ellipse	Impert.	Innere Redundanz	Aüssere Redundanz	Nicht einzuordnen	Vergleiche pro Seite
I.	5 45 %		2 18 %	4 37 %		0.8
V.	9 47 %	1 6 %	3 16 %	6 31 %		0.9
VIII.	8 44 %	2 11 %	3 17 %	3 17 %	2 11 %	0.9
XII.	4 40 %	3 30 %		2 20 %	1 10 %	1.0
XV.	6 43 %	7 50 %		1 7 %		1.4

Für die weitere Analyse sind die absoluten Zahlen nicht so entscheidend, wichtiger sind relative, beziehungsweise prozentuale Anteile verschiedener Vergleichstypen in einzelnen Kapiteln. Die erste interessante Beobachtung ist die zunehmende Zahl der Vergleiche pro Seite des Textes gegen das Ende des Romans. Da der Vergleich neben der poetischen auch der Träger der noetischen Funktion ist, könnte diese Steigerung darauf hinweisen, daß es am Ende zu einer Offenbarung kommt; z. B. Erkenntnis Cottas, daß Ovid seine Metamorphosen am Schwarzen Meer zu Ende erzählt hat. Dadurch werden auch einige Elemente des Detektivromans ausgeprägt. Die Anteile der Vergleichstypen können am besten graphisch dargestellt werden, wobei die beiden Redundanzen zusammengerechnet sind, weil vorausgesetzt wird, sie hätten eine ähnliche Funktion:



Das Ergebnis ist zweifellos interessant, denn es enthüllt eine ziemlich regelmäßige Struktur. Es ist klar, daß die Ellipse in diesem Roman eine neutrale Rolle hat, da ihr relativer Anteil fast konstant bleibt, während Redundanz und Impertinenz stark ab-, beziehungsweise zunimmt. Doch ist das noch kein Beweis dafür, daß sie einander ausschließen oder entgegengesetzte Funktion haben.

Redundanz vermindert die noetische Funktion des Vergleichs, was ein Gefühl von Unverständlichkeit, Unklarheit, Unbestimmtheit, Ungewißheit erweckt. In diesem Sinne ist der abnehmende Anteil der Redundanz mit dem Erkenntnisprozeß, in dem Cotta begreift, daß die Welt der letzten Welt die Welt der Metamorphosen ist, worauf aber schon die relative Dichte der Vergleiche hingewiesen hat.

Die Impertinenz ist ein härterer Brocken. Nach genauer Überlegung bieten sich zwei mögliche Erklärungen: Erstens, schon vorher wurde erwähnt, daß der impertinente Vergleich der Metapher sehr nahesteht, wahrscheinlich näher als alle anderen Typen, die im Cohenschen System auftreten. So könnte Zunahme der Impertinenz entweder eine zunehmende Zahl der Metaphern oder ihre Ersetzung durch impertinente Vergleiche andeuten.

Zweitens, Impertinenz bezeichnet eine größere Abweichung von der Realität, vom normalen Zustand der Dinge und Verhältnisse als andere Vergleichstypen, was man auch als eine Art von Verbindung mit dem Traumhaften, Phantastischen verstehen kann. Die Zunahme der Impertinenz weist also auf den Übergang von einer fiktiven literarischen Realität zu einer fiktiven literarischen Irrealität hin, oder mit anderen Worten, auf die Verwandlung dessen, was geschehen könnte, in das, was nicht geschehen kann. Das wird auch durch die Handlung bestätigt: während in der ersten Romanhälfte alles gemäß den Naturgesetzen abläuft, beginnt später mit der Versteinerung von Battus der übernatürliche Prozeß der Verwandlung.

*Die Einleitung in die phantastische Literatur* von Tzvetan Todorov, in der der Autor das »phantastische« (fantastique) Genre vom »poetischen« (poétique) und »allegorischen« (allégorique) auf der einen und vom »wunderlichen« (étrange) und »wunderbaren« (merveilleux) auf der anderen Seite unterscheidet, scheint ein brauchbares Hilfsmittel zu sein, das man auf diesen Text anwenden könnte. Phantastik beruht auf der Unentschiedenheit des Lesers, der sich mit dem Protagonisten identifiziert, die Unentschiedenheit über Natur eines Phänomens. Diese Unentschiedenheit kann so gelöst werden, daß sich der Leser entscheidet, entweder daß das Ereignis wirklichkeitstreu ist, d. h., für dieses Ereignis gibt es keine rationale Erklärung, oder daß Ereignis nur ein Ergebnis der Phantasie ist, d. h., es gibt eine rationale Erläuterung dieses Ereignisses. Phantastik verlangt auch besondere Lesart, sonst besteht nämlich Gefahr, in die Poesie oder Allegorie abzugleiten.

So ist die Steigerung der Impertinenz als Übergang vom »Wunderlichen« über das »Phantastische« ins »Wunderbare« aufzufassen. Dieser Übergang könnte in diesem Sinne auch die Veränderung der Lesart verursachen: von der »poetischen« über die »phantastische« zur »allegorischen« Lesart, wobei man die Tatsache betonen muß, daß Todorov das »Wundersame« und das »Allegorische« auf zwei verschiedenen Ebenen versteht, die nicht unbedingt voneinander abhängig sind. In dieser Weise abgeleitete Schlußfolgerung wäre, daß das in der »allegorischen« Art gelesene »Wunderbare« in der Wirklichkeit das »Märchenhafte« darstellt. Dementsprechend könnte man vom Übergang des Romans ins Märchen reden.

Während Redundanz vorwiegend auf den steigenden Erkenntnisprozeß hindeutet, der die innere Form des Romans genauer bestimmt, verursacht Impertinenz die Verwandlung der Lesart, was entscheidend auf die Leser-rezeption wirkt. Die beiden sind auf dem Feld des Genreübergangs miteinander verbunden: das »Wunderliche« verlangt am Anfang größere Ungewißheit und kleinere Ungewöhnlichkeit, gegen das Romanende kehrt sich aber die Situation langsam um und aus dem »Phantastischen« als der zweiten Stufe wird das »Wunderbare«. Diese Veränderungen entsprechen sehr genau der abnehmenden Impertinenz, wobei die letzte mit ihren immer ungewöhnlicher werdenden Vergleichen ein Gleichheitszeichen zwischen alle Dingen zu setzen scheint.

Bei der Metapher ist die poetische Funktion stärker als beim Vergleich ausgeprägt, deshalb ist sie besonders in der Poesie eine der meist gebrauchten rhetorischen Figuren. Damit wird an Metaphern im engeren Sinne des Wortes gedacht, also der Begriff umfaßt nicht Metonymien, Synekdochen oder Vergleiche. Ransmayrs Sprache hat sozusagen eine große poetische Kraft, wenn es noch sinnvoll ist, das oft mißbrauchte Wort »poetisch« an

dieser Stelle zu erwähnen, denn Worte, die zu oft gebraucht werden, verlieren ihren Sinn. Diese Kraft, die beim Lesen verspürt wird, könnte auch durch eine hohe Zahl von Metaphern entstehen. Das zeichnet sich schon am Anfang des Romans ab, dessen erster Absatz mit Metaphern wortwörtlich geladen ist: »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 im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriß. Über der Wunde schloß sich die Gischt. Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi.« Man versuchte das Erscheinen von Metaphern im Text wenigstens quantitativ festzustellen, was aber nicht gerade ein ergiebiges Unternehmen war. Wenn man am Romananfang noch problemlos Metaphern bestimmen könnte, wurde später das Zählen von Metaphern zu einer Sisyphusarbeit und es war oft fast unmöglich zu unterscheiden, ob man eine Metapher vor sich hatte oder nur eine Beschreibung einer fiktiven Welt. Die Zahlangaben wären deshalb sehr ungefähr und völlig unverlässlich. Obwohl die Absicht, eine Verbindung zwischen der Zahl von impertinenten Vergleichen und von Metaphern herauszufinden, dadurch zunichte wurde, trug dieser »metaphorische« Apfelbaum auch einige Früchte. Im Zaudern zwischen den beiden möglichen Erklärungen von der vermutlichen Funktion des impertinenten Vergleichs spricht die Metapheranalyse für die zweite Hypothese.

Eine solche Sprache wie die Ransmayrsche ist sehr bild-, gar symbolhaft, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Lexeme, die häufiger auftreten oder eine bevorzugte Stelle haben, auch die Träger der zentralen Idee sind, die der Roman vermutlich dem Leser übergeben möchte. Man wird versucht, sie nur übersichtlich anzuführen und herauszufinden, ob man vielleicht auf die Konvergenz ihrer Bedeutungen stößt.

Der Roman beginnt mit einem Sturm, Orkan am Meer, der später noch mehrmals auftaucht, schießt aber mit dem Widerhall im Labyrinth der Berge. Echo heißt auch Cottas Geliebte und das Labyrinth erscheint indirekt mindestens siebenmal; bei seiner letzten Erwähnung wird sogar direkt gesagt: »Also betrat er den Labyrinth.«

Lexeme, die unter dem Verdacht stehen, mehr als nur ihre übliche Bedeutung zu tragen, sind also: Sturm-Orkan, Meer, Echo, Labyrinth. Zu allem Aufgezählten kann man noch die Zahl acht hinzufügen, die seltener allein, sehr oft aber verborgen als der achte Monat im Jahr, August, im Roman auftritt. Der Symbolwert von der Zahl acht wird noch stärker dadurch betont, daß Ovid im 8. Jahr unserer Zeitrechnung von Kaiser Augustus, nach dem dieser Monat auch benannt ist, aus Rom vertrieben wurde. Das achte Kapitel ist auch das zentrale Kapitel des Romans, der dadurch in zwei symmetrische Hälften geteilt wird. Diese Verteilung ist sowohl formal wie auch inhaltlich zu beobachten. Denn, wenn im ersten Teil Menschen sich nur in Filmen, Erzählungen und Träumen in Steine und Vögel verwandeln, beginnen sie sich im zweiten Teil, im neunten Kapitel, tatsächlich in Steine bzw. in Vögel zu verwandeln. Die erste Metamorphose vollzieht sich eben im August. Ein interessantes Zusammentreffen, vielleicht aber nicht ganz zufällig, ist auch die Veröffentlichung dieses Buches im August 88 unseres Jahrhunderts. Man darf nicht vergessen, daß der Diener Ovids im Roman Pythagoras ist,

der als geschichtliche Persönlichkeit für den Begründer der pythagoreischen Schule, der Lehre von der Seelenwanderung durch Vögel, gilt, deren Anhänger den Zahlen eine besondere, symbolische Bedeutung zuschrieben.

Am achten Tag beginnt alles vom Anfang, alles kehrt wieder, das immer werdende und vergehende Immergleiche. Weiterhin ist das Meer der Ort der Geburt, Verwandlung und Wiedergeburt; der Sturm bzw. Orkan bezeichnet normalerweise das Ende oder den Anfang von großen geschichtlichen Epochen. Labyrinth und Widerhall, die nach Fokkema typische postmodernistische Lexeme sind, haben auch ähnliche Konnotationen, denn die Reise durch jedes Labyrinth ist unzertrennlich mit Verwandlung verbunden und Widerhall ist der einzige verbliebene Rest des Wandelnden. Das Rätsel der letzten Welt, der Beginn und Ende, Geburt und Tod, Reinkarnation, Erneuerung und die ewige Wiederkehr vereinigt, ist zu einfach, um auf einmal gelöst zu werden. Die Lösung ist natürlich der verborgene Untertitel, das Metasymbol, die totale Metapher: Metamorphose, die im Text eine doppelte Rolle spielt: auf dem Niveau des Bezeichnenden tritt sie als ein verlorenes Buch auf, in dem schon alle Verwandlungen aufgeschrieben sind, und auf dem Niveau des Bezeichneten als tatsächlicher Verlauf des Lebens.

Daß Ransmayrs Roman eine Metamorphose der heutigen Welt in die Welt der Helden von antiken Mythen und dadurch auch in die Welt der Ovidischen Metamorphosen darstellt, was man in der historischen Entwicklung der Literatur auch als eine Veranschaulichung der Metamorphose des Modernismus zum Postmodernismus verstehen könnte, wobei die Literatur also die Verkleidung verändert, ihr poetischer Zentralpunkt aber unverändert bleiben soll, ist nicht nur eine verallgemeinerte Schlußfolgerung, denn neben dem schon erwähnten zeitlichem Eklektizismus charakterisiert den Text auch der besondere Gebrauch von rhetorischen Figuren, vor allem Vergleichen, die auf die spezifische Lesartfolge (poetische-phantastische-allegorische) hinweisen, und von einigen Lexemen, die auf einen gemeinsamen Nenner — Metamorphose gebracht werden können, was beides Attribute des so stark umstrittenen Postmodernismus sind. Dazu gibt es noch andere Parallelen zu den mit *Consensus omnium* als postmodernistisch bezeichneten Autoren, wie z. B.: das Buch über das Buch, in dem das Buch schon geschrieben ist, was mit seinem *regressus ad infinitum*, quasi detektivischer Form und Märchenhaftigkeit an Kurzprosa von Borges, *Ecos Der Name der Rose* oder *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende erinnert.

Das Verhältnis zwischen Vergleichen und Metaphern wurde am besten von Klaus Modick zusammengefaßt: »... diese Vergleiche sind kein poetischer Zierrat, der sonst den Dingen ihre Einzigartigkeit raubt, sondern es sind Relais, Übergänge, ja selbst Metamorphosen: Aus dem vergleichenden wie wird das angleichende der Analogie, schließlich das der Identität. Man kann alle Bilder des Romans auf diesen Mechanismus abklopfen; er ist immer stimmig durchgehalten: In diesem Buch gibt es keine einzige Metapher.« (*Rheinischer Merkur*, 7. Oktober 1988)

Die letzte Behauptung ist natürlich übertrieben: einige Metaphern gibt es sicher, nur gegen das Ende wird ihre Bestimmung immer fraghafter. Die letzte Welt ist auch die erste Welt, Ovids Welt ist gleichzeitig unsere Welt, die heutige Welt ist die zukünftige Welt, alles verwandelt sich und kehrt wieder, oder wie Nietzsche im Jahr 1882 schrieb: »Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube.«

Eines der biblischen Evangelien beginnt mit dem Satz: »*In principio erat verbum.*« Am Anfang war das Wort, das zu Fleisch wurde, denn Licht war erst, als Gott sprach, es sei Licht, was man in der Terminologie der Strukturlinguistik mit der Entstehung des Bezeichneten aus dem Bezeichnenden beschreiben könnte. Und wohin gelangt hier die letzte Welt? Am Ende des Romans steht »sein eigener Name«. Der Verwandlungskreis ist damit geschlossen, das Ding verschmilzt mit seinem Namen, das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden, was das Endergebnis des vergleichenden »wie« ist, das schließlich auch zu solcher Art von Identität führt.

Das Cohensche System ermöglichte also in diesem Fall nicht nur die Klassifizierung von Vergleichen, sondern weist auch darauf hin, daß die Erscheinung der einzelnen Typen von der inneren Form des Romans abhängig sei, bzw. machte auf die Möglichkeit aufmerksam, daß einige Vergleichstypen ein bedeutendes Stilmittel sind, während die anderen in diesem Sinne eine mehr oder weniger neutrale Funktion haben. Wegen des großen Anteils des subjektiven Faktors ist es möglich, daß die Ergebnisse ganz zufällig sind und als solche wertlos. Es wäre die wiederholte Applikation noch an anderen Beispielen gewünscht, wobei aber nicht unbedingt zu erwarten ist, daß der einzelne Vergleichstyp immer dieselbe Funktion hat, sondern sich diese ändern kann, was vom Textcharakter abhängt. Für eine positive Auswertung der Anwendung des Cohenschen Systems sprechen ihre Ergebnisse, die im vollen Einklang mit der inhaltlichen Analyse und Lexemenanalyse stehen, was die Enthüllung der geistgeschichtlichen Struktur und die Interpretation des Romans ermöglichte.

Allerdings weist alles auf Komplexität, gegenseitige Bindung und Verflechtung der verschiedenen Aspekte von einem Kunstwerk hin, das keine zu engere Begrenzung auf einzelne Aspekte zulässt, sondern seinem Charakter nach mehr dem breiteren, synthetischen Zugang zugeneigt, was aber manchmal auch der sogenannten Objektivität abträglich ist, bzw. zur Degradierung der Literaturwissenschaft. So versuchte diese Untersuchung alle Klippen und Untiefen zwischen der Szylla der Objektivität und der Charybdis der Subjektivität zu umgehen, um endlich erfolgreich über das metaphorische Meer hinaus in den Meerbusen der Erkenntnis mit dem gestorbenen, im Netz des Logos gefangenen Mythos an Bord einzulaufen.

#### BIBLIOGRAPHIE

1. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*; Nördlingen Greno 1988.
2. Jean Cohen: *La comparaison poétique: essai de systématique*, *Langages* 12; Paris: Décembre 1968.
3. Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*; Paris: Édition du Seuil 1970.