

Niemandsorte

Räume der Erinnerung und Erosion bei Cees Nootboom und Christoph Ransmayr

Christian Schmitt

Wenn sowohl der Niederländer Cees Nootboom als auch der Österreicher Christoph Ransmayr zuweilen als ‚schreibende Topografen‘ charakterisiert werden, dann deshalb, weil beide Autoren sich als Nomaden der Gegenwart verstehen. Beide haben zahlreiche Reiseberichte veröffentlicht, und das Interesse an der schreibenden Erforschung des Raumes und seiner Orte setzt sich in den fiktiven Romanwelten fort. Kein Wunder also, dass sich ein typisch ‚topografisches‘ Motiv, das Motiv der Schifffahrt, sowohl in Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara*¹ (1995) als auch in Nootbooms Erzählung *Het volgende verhaal*² (1991) findet. Es soll im Folgenden als Ausgangspunkt einer vergleichenden Lektüre dienen, die beide Texte vor dem Hintergrund zeitgenössischer Raumkonzepte liest, wie sie gerade in der Literatur der 1990er Jahre strukturell und metaphorisch aufgegriffen werden.³ Auffällig verbinden sich zudem in beiden Texten literarische Raumentwürfe mit der Thematik der Erinnerung, wie im Einzelnen gezeigt werden wird.

Ein Schiff ist ein merkwürdiger Ort. Die literarische Imagination hat diesen Ort und sein metaphorisches Potenzial seit langem entdeckt und erkundet, so dass es lohnen würde, einmal eine Geschichte literarischer Schiffsreisen zu schreiben. „Ay, hoe scone dat tscip vloot!“ (Oskamp, V. 269), heißt es bereits in der mittelalterlichen Legende *Van Sente Brandane*, welche die Schiffsreise als Entdeckungsfahrt an die Ränder der bekannten Welt gestaltete. Doch noch ist das reisend zu Entdeckende als göttliche Heilswahrheit gedacht, wodurch die Reise zur visionären Wahrheitsschau wird, die allegorisch gedeutet werden muss. Man sucht die Ränder der bekannten Welt auf, wo das Wunderbare lauert, das im Reisebericht der Frühen Neuzeit dann systematisch erkundet und als oftmals utopischer Entwurf der Heimatwelt gegenübergestellt wird. Genau *dazwischen* befinden sich das Schiff und seine Passagiere. Sechshundert Jahre später, in Zeiten der Spät- oder Postmoderne, hat die Weltkarte ihre weißen Flecken verloren.

1. Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, Frankfurt a. M. 1995. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert als MK.

2. Cees Nootboom, *Het volgende verhaal*, Amsterdam 1991. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert als V.

3. Vgl. dazu ausführlicher vom Verfasser: *Niemandsorte. Raumentwürfe und Poetologien in Romanen der 1990er Jahre*, Mag.arbeit, Univ. Münster 2003.

Während das Science-Fiction-Genre das wunderbare Andere im 20. Jahrhundert noch einmal an die Ränder des extraterrestrischen Weltraums verschieben konnte, bleibt an den Rändern einer spätindustriellen, globalisierten und vielseitig vernetzten Welt kein Platz mehr, der mit *hic sunt leones* beschrieben werden könnte. Stattdessen haben sich nun in den Zwischenräumen dieser neuen Weltordnung merkwürdige Orte herausgebildet – neue Schiffe zum Beispiel, wie etwa jene *ResidenSea*, von der *Die Zeit* 2001 berichtete, ein schwimmendes Domizil „für Multimillionäre, die nicht mehr an einem bestimmten Ort oder in einem bestimmten Land wohnen möchten“. Oder das damals geplante *Freedom Ship*, das „ausschließlich in internationalen Gewässern schwimmen, jeder staatlichen Kontrolle ausweichen und niemals einen Hafen anlaufen“ sollte (Fischermann).

Schiffe, Niemandsorte und andere Räume

Orte wie diese, die innerhalb einer Ordnung existieren, aber zugleich deren Anderes markieren, kann man mit Michel Foucault als ‚andere Räume‘, als Heterotopien begreifen. Mit seinem Aufsatz „Des espaces autres“ stieß Foucault 1981 eine kulturwissenschaftliche Diskussion über die Kategorie des ‚Raumes‘ an, die bis heute andauert und in der Rede vom *spatial* oder *topographical turn* kulminierte. Damit ist zum einen der Versuch benannt, das Verhältnis von Mensch, Gesellschaft, Politik einerseits und ihrem spezifischen Raum andererseits neu zu denken. Zum anderen meint das eine erneuerte Aufmerksamkeit auf Phänomene des Räumlichen, welche von realen Veränderungen einer postindustriellen Gesellschaft ihren Ausgang nimmt (vgl. Jameson, 154; Weigel *passim*). Die Veränderungen konvergieren im Schlagwort der ‚Globalisierung‘. Mit Peter Sloterdijk kann man darunter das letzte Moment einer gesamtneuezeitlichen Entwicklung verstehen, die regionale Orientierungspunkte in einem „System der Lokalisierung von beliebigen Ortspunkten in einem homogenen Vorstellungsraum“ aufgelöst hat (Sloterdijk, 820). Erst jetzt werde dabei allerdings, durch neue Techniken des Transports und der Informationsübertragung massiv erfahrbar, dass der eigene Ort längst nicht mehr im Mittelpunkt des Kosmos stehe, sodass Städte, Dörfer und Landschaften nur noch Durchgangspunkte im „entgrenzten Verkehr der Kapitale“ sind (Sloterdijk, 828). Tatsächlich: Noch nie gab es so viel Raum wie heute, und noch nie war andererseits die Verfügbarkeit über den globalen Raum dank infrastruktureller und medialer Vernetzungen größer. Darüber hinaus sind neue Formen von Raum entstanden: Neben dem ‚Cyberspace‘ haben sich im Schatten der Globalisierung – und vielleicht als Herausforderung an diese – reale Orte herausgebildet, die den dort sich aufhaltenden Subjekten weder Halt noch Orientierung zu geben scheinen. Es sind dies, Sloterdijk zufolge, ‚Niemandsorte‘, Orte ohne Selbst: etwa Einkaufszentren, Abschiebelager oder Luxusdampfer, also Orte, wo „Menschen zusammenkommen, ohne jedoch ihre Identität an die Lokalität binden zu wollen oder zu können“ (Sloterdijk, 1000).

Raumkonzepte fungieren darüber hinaus auch als Ordnungsmodelle, die (sprachliches) Denken strukturieren und determinieren. An die Existenz zeitgenössischer ‚Niemandsorte‘ lagern sich daher auch Überlegungen an, die das

Modell des Raumes als metaphorisches betreffen. Zunächst scheint dieses Modell aus postmoderner Sicht geeigneter als das moderne lineare Modell der (geschichtlichen) Zeit, um Phänomene unserer Gegenwartswelt befriedigend zu erfassen. Das statische Moment erweist sich als Vorteil der Beschreibung einer komplizierten, weil weitgehend simultanisierten Welt. Gerade die Statik des räumlichen Denkens ist es allerdings andererseits, die postmoderne Theoretiker mit ihren Überlegungen wieder aufzubrechen versuchen. So ist der neue Denkraum der Postmoderne jedenfalls kein systematischer Wissens- und Repräsentationsraum mehr, wie man ihn noch in den Memorialtechniken antiker Rhetoriken findet. Das räumlich-architektonische Modell der *loci* und *imagines* war dort durchsichtig auf seine Funktion des Ordnen; es garantierte eine vollständige Übertragung von zu memorierenden Inhalten über die Zeit hinweg – ebenso wie deren linearen Zusammenhang.⁴ In dieser Sichtweise dient die räumliche Anordnung lediglich als Garant der linearen Geschichte, der Reihenfolge. Aktuelle räumliche Denkmodelle verlangen mehr als das: Sie schlagen einen ‚dritten‘ Raum vor, der eigentlich undenkbar ist, weil er Unvereinbares enthält, nicht kompatible Orte, Plätze oder Örtlichkeiten, die dennoch in einer Zusammenschau gesehen werden sollen, wodurch traditionelles, logisch-binäres Denken untergraben wird (Reichert, 1f.).

Als Beispiel mag Foucaults Konzept der ‚Heterotopie‘ dienen, das sowohl auf reale Örtlichkeiten bezogen wie als Denkfigur funktionalisiert werden kann. Foucault begreift den Raum der Gegenwart als Raum der Lagerungen oder Platzierungen (*emplacements*) und macht in dieser heterogenen „Gemengelage“ seltsame Platzierungen aus, die „die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten, widergespiegelten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren.“ (Foucault 1981, 146; 149) Neben den irreellen Utopien nennt Foucault die zweite Form solcher Orte ‚Heterotopien‘ (*hétérotopies*), und er versteht darunter „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft selbst hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze, alle wirklichen Plätze, die man im Inneren der Kultur finden kann, gleichzeitig repräsentiert, bestritten und umgekehrt sind; gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich lokalisierbar sind“ (Foucault 1981, 149). Das Schiff, Foucaults Beispiel für die Heterotopie schlechthin, führt die Besonderheiten solcher ‚anderen Orte‘ deutlich vor Augen: Es existiert wirklich; bringt aber andere Macht- und Aufsichtsverhältnisse hervor als die an Land geltenden. Auf ihm herrschen ein anderes Recht, andere Regeln; Identitäten und Rollen lockern sich. Beispielhaft verdeutlicht das Schiff schließlich eine Funktion, die

4. Der Redner müsse daher, so Cicero in *De oratore*, „bestimmte Plätze [*locos*] wählen, sich die Dinge, die er im Gedächtnis zu behalten wünsche, in seiner Phantasie vorstellen und sie auf die bewußten Plätze setzen. So werde die Reihenfolge dieser Plätze die Anordnung des Stoffes bewahren, das Bild der Dinge aber die Dinge selbst bezeichnen, und wir könnten die Plätze an Stelle der Wachstafel, die Bilder statt der Buchstaben benützen.“ (Cic. de orat. II, V. 354)

bei Foucault zuvor nur implizit angeklungen war: Andere Orte/Räume bieten der Gesellschaft ein „Imaginationsarsenal“ (Foucault 1981, 156f.). Sie eröffnen Möglichkeiten der spielerischen Verhandlung kultureller Bedeutungen und bieten die Chance, herkömmliche Sinn- und Ordnungsmodelle anders zu denken.

Damit ist die metaphorische Ebene betreten und es steht Grundlegendes auf dem Spiel, wie auch der Seitenblick auf das Vorwort der *Ordnung der Dinge* zeigt. Wenn Foucault in seinem Entwurf einer Archäologie der Humanwissenschaften wiederum den Heterotopie-Begriff verwendet, geht es dabei um einen abstrakt gedachten Ordnungsraum, der sprachliches Denken als räumliches Denken ermöglicht. In diesem Zusammenhang führt Foucault ein literarisches Beispiel an, einen Text von Jorge Luis Borges, der seinerseits eine seltsame chinesische Enzyklopädie zitiert, wo verschiedene Tiere in ein Schema eingeordnet werden. Diese literarische Taxonomie, in der die Tiere, „die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind“, in ein und derselben Ordnung neben den „Fabeltiere[n]“ und denjenigen, „die den Wasserkrug zerbrochen haben“, zu stehen kommen, übersteige, so Foucault, die Grenzen unseres Denkens, „des Denkens unserer Zeit und unseres Raumes“ (Foucault 1966, 17). Es gebe keinen Ort, an dem diese Tiere jemals nebeneinander treten könnten, „außer in der Ortlosigkeit der Sprache“ (Foucault 1966, 19). Die Tiere der fiktiven Enzyklopädie erfordern eine Ordnung, für die kein gedankliches Raummodell und keine Sprache mehr zur Verfügung stehen. Was in diesem heterogenen ‚Raum‘ in Form der Heterotopien nebeneinander zu stehen kommt, kann in unserem Denken eigentlich nicht nebeneinander (dies *und* jenes) gedacht werden. Indem nun aber das literarische Beispiel genau das erforderlich macht, wird das räumliche Modell – es ist dasselbe architektonische Modell, das in der Rhetorik seine Anwendung findet – auf seine Begrenztheit hin durchsichtig.

Hier wird deutlich, dass Literatur ‚Raum‘ immer schon anders entwerfen kann: Sie muss ihn allererst sprachlich konstruieren, was die Möglichkeit eröffnet, Raum *anders* zu konzipieren. Auch die Bedeutungszuschreibungen, die sich an Raumstrukturen anlagern, können in Texten auf ihre Konstruktivität hin transparent werden. ‚Niemandsorte‘ wären in einem solchen Sinne alle Stellen im literarischen Raumgefüge, wo Sinnverbindungen, Identitäten oder soziale Bezüge durchlässig und überprüfbar werden; Orte, welche die Chance böten, das Andere zu denken oder alles *anders* zu denken, ästhetische und befreiende Zwischenräume *par excellence*. Womöglich führt der Verlust von Orientierung und Ordnungsrahmen aber auch dazu, dass die Leere dieser ‚Niemandsorte‘ unerträglich wird, und ruft dazu auf, sie mit neuen (spielerischen) Sinnzuschreibungen zu füllen.

Rekonstruktion der Bedeutung: *Het volgende verhaal*

Herman Mussert alias Sokrates, alternder Latein- und Griechischlehrer sowie Protagonist und Erzähler von *Het volgende verhaal*, geht erst im zweiten Teil der Erzählung an Bord. Merkwürdig ist nur: Die Schiffsreise nach Brasilien scheint eine Kreisfigur zu beschreiben, führt sie doch von Belém nach Belém (V, 118).

Der eigentliche Kreis wird jedoch von der Erzählung selbst beschrieben, wenn der Ort des Erzählens am Ende zu erkennen ist: Es ist das Schiff, auf dem sich Mussert mit sechs weiteren Reisenden befindet. Seine Lebensgeschichte – eben *Die folgende Geschichte* – erzählt er einer Frau, die als Persephone den Tod verkörpert, und so schiebt er erzählend den eigenen Tod auf wie Scheherazade in den Märgen aus 1001 Nacht. Wenn die eigene Geschichte in der Erzählung selbst immer wiederkehrt, so die Zirkel-Logik, liegt der Zeitpunkt des Todes stets in der Zukunft. Musserts Passage wird metaphorisch zur endlosen Charon-Überfahrt in die Unterwelt, zu einer Zwischen-Situation zwischen Land und Land, zwischen Leben und Tod. Sterben heißt, in bekannter Metaphorik, „op reis gaan“ (V, 104). Das Schiff gibt diesem Ort des Dazwischen Gestalt.

In der Geschichte, die *Het volgende verhaal* erzählt, ist von Anfang an etwas ‚aus den Fugen‘ geraten. Als der Erzähler, der am Abend zuvor in Amsterdam zu Bett gegangen war, morgens in Lissabon aufwacht, beginnt es „behoorlijk“ zu „tochten tussen de kieren van het causale bouwwerk“ (V, 8). Zunächst findet Mussert noch Halt an einer Struktur, „die van een plafond met een aantal uiterst solide, evenwijdig lopende balken, zo’n structuur, die door zijn functionele zuiverheid rust en zekerheid oproept“ (ebd.). Die Krise des Textes, das, was aus den Fugen geraten ist, reicht aber tiefer als die anfängliche kausale Verwirrung des Erzählers ahnen lässt. Es handelt sich, ähnlich wie in *Morbus Kitahara*, um eine Krise der Erinnerung, mithin der Bedeutung des individuellen Lebens. Sie manifestiert sich auch im Raum, ist doch der Auslöser der Krise für Mussert ein Foto, das er in der Nacht seines Todes betrachtet. Zu sehen sind darauf sechs Planeten, doch stößt das Bild auch eine Erinnerung an. Im Washingtoner Smithsonian Institute machte Mussert eine Erfahrung, die dem Weltbild des Antikenverehrers widersprach. Er blickte zum erstenmal aus naturwissenschaftlich-technischer Perspektive auf die Erde und erfuhr sie als „schijf ter grootte van een gulden, een bewegend voorwerp dat ergens in de zwarte doeken van de ruimte hing en nergens aan vastzat“ (V, 19). Das Resultat ist die Angst vor der Haltlosigkeit im Raum, die „fysieke angst dat ik van de aarde, die daar zo los en onbeschermd in de ruimte hing, af zou vallen“ (V, 30). Als Resultat dieser Entfremdung verliert Mussert sein „bestaan [...] zonder dat ik er een ander voor in de plaats kreeg“ (V, 19). Auf den Fotos der Voyager verliert die Erde ihre Signifikanz und so wird das Bild dem Erzähler zur „vanitasschilderij“ (V, 23). Einziger Unterschied: Die Bilder der „voorvaderen“ (ebd.) waren ikonografisch zu entziffern, während die technischen Bilder des Planeten „net zo goed van een van de andere miljarden sterren uit een achterbuurt van het heelal“ hätten sein können (V, 22).

Solchermaßen aller Selbstverständlichkeiten und Sicherheiten beraubt, macht sich Mussert auf die Suche nach seiner (kohärenten) Geschichte. Zum Garanten einer solchen Kohärenz wird ihm im ersten Teil des Romans dabei die Topografie der Stadt Lissabon, denn deren Existenz ist – im Gegensatz zu allem anderen – nicht zu leugnen. Bei seinem Gang durch die Stadt steuert Mussert noch einmal Stationen eines früheren Aufenthaltes an, einem Urlaub mit Maria Zeinstra, der einzigen Geliebten seines Lebens. Dadurch verdoppeln sich die Zeiten im selben Raum, es überlagern sich die unbekannte gegenwärtige Situa-

tion und die vergangene, deren Bilder sich nach und nach (in der Erzählung) manifestieren. Der gesamte erste Teil des Romans wechselt zwischen den beiden Ebenen einer kurz zurückliegenden und einer hinter dieser zurückliegenden Vergangenheit hin und her. Auffällig ist insgesamt, dass die Erzählung sich am Leitfaden der Reise entwickelt, zunächst als Parcours durch Lissabon, dann als Passage nach Brasilien. Mit anderen Worten: „het werk van de herinnering“ (V, 11; 33), das Mussert auf sich nimmt und das sich im Text als lineare Geschichte manifestiert, ist zunächst auf die Topografie der Stadt und dann auf die Schiffsreise bezogen:

Wat ik hier deed, op deze misschien wel en misschien niet door mij gezochte tocht, moest een pelgrimage zijn naar die dagen, en als dat zo was moest ik als een vrome middeleeuwer langs alle plaatsen uit mijn zo korte heiligenleven, alle staties waar het verleden een gezicht had. (V, 66f.)

Wie der Pilgerkreuzweg oder das topische Memoriamodell der antiken Rhetorik halten die *loci* jene *imagines* parat, welche den Prozess des Erinnerns anstoßen. Daraus resultiert die Sicherheit und Kohärenz einer topischen Erzählung. Zugleich verlässt die Erzählung allerdings zunehmend den bekannten, sicheren Raum. Zunächst ereignet sie sich am „Rand van Europa“ (V, 55), dann auf einem ortsunabhängigen Schiff. Hier kommt schließlich auch der Ort des Erzählens zu liegen: Gerade der Zwischenraum des Schiffes ist es schließlich, der das Erzählen möglich macht, indem er von allen konkreten Gegebenheiten absieht und den Blick auf die eigene Geschichte ermöglicht. Damit ist ein fester Standpunkt gefunden, der strenggenommen selbst in Bewegung ist.

Erscheint der Raum der Erzählung so zumindest anfänglich kohärent, so gilt das keineswegs für die Zeit, welche im Text von Anfang an problematisiert wird. Zeit solle als ordnendes System dafür sorgen, „dat niet alles tegelijk gebeurt“ (V, 42), doch gerät sie für Mussert im Bild der Uhr zum eigentlichen „raadsel [...], een losbandig en mateloos fenomeen dat weigert zich te laten kennen en waarin wij uit hulpbehoevendheid een schijn van orde hebben aangebracht“ (ebd.). Wenn sich gegen Ende des Romans herauszustellen beginnt, dass die gesamte Erzählung eines Lebens sich in nur wenigen Sekunden zwischen Totenkampf und Tod abspielt, scheint die Zeit endgültig stillzustehen. Der Tod des Mitreisenden Harris dehnt sich ins Unendliche, „al die oneindige seconden dat het zilveren, flitsende mes bij hem naar binnen drong had hij de tijd gehad om zich in Lissabon in te schepen en met ons mee te reizen“ (V, 128). Musserts Charakterisierung der Zeit als „droomtijd“ (V, 80) verbindet schließlich die Kategorien von Zeit und Raum über den Begriff der Bewegung miteinander: Das Schiff scheint stillzustehen, während die Zeit das portugiesische Festland aus dem Blickfeld zieht. Das Wasser kann zum metaphorischen Bild für diese Zeit werden, da es „verandering in steeds hetzelfde“ (ebd.) konnotiert. Immer wieder sind es Uhren, die metonymisch Zeit repräsentieren – sei es als rückwärtslaufende Uhr, die lediglich im Spiegel entzifferbar ist (V, 42), sei es als normsetzende *Hora Legal* (V, 41) oder als Referenz an Dalí oder Einstein (V, 43) – zugleich aber die Kategorie der Zeit in Frage stellen. Lissabon wird dem Erzähler auch zur zeitlichen Schwelle des *Zauderns* – „hier neemt Europa afscheid van zichzelf“ –;

die Stadt wird zum Bild für eine Grenzsituation zwischen Europa und der Welt, Vergangenheit und Gegenwart, An- und Abwesenheit. Auf der Ebene des *discours* schließlich spiegelt sich die Verwirrung der Zeit als Schwanken zwischen den Erzähltempi:

Kun je nog wijs uit mijn tijden? Ze zijn allemaal verleden, ik was even ontsnapt, neem me niet kwalijk. Hier ben ik weer, het onvoltooide dat in het verleden over het verleden nadenkt, imperfectum over plusquamperfectum. (V, 69f.)

Zunächst scheint es, als würde die Erzählzeit wesentlich kürzer sein als die erzählte Zeit. Doch auf einer anderen Ebene ist es umgekehrt: In die wenigen Sekunden des Todes passt eine komplette Lebensgeschichte.

Es sind Grenzerfahrungen wie diese, die *Het volgende verhaal* ausgestaltet und den Sicherheiten einer benannten, geordneten, sinnvollen Welt gegenüberstellt. Was der Welt Herman Musserts hingegen Ordnung und Sinn verleiht, sind in erster Linie die antiken Mythen, die dem Text eingelagert sind und den „banaliteiten“ (V, 111) einer Liebesaffäre gegenübergestellt werden. Die drei wichtigsten antiken Bezugssysteme des Erzählers sind jene drei Szenen, die er vor seiner Klasse zur Aufführung bringt. Die Wagenfahrt des Sonnensohnes Phaeton gestaltet eine Reise als Wagnis und so lautet das Fazit Musserts denn auch „hij faalde, maar had tenminste gewaagd“ (V, 59). Das „gevoel van onderwereld“ (V, 87), das sich auf der Schiffspassage einstellt, resultiert aus der bekannten Überlieferung der Thanatosreise (ebd.). Der Tod des Namensvetters Sokrates schließlich, den Mussert besonders eindringlich inszeniert und beschreibt, nimmt seinen eigenen Tod vorweg, wird ihm doch die Schülerin Lisa d'India, der Mussert seine Geschichte erzählt, nicht nur zur Muse (Safransky, 34), sondern auch zur Verkörperung von Sokrates' Lieblingsschüler Krito. Andernorts scheint die Erklärungsmacht der Mythen, die dem Leben Sinn und Orientiertheit zu geben vermögen, jedoch wiederum hinter dem *anderen* Wissen der Naturwissenschaften zurück zu bleiben. Die Konfrontation von harter Wissenschaft und Mythologie macht der Text am Blick auf den nächtlichen Himmel fest: Noch sind die Sternbilder als Verkörperungen antiker Mythen lesbar, doch angesichts einer technischen Perspektive, die menschliche Zeit- und Raumvorstellungen überschreitet, droht dieses Wissen sinnlos zu werden. In den Worten Musserts: „De mythologie die mijn leven beheerst had zou dan definitief ongelidig geworden zijn, dat was ze nu al, ze werd eigenlijk voor de wereld alleen nog in stand gehouden door die constellaties.“ (V, 96)

Andererseits ist die Lektüre des Sternenhimmels vom kulturellen Betrachterstandpunkt abhängig, so dass der chinesische Professor Deng seine eigenen Mythen dem Nachthimmel eingeschrieben finden kann. Wiederum droht die Indifferenz: „Allemaal hadden we iets van die koele, schijnende punten gewild dat ze ons nooit zouden geven“ (V, 99). Der Sinn der Sternbilder, der von willkürlichen Gruppierungen und Strukturierungen abhängt, wie der Zeichen überhaupt, beruht auf menschlicher Übereinkunft und kann keinen metaphysischen Halt geben. Dennoch entscheidet sich der Erzähler, die Mythen weiterhin als Erklärung

heranzuziehen. Die Bedeutung der Welt ist prekär geworden, doch reichen die Mythen dem Erzähler durchaus zur Inszenierung *seiner* Geschichte.

Als Überbrückungsfigur von sinnvollem Anspruch und kontingenter Realität fungiert in der Erzählung darüber hinaus die immer wieder einfließende Ironie des Erzählers. Diese betrifft sowohl seine eigene Existenz als Sonderling wie auch einzelne Szenen, die er zuweilen wieder „van boven“ (V, 116) erlebt. So wird die Konfrontation mit dem gewalttätigen Ehemann der Geliebten in der Rück- und Übersicht zur *klucht*: „Dan hoort er iemand te komen die de zaak sust, de partijen scheidt, ertussen gaat staan. Die kwam dus niet.“ Oder: „Nog niet vaak vertoond, een leraar die een andere leraar achternazit.“ (V, 114) Immerhin eine Komödie, die mit dem Tod der verehrten Lisa d’India ein böses Ende nimmt. Solchermaßen überbrückt die Erzählung Gegensätze, die schwer zusammenzubringen sind, und wendet sich den „metaphysischen Intentionen“ nicht „unmittelbar“ (V, Motto, 5), sondern immer im Hinblick auf die Banalität des Lebens zu.

Trotz allem: die mühsame Arbeit der Erinnerung, die der Erzähler der *Folgenden Geschichte* auf sich nimmt, resultiert in einer sinnvollen, kohärenten und kausalen Erzählung vom eigenen Leben. Es ist eine prekäre Erzählung, findet sie doch auf der Schwelle von Leben und Tod statt. Aber zugleich stellt die Erzählung als Erinnerung ein Gegengewicht dar zu den allgegenwärtigen Metamorphosen der Bedeutung, der Zeit und des Raumes, kurz: des Lebens – „Herinnering, uitstel van de metamorfose“ (V, 55). Das Motiv der Metamorphosen zieht sich leitmotivisch durch den Text und gibt dem ‚Niemandsort‘, der Schwelle, auf der die Erzählung angesiedelt ist, lediglich einen anderen Namen. Die Ovid’schen Metamorphosen sind das Andere einer Ordnung, die Zeit und Raum anatomisch gliedert (vgl. V, 78f.), strukturiert und benennt. Die Erinnerung ist für Mussert hingegen weder anatomisch zu lokalisieren (ebd.) noch in Zeichen zu verewigen. Sie realisiert sich lediglich, auch für die anderen Reisenden, in einem Zwischenraum und in einer Zwischenzeit: auf der Schiffsreise, in der Erzählung. Als *discours* garantiert die erzählte Reise den Zusammenhang der individuellen Geschichte(n).

In der Kombination der unterschiedlichen Ansätze manifestiert sich in *Het volgende verhaal* eine Poetologie, die auf die Macht der Erzählung setzt, und diese Erzählung zugleich darstellt. Als Ich-Erzählung eines Wahrnehmenden stellt der Text bereits die sinnvolle Rekonstruktion der Bedeutung her und muss die Aufgabe, heterotope Sinnpartikel zu einem Bild zusammenzufügen, nicht dem Rezipienten überlassen. Das eigene (kontingente) Leben hat der Erzähler selbst in den ordnenden, linearen Diskurs überführt. Dieser steht still auf der Schwelle einer erzählerischen Passage: Die unvermeidliche Metamorphose ist im Akt der Erinnerung aufgeschoben (V, 55). Dass damit noch keine Aussage getroffen ist über die Erfolgchancen einer medialen Vermittlung der Erinnerung, davon zeugt zuletzt das Schicksal der Schrift. Erscheint doch das Meer selbst Mussert als „pagina met maar één letter, die me nu al een reis lang iets wilde vertellen. Maar wat?“ (V, 120) Wiederum ist Mussert selbst sich der blinde Punkt, kann er die eigene Position nicht sehen, ist es doch das Schiff, welches jene Spur hin-

terlässt. Die Erinnerungsspur seiner Geschichte ist da allerdings längst in der geglückten Erzählung fixiert.

Erosion der Bedeutung: Morbus Kitahara

Ambras, Bering und Lily, die drei Protagonisten von Ransmayrs *Morbus Kitahara*, gehen erst gegen Ende des Romans an Bord. Die Passage führt sie von Europa nach Brasilien. Sie sind auf der Flucht und auf der Suche: auf der Flucht vor der Erinnerung an die Gräueltaten des Konzentrationslagers (Ambras) und vor der Perspektivenlosigkeit einer ruinösen Nachkriegswelt, in der kollektive Erinnerungen ebenso zu verfallen drohen wie kulturelle Vereinbarungen und technische Errungenschaften (Bering). Aber auch auf der Suche nach einem Kindheitstraum, der Brasilien zum utopischen Land der Verheißung erklärte (Lily). Für die beiden Männer führt der Weg jedoch zum Ausgangspunkt zurück, ähnlich wie die Erzählung, die zirkelförmig angelegt ist. So beginnt der *discours* mit dem aus einem Vermessungsflugzeug gesehenen Bild zweier Leichen – „Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens“ (MK, 7) –, erzählt sodann die Geschichte dieser beiden Leichen, eben Ambras und Bering, um wieder in Brasilien zu enden und diesmal das Geschehen aus deren Perspektive zu erzählen. Die Auswegslosigkeit der Schiffsreise offenbarte sich bereits in der Wahrnehmung von Bering, dem „jede Bewegung des Schiffes zur Figur eines Fluges“ wurde, der „ihn hoch über den Bergen des Meeresgrundes davontrug“ (MK, 403). In der metaphorischen Verschränkung von Gebirge und Ozean weist der Text zurück zur Ausgangssituation. Entkommen wollte man dem Bergdorf Moor, dessen einzigartiger Granit-Steinbruch im Krieg als Arbeitslager gedient hatte. Die drei Reisenden sind unterwegs zu einem anderen Steinbruch, an einem anderen Ort namens Pantano. Doch bereits während der Reise wird klar, dass das Ziel dem Ausgangspunkt entspricht: „Pantano. Hier steht doch; bedeutet: Sumpf, sumpfige Wildnis, Feuchtgebiet [...] Moor.“ (MK, 402) Die Reise vollführt, ebenso wie die Erinnerung der beiden Männer – und wie man schlussfolgern muss: der Lauf der Historie – einen Kreis. Die transatlantische Schifffahrt führt lediglich von einer Seite des Spiegels zur anderen.

Die dem Roman zu Grunde liegende Raumstruktur ist überschaubar. Der Großteil der Handlung spielt im Dorf Moor und einer alpinen Seeregion, die nach Kriegsende von den Siegern im Zuge des sogenannten ‚Stellamour-Plans‘ entindustrialisiert und von der Außenwelt abgeschnitten wird. Bereits zu Beginn der Besatzungszeit wird mit den Eisenbahngleisen die Verbindung zum Tiefland demontiert, aber auch die natürliche Barriere des ‚Steinernen Meeres‘ trennt den Ort von jenseitigen Räumen der Zivilisation ab: „Verboten, unwegsam und an seinen Pässen vermint, lag dieses Meer zwischen den Besatzungszonen, ein kahles, unter Gletschern begrabenes Niemandsland.“ (MK, 32) Die solchermaßen im Verfall begriffene Region beginnt immer mehr einer ‚barbarischen‘ Natur zu gleichen, die den zweiten strukturellen Großraum des Romans bildet. Vereinzelte „Oasen“ (ebd.) sind in diese Einöden eingelassen und bilden eine glitzernde Gegenwelt von Licht und Konsum aus, wie die im Tiefland gelegene Stadt Brand.

Insgesamt ruft diese ‚letzte‘ Welt postapokalyptische Szenarien in Erinnerung, wie sie Filme wie *Blade Runner*, *Mad Max* oder *Postman* ins Bild gebracht haben.

Die Krise dieses merkwürdigen Raumes, den man als ‚Niemandsort‘ lesen kann, gestaltet sich als Krise der Erinnerung wie kultureller Sinnsetzung und Bedeutung überhaupt. Kulturellen Mechanismen der Benennung, Einordnung und Sinnstiftung stehen im Text solche der Auslöschung, des Verfalls, der Sinndestruktion gegenüber, die von einer unmenschlichen Natur auszugehen scheinen, aber letztlich den kulturellen Raum und seine Menschen nicht verschont lassen. Der Romananfang führt es vor: Während die Körper der beiden Männer von einem Feuer zerstört werden, das ihre „Augen und Gesichtszüge“, Zeichen der Identität, auslöscht, bis es selbst im „feuchte[n] Herz der Stämme“ erlischt, wird der Leichnam einer Frau zum „Fraß schöner Vögel, war zernagt, ein Labyrinth der Käfer, Larven und Fliegen“ (MK, 7). Einen Versuch der Sinnsetzung initiieren in Moor vor allem die Pläne der amerikanischen Siegermacht, die in den Nachkriegsjahren zur Ausführung kommen. Das neue Regime, das die Region aus dem Chaos der unmittelbaren Nachkriegszeit zu befreien vorgibt, installiert eine ganz besondere Form der Erinnerungskultur, die es sich zur Aufgabe macht, den Bewohnern des hermetisch abgegrenzten Raumes ihre Vergangenheit als Täter gegenwärtig zu halten, um eine Wiederholung der Verbrechen zu verhindern. Zu diesem Zwecke verankern die Besatzer Zeichen im Raum, die die Vergangenheit bezeugen und ihre Lesbarkeit garantieren sollen. Besonders auffällig ist eine Inschrift, die dem Gebirge unübersehbar eingeschrieben wird – und damit auch „unauslöschlich in Berings Erinnerung“ verbleibt (MK, 32f.):

HIER LIEGEN
 ELFTAUSENDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE
 ERSCHLAGEN
 VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES
 WILLKOMMEN IN MOOR

Am Steinbruch, dem ehemaligen Arbeits- und Vernichtungslager, angebracht, markiert die Inschrift den wesentlichen *topos* der Schuld und indiziert ihn mit dem Wort „Hier“ in der Art eines Grabhügels (vgl. Assmann, 30f.): Der Steinbruch wird zum Gedächtnisort, zum Ort des kollektiven Andenkens an die Opfer des Lagers. Die steinernen, in Menschengröße errichteten Buchstaben sollen unhintergehbare Zeichen für die Opfer des Lagers sein, aber wie können sie diese repräsentieren? Metonymisch bindet der Text sie in eine Vielzahl von Bezügen ein. Über den Ausdruck „in *Reih und Glied*“ verwebt er sie sowohl mit Moors verschollenen Soldaten als auch mit den „Kolonnen der Zwangsarbeiter beim Zählappell“ und den Siegern „unter den gehißten Flaggen ihres Triumphes“ (MK, 34). Dem jungen Bering bleibt der genaue „Sinn der Schrift“ denn auch rätselhaft, wird diese vor der Enthüllung lediglich zum Zeichen einer indifferenten Abwesenheit, sehen doch die über dem Monument ausgebreiteten Stoffbahnen für ihn aus, „als irrten darunter Menschen umher und suchten mit erhobenen Armen einen Weg ins Freie, einen Weg zurück in die Welt“ (MK, 41).

Über die Parallelisierung von Schrift und Eingedenken werden im Text Prozesse des Erinnerns mit Einschreibemechanismen enggeführt. Zugleich schreibt sich Erinnerung dem Raum in Form der Inschrift ein, analog zum antiken Memoriamodell, das die räumlich-architektonische Struktur zum Garanten der Erinnerung machte. Der gewünschte Effekt ist die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, und so werden die Buchstaben der Inschrift auch noch renoviert, als Moor längst wieder im Chaos versunken ist. Zudem erfinden die Besatzer „immer neue Rituale der Erinnerung“ (MK, 44), bei denen es sich um eine Geschichts-Repräsentation in Form kollektiver Inszenierungen handelt: Fotografien der Lagertorturen werden zum Anlass, das Gesehene in einem neuerlichen Akt der *mimesis* nachstellen zu lassen. Der Steinbruch wird zur Bühne „gespenstische[r] Massenszenen“ (MK, 45), inszenierter *tableaux vivants*, die Fotografien in Realität überführen und selbst wiederum ins unbewegte Bild gebannt werden (vgl. Kunne, 324). Im Bild der Appellstunden werden die Teilnehmenden versteinert und wird das Grauen in eine „eisige, unerträgliche Zeit“ gegossen, eine kleine Ewigkeit, die „keinem der Angetretenen“ (MK, 46) erspart bleibt, auch wenn der Kommandant sonst nur auf dem „äußeren Schein“ besteht, nicht aber „auf dem unerträglichen Gewicht der Wirklichkeit“ (MK, 47). Dabei gibt es auch hier wieder Anzeichen des Misslingens: Bei der Inszenierung eines Bildes, das mit „Die Stiege“ betitelt ist, will Berings Vater das *wirkliche* Gewicht der Steinblöcke auf dem Rücken tragen und bricht darunter zusammen. Aus der Perspektive des Kindes Bering wird das zum komischen Ereignis, während der Erzähler eine intertextuelle Perspektive beisteuert, indem er mit dem Bild des Käfers auf Kafkas *Verwandlung* anspielt. Die eindeutige Übersetzung des Grauens in ein Bild, die einfache Repräsentation der historischen Gewalt misslingt in diesem Fall durch das Lachen eines Kindes, aber auch durch die Vielzahl möglicher Sichtweisen auf das Ereignis.

Es wird deutlich, dass gerade die kulturellen Sinnsetzungen ständig vom Verfall bedroht sind, sodass sie immer wieder lesbar gemacht oder auch rekonzeptualisiert werden müssen. In diese Dialektik von Sinnsetzung und –auslöschung sind sämtliche Räume des Textes eingebunden, auch der scheinbar intakte Raum der Natur. Gefordert bleibt jedenfalls die Lesbarmachung der Erinnerung – und hier versagen die Figuren im Text. Auf der Ebene der Figuren gestaltet sich das schwierige Verhältnis zum Raum nämlich als Fluchtbewegung. Ambras und Bering sind sich darin ähnlich, dass ihre Reise das Vergessen zum Ziel hat. Während Berings Suche mittels Metaphern des Fliegens einem Raum ohne drückende Schuldzuschreibungen und Erinnerungen an die elterliche Schmiede gilt, versucht Ambras, dem Steinbruch seiner Erinnerung zu entfliehen. Dass beides nicht gelingen kann – womit die Reise einen Kreis beschreibt –, verdeutlicht das letzte Kapitel, wo die Figurenperspektiven auf den Raum zu kollabieren beginnen und keinen einheitlichen Blick mehr zulassen. Die individuellen Geschichten der Personen übertragen ihren je eigenen Sinn auf den Ort der brasilianischen „Hundsinsel“, wodurch deren Topografie als je individuelle Erinnerungstopografie lesbar wird. Ambras sieht sich ins Lager zurückversetzt: „Er riecht die Öfen. Die Toten.“ (MK, 430) In Berings Perspektive dagegen besteht alles nur aus Eisen, ist nur ein anderer, neuer „Eisengarten“ (MK, 432), eine neue Schmie-

de. Bering kann die beiden Perspektiven allerdings noch auseinanderhalten, wie auch Lily, die sich ins „Strandbad von Moor“ (ebd.) zurückversetzt sieht. Sie allein entschließt sich, ihren Aufbruch fortzusetzen, statt in diesem neuen Moor zu bleiben.

Auf der Ebene der *histoire* ist, so ist deutlich geworden, die Verständigung über die Bedeutung der Vergangenheit problematisch, während kollektive Sinnsetzungen misslingen. Für den *discours* gilt dies jedoch keineswegs. Der Text als Erzählung verfolgt eine ganz eigene Strategie der Sinnsetzung: Er inszeniert das Verhältnis individueller Geschichten als Situation vieler gleichzeitig wahrer Bildkomplexe. In *einem* Raum kommen sie nebeneinander zu stehen und beginnen sich zu überlagern, ohne dass in Form eines auktorialen Kommentars darüber entschieden würde, welche Sichtweise die Richtige ist. Diese Technik lässt sich als Montage charakterisieren. *Seine* Geschichte präsentiert der Roman als heterogene Ansammlung vieler Bilder, individueller Geschichten, Diskurse und Mythen, denen kein harmonischer Ort der Vermittlung mehr zukommt. Selbst die Charaktere sind aus solchen widersprüchlichen Bildkomplexen zusammengesetzt, hinter die eine psychologisierende Lesart zwangsläufig zurückfällt: Bering *ist* ein Schmied, ein Verwalter, ein Täter, ein Opfer, ein Hund und auch ein Hahn. Erst der archäologische Blick des Erzählers lässt die Menschen, Zeichen und Orte zu Wort kommen, seien es die Ablagerungen im ‚Steinernen Meer‘, die Geschichten von Krieg und Vertreibung erzählen, sei es die Villa Flora, die eine Geschichte der Deportation ihrer ehemaligen Bewohner verbirgt. Geschichte – auch die individuelle Geschichte, die Identität vorausgeht – wird so für den Rezipienten erfahrbar gemacht als *räumliche* Ansammlung unzähliger (Sinn-) Schichtungen, die vielfältige Bezüge zueinander eingehen. Als Effekt werden „historisch gewordene Bilder und Tableaus der Vergangenheit und vorgefertigte Konzepte der Erinnerungspolitik verhandelt und imaginär neu besetzt“ (Scherpe, 140). Solche Bilder werden als Redeweisen beispielsweise grafisch durch Kursivdruck kenntlich gemacht:

Vielleicht hatte auch jeder der Befreiten in Lilys Vater eine andere Erinnerung vor sich. Zu erinnern gab es genug: War das nicht der vom *Eisfest*? Der hatte auf einem winterlichen Appellplatz nackte Gefangene mit Wasser übergossen, bis sie wie unter Glas im Frost lagen. Oder war es der *Heizer*, der die tödlich verwundeten Opfer einer Geislerschießung noch lebend in die Glutgrube warf...? (MK, 116)

Auch am Beispiel der vielfältigen mythologischen Bezüge, die der Roman aufruft, lässt sich das aufzeigen (vgl. Landa, 142). Die plurale Signifikanz resultiert aus unzähligen semantischen Verdichtungen und Verschiebungen, die vor allem durch Tropen wie Metapher oder Metonymie zustande kommen und oftmals die Grenze von Anorganischem und Organischem, Mensch und Tier, Kultur und Natur überschreiten. Noch einmal die bereits erwähnte Szene aus dem ersten Kapitel:

So blieb ein dritter Leichnam von der Einäscherung verschont. Weitab von den Überresten der Männer lag eine Frau unter Luftwurzeln und schaukelnden Trieben. Ihr schmaler Körper war von Schnabelhieben zerhackt,

ein Fraß schöner Vögel, war zernagt, ein Labyrinth der Käfer, Larven und Fliegen, die diese große Nahrung umkrochen, umschwirrten, umkämpften: ein Flor aus seidig glänzenden Flügeln und Panzern; ein Fest. (MK, 7)

Durch die Berührung von Tieren, die den Leichnam einer Frau verschlingen, wird deren Körper metonymisch zum Tierkörper umgedeutet, der wiederum metonymisch zur „Nahrung“ wird. Bekleidet ist sie nun – metaphorisch – mit Flügeln und Panzern. Die Bezeichnung des Körpers als „Fest“ deutet die indifferente Tieransammlung wiederum in kultureller Richtung und meint metonymisch das Festmahl. Im Einzelnen ergeben sich unzählige semantische Bezüge, die nicht immer aufzulösen sind.

Räume der Erinnerung und Erosion

Sowohl Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* als auch Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* erkunden die Möglichkeit von Bedeutung und Erinnerung unter den Vorzeichen einer *condition postmoderne*, in der die Kohärenz individueller wie kollektiver Geschichte(n) problematisch geworden ist. Beide Texte greifen dazu auf merkwürdige Räume zurück, deren Platzierungen hier als ‚Niemandsorte‘ gelesen worden sind. Wenngleich sie im Einzelnen unterschiedlich verfahren, beharren beide Texte im Resultat auf der Wirkmächtigkeit von Erzählungen, womit sie nicht zuletzt auch ihre eigene Existenz rechtfertigen. Während bei Ransmayr die individuelle Erinnerung feststeht und die kollektive Geschichte sich nur in der Zusammenschau ergibt, zeigt *Het volgende verhaal* wie beides allererst als sinnvoller Entwurf entwickelt werden muss. Dabei bringt es die Form der Ich-Erzählung mit sich, dass die individuelle Geschichte des Erzählers erkundet und die Historie nur am Rande thematisiert wird, während Ransmayrs Erzähler die Perspektive verschiedener Figuren einnehmen und somit der Multiperspektivität und -semantizität der kollektiven Geschichte Rechnung tragen kann. Nootebooms Erzählung braucht den Zwischenraum lediglich als Ort der individuellen Erzählung, als *tabula rasa*, auf der die Fragmente der Erinnerung neu geordnet werden können. Zugleich aber auch als Ort, um Paradoxes zusammen zu sehen und zu denken, Paradoxe wie die eigene Abwesenheit (vgl. Safransky, 33). Wenn das Leben Musserts am Ende zur Literatur geworden ist, kommt dieser die Verantwortung der Rekonstruktion zu: Zwar ist sie letztlich, wie die Welt, nichts anderes als eine „nooit ophoudende referentie“ (V, 117). Und doch kann dieses Spiel der Referenzen für den Augenblick der Erzählung angehalten werden.

Anders verhält es sich bei Ransmayr. Hier manifestiert sich der Text selbst als heterotoper Raum, wie ihn Foucault in der *Ordnung der Dinge* entwirft, nämlich als Fläche, auf der die vielen widersprüchlichen Bedeutungen, die individuellen Perspektiven und Erinnerungen zusammenkommen. Das impliziert noch keine geglückte Erinnerungsgeschichte, wie sie Nooteboom entwirft. Im Text selbst findet sich allerdings ein Ort, wo der kommunikative Austausch über die Bedeutung der Vergangenheit beinahe gelingt. Es ist, wen wundert es, ein Boot, wo Bering Ambras zum erstenmal nach seiner Version der Ge-

schichte befragt: „Warum hat man Euch damals ins Lager gebracht?“ (MK, 212) Die damit angestoßene Erzählung, die keine Ausschließlichkeit beanspruchen darf, sondern immer als prekäre Kippfigur auf der Schwelle zwischen dem Chaos unzähliger simultaner Einzeleindrücke und der geordneten Geschichte verbleibt, ist die Lösung. Nur in der Realisierung und Rezeption einer vieldeutigen Erzählung, mittels Metaphern und Metonymien, lassen sich die individuellen Erfahrungen zusammendenken, was den Figuren des Romans nicht gelingt. Wenn Nooteboom und Ransmayr in ihren Texten merkwürdige Räume erkunden, stellen sie damit immer auch die Frage nach dem Schreiben selbst, nach der Berechtigung einer sinnvollen Geschichte, einer sinnvollen Erinnerung.

Letztlich kann man als ‚Niemandsort‘ der Literatur also den räumlich gedachten Text selbst verstehen, wenn immer dieser auf der Unabschließbarkeit von Bedeutungs- (Sinn-, Erinnerungs-) Prozessen beharrt. Dass solche literarischen Entwürfe, gerade was den Umgang mit Erinnerung betrifft, durchaus in eine politische Verantwortung treten, zeigt sich beispielsweise immer dann, wenn die Diskussion über den angemessenen Umgang mit der jüngsten Vergangenheit wiedereröffnet wird. So schlug Daniel Libeskind, Architekt des Jüdischen Museums in Berlin, als er nach der „mächtige[n] Symbolsprache“ seines Baus gefragt wurde, eine architektonische Erinnerungskultur vor, die sich „gegen solche vorschnellen Zuschreibungen und monodimensionale Interpretationen“ zur Wehr setzt (Architektur der Suche). Ziel seiner Architektur sei es vielmehr „wie ein Katalysator zu wirken, der das Erinnern verstärkt und es in viele Richtungen gleichzeitig lenkt“ (ebd.). Ebenso funktionieren auch die hier diskutierten, heterotopen Romanarchitekturen, indem sie sich gegen Formen der vorschnellen Vereinnahmung verwahren und einen vielschichtigen Erinnerungsraum eröffnen, der individuell – im Nacherzählen, Nachlesen – immer wieder neu gefüllt werden muss.

Literatur

- Cees Nooteboom, *Het volgende verhaal*, Amsterdam 1991.
- Christoph Ransmayr, *Morbus Kitahara*, Frankfurt a. M. 1995.
- Architektur der Suche. Ein Interview mit Daniel Libeskind, Fragen von Hanno Rautenberg, in: *Die Zeit* 36 (2001).
- Assmann, Aleida: Das Gedächtnis der Orte, in: *DVjs, Sonderheft* (1994), *Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft*, hg. von Aleida Assmann und Anselm Haverkamp, 17-35.
- Cicero: *De oratore / Über den Redner*, hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1976.
- Fischermann, Thomas: Flucht in den Cyberspace, in: *Die Zeit* 17 (2001).
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: *Michel Foucault. Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien*, hg. von Jan Engelmann, Stuttgart 1999, 145-157 [*Des espaces autres*, 1967/1981].
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974 [*Les mots et les choses*, 1966].

- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 9. Aufl., Durham 2001.
- Kunne, Andrea: Heimat und Holocaust. Aspekte österreichischer Identität aus postmoderner Sicht. Christoph Ransmayrs Roman ‚Morbus Kitahara‘, in: *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstandes?*, hg. von Henk Harbers, Amsterdam 2000, 311-333.
- Landa, Jutta: Fractured Vision in Christoph Ransmayr's Morbus Kitahara, in: *The German Quarterly* 71, 2 (1998), 136-144.
- Oskamp, H.P.A. (Hg.): *De reis van Sente Brandane, naar de versie in het Comburgsche handschrift*, Zutphen 1971.
- Reichert, Dagmar: Räumliches Denken – eine Einleitung, in: *Räumliches Denken*, hg. von Dagmar Reichert, Zürich 1996, 1-12.
- Safransky, Rüdiger: Die Welt des Cees Nooteboom, in: *Der Augenmensch Cees Nooteboom*, hg. von Daan Cartens, Frankfurt a.M. 1995, 23-34.
- Scherpe, Klaus R.: Geschichten im Posthistoire. Christoph Ransmayrs Nachkriegsroman der Zweiten Generation, in: *Literaturwissenschaft und politische Kultur. FS Eberhardt Lämmert zum 75. Geburtstag*, hg. von Wilfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe, Stuttgart/Weimar 1999, 135-144.
- Schmitt, Christian: *Niemandsorte. Raumentwürfe und Poetologien in Romanen der 1990er Jahre*, Mag.arbeit, Univ. Münster 2003.
- Sloterdijk, Peter: *Sphären. Makrosphärologie*, Bd. II: *Globen*, Frankfurt a.M. 1999.
- Weigel, Sigrid: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *KulturPoetik* 2 (2002), 151-165.