

Jonas Nesselhauf

Universität des Saarlandes, Saarbrücken (Deutschland)

„To the Moon — and back“? Postmoderne Mondreisen bei Landolfi, Pelewin und Grünbein

Als Galileo Galilei am 30. November 1609 erstmals durch ein Fernrohr den Mond betrachtet und seine Skizzen wenig später unter dem Titel *Sidereus Nuncius* (Sternenbote) veröffentlicht, gehen Jahrhunderte der künstlerischen Imagination und phantastischen Spekulation zu Ende — der Erdtrabant hat (s)ein Gesicht bekommen. In allen Früh- und Hochkulturen hatte der Mond seinen festen Platz als Zeitmesser, vor allem aber als ständiger Begleiter und als der Sonne entgegengesetztes Nachtgestirn.

Doch im 20. Jahrhundert verliert der Mond diesen Status eines von ferne beobachteten Sehnsuchtsraums endgültig, als er erstmals tatsächlich von Menschen betreten wird — etwa wenn Peter Rühmkorf in seiner *Variation auf „Abendlied“ von Matthias Claudius* (1962) und damit in Anspielung des vielleicht bekanntesten deutschsprachigen Mondgedichts schlicht bemerkt: „Laßt mir den Mond dort stehen“¹. Diese Banalisierung (eines ja tatsächlich alltäglichen Anblicks) findet hier ausgerechnet in der Lyrik statt, die bisher über alle Epochen hinweg den Mond verklärte und mystifizierte, den stillen „Gefährt der Nacht“² anbetete und dem „späten Freund“³ huldigte.

„Es war eine Zeit“, schreibt Johann Wolfgang Goethe an seinen Dichterkollegen Friedrich Schiller im April 1800, „wo man den Mond nur empfinden wollte, jetzt will man ihn sehen“⁴. Doch es scheint, als hätte das Interesse, den Mond zu

¹ In: Dietrich Bode (Hrsg.), *Siehst du den Mond? Gedichte aus der deutschen Literatur*, Stuttgart 2010, S. 157.

² Aus: Friedrich Gottlieb Klopstock, „Die frühen Gräber“ (1764), in: Ebd., S. 19.

³ Aus: Annette von Droste-Hülshoff, „Mondesaufgang“ (1844), in: Ebd., S. 62.

⁴ *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Fünfter Theil vom Jahre 1799 und 1800*, Stuttgart 1829, S. 275.

spüren, ja sogar zu sehen, deutlich nachgelassen — der Mond als Opfer eines sachlich-technologischen Denkens, in dem Emotionen und Gefühle Luxus sind? Walter Faber mag dabei als archetypische Figur gelten — für ihn besitzt der Mond „keinerlei Mystik“⁵; durch seine wissenschaftliche Bildung ist er lediglich eine „erreichbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation, interessant, aber wieso ein Erlebnis?“⁶

Doch zeigt sich beim Blick auf die literarische Mondreise — klassischer Stoff seit der Antike — eine der lyrischen Entwicklung nicht unähnliche Tendenz: So erzählte bereits Lukian in seinem *Ikaromenippus* (ca. 161 n. Chr.) von der Mondreise des Menippus, der (Dädalus' Flügel weiterentwickelnd) dort auf den Naturforscher Empedokles trifft⁷. Schon hier fungieren der Flug in den Himmel und der dadurch ungetrübte Blick nach unten als Erkenntnishilfe und Gesellschaftskritik zugleich: „Ich sah nun, indem ich auf die Erde hinabschaute, ganz deutlich Städte und Menschen und alles, was die Letztern nicht nur unter freiem Himmel, sondern sogar was sie in ihren Häusern taten, wenn sie von niemand gesehen zu werden glaubten“⁸.

Flügel aus Adlerfedern sind in der Literaturgeschichte der Mondreise keineswegs eine skurrile Ausnahmerecheinung⁹ — in Ludovico Ariosts *Orlando Furioso* (1504/1516) etwa reist Astolfo mit geflügeltem Pferd und Feuerwagen zum Erdtrabanten, wo sich alle auf der Erde verlorenen Gegenstände befinden (und darunter auch Orlandos Verstand¹⁰), während der Spanier Domingo Gonsales in Francis Godwins 1638 erschienenem Roman *The Man in the Moone* in einem von Gänsen und Schwänen gezogenen Wagen durch das All fliegt¹¹.

In dieser Zeit ist die Reise zum Mond meist primär eine Abkehr von der Erde, die mit oft herber gesellschaftlicher, politischer, theologischer und philosophischer Kritik verbunden ist — statt der Insel Utopia fungiert der Erdtrabant als Gegenentwurf zum irdischen Denken. Vor allem Savinien Cyrano de Bergeracs *L'autre Monde, ou: Les États et Empires de la Lune* (1657) ist ähnlich parodistisch und von Exkursen und Dialogen durchsetzt wie die klassischen Utopien von Mo-

⁵ Max Frisch, *Homo Faber. Ein Bericht*, Frankfurt 1977, S. 22.

⁶ Ebd., S. 24. Eine scheinbare und äußere Nüchternheit, die später durch detailreiche, fast poetische Adjektivierungen des Mondes zumindest relativiert wird (vgl. S. 39, 45, 54, 166).

⁷ Vgl. Lukian, *Zum Mond und darüber hinaus (Ikaromenippus)*, Zürich 1967, S. 22.

⁸ Ebd., S. 24f.

⁹ Überblickend zum Themenfeld der literarischen Mondreise ist noch immer die Monographie *Voyages to the Moon* (1948/1960) von Marjorie Hope Nicolson das klassische Nachschlagewerk; in der deutschsprachigen Forschung kommt höchstens Kurt Jaritz' *Utopischer Mond. Mondreisen aus drei Jahrtausenden* (1965) ungefähr an die Fülle der von ihr zusammengetragenen Mondfahrten, während Gerhard H. Lemke innerhalb seiner Untersuchung *Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter. Ein Bildkomplex im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels* (1981) dezidiert auf deutschsprachige Texte des 20. Jahrhunderts eingeht.

¹⁰ Vgl. Ludovico Ariost, *Rasender Roland. Nacherzählt von Italo Calvino*, München 2008, S. 324f.

¹¹ Vgl. Francis Godwin, *The Man in the Moone*, Peterborough 2009, S. 77f.

rus oder Campanella, inklusive einer (wahrlich intertextuellen) Begegnung mit dem Mondfahrer Domingo Gonsales¹². Der namenlose Reisende liefert sich mit den Gelehrten hitzige Diskussionen und muss etwa, als er behauptet, der Mond sei *der Mond*, diese ‚irdische‘ Perspektive öffentlich zurücknehmen¹³. Ein anderes zeitgenössisches Reizthema, die Gegenüberstellung von kirchlich-propagandiertem ptolemäischem Weltbild und durch Galileo und Kopernikus reformiertem heliozentrischem Weltbild, steht auch im Mittelpunkt von Johannes Keplers *Somnium* (1609/1634). Der eigentlich für wissenschaftliche Untersuchungen bekannte Astronom verpackt eigene Theorien zur Planetenbewegungen und Beschaffenheit des Mondes in einer mehrfach verschachtelten ‚Traumerzählung‘, die er um zwei umfangreiche Anhänge ergänzt¹⁴.

Diese eher an die Utopie angelehnten Geschichten werden im 19. Jahrhundert durch frühe Beispiele der Science Fiction und lunarer Abenteuer- oder Entdeckergeschichten abgelöst — die Mondreise verliert zunehmend ihr sozialkritisches Potential, was auch dem rasanten technischen Fortschritt der Industrialisierung geschuldet sein mag. So erzählt H.G. Wells 1901 erschienener Roman *The First Men in the Moon* von der abenteuerlichen Reise eines britischen Geschäftsmannes und eines Wissenschaftlers zum bewohnten und teils sehr erdähnlichen Mond: Da das Klima nachts durch teils heftigen Schneefall gekennzeichnet ist, leben die „Selenites“ in unterirdischen Höhlen.

In diesem Kanon traditioneller Mondreisetexte finden sich zwei interessante Ausnahmerecheinungen, die das klassische Schema sprengen, regelrecht dekonstruieren: In Edgar Allan Poes früher Erzählung *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (1835) fliegt ein Rotterdamer Blasebalgflicker mittels eines selbstgebauten Ballons auf den Erdtrabanten, der von einer „Masse häßlicher Leutchen“¹⁵ bewohnt wird. Durch die Zweifel des Rahmenerzählers an Hans Pfaalls Glaubwürdigkeit bleibt der vermeintliche Reisebericht aber uneindeutig.

Noch stärker bricht ausgerechnet Jules Verne mit den Lesererwartungen in seinem Roman *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures 20 minutes* (1865): Die illustre amerikanisch-französische Reisegesellschaft erreicht den Mond überhaupt nicht und bleibt auf dessen Umlaufbahn gefangen, nun selbst ein ‚neues Gestirn‘ und Trabant des Erdtrabanten geworden¹⁶. Mit diesem Bruch wird nun aber auch die bisher selbstverständliche Ankunft problematisiert, schließlich erreichten alle Flieger und Fluggeräte bisher quasi automatisch den Mond, sobald

¹² Vgl. Savinien Cyrano de Bergerac, *Reise zum Mond und zur Sonne*, München 2009, S. 58f.

¹³ Vgl. Ebd. S.80f. — Diese öffentliche Abbitte erinnert nicht zufällig an das tatsächliche Schicksal von Galileo.

¹⁴ Johannes Kepler, *Der Traum, oder: Mond-Astronomie*, Berlin 2011.

¹⁵ Edgar Allan Poe, *Die Abenteuer eines gewissen Hans Pfaall. Unheimliche und phantastische Erzählungen*, Berlin 1977, S. 280.

¹⁶ Vgl. Jules Verne, *Von der Erde zum Mond. Direktflug in 97 Stunden 20 Minuten*, München 2013, S. 245.

sie von der Erde abgehoben hatten. Es mag erstaunen, dass Jules Verne, der seine Protagonisten 20'000 Meilen unter das Meer schickte oder zum Mittelpunkt der Erde vordringen ließ, nun das Schema der lunaren Reise durchbricht und die Landung auf dem Mond verweigert¹⁷ — auch übrigens in der fünf Jahre später erschienenen Fortsetzung *Autour de la lune* (1870), in der sich die Reisenden nun aus der Umlaufbahn befreien können, aber statt auf dem Mond (nur) wieder auf der Erde landen.

Obwohl Jules Vernes Romane ohne Mondlandung auskommen, beeinflussten sie gemeinsam mit H.G. Wells auch frühe filmische Umsetzungen des Stoffs: Das neue Medium gab dem Thema der Mondreise frischen Antrieb — und bereits 1902 erscheint mit Georges Méliès' *Le Voyage dans la Lune* ein gut 15minütiger und für seine Zeit sehr experimentell erzählender Stummfilm. Im Jahre 1929 verfilmt Fritz Lang mit *Frau im Mond* die Romanvorlage seiner damaligen Frau Thea von Harbou, wenn auch mit einem deutlich weniger pathetischen Ende¹⁸. Hier wird außerdem die typische Männerdomäne des Raumflugs in Gestalt der jungen Friede Velten und der nach ihr benannten Rakete aufgebrochen, dem ‚Mann im Mond‘ nun also ein weibliches Prinzip entgegengestellt¹⁹. Gleichzeitig soll der Erdtrabant kapitalistisch ausgebeutet werden — ein zwielichtiger Mitreisender will die in den Mondkratern vermuten Goldvorkommen abbauen.

Dennoch reizte die Gestaltung fantasievoller Mondlandschaften oder die effektvolle Inszenierung des Fluges — Irving Pichels Film *Destination Moon* (1950) etwa erhielt den ‚Academy Award for Visual Effects‘ — das Kino insgesamt weniger als vielleicht vermutet, und das obwohl (oder vielleicht doch gerade weil) die Versuche, den Mond tatsächlich zu betreten, in den 1950er Jahren immer konkreter werden. Mitten im Kalten Krieg entwickelt sich ein ‚heißer Wettlauf‘ zur Eroberung des Erdtrabanten, den die USA im Sommer 1969 — und damit 360 Jahre nachdem Galileo erstmals durch das Teleskop geschaut hat — für sich entscheiden.

In der Literatur finden sich in der Mitte und gegen Ende des 20. Jahrhunderts kaum noch mit dem traditionellen Korpus der vorherigen Jahrhunderte vergleich-

¹⁷ Erstaunlicherweise ist bereits der Abflug der Mondrakete extrem negativ konnotiert, da er Auswirkungen auf Klima und Natur hervorruft, und sogar einen heftigen Sturm auslöst, der auf See und an Land für Unfälle und Verletzte sorgt. Ob dies als (für Jules Verne eher überraschende) Technik- und Fortschrittskritik zu lesen ist, oder ob sich der Autor damit einer (sonst gewohnt minutiösen aber in diesem Fall auch spekulativen) klimatischen und geographischen Beschreibung des Mondes entziehen wollte, ist unklar.

¹⁸ Die Romanfassung endet nicht nur mit dem Zusammenkommen des Liebespaares Helius und Friede in der lebensfeindlichen Mondwüste, sondern darüber hinaus einem geradezu biblischen Chor (Vgl. Thea von Harbou: *Frau im Mond*, Berlin 1928, S. 211).

¹⁹ Dabei ist der Mond in der abendländischen Symbolik ohnehin weiblich konnotiert — und auch in fast allen Sprachen (das Deutsche gehört zu den wenigen Ausnahmen) ein weibliches Substantiv. Zur Mondsymbolik generell, vgl. einfühend Christian Sinns Eintrag im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (Stuttgart 2008, S. 232f.).

bare Mondreisen, stattdessen wird der Stoff mit neuen Themen und Stilen bearbeitet und innovativ angepasst. Drei (regelrecht postmoderne) Beispiele sollen exemplarisch dafür untersucht werden: Tommaso Landolfis Erzählung *Cancroregina* (1950), Wiktor Pelewins Roman *Omon hinterm Mond* (1993) und Durs Grünbeins Gedichtzyklus *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond* (2014).

Lunaticus — Eine seltsame Mondkrankheit

Die zweigeteilte Erzählung *Cancroregina* des italienischen Schriftstellers Tommaso Landolfi befindet sich formal durchaus in der klassischen Mondreisetradition: Ein namenloser, aber offensichtlich sehr gebildeter und belesener, im Text sehr dominanter autodiegetischer Erzähler bekommt im ersten Teil urplötzlich — „eines Nachts [...], *weak and wary*, wie es im *Raben* heißt“²⁰ — Besuch von einem Fremden, der ihn zum Mondflug in der titelgebenden ‚Krebskönigin‘ überredet. Zunehmend wahnsinnig werdend, stirbt der vom Erzähler ‚Philan‘ (im italienischen Original ‚Filano‘) genannte Fremde, dem Fluggerät in der Schwerkraftlosigkeit des Alls ewig folgend. Der zweite Teil besteht aus tagebuchartigen Notizen, wie sie sich etwa auch in der Binnenerzählung von Edgar Allan Poes *Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* finden lassen. Das Logbuch umfasst insgesamt 18 Einträge zwischen dem 30. März und dem 30. Mai und endet mit dem Tod des Erzählers, der bereits zwei Tage zuvor eingetreten sein soll. Doch nun hängt nicht nur die ‚Cancroregina‘ auf einer ausweglosen und niemals endenden Kreisbahn im Orbit fest, sondern auch die Erzählung selbst befindet sich im infiniten Regress und endet mit den gleichen Worten, wie sie im ersten Kapitel begonnen hat²¹.

Betrachtet man Semantik und Narration, drängen sich zwei mögliche Lesarten auf. Zum einen verwundert das Fluggefährt, das in seiner eher animalischen Beschaffenheit — „ein großes, schillerndes, bizarr geformtes Etwas [...] schaute uns ruhig aus tausend Augen an“²² — kaum an die technische Imagination der Science Fiction erinnert, sondern sich vielmehr in mythologische Vorstellungen einreihet²³. Da das Wort ‚Krebs‘ im Deutschen wie im Italienischen aber nicht nur das Krustentier, sondern auch eine bösartige Tumorerkrankung bezeichnet, finden sich im Text verschiedene Hinweise, die diesen vermeintlichen Flug zum Mond

²⁰ Tommaso Landolfi, *Cancroregina. Die Krebskönigin, oder: Eine seltsame Reise zum Mond*, Zürich 1997, S. 7. Kursivierung übernommen. Ein offensichtlich intertextueller Verweis auf den ersten Vers von Edgar Allan Poes *The Raven* (1845).

²¹ Vgl. Ebd., S. 92 und S. 6.

²² Ebd., S. 29.

²³ So wird das Fluggerät selbst — mit seinen „Organen und Funktionen“ (Ebd., S. 33) — im ersten Kapitel vorwiegend als „Kreatur“ (*creatura*, insgesamt 18 mal) bezeichnet, eher selten als „Maschine“ (*macchina*, nur 6 mal); die Benennung „Krebskönigin“ (*cancroregina*, 26 mal) erfolgt dabei erst spät und fast durchgängig ohne Artikel.

metaphorisch als medizinische Krankengeschichte deuten lassen. Die zentrale Sprengung des Felsens, die den Flug der ‚Cancroregina‘ überhaupt ermöglicht, wird als (chirurgische) Operation beschrieben²⁴, unterstrichen durch das grelle Licht in der Berggrotte²⁵. Darüber hinaus auffällig ist die ausschließlich in Form von Kapseln und Pillen eingenommene Nahrung während des Fluges, wie auch die zunehmenden körperlichen Beschwerden des namenlosen Reisenden, von starken Kopfschmerzen bis hin zu seltsamen und nicht weiter spezifizierten Ausscheidungen im Eintrag vom 5. Mai: „Sie sind mir aus dem Mund, der Nase, den Ohren, dem Nabel und dem After gekommen; einige, sehr viel kleinere, auch aus den Augen und dem Penis. Die meisten sind schwarz und glänzend. Leider haben sie einen üblen Geruch“²⁶.

Zum anderen finden sich in Landolfis Erzählung aber auch Hinweise, die nicht auf eine medizinische, sondern vielmehr auf eine pathologische Fallgeschichte hindeuten. Mehrfach wird mit psychiatrischem Vokabular und Bildern aus dem Wahnsinns-Diskurs gearbeitet — am explizitesten im plötzlichen Erscheinen eines Irrenhausdirektors und mehrerer Wärter, die offensichtlich Philan — ein „auf ungeklärte Weise der Obhut seiner Wärter entflohen[e] Wahnsinnige[r]“²⁷ — suchen. Zusätzlich erscheint ‚Cancroregina‘ mehrfach als eine regelrechte Zelle, gleich einem geschlossenen Raum in einer psychiatrischen Anstalt; die Kapseln und Pillen dementsprechend als therapeutische Medikamente. Unterstrichen wird diese Lesart durch die narrative Unglaubwürdigkeit des Erzählers, der sich selbst einen „latenten Wahnsinn“²⁸ attestiert und vom Irrenarzt (für ihn natürlich unverständlich) als „eine[r] seiner Kranken“²⁹ angesehen wird. Teile seiner Reise, die er ohnehin „fiebrig“ und „weltvergessen“³⁰ zurücklegt, erscheinen ihm „wie ein Traum. Was geschehen ist, es kann nicht Wirklichkeit sein“³¹. Mehrfache Diskrepanzen in der Selbsteinschätzung wie auch der Zeitwahrnehmung unterstreichen diese geradezu schizophrene Spaltung in Folge einer dissoziativen Störung, wobei der möglicherweise Wahnsinnige sich ja schließlich am Ende des ersten Teils von Philan³² trennt.

Die ‚Reise zum Mond‘ also als medizinische Metapher oder Imagination eines Wahnsinnigen, der tatsächliche Elemente seiner Umgebung mit autobiogra-

²⁴ Vgl. Ebd., S. 36.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 28.

²⁶ Ebd., S. 78.

²⁷ Ebd., S. 31.

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Ebd., S. 32.

³⁰ Ebd., S. 31.

³¹ Ebd., S. 46.

³² Die Abspaltung dieser ‚zweiten Persönlichkeit‘ ist dadurch interessant, da es im italienischen Original eine Nähe von Filano zum ‚Menschenfreund‘ (*filantropia*) gibt. Zu anderen möglichen Interpretationen des Namens, vgl. Barbara Villiger Heilig, *Leidenschaft des Spiels. Untersuchungen zum Werk Tommaso Landolfis*, Tübingen 1989, S. 124.

phischen und literarischen Versatzstücken vermischt? Die von Tommaso Landolfi final veröffentlichte Version lässt diese (wie auch durchaus andere berechnete) Lesarten der Erzählung tatsächlich zu.

Dabei erschien *Cancroregina* in der ursprünglichen Fassung noch um einen dritten Teil ergänzt, der zwei kurze theatralische Szenen in einem Irrenhaus beinhaltet³³. Darin wird berichtet, wie ein neu eingelieferter namenloser Patient innerhalb einer Nacht das Tagebuch einer Mondreise niedergeschrieben hat — ein Glücksfall für den Direktor der Anstalt, der im Gespräch mit der Ehefrau des Patienten stotternd eine kaum zu heilende manisch-depressive Psychose diagnostiziert³⁴, diese Aufzeichnungen samt der Krankengeschichte nun aber selbst in der Fachpresse veröffentlichen will. Der Name ‚Cancroregina‘ wäre hier also nur ein vieldeutiger wie ebenso uneindeutiger Fantasiebegriff, die Erzählung des Mondflugs eine „Fiktion in der Fiktion“³⁵.

Das sowjetische Weltbild und der kommunistische Mond

Wiktor Pelewins Debütroman *Omon hinterm Mond* (*Омон Па*) erzählt chronologisch, aber stark verknüpft, die Lebensgeschichte des jungen Omon, vor allem aber seine abenteuerliche Reise zum Mond. Seit frühester Kindheit von Flugzeugen und Raketen stark angezogen, meldet er sich zusammen mit seinem Jugendfreund Mitjok bei der sowjetischen Luftwaffe. Und tatsächlich wird ihnen die Ehre zuteil, eine „Heldentat“³⁶ für das Vaterland zu vollbringen — doch die geplante Mondfahrt entpuppt sich als wortwörtliches ‚Himmelfahrtskommando‘. Denn während die USA mittels ausgefeilter Technik und Elektronik zum Erdtrabanten fliegen kann, steht der Sowjetunion nur das Humanmaterial ihrer Bewohner zur Verfügung, die regelrecht verschlissen werden, etwa auch als wehrlose Beute für die viel zu gefährlich gewordene Wildjagd. Omons Aufgabe besteht nun darin, nach der Landung (auf der Rückseite des Mondes!) eine sogenannte Lunochod-Maschine über die Oberfläche zu fahren, versteckt im Innern in die Pedale tretend. Diese heroische Opferung wird von seinem Selbstmord im All abgeschlossen, die Erde als Sichel im Hintergrund erkennbar. Doch als die Pistole versagt, findet sich Omon in einem alten Metroschacht unter den Straßen von

³³ Vgl. Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, Vallecchi, Florenz 1950, S. 99–105. Landolfi entfernte diesen Teil in späteren Ausgaben, sodass dieser auch in der deutschen Übersetzung fehlt. Vgl. dazu Marika Natsvlisvili, *Naturwissenschaft und Literatur im Dialog. Komparatistische Fallstudien zur europäischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2012, S. 158.

³⁴ Eine „gravissima forma, ehm, di lipemania, cioè di, ehm ehm, psicosi maniaco-depressiva, con complicazioni, ehm ehm ehm, schizofreniche, aspetti dissociativi...“ (T. Landolfi, *Cancroregina*, S. 103f.).

³⁵ Natsvlisvili, *Naturwissenschaft und Literatur im Dialog*, S. 169.

³⁶ Wiktor Pelewin, *Omon hinterm Mond*, Leipzig 1994, S. 43.

Moskau wieder, wo nebenan gerade ein vermeintlicher Außenbordeinsatz an der sowjetischen Orbitalstation gefilmt wird. Vor den Wachleuten fliehend, kommt er an der U-Bahn-Station Leninbibliothek zu sich, und fährt, von einer metaphorischen Sonne begrüßt, mit dem Zug in ein neues Leben.

Bereits diese verknappte Zusammenfassung lässt erkennen, dass der Roman auf inhaltlicher Ebene ähnlich uneindeutig ist, wie Landolfis *Cancroregina* zuvor. So wäre eine Lesart als Traum im (immer wieder angedeuteten) alkoholischen oder medikamentösen Delirium angesichts der erneut stark unglaubwürdigen Erzählhaltung durchaus denkbar. Ebenso möglich wäre aber etwa auch, dass die Mondepisode eine Halluzination des jungen Omon im Jugendlager wäre, ausgelöst, als er gegen Ende des zweiten Kapitels als Bestrafung mit übergezogener Gasmaske durch einen langen Gang robben muss und dabei scheinbar das Bewusstsein verliert.

Kurz zuvor hatten die Freunde Omon und Mitjok ein Raketenmodell im Speiseraum auseinandergelassen und dabei festgestellt, dass der Pilot (eine kleine Knetfigur) regelrecht in das Papierraumschiff eingebaut wurde³⁷ — eine Vorausdeutung auf den späteren Lunochod, in dem die technologische Unterlegenheit der UdSSR ähnlich martialisch durch Menschenkraft ausgeglichen wird.

Damit gerät bei Pelewin ausgerechnet die sowjetische Raumfahrt zur bloßen Illusion, die im sozialistischen Russland sonst eine vereinende und identitätsstiftende Wirkung einnahm: „The Soviet space program unified and invigorated a nation that had otherwise weathered too often the *failed* promises of Soviet ideology“³⁸.

Und tatsächlich ist auch Omon im Laufe seiner Ausbildung zum Kosmonauten ein Opfer der sowjetischen Propaganda geworden: War der (eigentlich unpolitische) Traum vom Fliegen, die Sehnsucht nach dem All und schließlich die Reise zum Mond für Omon stets auch übertragener Wunsch nach räumlicher und persönlicher Freiheit in der UdSSR, so bemerkt er das Fehlen eines zentralen Bestandteils der vermeintlichen Mission zum Erdtrabanten überhaupt nicht: „Der Traum von der Schwerelosigkeit wird ausgetrieben — so gründlich, dass Omon ihr Ausbleiben während seines ‚Raumflugs‘ gar nicht registriert“³⁹.

Stattdessen durchlebt der Leser stellvertretend für Omon die fehlende Schwerkraft; mehrfach droht der Rezipient in einer regelrecht postmodernen Destabilisierungstendenz des Textes den Boden unter den Füßen zu verlieren.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 18.

³⁸ Cynthia Simmons, „Fly Me to the Moon. Modernism and the Soviet Space Program in Viktor Pelevin’s *Omon Ra*.“ *The Harriman Review* 12.4 (2000), S. 4–9, hier S. 5. Kursivierung übernommen.

³⁹ Andreas Tretner, „Dark Side Of The Moon.“ In: Wiktor Pelewin, *Omon hinterm Mond*, Leipzig 1994, S. 135–152, hier S. 149. Der Flug zum Mond entpuppt sich also in Wirklichkeit als mehrschichtiges Täuschungsmanöver unter der Erde (!), schließlich wird nicht nur die sowjetische Bevölkerung und die gesamte Weltöffentlichkeit vollständig getäuscht, sondern selbst das Himmelfahrtskommando um Omon wurde ja während der gesamten ‚Reise‘ in Unkenntnis gelassen.

Bereits ab dem ersten Kapitel beginnt das Spiel mit Uneindeutigkeiten und Auslassungen, indirekten Hinweisen und verführerischen Deutungsangeboten⁴⁰. Exemplarisch dafür stehen die verschiedenen (scheinbar lebensprägenden) russischen Namen, allen voran Omon Krivomazov: Von seinem Vater nach der Polizeieinheit „Otrjad milizii osobogo nasnatschenjia“⁴¹ benannt, ist der Familienname offensichtlich die Verbindung aus Dostojewskis Brüdern Karamasow und dem Adjektiv кривой (krumm)⁴², während sich Omon selbst den göttlichen Beinamen „Ra“ gibt⁴³.

Diese teils sehr skurrilen Ausprägungen von Individualität haben für den Sowjetmenschen, der sich von Sternchennudeln, Huhn mit Reis und Kompott ernährt⁴⁴, aber keinen Nährwert, und schon gar nicht für den Mondreisenden, der für die Staatspropaganda wie selbstverständlich ver- und missbraucht wird⁴⁵. Dabei ist der Mond der UdSSR nicht nur Kulisse, sondern ohnehin ein ‚Mond zweiter Klasse‘, wird doch schließlich die Rückseite des Erdtrabanten angefliegen — Symbol der sowjetischen Unterlegenheit im Kalten Krieg und gleichzeitig (trauriger) Höhepunkt eines ständigen Abgrenzungsdrangs zu den USA. Und so hören die Kosmonauten in Pelewins teils satirischer, teils grotesker postsowjetischer Sowjetkritik auf ihrem Weg zum Mond natürlich Westmusik, und nicht zufällig Pink Floyd, die ja in den frühen 1970er Jahren ein Konzeptalbum mit dem Titel „The Dark Side of the Moon“ veröffentlichten⁴⁶.

Dieser dem Mondflug quasi unterlegte Soundtrack unterstreicht noch einmal zusätzlich die Frage, ob große Teile der Erzählung (und besonders dieses vermeintliche lunare Abenteuer) nicht drogenbedingt unglaubwürdig zu lesen sind.

⁴⁰ Vgl. Simmons, „Fly Me to the Moon“, S. 5f.

⁴¹ Pelewin, *Omon hinterm Mond*, S. 7.

⁴² Vgl. Saskia Weber, *Kurz- und Kosenamen in russischen Romanen und ihre deutschen Übersetzungen*, Berlin 2013, S. 37.

⁴³ Vgl. Marco Klüh, *Unterwanderungen der Postmoderne. Viktor Pelevins literarische Werke als Arbeitsfelder von Ostensivität*, München 2014, S. 79. Dies ist auch insofern interessant, da Ra in der ägyptischen Mythologie der Gott der Sonne (!) ist und in seiner Gestalt (Falkenkopf) ohnehin mit dem Fliegen allgemein und konkret mit Piloten in Verbindung gebracht werden kann.

⁴⁴ Vgl. Pelewin, *Omon hinterm Mond*, S. 15, 31, 87 und 134.

⁴⁵ Exemplarisch zeigt sich dies auch in der regulären Pilotenausbildung, der Entwicklung zum ‚wahren Menschen‘ (Vgl. Ebd., S. 31), von der Omon als Mondreisender aber verschont bleibt: Allen Flugschülern werden zunächst die Beine amputiert — ein Verweis auf den tatsächlichen Fall des sowjetischen Jagdfliegers Alexei Maressjew, der nach einem Abschuss mit Prothesen Angriffe flog und in der Propaganda des Sozialistischen Realismus heroisiert wurde — etwa im bei Pelewin auch namentlich genannten Roman *Die Geschichte vom wahren Menschen* (1947) von Boris Polewoi oder der gleichnamigen Oper (1948) von Sergei Prokofjew.

⁴⁶ Immer wieder lassen sich Anspielungen auf Pink Floyd im Text finden, so etwa Dima Martjuschewitschs Poster „Overhead the Albatross“ (Vgl. Ebd., S. 53), die Songs im Sowjetradio (Vgl. Ebd., S. 101f.), und selbst das Ziel des Lunochod, „Zabriskie Point“, kann als indirekter Verweis verstanden werden, arbeitete der gleichnamige Film von Michelangelo Antonioni doch mit mehreren Pink Floyd-Songs.

Omon jedenfalls beginnt — „beinahe ohne zu schwanken“⁴⁷ — seinen Weg in eine ungewisse Zukunft, ausgerechnet in einem U-Bahn-Wagen und (für die Postmoderne sehr untypisch) mit einem offenen Ende.

Lyrischer Perspektivwechsel

Der Mond hat seit jeher das kulturelle „Denken und Empfinden des Menschen“⁴⁸ nachhaltig geprägt und in nahezu jeder Epoche die Schriftsteller geradezu magisch angezogen. Doch auch wenn diese Sehnsucht nach dem Erdtrabanten dafür sorgte, dass in der Literatur über Jahrhunderte wundersame Mondreisen erträumt und Flüge in kuriosen Flugobjekten zu fantastischen Landschaften mit skurrilen Mondbewohnern erdacht wurden, hat sich das Verhältnis zum Erdtrabanten nachhaltig verändert, seit er 1969 erstmals betreten wurde:

Einer der Astronauten kam später zu der Einsicht: ‚Wir brachen auf, um den Mond zu erkunden, aber tatsächlich entdeckten wir die Erde.‘ Er gab damit der herrschenden Heimkehrstimmung Ausdruck. In jenen Jahren erwachte das neue Umweltbewußtsein: Der Heimatplanet erschien auf einmal das Kostbarste überhaupt in den Weiten des Alls⁴⁹.

In 84 Gedichten erscheint der Mond in Durs Grünbeins *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond* wieder in der Lyrik, anknüpfend an die epochenübergreifende Tradition, und erweitert um das Essay „Lyrische Libration“. Die Sammlung ist sich der Stoffgeschichte bewusst und zeichnet sich durch intertextuelle Spielereien aus — beginnend mit dem paratextuellen Verweis auf Cyrano de Bergerac. Bei den Gedichten selbst lässt sich keine Einheitlichkeit in Form, Länge und Reimschema erkennen, doch sind alle nach Mondkratern benannt, auch wenn ein direkter Bezug zwischen Titel und Inhalt kaum zu finden ist⁵⁰.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 134. Zwei mögliche Erklärungen für diese seltsam erscheinende Bemerkung: Entweder schwankt Omon durch die Strapazen im Lunochod und der damit verbundenen Übermüdung, oder diese kurze Textstelle weist auf die Unglaubwürdigkeit des Erzählers hin, der die (vermeintliche) Mondreise überhaupt nur imaginiert hat, unter dem Einfluss von Drogen oder Alkohol — oder vielleicht gar nur noch auf Prothesen — stehend.

⁴⁸ Kaspar Heinrich Spinner, *Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik*, Bonn 1969, S. 99.

⁴⁹ Durs Grünbein, *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond*, Frankfurt 2014, S. 132.

⁵⁰ Eine Ausnahme ist das titelgebende Gedicht „Cyrano“ (Ebd., S. 21). Anspielungen und Elemente aus Cyrano de Bergeracs Mondreiseroman *L'autre Monde, ou: Les États et Empires de la Lune* lassen sich programmatisch in verschiedenen Gedichten finden, etwa auf den „Start aus Kanadas Wäldern“ (Ebd., S. 21), den Verweis auf den Mond als Ort des biblischen Paradieses und der Vertreibung von Adam und Eva zur Erde (Vgl. Ebd., S. 34), bis zur Mond-Währung, dem Bezahlen in Gedichten (Vgl. Ebd., S. 77). Darüber hinaus wird immer wieder auf Cyrano selbst, den Autor „mit der riesigen, der richtigen Nase“ (Ebd., S. 23), angespielt (Vgl. etwa Ebd., S. 69, 79, 105, 107).

So deckt der intertextuelle Reichtum große Teile der literarischen Stofftradition der Mondreise ab; der Ballon im Eröffnungsgedicht „Riccioli“⁵¹ erinnert an Hans Pfaalls Flugobjekt, der „Mann im Mond“⁵² könnte aus Gerdt von Bassewitz‘ *Peterchens Mondfahrt* (1912) und der Krebs im Gedicht „Euclides“⁵³ aus Landolfis Roman entsprungen sein. Der Leser begegnet wieder direkt Jules Vernes „Reise zum Mond“⁵⁴ und dem Himmelbett⁵⁵ aus Theodor Storms Märchen *Der kleine Häwelmann* (1849), während die „sublunaren Dämonen“⁵⁶ als Verweis auf Kepler, und der „Ikarus mit zerzaustem Gefieder“⁵⁷ auf Lukian zu lesen ist. Und der letzte Vers von „Cassini“, „Der Rest lebt hinterm Mond. Ein gutes Omen?“⁵⁸, erinnert doch stark an Pelewin und seinen *Omon hinterm Mond*.

Und der Mond selbst? Der würdevolle Erdtrabant erscheint bei Grünbein als „ein alter Koloß“⁵⁹ und „bleiche[s] Osterei“⁶⁰; vor allem ist „der alte Pfannekuchen“⁶¹ am Nachthimmel, der Mond, ein „Versesammler“⁶², der über Jahrhunderte die Dichter inspirierte, ihre Gedichte dem „bleichen Unbekannten“⁶³ zu widmen.

Programmatisch für die Sammlung ist das abschließende Gedicht „Möbius“⁶⁴. Die fünf Strophen mit jeweils drei Versen in zunehmend unregelmäßigem Versmaß⁶⁵ stellen zunächst die Frage: „Was ist der Mond?“ Die verschiedenen Antworten stammen aus den Bereichen der Metaphorik, Zeitmessung, Geschichte, Kultur und Religion und zeigen damit die Bedeutungspluralität des Mondes, aber auch, dass heute nur noch postmoderne Versatzstücke eine Antwort geben können. Denn im letzten Vers ist das Tempus längst in die Vergangenheit gerückt — „Er war...“ —, bevor das Gedicht mit einer (metareferentiellen) Aufforderung endet, die Stofftradition selbst weiterzuführen: „Schreib einen Brief an den Mond. Schreib *Cyrano*...“

Dieses literaturgeschichtliche Bewusstsein führt zu einer neuen Herangehensweise, die Grünbeins *Cyrano* quasi zu einer Meta-Gedichtssammlung macht — bis hin zum direkten Zitieren von Ausschnitten aus dem Funkverkehr der

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 11.

⁵² Ebd., S. 28.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 13.

⁵⁴ Ebd., S. 81.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 19.

⁵⁶ Ebd., S. 49; vgl. auch S. 52.

⁵⁷ Ebd., S. 54.

⁵⁸ Ebd., S. 14.

⁵⁹ Ebd., S. 31.

⁶⁰ Ebd., S. 85.

⁶¹ Ebd., S. 14.

⁶² Ebd., S. 75.

⁶³ Ebd., S. 87.

⁶⁴ Ebd., S. 111.

⁶⁵ ABA / BCB / CDE / DFE / GFH.

Raumfähre Challenger⁶⁶, die im Januar 1986 kurz nach dem Start explodierte. Das Verglühen des Space Shuttles am Morgenhimmel symbolisierte den bis dahin größten Rückschlag der NASA, wurde gleichzeitig aber zum globalen Medienereignis.

Die Rückkehr zur Erde, die natürlich verschieden (und unterschiedlich erfolgreich bzw. desaströs) verlaufen kann, interessiert Grünbein ohnehin immer wieder in seiner Lyriksammlung — ein aktuelles Thema in der globalisierten und zunehmend ‚heimatlos‘ gewordenen Welt⁶⁷. Somit kommt der lunaren Reise noch stärker als in den bisherigen Texten auch die Metapher einer Selbstfindung und Initiationsreise zu; im Mittelpunkt steht nun nicht mehr der utopische Raum des Mondes im Vergleich zum heimischen Gesellschaftssystem, sondern eine neue Perspektive durch die Aussicht von ‚oben‘: „Tritt ein, Cyrano, in den Kristallpalast Erde“⁶⁸.

Zwar lässt sich diese Blickrichtung ja bereits bei Lukian finden, dem vom Mond Fehler und Verbrechen der Menschen gewahr werden, doch Grünbein geht in seiner Sammlung noch einen Schritt weiter, nun im literaturgeschichtlichen Bewusstsein der Mondreisetradition. Denn schließlich ist das scheinbar neue (und fremde) Panorama aus dem All doch nur immer eine ganz individuelle Perspektive, je nach Reisendem, während sich weder Mond noch Erde eigentlich verändert haben, 1609 wie 1969: „Der Mond war der Mond war der Mond...“⁶⁹

Elemente einer postmodernen Poetik der Mondreise

In Gottfried August Bürgers *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande — Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (1786) berichtet jener berühmt-berüchtigte Geschichtenerzähler von zwei kurzen Aufenthalten auf dem Erdtrabanten und schließt seinen Bericht: „Ich gestehe, diese Dinge klingen seltsam; aber ich stelle es jedem, der den geringsten Zweifel hat, frei, selbst nach dem Monde zu gehen und sich zu überzeugen, dass ich der Wahrheit so treu geblieben bin als vielleicht nur wenige andere Reisende“⁷⁰.

Nun ist der Name des Lügenbarons längst Synonym für unglaubwürdige Geschichten und Märchenerzählungen geworden, und spätestens im Sommer 1969,

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 13.

⁶⁷ Dies wird ja bereits im Titel deutlich, wobei das Thema des ‚nach Hause Kommens‘ in der multikulturellen Literatur des frühen 21. Jahrhunderts generell längst zu einem zentralen Topos geworden ist. Grünbein sieht dieses Potential im Zusammenhang mit dem Stoff der Mondreise erstmals bei Savinien Cyrano de Bergerac: „[Cyrano] war der erste, der literarisch in Szene setzte, was es heißt, von einer so unwahrscheinlichen Reise heimzukehren“ (Ebd., S. 123).

⁶⁸ Ebd., S. 89.

⁶⁹ Ebd., S. 118.

⁷⁰ Gottfried August Bürger, *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, Köln 2010, S. 113.

als zwei Apollo 11-Astronauten den Mond betraten, hätte auch dieser wundersame Bericht von seltsamen Bewohnern und hagelnden Traubenkernen widerlegt werden können.

Doch ohnehin scheint das Interesse der Schriftsteller, nach der erfolgreichen Landung nun ausschließlich authentische und auf den NASA-Ergebnissen beruhende Mondreisen zu erschaffen, offensichtlich nicht sehr ausgeprägt — die literarische Stofftradition in seinen verschiedenen Ausprägungen von der Mythologie bis zum Science Fiction bleibt nahezu unangetastet. Stattdessen entstehen ab Mitte des 20. Jahrhunderts regelrecht postmoderne Weiterführungen, von denen hier exemplarisch drei Werke herausgegriffen wurden.

Auffällig dabei sind zwei Aspekte, die sich bereits ansatzweise in früheren Texten finden lassen, nun aber noch stärker herausgearbeitet werden: Das intertextuelle Bewusstsein der Mondreisetradition und eine regelrechte Dekonstruktion von Flug und Landung.

Bereits in Jules Vernes *De la Terre à la Lune* lassen sich explizite Verweise auf literarische Vorgänger finden, wobei bereits im zweiten Kapitel eine kurze Literatur- und Wissenschaftsgeschichte gleichgesetzt wird, damit aber auch zeigt: Wenn Mondfahrten fantasiert werden können, lassen sie sich auch umsetzen. So ist sich der Gun Club in Baltimore einig: „Es bleibt also dem praktischen Genie der Amerikaner vorbehalten, mit der Sternenwelt Kontakt aufzunehmen“⁷¹. Eine wahrlich intertextuelle Begegnung findet bei Cyrano de Bergerac statt, als ja dessen namenloser Reisender auf den Protagonisten von Godwins Roman trifft. So beziehen sich die einzelnen Mondreisetexte schon früh aufeinander, schaffen also durch teils implizitere, teils weniger direkte Anspielungen einen regelrechten Referenzkosmos. Mindestens genauso wichtig sind aber wissenschaftliche Traktate zu Mond und Raumfahrt, bei denen viele der Protagonisten nachschlagen: Bei Cyrano wird Cardanus gelesen⁷², und Hans Pfaall fällt ebenso zufällig ein Band zur „spekulativen Astronomie“⁷³ in die Hände.

Während die Prosatexte von Landolfi und Pelewin noch einen Schritt weitergehen, und vom bloßen Erwähnen und Zitieren, dem Einreihen in die literarische (oder astronomische) Tradition, nur noch einzelne Versatzstücke übrig geblieben sind, entpuppt sich Grünbeins Lyriksammlung, wie zuvor gesehen, als wahrlich metareferentielle Spielwiese.

Eine vergleichbare Tendenz findet sich auch bei der Dekonstruktion der eigentlichen Reise — und erneut bereits in Texten eher traditionellen Korpus angedeutet. Während alle Mondfahrer zwangsläufig und ohne besondere Steuerung stets auf dem Mond landen, sobald sie die Erdatmosphäre verlassen haben, wird bereits bei Jules Verne damit gebrochen. Das minutiös und detailliert geplante

⁷¹ Jules Verne, *Von der Erde zum Mond*, S. 24.

⁷² Vgl. Savinien Cyrano de Bergerac, *Reise zum Mond und zur Sonne*, S. 12.

⁷³ Edgar Allan Poe, *Die Abenteuer eines gewissen Hans Pfaall*, S. 239.

Unternehmen schlägt fehl, als das Projektil zwar die lunare Umlaufbahn erreicht, nicht aber die Oberfläche — die ausführlichen Beschreibungen zuvor, sowie der Abschuss als völkerverbindendes und fortschrittsverherrlichendes Ereignis, bauen eine regelrechte Fallhöhe auf, die das Ende besonders desaströs und für den Leser ernüchternd erscheinen lassen. Diese technologische Bankrotterklärung wird auch narratologisch gespiegelt, da Start und Flug der Kapsel streng extern fokalisiert werden, die Erzählinstanz also in den letzten drei Kapiteln des Romans erstmals nicht bei den zentralen Figuren um Impey Barbicane dabei ist. So kreist das Projektil unaufhörlich als Mahnung an die menschliche Hybris um den Mond, ist selbst dessen Trabant geworden: „Das Unternehmen des Gun Clubs [hat] zu keinem anderen Ergebnis geführt, als unser Sonnensystem mit einem neuen Gestirn auszustatten“⁷⁴.

Dennoch ist dieses Ende, wie bereits angedeutet, nicht zwangsläufig als pauschale Technikkritik oder als Parodie auf die Tradition der literarischen Mondreise zu verstehen, sondern vielleicht schlicht dem Umstand geschuldet, dass die Technik der Zeit noch nicht so weit ist, Jules Verne die astronomischen und geologischen Verhältnissen auf der Oberfläche einfach nicht so detailliert und nachweisbar beschreiben kann, wie die gesamten Pläne und Vorbereitungen zuvor.

Die ausgewählten postmodernen Prosatexte von Landolfi und Pelewin gehen nun noch einen Schritt weiter und dekonstruieren literarische Tradition und Mondreise gleichermaßen — der Flug ins All als Illusion und Hirngespinnst, ausgerechnet im Jahrhundert der technischen Möglichkeit. In beiden Fällen ist der jeweilige Erzähler, Omon wie auch Landolfis namenloser Protagonist, sehr dominant und aus verschiedenen Gründen und unterschiedlichen Diskrepanzen höchstwahrscheinlich unzuverlässig; die eigene Lebensgeschichte ist dabei eng an die (vermeintliche) Mondfahrt geknüpft.

Schließlich kommt es in beiden Erzähltexten überhaupt nicht zur lunaren Reise — Landolfis *Cancroregina* (der Text wie auch das Fluggerät) ist in einem infiniten Regress gefangen, während bei Pelewin nur noch die propagandistische Inszenierung in einer unterirdischen Kulisse geblieben ist. In vielen neueren Bearbeitungen erweist sich ausgerechnet das Ende der Reise als problematisch — und so setzt Grünbein nun den neuen Schwerpunkt der Heimkehr vom lunaren Abenteuer, zurück auf den heimischen Planeten Erde.

Denn im klassischen Textkorpus ist die Rückkehr nicht immer zwangsläufig intendiert — die amerikanisch-französische Reisegruppe bei Jules Verne plante beispielsweise von vornherein, auf dem Erdtrabanten zu bleiben und sich durch Nachschubflüge von der Erde aus versorgen zu lassen⁷⁵. In Poes Erzählung wiederum bleibt Hans Pfaall bei den Bewohnern auf der Mondoberfläche, und auch Cyranos Weltraumfahrer hatte sich im Vorfeld seiner Reise keine dezidierten Ge-

⁷⁴ Jules Verne, *Von der Erde zum Mond*, S. 246.

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 227.

danken über seine Heimkehr zur Erde gemacht. Seine Himmelfahrt endet aber bezeichnenderweise mit einer Höllenfahrt, als er sich an einen Gotteslästerer hängt, der vom Mond entfernt und in die irdische Hölle gebracht werden soll, dann aber rechtzeitig vor dem Schlund abspringt⁷⁶.

Generell war die eigentliche Mondfahrt in auffällig vielen Texten ein regelrechter Eskapismus von der Erde, eine Weltflucht vor Schuldner (exemplarisch beim bankrotten Blasebalgflicker Hans Pfaall), während in anderen Erzählungen eher die wissenschaftliche Neugierde (bei *Cyranos* Protagonisten ebenso wie bei den Mitgliedern des Gun Club in Jules Vernes Roman) der Antrieb der Reise scheint.

Und heute? Viele Elemente dieser klassischen Stofftradition spielen in den vorgestellten postmodernen Texten nun keine große Rolle mehr — der Sehnsuchtsraum ist längst ein von Menschen ‚erobertes‘ Gebiet, die Reise kein abenteuerliches Unterfangen mehr. Da belebt Durs Grünbeins Lyriksammlung diese Tradition wieder erfrischend — „Den Mond suchen heißt: Weiß nicht, wie mir geschieht“⁷⁷.

“To the Moon — and Back”? Postmodern Voyages to the Moon in the Works of Landolfi, Pelevin and Grünbein

Summary

Galileo Galilei’s observation of the Moon through his own invented telescope in 1609 ended hundreds of years of literary imagination and marvelous speculations about the Earth’s only natural satellite — for the first time the surface of the Moon became viewable. This marks a radical turning point in literary history: travels to the Moon influenced by mythology (for example by Lucian or Ariosto) are replaced by more “technological” and “astronomical” voyages (for instance by Kepler, Poe and Verne). Or, as Goethe remarked around 1800: the Moon now wants to be observed, not to be felt anymore.

Another watershed can be discerned in the 20th century, and, interestingly, just after 1969 and the first actual Moon landing. The literary attention to the Moon and travels to the Earth’s satellite seems to decline. There are hardly any odes praising the “pale companion” and even science fiction literature is apparently more interested in voyages to Mars or Saturn. It is only postmodern literature, so it seems, that started to “deconstruct” the motif of the Moon in fiction and the conventions of travels to its surface, and thereby reviving the literary tradition again — especially Tommaso Landolfi’s novel *Cancroregina* (1950), Victor Pelevin’s *Omon Ra* (1993) and Durs Grünbein’s cycle of poems, *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond* (2014).

⁷⁶ Vgl. Savinien Cyrano de Bergerac, *Reise zum Mond und zur Sonne*, S. 128f.

⁷⁷ Durs Grünbein, *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond*, S. 31.

„To the Moon — and back”? Postmodernistyczne podróże na Księżyc w dziełach Landolfiego, Pielewina i Grünbeina

Streszczenie

Obserwacja księżyca, jakiej w r. 1609 dokonał Galileusz za pomocą wynalezionej przez siebie teleskopu, zakończyła setki lat literackich spekulacji dotyczących jedyne naturalnego satelity Ziemi, jako że po raz pierwszy można było w miarę dokładnie obejrzyć jego powierzchnię. Data ta wyznacza punkt zwrotny w historii literatury: od tej pory podróże na Księżyc, inspirowane mitologią (jak na przykład te opisane przez Luciana i Ariosto), ustępują miejsca podróżom „technologicznym” i „astronomicznym” (choćby tym opisanym przez Keplera, Poego i Verne’a). Innymi słowy, jak stwierdził Goethe około r. 1800: teraz Księżyc pragnie być obserwowany, a nie odczuwany.

Z kolejną datą graniczną mamy do czynienia w XX wieku, wkrótce po pierwszym lądowaniu na Księżycu w roku 1969. Literackie zainteresowanie Księżycem i podróżami nań wydaje się od tej pory zanikać. Nie pojawiają już się ody wysławiające „błędę towarzysza Ziemi” i nawet science fiction bardziej interesuje się podróżami na Marsa czy Saturna niż na Księżyc. Tylko literatura postmodernistyczna, jak się zdaje, zaczyna „dekonstruować” motyw Księżyca i konwencje związane z podróżami na jego powierzchnię, w ten sposób na powrót ożywiając tę tradycję. Jako przykłady można tu podać przede wszystkim powieści Tommaso Landolfiego *Cancroregina* (1950), Wiktora Pielewina *Omon Ra* (1993) i cykl wierszy Dursa Grünbeina *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond* (2014).