

Zeitreflexion und Zeitlichkeitskonstruktion:

Eine Analyse von R. M. Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*,
Th. Manns *Der Zauberberg* und R. Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*

Dissertation zur Erlangung des akademischen
Grades doctor philosophiae (Dr. phil.)
vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von

M. A. Rafael H. Silveira

geb. am 30.10.1984 in Belo Horizonte.

Erstgutachter: Prof. Dr. Gregor Streim
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Alice Stašková
Vorsitz: Prof. Dr. Verena Krieger

Datum der mündlichen Prüfung: 19.11.2021

Entscheidung des Fakultätsrates: 30.11.2021

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Teil I – ‚Zeit‘-Begriffe	19
1. Einleitende Arbeitsdefinitionen.....	20
1.1 Zeitlichkeit (Temporalität)	23
1.2 Kategorie 1: Die chronologische Zeit	27
1.3 Kategorie 2: Die historische Zeit	34
1.4 Kategorie 3: Die ontische Zeit	36
2. Forschungsstand: Der ‚Zeit‘-Begriff in der Narratologie.....	38
2.1 Günther Müller: <i>Morphologische Poetik</i> (1968).....	38
2.2 Gérard Genette: <i>Die Erzählung</i> (1972/1983)	42
2.3 Paul Ricoeur: <i>Zeit und Erzählung</i> (1983–1985)	49
2.4 H. R. Jauß: <i>Zeit und Erinnerung in Prousts ‚Recherche‘</i> (1986).....	57
2.5 Joshua Kavaloski: <i>High Modernism</i> (2014).....	62
2.6 Weitere Autoren	65
2.6.1 Dirk Göttsche: <i>Zeit im Roman</i> (2001)	65
2.6.2 Thomas Herold: <i>Zeit erzählen</i> (2016)	67
3. Zeitbezogene Kritik und Weiterentwicklung der Forschung	69
3.1 Kritik der narratologischen Behandlung temporaler Verhältnisse	70
3.1.1 Die Übernahme des physikalischen Konzepts der absoluten Zeit	70
3.1.2 Von einer Geschwindigkeitsmetaphorik zum Grad der Komplexität	72
3.2 Aspekte erzählstruktureller Gestaltung	75
3.2.1 Zwei Modalitäten der Darstellung von temporalen Verhältnissen.....	77
3.2.2 Performativität – narratologische Begriffsdefinition	80
3.2.3 Leseperformanz und das chronographische Potenzial von Texten	83
Teil II – ‚Zeit‘-Romane	102
4. Chronographie in Rilkes <i>Aufzeichnungen</i>	104
4.1 Zeit- und Zeitlichkeitsreflexion in Rilkes Poetik	104
4.1.1 Vergänglichkeit: Rilkes Behandlung von chronologischer Zeit und Tod.....	105
4.1.2 ‚Sehen-Lernen‘ und die Temporalisierung ästhetischer Wahrnehmung.....	112
4.2 Rilkes Zeitlichkeitskonstruktion als Erzählverfahren	123
4.2.1 Die Performativität des Formats ‚Aufzeichnungen‘	125
4.2.2 Beispiele für Chronographie in Rilkes <i>MLB</i>	128
4.3 Abschließendes zu Rilkes <i>MLB</i>	134
5. Th. Manns <i>Der Zauberberg</i> – ‚Zeit‘-Roman in dreifachem Sinn	136
5.1 ‚Zeit‘-Begriff(e) im <i>Zauberberg</i>	137

5.2 ‚Zeit‘-Reflexion.....	142
5.2.1 ‚Ankunft‘	142
5.2.2 ‚Im Restaurant‘	143
5.2.3 ‚Gedankenschärfe‘.....	143
5.2.4 ‚Exkurs über den Zeitsinn‘	146
5.3 ‚Zeitaufhebung‘	148
5.4 Chronographie: Die Performativität der Darstellung von Dauer	150
5.4.1 ‚Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit‘	150
5.4.2 ‚Schnee‘	152
5.4.3 ‚Strandspaziergang‘	154
5.5 Abschließende Bemerkungen zu Th. Manns <i>ZB</i>	163
6. Chronographie in R. Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	165
6.1 Wahrnehmungen, Verwirrungen, Vereinigungen	166
6.1.1 <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</i> (1906).....	168
6.1.2 <i>Vereinigungen</i> (1911).....	175
6.2 Zeitreflexion – Moderne-Kritik im <i>MoE</i>	179
6.3 Chronographisches ‚Aussteigen‘ im <i>MoE</i>	186
6.3.1 ‚Woraus bemerkenswerterweise nichts hervorgeht‘	191
6.3.2 ‚Haus und Wohnung des Mannes ohne Eigenschaften‘	195
6.3.3 ‚Wirklichkeits-‘ und ‚Möglichkeitssinn‘	198
6.3.4 ‚Kakanien‘	201
6.3.5 Gedankenspaziergänge.....	204
6.4 Abschließende Betrachtungen zu Musils <i>MoE</i>	207
Teil III – Zeitlichkeitsromane	210
7. Fazit und Ausblick	210
7.1 Von ‚Zeitromanen‘ zu Zeitlichkeitsromanen	210
7.2 Ausblick	220
Referenzen.....	223
Primärliteratur	223
Sekundärliteratur	223
Quellen zu ‚Zeit‘, Zeitlichkeit, Wahrnehmung, Lesen, Erzähltheorie	233
Eidesstattliche Erklärung.....	251

Siglenverzeichnis

- MLB* Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Werke. 6. Bd. Bd. III.1 Prosa. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984, S.105–346.
- MoE* Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman I. Erstes und Zweites Buch. Hg. von Adolf Frisé. 20. Auflage. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2005.
- TB I* Musil, Robert: Tagebücher. 2 Bde. Bd. I. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.
- ZB* Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 5.1. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. In: Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002.

DANKSAGUNG

Ich danke herzlich: Prof. Dr. Gregor Streim, Prof. Dr. Alice Stašková, Prof. Dr. Verena Krieger, der Graduierten-Akademie Jena für die Unterstützung und mehrjährige Förderung des Landesgraduiertenstipendiums, der ThULB und deren ausgezeichneten Mitarbeitern, dem Studierendenwerk Thüringen, der Philologischen Fakultät der UFMG, Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão, Dr. Veronika Benn-Ibler, Dr. Ulrike Schröder, Prof. Dr. Georg Otte, Prof. em. Dr. Gottfried Willems (†), Prof. Dr. Hartmut Rosa, Dr. Benjamin Bunk, Dr. hab. Peter Braun, Dr. Luca Zanchi, Prof. Dr. Jan Röhnert, Prof. Dr. Benno Werlen, Prof. Dr. Claudia Hammerschmidt, Dr. J. Tönsing, Dr. F. Pianzola, Dr. B. Muraca, Dr. Ž. Tunić, Dr. A. Schwensen. Meiner/n Familie(n), meinen guten FreundInnen: Fam. Henckel, Fam. Adorno, Fam. Aschoff, Fam. Sell-Ribeiro, Fam. Braga-Rehme, Fam. Weston, D. Charmillot, Dr. H. Fernandes, C. Salzwedel, V. Straub, T. Uphoff, J. Lehmann, C. dos Santos, M. Grether, F. Serpa, H. Lambert, K. Freire, A. Maruggi, J. Rademann, R. Mauersberger, V. Lery, C. Antunes, Dr. F. Fávero, L. Bloch, J. Jensen, A. Varale, Dr. A. Jeannin, Dr. F. Reinerio, M. Cordeiro, J. Rausch, M. Kania, S. Müller, F. Daffner, Dr. R. Braun, L. Huschenbett, M. Santos, Dr. V. Peixoto, S. Fullerton, Dr. S. Gama, N. Kuroki, M. Herrmann, A. Jerosch, Dr. A. Clark, Dr. R. Kunsch, A. Jan-Muger, S. Bonatto, S. Wangemann, Dr. B. Ndongson, A. Tsanova, E. Heggdal, E. Tappert, S. Sowilo, A. Fischer; dem Centre for Comparative Literature of Toronto, Ontario; der Enthymema-Gruppe (Italien). Diese Arbeit ist allen (verstorbenen oder lebenden) Opfern der Covid-19-Pandemie – diese ‚tief zerklüftende Wende‘, die uns so viel Lebenszeit entriss – gewidmet.

Einleitung

„Zeit“¹ ist bekanntlich eines der wichtigsten und ältesten Themen, u. a. der Historiografie, Philosophie, Literatur sowie der Literaturanalyse selbst. Einige wissenschaftliche Arbeiten, die sich dem Thema widmen, berichten über dessen große Aktualität sowohl in populären als auch in akademischen Publikationen.² In der Zeitforschung – d. h. in den Studien, die sich hauptsächlich dem Thema „Zeit“ widmen – findet man wie in kaum einem anderen Forschungsgebiet gleichzeitig reges Interesse, aber auch viel Unklarheit und Vagheit in Bezug auf die Definition des Begriffs.³ Die wissenschaftliche Debatte um diese Thematik sowie die Erkundung temporaler Verhältnisse tauchen heutzutage nur noch vereinzelt auf und dann meist im Kontext der Besprechung von physikalischen Theorien.⁴ Die Tiefe, die diese Debatte vor einem Jahrhundert erreichte, scheint – trotz der aktuellen Popularität – verlorengegangen zu sein.⁵

Für die Erzähltheorie, den Bereich, dem sich diese Arbeit widmet, ist dieser Zustand besonders problematisch, da wesentliche Aspekte der Literaturanalyse von einer eindeutigen, angepassten Definition des Begriffs abhängen – so eine der Thesen dieser Arbeit. Das Reflektieren über „Zeit“ ist beispielweise ein gemeinsamer und fundamentaler Aspekt der ausgewählten Gegenstände dieser Untersuchung – der Romane *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke, *Der Zauberberg* von Thomas Mann und *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil.⁶ Vor allem in der neuesten Forschung wird erkannt, dass

¹ Die einfachen Anführungszeichen bedeuten an dieser Stelle und im weiteren Verlauf dieser Arbeit, dass es sich um die allgemeine, nicht differenzierte Verwendung des Begriffs „Zeit“ handelt – in Gegensatz zu den Arbeitsdefinitionen des ersten Kapitels.

² Als Beispiele: Kirchmann, Kai: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess*. Wiesbaden: Springer 1998, S. 13 f.; Safranski, Rüdiger: *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*. München: Carl Hanser Verlag 2015; Schabert, Thilo; Riedl, Matthias (Hg.): *Das Ordnen der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

³ Eine grundlegende, umstrittene Frage der Zeitforschung ist z. B., ob „Zeit“ eine eigenständige Eigenschaft des Universums bzw. der Wirklichkeit oder ein Aspekt unserer Wahrnehmung – oder beides oder etwas anderes – ist. Vgl. dazu Muldoon, Mark S.: *Tricks of Time. Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning*. Pittsburgh: Duquesne Univ. Press 2006, S. 3; Förster-Beuthan, Yvonne: *Zeiterfahrung und Ontologie: Perspektiven moderner Zeitphilosophie*. Paderborn [u. a.]: Fink 2012.

⁴ Ein aktuelles Beispiel ist Rovelli, Carlo: *The Order of Time*. New York: Riverhead Books 2018. Ein älteres ist Hawking, Stephen: *Eine kurze Geschichte der Zeit: die Suche nach der Urkraft des Universums*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

⁵ Vgl. dazu u. a. Sklar, Lawrence: *Space, time and spacetime*. Berkeley [u. a.]: University of California Press 1977.

⁶ Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: ders.: *Werke*. 6. Bd. Bd. III.1 Prosa. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984, S.105–346. Weiterhin auch als *Aufzeichnungen* oder *Malte* bzw. *MLB*

sich die Protagonisten dieser Romane der Betrachtung, Beschreibung, Hinterfragung und Auswertung ihrer temporalen Erfahrungen widmen.⁷ Die vorliegende Arbeit nimmt sich eben dieses Phänomen der Reflexion über ‚Zeit‘ und ihre Funktion für die erzählstrukturelle Darstellung von Zeitlichkeit als Hauptthema.

Anhand der Romanbeispiele wird gezeigt, dass die ‚Aufhebung‘ der Erzählchronologie eine Funktion der Darstellung von temporalen Verhältnissen erfüllt, die mit herkömmlichen erzähltheoretischen Kategorien nicht angemessen untersucht werden kann. ‚Aufhebung der Zeit‘ ist z. B. ein Ausdruck, den Thomas Mann selbst in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘ für Studenten der Universität Princeton* (1939)⁸ verwendet und der die moderne Erzähltheorie nachhaltig prägt, wie der Überblick über den Forschungsstand im zweiten Kapitel zeigen wird. Das fünfte Kapitel dieser Studie wird zeigen, dass es sich dabei nicht um ‚Zeit‘ handelt, sondern um Erzählchronologie. Robert Musil merkt in einem Notizbuch über den *Mann ohne Eigenschaften* an: „Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.“⁹ Damit gemeint ist die erwähnte Erzähltechnik, die in diesen drei Romanen oft mit der Thematisierung einer chronologischen Orientierungslosigkeit der Figuren koinzidiert: die Technik der ‚Aufhebung‘ der Erzählchronologie durch Erzählerkommentare oder andere handlungsfremde Elemente.

zitiert. Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 5.1. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. In: Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2002. Weiterhin auch als *Zauberberg* oder *ZB* erwähnt. Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman I. Erstes und Zweites Buch. Hg. von Adolf Frisé. 20. Auflage. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2005. Weiterhin auch als *Mann ohne Eigenschaften* bzw. *MoE* erwähnt.

⁷ Vgl. z. B. Kavaloski, Joshua: *Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann's Der Zauberberg*. In: *German Studies Review*, Vol. 32, N^o. 2. Baltimore: J. Hopkins Univ. Press 2009, S. 319–342. So erkennt auch Silvio Vietta in Bezug u. a. auf Rilkes *MLB* und Robert Musils *MoE*: „Im konstitutiven Akt des Erzählens werden Raum und Zeit, werden Personen und Handlungsmuster *entworfen*. Demgemäß muss eine moderne Erzähltheorie dem *Entwurfscharakter* der modernen Erzählwirklichkeit Rechnung tragen.“ Vietta, Silvio: *Der europäische Roman der Moderne*. München: Fink 2007, S. 27. Auch Philip Ajouri schreibt in Bezug auf Rilke und Musil von einer „Literarisierung der Geisteszustände in der Prosa“ um 1900. Vgl. Ajouri, Philip: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*. Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 140–143. Vgl. dazu auch Teil II dieser Arbeit.

⁸ Mann, Thomas: *Einführung in den ‚Zauberberg‘ für Studenten der Universität Princeton* (1939). In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. XI. Reden und Aufsätze 3. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 602–617, hier S. 603: „Es gibt Autoren, deren Namen mit dem eines einzigen großen Werkes verbunden und fast identisch mit ihm sind, deren Wesen in diesem einen Werk vollkommen ausgesprochen ist [...]. Aber es gibt andere – und zu ihnen muss ich mich rechnen –, bei denen das einzelne Werk keineswegs diese vollendete Repräsentativität und Signifikanz besitzt, sondern nur Fragment eines größeren Ganzen ist, des Lebenswerkes, ja des Lebens und der Person selbst, die zwar danach streben, das Gesetz der Zeit und des Nacheinander aufzuheben, indem sie in jeder Hervorbringung ganz da zu sein versuchen, aber doch nur so, wie der Roman ‚Der Zauberberg‘ selbst und auf eigene Hand sich an der Aufhebung der Zeit versucht, nämlich durch das Leitmotiv, die vor- und zurückdeutende magische Formel, die das Mittel ist, seiner inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen.“ Auslassung von mir, R. S.

⁹ Musil, Robert: *Aus einem Notizbuch* (1932). In: *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. von Hartmut Steinecke und Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam 1999, S. 430–431, hier S. 431.

Obwohl die Relevanz des Begriffs ‚Zeit‘ sowie die Relevanz von temporalen Aspekten für diese Romane offenkundig ist, bleibt die ‚Zeit‘-Thematik innerhalb der Literaturwissenschaft weitgehend *Terra incognita*: Sehr wenige erzähltheoretische Studien untersuchen heutzutage die Schlüsselkategorien, die allgegenwärtig für die Analyse temporaler Verhältnisse in literarischen Texten verwendet werden.¹⁰ Der Grund dafür ist nicht, dass die herkömmlichen Begrifflichkeiten unproblematisch wären. Vielmehr scheinen Komplexität, Unübersichtlichkeit und fachliche Tradition die Weiterentwicklung der Begrifflichkeiten zu hemmen. Um eine einfache und eindeutige Arbeitsdefinition von ‚Zeit‘ anzubieten, müsste sich zunächst mit unzähligen, komplexen, vielfältigen und oft unabgeschlossenen Debatten auseinandergesetzt werden. Diese Debatten wurden darüber hinaus oft von einigen der größten Denker aus unterschiedlichen Epochen, Kulturen, Sprachen und Wissensbereichen geführt.¹¹ Viele Autoren überspringen die Definition des Begriffs, wohl, um diese herausfordernde Aufgabe zu vermeiden, und überlassen sie dadurch dem Publikum.¹²

Was ist genau gemeint, wenn über ‚Zeit‘ in Erzählungen geschrieben wird? Teil I dieser Studie, ‚Zeit‘-Begriffe, wird sich dieser Frage widmen, um das Risiko der begrifflichen Vagheit möglichst zu bannen. Durch die Beantwortung dieser Frage lassen sich zudem Phänomene, die die ausgewählten Untersuchungsgegenstände ausmachen, angemessen unterscheiden und differenziert analysieren.

Die im ersten Kapitel vorgeschlagenen Begriffsdefinitionen werden zeigen, dass ‚Zeit‘ als Begriff zwar herausfordernd, aber nicht ‚geheimnisvoll‘¹³ sein muss. Als erste und eigenständige Kategorie wird Zeitlichkeit bzw. Temporalität, d. h. die Wahrnehmung von Veränderung und Dauer, in Abschnitt 1.1 als das Fundament von temporalen Erfahrungen definiert. Zeitlichkeit darf somit nicht mit ‚Zeit‘ verwechselt werden, weil sie, anders als diese, nicht gleichmäßig verlaufend, teilbar, quantifizierbar, vergleichbar ist. Die Verwendung dieser Differenzierung für die Analyse von temporalen Verhältnissen in Erzählungen stellt ein Novum der vorliegenden Arbeit dar.

¹⁰ Eine Ausnahme, die in Kap. 2.4 dieser Studie besprochen wird, ist Jauß, Hans Robert: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu: ein Beitrag zur Theorie des Romans*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

¹¹ Vgl. dazu Genz, Henning: *Wie die Zeit in die Welt kam. Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos*. München: Carl Hanser 1996, vor allem S. 42–72.

¹² Ein Beispiel unter vielen: „Statt nun naturwissenschaftlich oder philosophisch endgültig zu klären, was die Zeit genau ist, stellt sich für die/den LiteraturwissenschaftlerIn im Folgenden die Frage, nach welchem Verhältnis die lebensweltliche zu einer fiktional kon- und refigurierter Zeiterfahrung im Roman steht.“ Middeke, Martin (Hg.): *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshaus & Neumann 2002, S. 1.

¹³ Vgl. *ZB*, S. 9 sowie S. 521.

In den darauffolgenden Abschnitten werden chronologische bzw. chronometrische Zeit, historische Zeit und ontische Zeit voneinander unterschieden. Diese Unterscheidung erlaubt eine präzisere Benennung und somit eine gesonderte Untersuchung der jeweiligen Phänomene (Zeitlichkeit, chronologischer, historischer und ontischer Zeit). Bei diesem Systematisierungsversuch geht es hauptsächlich darum, den Begriff ‚Zeit‘, wie er *in dieser Arbeit* verwendet wird und in den jeweiligen Fällen verstanden werden soll, explizit, verständlich und allgemein zugänglich zu definieren.

Die größte Herausforderung dieses Unternehmens ist allerdings weniger das Definitionsbestreben an sich, sondern eher der unvermeidliche Bruch mit der stark verwurzelten Begriffstradition, die seit dem 20. Jahrhundert innig mit der europäischen Geschichte verknüpft ist: Die Gründung von Teildisziplinen sowie Fortschritte, hauptsächlich in der Psychologie, Philosophie und Physik, beeinflussten die oft heftigen und kontroversen Debatten um eine ‚wahre‘, messbare ‚Zeit‘ bzw. die Bedingungen für deren Wahrnehmung.¹⁴ Diese Debatten wurden allerdings ab 1933 frühzeitig und gewaltsam durch die nationalsozialistische Machtergreifung unterbrochen.¹⁵ Die Begegnung von Henri Bergson mit Albert Einstein im April 1922 wurde beispielsweise von Kriegsressentiments, sprachlichen Schwierigkeiten und Missverständnissen geprägt, wie Jimena Canales es auf den Punkt bringt:

“The time of the universe” discovered by Einstein and “the time of our lives” associated with Bergson spiraled down dangerously conflicting paths, splitting the century into two cultures and pitting scientists against humanists, expert knowledge against lay wisdom. With repercussions for American pragmatism, logical positivism, phenomenology, and quantum mechanics, a series of intrigues and alliances explain why longstanding rivalries between science and philosophy, physics and metaphysics, objectivity and subjectivity are still so passionately fought.¹⁶

Die Konsequenzen dieser frühzeitigen und tragischen Unterbrechung einer der wichtigsten ‚Zeit‘-Debatten im 20. Jahrhundert durch Antisemitismus und Nationalismus wurden bis heute von den meisten geisteswissenschaftlichen Fachbereichen nicht ausreichend berücksichtigt.

¹⁴ Vgl. Canales, Jimena: *The physicist and the philosopher: Einstein, Bergson, and the debate that changed our understanding of time*. Princeton: Princeton Univ. Press 2015.

¹⁵ So wurde z. B. Edmund Husserl (1859–1938), der die Phänomenologie als eigenständige, moderne Strömung der Philosophie initiierte und grundlegend prägte, während der letzten fünf Jahre seines Lebens Opfer antisemitischer Repressalien. Vgl. Luft, Sebastian; Wehrle, Maren (Hg.): *Husserl-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 17. Auch Zahavi, Dan: *Husserls Phänomenologie*. Köln [u. a.]: Böhlau 2009, S. 1. Auch die Werke des französischen Philosophen Henri Bergson (1859–1941) gerieten allmählich in Vergessenheit schon einige Jahre vor seinem Lebensende unter den schwierigen Umständen der Vichy-Regierung. Vgl. dazu Sinclair, Mark: *Bergson*. London [u. a.]: Routledge 2020, S. 29.

¹⁶ Canales 2015, S. vii f.

Dieser Umstand ist ein Schwerpunkt des zweiten Kapitels dieser Untersuchung über den aktuellen Forschungsstand sowie den ‚Zeit‘-Begriff in der Narratologie. Darin wird als eine der Konsequenzen der erwähnten Unterbrechung der ‚Zeit‘-Debatte die Tatsache angesehen, dass die Literaturwissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein (schon damals obsoletes) Zeitkonzept der klassischen Physik übernimmt. Diese Überlegung sowie die Relevanz und der Einfluss der Theorien bestimmten die Wahl der Studien, die im Forschungsstand besprochen werden.

Kapitel 2.1 präsentiert zunächst das bis heute einflussreiche Beispiel von Günther Müllers *Morphologische Poetik* (1968). Müllers Übernahme des klassisch-physikalischen Zeitkonzepts beeinflusst nicht nur seine Auffassung von ‚Zeit‘, sondern auch von den Möglichkeiten und Potenzialen der Beschreibung und Untersuchung der literarischen Darstellung von temporalen Verhältnissen. Müller erstellt in seinen Theorien eine Entsprechung von allen Ereignissen, die in einer Erzählung vorkommen, mit einer äußeren, „physikalischen“ Zeit.¹⁷ Auf dieser Prämisse basiert seine Unterscheidung zwischen einer ‚Erzählzeit‘ bzw. einer Zeitdauer der Lektüre und einer ‚erzählten Zeit‘ bzw. die Zeitdauer der Ereignisse innerhalb der Geschichte.

Diese Unterscheidungen werden wiederum von Gérard Genette (in *Discours du récit*, 1972; auf De: *Die Erzählung*, 1998) übernommen und in bestimmten Aspekten erweitert, wie u. a. in Bezug auf die Differenzierung von vier narrativen ‚Geschwindigkeiten‘ sowie auf die Rolle der Performanz (der Narration) für die Entstehung der Erzählung – wie das Kapitel 2.2 dieser Arbeit erläutern wird. Zwar problematisiert Genette in *Die Erzählung* das von Müller eingeführte Verhältnis zwischen Textlänge und Dauer der Lektüre, aber er entscheidet sich, das Potenzial der Lektüredauer als Darstellungsmittel nicht eingehender zu erläutern. Die Analyse dieser zwei erzähltheoretischen Werke wird zeigen helfen, inwiefern eine unmittelbare Übernahme des physikalischen Zeitkonzepts sowie anderer Termini aus der Physik problematisch für die Entwicklung der Erzähltheorie war.

So wird im anschließenden Kapitel 2.3 Paul Ricoeurs Verwendung dieses narratologischen ‚Zeit‘-Begriffs in *Temps et récit (Zeit und Erzählung)*; 1983–1985) besprochen. Ricoeur versucht u. a. die Konstruktion einer ‚Zeiterfahrung‘, die durch die Lektüre von Erzähltexten zustande kommt, zu untersuchen, definiert allerdings nicht, was unter ‚Zeit‘ in seiner Studie zu verstehen ist. Obwohl er (anders als Genette) den Terminus ‚performativ‘ nicht verwendet,

¹⁷ So schreibt Müller: „Selbst wo seelische Vorgänge in ihrer zeitraumfreien Bewegung wiedergegeben werden sollen, stellt sich, ausdrücklich oder nicht, ein Massbezug zur ‚äußeren‘, zur physikalischen Zeit her“. Müller, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 250 f.

behauptet Ricoeur, dass die ‚Zeiterfahrung‘ auf das reale Leben der Leser¹⁸ wirken könne. Er erkennt das konzeptuelle Problem der Müller’schen Terminologie, entscheidet sich aber auch, wie Genette, diese fundamentale Schwachstelle zu umgehen. Dadurch übernimmt er die Methode des Vergleichs von einerseits ‚Erzählzeit‘ bzw. Texträumlichkeit (in Form von Seitenanzahl) als Durchschnittswert mit andererseits ‚erzählter Zeit‘ bzw. Textangaben, die sich auf eine (vom Erzähler ausgewählte bzw. oft lückenhafte) Chronologie beziehen. Die knappe Besprechung des langen, dreibändigen Werkes wird sich stark auf die für diese Arbeit relevanten Kritikpunkte konzentrieren müssen, was allerdings keinesfalls bedeutet, dass der Erkenntnisgewinn von Ricoeurs Untersuchung verkannt wird. Die Analyse versucht hauptsächlich zu zeigen, warum das angekündigte Vorhaben in *Zeit und Erzählung* ohne eine präzise und differenzierte Definition des Begriffs ‚Zeit‘ nicht angemessen erfüllt werden kann. Die von Ricoeur hypothetisierte Korrelation zwischen dem Erzählen einer Geschichte und dem temporalen Charakter der menschlichen Erfahrung – die zentral für die Argumentation dieser Arbeit ist – bedarf vor allem einer Unterscheidung zwischen Zeitlichkeit und ‚Zeit‘.

Dass diese Unterscheidung unweigerlich zu einer Problematisierung der Müller’schen Kategorien führen würde, zeigt Hans Robert Jauß in *Zeit und Erinnerung in Prousts ‚Recherche‘* (1986) (Kap. 2.4 dieser Arbeit). Der Autor orientiert sich, anders als u. a. Genette und Ricoeur, nicht primär nach Müller, sondern nach seiner eigenen Interpretation von Thomas Manns erzähltheoretischen Überlegungen sowohl (als Erzähler) in *Der Zauberberg* als auch in seiner 1939 in Princeton (USA) gehaltenen Vorlesung über den Roman. Jauß übernimmt ebenfalls die Mann’sche Erweiterung bzw. Aktualisierung des Begriffs ‚Zeitroman‘ als ‚Zeitroman‘, aber vertieft sie theoretisch nicht weiter. Obwohl Jauß keine explizite Definition von ‚Zeit‘ anbietet, führt er eine wichtige Abgrenzung – zwischen realer und fiktionaler Zeit – in seine erzähltheoretischen Überlegungen ein. Sein Ziel dabei ist u. a. zu zeigen, dass die Müller’schen Kategorien ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählte Zeit‘ fundamental unterschiedliche Phänomene begreifen (einerseits reale Uhrzeit, andererseits ‚erzählte‘, also ‚fiktive‘, imaginierte Zeit), die als solche nicht objektiv und präzise verglichen werden können. Daher schlägt er die Ersetzung der Bezeichnung des Kategorienpaares durch „Dauer der Erscheinung“ und „Erscheinung der Dauer“ vor.¹⁹ Die Besprechung dieser Kategorien wird zeigen, dass Jauß’ Analyse allerdings die (qualitative) Wahrnehmung von Dauer von einer (quantitativen, chronologisch bestimmten) Zeit nicht unterscheidet. An diesem Punkt fehlt auch Jauß eine

¹⁸ Ausdrücke wie ‚Leser‘, ‚Empfänger‘, ‚Rezipient‘, ‚Zuschauer‘ etc. sind in dieser Arbeit durchweg genderneutral gemeint. R. S.

¹⁹ Jauß 1986, S. 42.

Unterscheidung – wie die im ersten Kapitel vorgeschlagene – zwischen Zeit-Kategorien und Zeitlichkeit. Aus diesem Grund bleibt die ansonsten scharfsinnig kritisch entwickelte Untersuchung selbst in der vom Autor erkannten und kritisierten Vergleichslogik (von unterschiedlichen, nicht vergleichbaren Phänomenen) gefangen.

Joshua Kavaloski schlägt in seinem Beitrag *High Modernism* (2014) einen anderen Weg ein: Er stützt sich noch auf Müllers Kategorien, aber anstatt Textlänge mit erzählten temporalen Angaben zu vergleichen, untersucht er, wie die Erzählstruktur von u. a. Thomas Manns *Zauberberg* ‚Zeit‘ nicht nur thematisiert, sondern auch performativ darstellt (vgl. Kap. 2.5 dieser Arbeit). ‚Performativ‘ bedeutet für Kavaloski das Potenzial der Wirkung von Aspekten des Textes auf das reale Leben der Leser. Ein Aspekt des Romans, der dabei als performativ erkannt wird, ist das ‚Tempo der Erzählung‘, die die temporale Erfahrung der Hauptfigur inszenieren bzw. durch die Lektüre reproduzieren würde. Die Wirkung dieser Inszenierung wäre dann die Vermittlung der temporalen Erfahrung der Figur an die Leser. Kavaloski erkennt dabei, dass die erzählte ‚Zeit‘ erst durch die Lektüre bzw. die mentale ‚Inszenierung‘ der erzählten Handlungen erlebt werden kann und reflektiert zwar über die Notwendigkeit der Differenzierung des Begriffs ‚Zeit‘, verzichtet aber darauf, eine eigene Arbeitsdefinition zu erstellen.

Zwei weitere Autoren werden in Kapitel 2.6 in aller Kürze behandelt, da ihre Studien für diese Arbeit nicht primär aufgrund eines erzähltheoretischen, sondern eines literaturgeschichtlichen Beitrags relevant sind. In *Zeit im Roman* (2016) behandelt Dirk Göttsche die u. a. von Paul Ricoeur in *Zeit und Erzählung* besprochene Fähigkeit von Romanen, geschichtliche Erfahrung darzustellen und bespricht dabei den Begriff einer „literarischen Zeitreflexion“.²⁰ Dabei verwendet der Autor den Begriff ‚Zeit‘ in dem besprochenen Zusammenhang im Sinne von historischer Zeit. Göttsche zeigt an Romanbeispielen, wie die europäische Literatur ab dem 18. Jahrhundert ein neues Bewusstsein in Bezug auf epochale Erfahrungen thematisiert.

Auch Thomas Herold wählt in *Zeit erzählen* (2016) den Begriff des Zeitromans als Gegenstand, allerdings nicht im späten 18. und 19., wie Göttsche, sondern im 20. Jahrhundert. Der Autor untersucht hauptsächlich das Verhältnis zwischen literarischer Epochenrepräsentation und „der Frage nach der Narratologie der Zeit“.²¹ Herolds Aufsatz stellt

²⁰ Göttsche, Dirk: *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. Hg. von Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke. München: Fink 2001, S. 26.

²¹ Herold, Thomas: *Zeit erzählen. Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Freiburg i. Br.: Rombach 2016, S. 15.

den einzigen Versuch unter den besprochenen Beispielen dar, eine explizite Unterscheidung zwischen zwei Zeitkategorien – historischer und chronologischer Zeit – vorzunehmen. Allerdings entscheidet sich der Autor, nicht mit der konzeptuellen Kategorie ‚Dauer‘ zu arbeiten, obwohl er sogar Georg Lukács Erwähnung der Bergson’schen ‚durée‘ zitiert. Die Hauptthese der Studie wird anhand von Beispielen aus Hermann Brochs *Schlafwandler*, Thomas Manns *Doktor Faustus* und Uwe Johnsons *Jahrestage* durch die Entwicklung des Aspektes der erzählstrukturellen Nachahmung bzw. Mimesis von Eigenschaften der ‚Zeit‘ durch die Zeitromane belegt. Der Begriff ‚Mimesis‘ wird in dem Zusammenhang als Bezug der Repräsentation zum Repräsentierten erfasst. ‚Zeit‘ wird vom Autor zwar anfänglich knapp definiert, aber praktisch dann polysem und vage verwendet, wie die ausführlichere Besprechung erläutern wird.

Die Aufsätze, die für die Übersicht in Kapitel 2 über den Forschungsstand in Bezug auf die literarische Darstellung temporaler Verhältnisse ausgewählt wurden, beschäftigen sich also u. a. mit der Frage nach einer möglichen Funktion der Form von Erzählungen sowie mit dem Bezug von Erzählstrukturen zur Repräsentation von ‚Zeit‘. Die chronologisch geordnete Übersicht des präsentierten Überblicks lässt eine theoretische Entwicklung erkennen, die auf eine Tendenz hinweist: Aus einem anfänglichen Anspruch auf Genauigkeit und Objektivität in Bezug auf die Analyse der temporalen Verhältnisse in Erzählungen (wie bei Günther Müller) entsteht allmählich eine immer stärkere Berücksichtigung der Rolle der Subjektivität, der Variabilität sowie der Agentivität der Lektüre. Nach einer vorrangigen Beschäftigung mit dem Autor im 19. Jahrhundert und einer Konzentration auf den Text (wie beim New Criticism und bei werkimmanenten Interpretationen im 20. Jahrhundert),²² wendet sich die Literaturtheorie allmählich zunehmend auch der Wirkung von Texten auf die Leser (Umberto Eco, Paul Ricoeur), dem Akt des Lesens selbst (Wolfgang Iser, Lisa Zunshine) sowie seiner performativen Rolle (u. a. Gérard Genette, Judith Butler, Sybille Krämer) zu. Bewusstsein, Wahrnehmung und Zeitlichkeit sind dabei zentrale Themenfelder, die allmählich von narratologischen Theorien stärker berücksichtigt werden.

Diese Themen bekommen ab der Jahrhundertwende um 1900 einen neuen Impuls, aber schon der englische Philosoph John Locke wendet 1690 in seinem berühmten *Essay Concerning Human Understanding* seine Aufmerksamkeit dem Aufmerksamsein selbst zu. Locke schreibt: “Anyone who observes what happens in his own mind must realize that there

²² Vgl. dazu u. a. Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 1997, S. 40.

is a sequence of ideas constantly following one another in his mind, as long as he is awake.”²³

Die Sukzession von Eindrücken und Gedanken im menschlichen Bewusstsein ist das Phänomen, das William James 200 Jahre später in *The Principles of Psychology* zu Begriffen wie “mental stream”, “stream of thought” und “stream of consciousness” anregen wird.²⁴

Ähnlich wie Locke erkennt James: “Thought is in constant change.”²⁵

In deutschsprachigem Raum entwickeln sich im ausgehenden 19. Jahrhundert Forschungsbereiche der (Tiefen- und Wahrnehmungs-)Psychologie, die u. a. Erkenntnisse aus der Physik, Physiologie und Erkenntnistheorie übernehmen und weiterentwickeln. Das Verhältnis zwischen Bewusstsein, Wahrnehmungen und Zeitlichkeit ist die Basis für die Entwicklung der phänomenologischen Beschreibungen von Subjektivität, die Edmund Husserl u. a. in *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* unternimmt.²⁶ Auch Martin Heidegger, der Husserls Ideen zu systematisieren und weiterführen versuchte, beschäftigte sich insofern hauptsächlich nicht mit dem Begriff ‚Zeit‘ selbst, sondern mit der Wahrnehmung von Zeitlichkeit als Bedingung für das Verständnis vom ‚Sein‘.²⁷ Die epochale Hinwendung der philosophischen Forschung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zur ‚inneren‘ bzw. zur Wahrnehmungsperspektive wird bei den meisten Autoren also nicht von einer scharfen terminologischen Differenzierung des Begriffs ‚Zeit‘ begleitet.

Eine entscheidende Ausnahme zu dieser Tendenz bildet der Hauptteil von Henri Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) – auf Deutsch *Zeit und Freiheit*.²⁸ Bergson erkennt und betont darin die Rolle von sprachlichen Ausdrücken bei der Ermöglichung einer Verwechslung von zwei unterschiedlichen Ebenen der menschlichen Wahrnehmung, Zeitlichkeit und Räumlichkeit: „Die wahre Dauer, jene, die das Bewusstsein wahrnimmt [...] ist [...] keine Quantität, und sobald man sie zu messen versucht, ersetzt man sie unbewusst

²³ Locke, John: *An Essay Concerning Human Understanding*. London: Penguin 1997, S. 177.

²⁴ James, William: *The Principles of Psychology*. Chicago: Enc. Britannica 1989, jeweils S. 128, 146 ff. u. 159.

²⁵ Ebd., S. 149.

²⁶ Vgl. dazu u. a. Warren, Nicolas de: *Husserl and the Promise of Time: Subjectivity in Transcendental Phenomenology*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2009. Husserls Ziel ist allerdings nicht ‚Zeit‘ als Begriff oder Konzept zu untersuchen, sondern als perzeptorische Einheit, also als Bedingung für die Orientierung der Wahrnehmung – die entsprechend in Husserls Schriften immer innerhalb von „Wahrnehmungsanalysen“ beschrieben wird. Vgl. Husserl, Edmund: *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis*. Vorlesung 1909. Hg. von Elisabeth Schumann. Dordrecht [u. a.]: Springer 2005, S. 148 ff. Ferner Luft; Wehrle 2017, S. 75 f.

²⁷ In diesem Sinne liest man in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit*: „Die konkrete Ausarbeitung der Frage nach dem Sinn von ‚Sein‘ ist die Absicht der folgenden Abhandlung. Die Interpretation der Zeit als des möglichen Horizontes eines jeden Seinsverständnisses überhaupt ist ihr vorläufiges Ziel.“ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 1967, S. 1.

²⁸ Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene. Aus dem Franz. von M. Drewsen. Hamburg: Meiner 2016.

durch den Raum.“²⁹ ‚Wahre Dauer‘ bedeutet für Bergson also eine rein subjektive Wahrnehmung, die nicht mit objektiv feststellbaren Eindrücken, wie die Bewegung des Pendels einer Uhrzeit oder mit anderen Formen von Darstellung, zu verwechseln ist. Bergsons Hauptideen im *Essai* werden im ersten Kapitel dieser Untersuchung (im Kontext der Besprechung von Zeitlichkeit als temporale Kategorie) zusammenfassend erläutert.

In Kapitel 3.1. wird gezeigt, dass die herkömmliche erzähltheoretische Auffassung von temporalen Verhältnissen in Erzähltexten auf der Verräumlichung und Quantifizierung von nicht räumlichen, nicht genau quantifizierbaren Phänomenen basiert. Das Fehlen von erzähltheoretischen Kategorien, die diese Unterscheidung berücksichtigen, verhindert folglich eine angemessene Untersuchung der Ebene der Zeitlichkeit von Erzählstrukturen sowie der Zeitlichkeit der Lektüre, die diese Strukturen erzeugen können. Übertragen auf den erzähltheoretischen Kontext wird sich aus der Analyse der Zeitlichkeit von Erzählstrukturen ergeben, dass sich die Müller’sche ‚erzählte Zeit‘ aus der Perspektive einer rein narratologischen Betrachtung weder als ‚Zeit‘ (im Sinne der Definition in dieser Studie) noch als „*Pseudo-Zeit*“³⁰ oder -zeitlichkeit wie Gérard Genette es formuliert, sondern einfach als eine *Zeitangabe* erweist. Die quantitativ ausgerichtete ‚Erzählgeschwindigkeit‘ von Genette wird in dieser Untersuchung durch eine qualitativ bezogene Alternative ersetzt: den Grad der Genauigkeit bzw. der Detailliertheit temporaler Beschreibungen einer Erzählung. Die zentrale Frage dabei ist dann nicht ‚wie viel‘ ‚Zeit‘, sondern ‚wie‘ temporale Verhältnisse erzählt bzw. konstruiert werden. Eine weitere Folgerung der Differenzierung von temporalen Kategorien ist die Erkenntnis, dass erzählte Dauer erst durch die reale Dauer der Lektüre als ‚wahre Dauer‘ (im Sinne Bergsons) tatsächlich *erlebt* werden kann.

Dies ist die Antwort auf die Frage, die schon in Thomas Manns *Der Zauberberg* sowie bei Paul Ricoeur steht: Können Erzählungen temporale Erfahrungen bei Lesern erzeugen? Diese Fragen sollen im Kapitel 3.2 zusammen mit Aspekten der Textgestaltung näher untersucht werden. Eine Hauptthese dieser Arbeit ist, dass bestimmte Fälle der literarischen Zeitreflexion – also der literarischen Darstellung sowohl der unterschiedlichen Zeitkategorien (chronologisch/chronometrisch; historisch; ontisch) als auch von Zeitlichkeit – ein performatives Potenzial aufweisen. Dieses Potenzial bezieht sich auf die Fähigkeit von bestimmten Erzählstrukturen, temporale Erfahrungen zu evozieren bzw. anzuleiten, sodass sie (die Erfahrungen) durch die Zeitlichkeit der Lektüre erlebt werden können. Es handelt bei

²⁹ Ebd., S. 97. Auslassungen und Ergänzungen von mir, R. S.

³⁰ Genette 2007, S. 23.

diesem Potenzial um Aspekte der Entsprechung von Form (oder Oberflächenstruktur) und Inhalt (Tiefenstruktur) von Erzählpassagen, die sich auf temporale Erfahrungen beziehen, wie die Romanbeispiele im Teil II der Analyse belegen werden.

Das literarische Darstellungsverfahren von temporalen Verhältnissen wird ‚Chronographie‘ benannt (vom Altgr. ‚*chronos*‘ im Sinne von ‚Zeit‘ und ‚*graphein*‘ im Sinne von geschrieben, schriftlich), also im Sinne der schriftlichen Form einer durch die Lektüre reproduzierbaren temporalen Erfahrung. Damit ist nicht gemeint, dass sich Chronographie auf die ausgewählten Beispiele oder auf die Literatur beschränken müsste. Der Begriff lässt sich sicherlich auf ähnliche Phänomene in anderen Bereichen (wie im Film) übertragen, da seine Grundlage nicht auf der Schriftlichkeit basiert, sondern auf einem bedeutungsträchtigen Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem, wie es ebenfalls im Kapitel 3.2 erläutert wird.

Im Abschnitt 3.2.2 soll zunächst der Begriff Performativität mitsamt seiner Geschichte in aller Kürze eingeführt und erläutert werden. Dazu kommt die Unterscheidung von unterschiedlichen Ebenen der Performativität, die u. a. im Fall von Erzählungen auf die Rolle der Lektüre als Performanz hinweist. ‚Performanz‘ beschreibt in diesem Zusammenhang die Durch- und Aufführung einer Handlung mit kommunikativer bzw. darstellender Absicht.³¹

Für die Analyse der literarischen Darstellung von temporalen Verhältnissen (Chronographie) ist der Begriff einer imaginierten Performanz der Narration (wie bei Herberichs und Kiening)³² von zentraler Bedeutung. Er wird im Kapitel 3.2.3 im Anschluss an zwei wichtige Theorien erläutert: Umberto Ecos Konzept eines Modell-Lesers,³³ d.h. der Projektion der Erfüllung notwendiger Bedingungen für ein optimales, ausreichendes Verständnis eines Textes; und Monika Fluderniks (vom Paul Ricoeur beeinflusstes) Konzept des Potenzials von Erzählungen, ‚Erfahrbarkeit‘ zu erzeugen bzw. „experientiality, namely the quasi-mimetic evocation of ‘real-life experience’“.³⁴ Im selben Abschnitt werden auch noch Aspekte schriftlicher Sprache besprochen, die zur Erzeugung dieser Erfahrbarkeit beitragen können.

Das Potenzial zur Chronographie, also zur performativen, erfahrbaren Darstellung von Zeitlichkeit wird somit als Zusammentreffen von thematischen und erzählstrukturellen Faktoren in Romanen erklärt. Für die Analyse dieses Verhältnis wurden strukturanalytische,

³¹ Berns, Ute: Performativity [Art.]. In: Handbook of Narratology. Ed. by P. Hühn [u. a.] Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 370–383.

³² Herberichs, Cornelia; Kiening, Christian (Hg.): Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte. Zürich: Chronos 2008.

³³ Vgl. Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: Hanser 1987, v. a. S. 76.

³⁴ Fludernik, Monika: Towards a ‘Natural’ Narratology. London [u. a.]: Routledge 1996, S. 9 sowie 17 f.

textsemiotische Ansätze herangezogen, die sich an der Literatursemiotik orientieren und der Betrachtung einer „*ganzheitliche[n]* Organisation der Texte“³⁵ anstreben. Darunter sind Studien über die Verarbeitung von Sprache und Texten (Markus Bader, Wolfgang Iser, Mary L. Pratt), die Performativität von Texten sowie der Lektüre (Ute Berns, Sybille Krämer). Die Kernidee der Argumentation im Kapitel ist, dass Lesen ein performativer Akt ist, der eine (imaginierte oder reale) Performanz der Narration erzeugen kann und dadurch auch eine reale, temporale Erfahrung. Chronographie lässt sich insofern als die Verwendung der Performanz der Narration für die erzählerische Darstellung von Temporalität.

Im Teil II der Untersuchung werden die drei ausgewählten Romane (Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*) in den jeweiligen Kapiteln (4, 5 und 6) beispielhaft besprochen. Die Untersuchung der drei unterschiedlichen literarischen Verarbeitungen der Zeitthematik fokussiert auf die Darstellung temporaler Erfahrung, die kennzeichnend für diese Romane sind und von den herkömmlichen erzähltheoretischen Kategorien nicht erfasst werden. Die Kapiteln werden mit Erläuterungen zum Bezug der Autoren zum Begriff ‚Zeit‘ selbst sowie zur Thematik der literarischen Darstellung von temporalen Verhältnissen eingeführt.

Schon im poetischen Sprachspiel von Rilkes Gedichten werden ‚Zeit‘-Bilder entworfen, die den Bezug zwischen Form und Inhalt sowie zwischen Bewusstsein, Wahrnehmung und Zeitlichkeit verdeutlichen. Rilkes poetische Behandlung der Vergänglichkeit der Existenz lässt sich insofern als Beispiel für die Aufgabe der *distentio animi*, die Augustinus in seinen *Bekenntnisse[n]* kommentiert und Paul Ricoeur in *Zeit und Erzählung* wieder aufgreift: Das finite, vergängliche menschliche Bewusstsein versucht das Unvergängliche, Unendliche zu erfassen und in Worten zu fassen. Dieses Spannungsverhältnis zwischen (dem Bewusstsein von) Vergänglichkeit und (die Vorstellung von) Unvergänglichkeit ist eine der Quellen von Rilkes Temporalisierung ästhetischer Wahrnehmung.

Im Kapitel 4.1.2 wird dieses Verhältnis in Zusammenhang mit Rilkes erstem Aufenthalt in Paris, seinem Kontakt zum Bildhauer Auguste Rodin sowie dem damit verknüpften ästhetischen Entwicklungsprozess des Dichters, der hier als ‚Sehen-Lernen‘ benannt wird, besprochen. Die sich daraus ergebenden ästhetischen Entwicklungen lassen sich vor allem auch in den Gedichten wiederfinden, die Rilke in diesen Jahren verfasste, wie diejenige in *Das Stunden-Buch* (1905), die einleitend zu Analyse der *Aufzeichnungen* kurz besprochen werden.

³⁵ Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation. Erzählprosa und Lyrik. Bern [u. a.]: Haupt 2009, S. 21. Kursivierung im Original. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

Anschließend werden Beispiele aus dem Roman in ihrer Erzählstruktur sowie in Bezug auf ihr Potenzial der Darstellung von temporalen Verhältnissen analysiert. Dabei werden Beispiele auf der Satz- sowie auf der Absatzebene untersucht. Die Beispiele werden zeigen, dass auf der Satzebene die Dauer von einzelnen Handlungen durch die Form, wie sie erzählt werden, quasi mimetisch konstruiert wird. Satzlänge, Wiederholungen, Interpunktion sind Aspekte des Textes, die ein chronographisches Potenzial aufweisen und die Dauer der Lektüre beeinflussen können, sodass bei den Lesern (bzw. bei einem ‚Modell-Leser‘) eine temporale Erfahrung, die derjenigen der Hauptfigur entspricht, erzeugt werden kann. Diese Aspekte spielen auch auf der Absatzebene eine Rolle: Die Steigerung der Länge von Absätzen und Abschnitten erschwert die Erzeugung einer nachvollziehbaren Chronologie der Erzählung. Dazu kommen die häufigen Brüche des Erzählflusses, die sich daher als eine Art Widerspiegelung der (in den Aufzeichnungen thematisierten) chronologischen Orientierungslosigkeit der Hauptfigur in der Großstadt interpretieren lassen. Das performative Potenzial dieser Erzählstrategie besteht somit aus dem Potenzial der Übertragung der erwähnten chronologischen Orientierungslosigkeit der Figur auf die Leser. Diese Eigenschaft ist fundamental für den ‚modernen‘ bzw. avantgardistischen Charakter von Rilkes Roman.

Thomas Manns *Der Zauberberg* und die vom Autor entwickelten ‚zeit‘- und erzähltheoretischen Überlegungen steht im Mittelpunkt vieler erzähltheoretischer Überlegungen, die im ersten Teil der Arbeit ausgebreitet werden und verbindet sie. Der *Zauberberg* wird im fünften Kapitel dieser Arbeit als ‚Zeit‘-Roman nicht in doppeltem, sondern in dreifachem Sinn behandelt: Zunächst, weil im Roman epochale Umstände, die zum Ausbruch des ersten Weltkriegs geführt haben, durch Figurendialoge geschickt aus der epischen Distanz präsentiert und kommentiert werden – also im Sinne eines Zeitromans im herkömmlichen Sinn; dann im Sinne eines ‚Zeit‘-Romans, also eines Romans, der sich der Erkundung und Besprechung von unterschiedlichen Auffassungen des Phänomens sowie dessen Wahrnehmung widmet; und zuletzt als ‚Zeit‘-Roman im Sinne eines *Zeitlichkeitsromans*, also eines metareflexiven Werkes, in welchem ein Erzähler über die ‚Zeit‘ und über das Erzählen (von ‚Zeit‘) selbst reflektiert. Diese Reflexionen können temporale Erfahrungen erzeugen, die den im Roman besprochenen Erfahrungen (wie der Orientierungslosigkeit Hans Castorps in Bezug auf die Dauer von Ereignissen) zu entsprechen suchen. Dafür werden hauptsächlich die Detaillierung von Beschreibungen und die Metanarration (Kommentare des Erzählers über das Erzählen selbst) eingesetzt. Dieses Verfahren wird einleitend im Kapitel u. a. am Beispiel vom Roman-„Vorsatz“ näher beleuchtet. Durch Erzählerkommentare, die im *Zauberberg* oft einen Bezug zur Zeitreflexion aufweisen, werden Textlänge und -komplexität erzeugt, die sich

meistens nicht innerhalb der Chronologie der Haupthandlung (um Hans Castorp) verorten lassen. Ein Beispiel dafür ist das Kapitel „Exkurs über den Zeitsinn“, in welchem Zeitreflexion (im Sinne der Thematisierung von Aspekten der menschlichen Wahrnehmung von Zeitlichkeit und dementsprechend der chronologisch-chronometrischen Zeit) als Metanarration vorkommt.

Dieses Moment (der chronologischen ‚Aufhebung‘) weist eine steigende Tendenz im Verlauf des Romans auf, sodass immer längere metanarrative, zeitreflektierende Passagen die Chronologie der Haupthandlung (in den Worten des *Zauberberg*-Erzählers) ‚aufheben‘: In diesen Passagen werden temporale Angaben in Bezug auf die Haupthandlung beispielsweise nicht angegeben. Diese Erzählstrategie erschwert eine Orientierung in Bezug auf die Handlungschronologie und entspricht insofern der zunehmenden chronologischen Orientierungslosigkeit der Hauptfigur. Sie ist potenziell performativ, weil sie eine reale Veränderung der Wahrnehmung von temporalen Verhältnissen bei den (‚Modell‘-)Lesern erzeugen kann; und auch chronographisch, weil sich diese Veränderung auf die Wahrnehmung der Dauer der Lektüre – vor allem im Verhältnis zu den erzählten Ereignissen – bezieht. Diese (im Sinne von temporalen Kategorien) differenzierte Analyse des Romans ermöglicht ein tieferes Verständnis der Verhältnisse zwischen Form, Inhalt und Wahrnehmung in *Der Zauberberg*, wie der Autor selbst sie in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘* rückblickend darlegt.

Im sechsten Kapitel wird Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* spezifisch und differenziert in Bezug auf die in der Erzählung konstruierten temporalen Verhältnisse untersucht. Einleitend werden Aspekte der Darstellung von temporalen Verhältnissen schon in Musils Erstlingsroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* kurz analysiert. Aspekte von Satzbau und Interpunktion in den Erzählungen werden in Verbindung mit der Thematisierung von Wahrnehmungszuständen gesetzt und im Kontext von Musil Beschäftigung mit wahrnehmungspsychologischen Experimenten – während seines Studiums der Psychologie und Philosophie in Berlin – verortet. Die weitere Erkundung von Aspekten der Wahrnehmung sowie der (Un)Möglichkeit ihrer Versprachlichung wird in *Vereinigungen* (1911), der kombinierten Ausgabe der Novellen *Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*, kurz besprochen.

Anschließend werden Aspekte von Musils (epochaler) Zeitreflexion bzw. Moderne-Kritik untersucht. In vielen seiner Essays entwirft der Autor Reflexionen über die geistige Lage und die Herausforderungen seiner Epoche, die als Vorlage und Inspiration für den *Mann ohne Eigenschaften* dienten. Die wichtigsten Aspekte von Musils Epochenkritik sind der Verfall altbekannter Strukturen (wie der Monarchie und des Staates); das Versagen der Tradition,

gültige Antworten für moderne Problemen anzubieten; der Meinungspluralismus, der zu einer Zersplitterung der Gesellschaft und zur Orientierungslosigkeit führte; die Steigerung des Lebenstempos im Zuge von Industrialisierung und Urbanisierung sowie das damit verknüpfte allgemeine Gefühl der Überforderung der Sinne.³⁶

Eine Hypothese der Analyse ist, dass die Inspiration, die Musil aus diesen Erfahrungen holte, nicht nur thematischer, sondern auch erzählstruktureller Art waren. Die Untersuchung des Aufbaus von Musils Erzählungen und Essays werden Hinweise in Bezug auf Aspekte der dabei entwickelten narrativen Strategie liefern: Detailliert beschriebene Passagen, die sich der Erläuterung und Besprechung von Eigenschaften einer Epoche widmen, fungieren als Mittel der Steigerung sowohl der Textlänge als auch der Komplexität des Textes. Diese Erzählstrategie wird in Bezug auf bestimmte Passagen des *MoE* ‚Hyperdetaillierung‘ benannt. In die Erzählung werden Themen und Elemente eingeführt, die keinen direkten Bezug zur Haupthandlung (um Ulrich) aufweisen. Die Beispiele für hyperdetaillierte Passagen weisen oft sehr spezifische, technisch-wissenschaftliche Beschreibungen auf, die in vielen Fällen mit ironisch anmutenden, argumentativen Widersprüchen kombiniert werden. Diese Strategie wird als Möglichkeit der Versinnbildlichung von Aspekten, die im Roman sowie in Musils Aufsätzen als ‚zeittypisch‘ erkannt werden, interpretiert. Dazu zählen z. B. die Komplexität des alltäglichen Lebens vor allem in Großstädten; eine steigende Informationsmenge, die allerdings nicht unbedingt zu einer besseren Übersicht des Alltags führt; eine oft daraus resultierende kognitive Überforderung vieler Individuen; die Unmöglichkeit der Bildung einer Synthese aus sehr vielfältigen, diskrepanten Inhalten. Zu dieser Versinnbildlichung tragen Aspekte der Textgestaltung (Länge, Komplexität, Unabgeschlossenheit) bei, die in den ausgewählten Beispielen mit der inhaltlichen Besprechung dieser ‚zeittypischen‘ Merkmalen des modernen, großstädtischen Lebens übereinstimmen.

In dieser Übereinstimmung von Form und Inhalt liegt das chronographische Potenzial zur Übertragung einer temporalen Erfahrung. Die Erzählstruktur von Musils Hauptwerk kann performativ wirken, indem durch sie Aspekte der besprochenen zeittypischen bzw. epochalen Erfahrung der Romanfiguren den (,Modell‘-)Lesern vermittelt werden. So lässt sich die Überforderung in Bezug auf die Menge und Komplexität der Informationen in der Großstadt auch in der Erzählstruktur des Romans wiederfinden, wie die Beispielanalyse in den jeweiligen Abschnitten zeigen wird.

³⁶ Vgl. dazu Ajouri 2009, S. 11–32.

Für die Untersuchung von Aspekten der Verhältnisse von Quantität, Qualität und Relation der Inhalte im Roman wurde eine Anpassung der Theorie der Konversationsmaximen von Paul Grice herangezogen. Die Maximen werden (wie schon von Grice selbst) nicht normativ bzw. vorschreibend herangezogen, sie dienen dabei als ein Vergleichsmaßstab von Relationen zwischen Proportionen (wie Länge und Komplexität) im Text, wie das Kap. 3.2.2 erläutern wird. Auch Mary Louise Pratts (im selben Kapitel besprochenen) Konzept des ‚Opting out‘ (in etwa ‚Aussteigen‘) wird für die Analyse des Erzählers im *MoE* herangezogen. ‚Aussteigen‘ entspricht im Kontext der Musil’schen Erzähltechnik der thematischen Entfernung des Erzählten in Bezug auf die Haupthandlung. Eine kurze Besprechung der gewonnenen Erkenntnisse schließt das Kapitel sowie den zweiten Teil der Arbeit ab.

Die drei Analysen sollen zeigen, dass Entsprechungen der Thematik und der Erzählstruktur eine zentrale Rolle in den drei Romanen spielen. Diese Entsprechungen können Leseerfahrungen erzeugen, die der Zeitreflexion und der dargestellten Zeit- und Zeitlichkeitserfahrung jeweiliger Romanfiguren darstellen. Inhaltliche Reflexionen über eine veränderte Erfahrung von temporalen Prozessen werden anhand von Textstrukturen dargestellt, die diese Erfahrung versinnbildlichen.

Dieses Verfahren orientiert sich nach der „strukturalen Textanalyse“,

[...] ein[em] Interpretationsverfahren, das vor allem die Beziehung zwischen der Thematik und der Struktur eines Textes in den Blick rückt. Im Zentrum steht [...] das Problem des Strukturwandels, d.h. konkret die Frage, wie es modernen Autoren gelingt, in ihren Texten eine veränderte Thematik auch strukturell zu gestalten.³⁷

In Bezug auf die Zeitthematik ist es dann unentbehrlich, Aspekte der Wahrnehmung von Zeitlichkeit und der Zeitkategorien, die auch die Narration und die Lektüre der Romane betreffen, zu benennen und mit der literarischen Darstellung der Diskrepanz zwischen der Figurenwahrnehmung von (chronologischer und historischer) Zeit zu vergleichen. Der Vergleich wird zeigen, dass die Erzählinstanzen der drei Romane nach Erzählstrategien greifen, die als performativ bezeichnet werden können. Ferner soll auch gezeigt werden, dass das Erkennen des performativen Potenzials der Erzählungen neue interpretatorische Möglichkeiten vor allem für das Verhältnis zwischen Form und Inhalt, eröffnet.

Ein Kriterium für die Romanauswahl bildete letztendlich nicht nur die literarische Behandlung der Zeitthematik, sondern auch ihre Relevanz im Kontext ihrer Entstehungsperiode: Als literarische Meilensteine verkünden sie unter der Perspektive der

³⁷ Vgl. Andreotti 2009, u. a. S. 22. Auslassung und Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

Zeitdarstellung eine deutliche (strukturelle) Zäsur mit den Eigenschaften einer (idealtypisch betrachtet) traditionell orientierten Literatur.³⁸ So wurden Rilkes 1910 erschienenen *Aufzeichnungen* als „Beginn der Moderne im Roman“³⁹ definiert, einerseits weil das Prosabuch keine erkennbare Handlung aufweist; andererseits weil die tagebuchartige Form mit zusammengesetzten Eindrücken, die sich häufig mit der Wahrnehmung von Dauer und chronologischer Zeit beschäftigen, das Potenzial zur performativen Darstellung der Zeiterfahrung der Figuren aufweist. Musils Jahrhundertroman wurde in der Fachliteratur als „Roman der Moderne schlechthin“ betrachtet,⁴⁰ hauptsächlich aufgrund seiner Verarbeitung des Zeitgeistes der Epoche unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg. Die performative Wirkung des Romans entspringt aus der Erzählstrategie des Essayismus, durch welche die Handlungen unterbrochen und somit die Lektüredauer im Verhältnis zur Haupthandlung verlängert wird. Die stilistische Modernität von Manns *Zauberberg* ist auf den ersten Blick zwar subtilerer Natur, manifestiert sich aber am stärksten in dem unleugbaren, tiefen Bezug des Romans zur Zeitthematik, vor allem im Sinne einer intendierten und erzählstrukturell implementierten „Aufhebung der Zeit“⁴¹ innerhalb des Romans.

Diese Aspekte sind eng mit der von den Autoren reflektierten „europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts“⁴² verwoben. Die Relevanz der Epoche im Entstehungskontext der Romane darf also nicht übersehen bzw. ignoriert werden. Durch die Anerkennung der „Hektik der Abfolge als Erscheinungsform der Moderne“⁴³ erscheint das in diesen Zeit-Romanen entwickelte „Zeitbewußtsein“⁴⁴ als ein wichtiger gemeinsamer Nenner vieler Werke ihrer Schaffensperiode.

Auch bei anderen berühmten zeitgenössischen Erzählungen, die als Sinnbild literarischer Modernität gelten, wie Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*, James Joyces *Ulysses* und Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* ist die Zeitreflexion, sowohl inhaltlich als auch

³⁸ Für die hier gemeinte Unterscheidung zwischen traditioneller und moderner Literatur vgl. Andreotti 2009, S. 34–48, v. a. S. 46: „In Wirklichkeit wird der Gegensatz ‚traditionell‘ vs. ‚modern‘, macht man den Schritt von idealtypischen Modellen zu konkreten Texten, in ein kontinuierliches Spektrum von Zwischenformen aufzulösen sein.“

³⁹ Becker, Sabina: Der Beginn der Moderne im Roman. Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). In: Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Monika Lippke. Berlin: De Gruyter 2008, S. 87–109.

⁴⁰ Pfohlmann, Oliver: Robert Musil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 109.

⁴¹ Mann 1990, S. 603.

⁴² Ebd., S. 602.

⁴³ Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 1992, S. 36.

⁴⁴ ‚Zeit‘ wird hier in einem doppelten Sinn von ‚Epoche‘ und ‚Zeitlichkeit‘ verwendet, wie bei Frank, Manfred: Zeitbewußtsein. Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn [u. a.]: Schöningh 1990, S. 13.

erzählstrukturell, wesentlich.⁴⁵ Dabei verkündet sich eine Tendenz, die auf die Relevanz der Zeitthematik für die moderne Literatur hinweist, aber auch auf ein weiteres, wichtiges transdisziplinäres Forschungsdesiderat: die Entwicklung einer präziseren, temporal differenzierten Definition des 'Zeit'-Begriffs für die Literaturanalyse – die den Hauptbeitrag der vorliegenden Untersuchung darstellt. Damit kann das Verhältnis zwischen der ‚Zeit‘-Frage und der Frage nach der Poetik des modernen Romans angemessener erläutert werden. Die Aspekte werden im dritten und letzten Teil der Arbeit erneut aufgegriffen, zusammengefasst und mit einigen ausblickend Überlegungen abgeschlossen.

⁴⁵ Vgl. dazu Jauß 1986, S. 13.

Teil I – ‚Zeit‘-Begriffe

Trügerisch vertraut erscheint der Begriff ‚Zeit‘, den wir täglich verwenden, als ob er eine Selbstverständlichkeit wäre. „Unter allen psychischen Phänomenbereichen erscheint uns aus unserer Alltagsperspektive die Wahrnehmung am selbstverständlichsten und somit am wenigsten erklärungsbedürftig zu sein“,⁴⁶ erkennt Rainer Mausefeld. So ist man schnell geneigt zu denken, dass man genau wissen könnte, was ‚Zeit‘ in einer wissenschaftlichen Studie oder einem literarischen Text bedeutet. Diesen Sachverhalt brachte J. T. Fraser 1987 mit Titel und Darlegungen in *Time. The Familiar Stranger*⁴⁷ auf den Punkt. Vertraut erscheint uns ‚Zeit‘ vor allem als Modus der Wirklichkeitswahrnehmung, wodurch sich Ereignisse in ihrer Dauer präsentieren: Solange wir leben und bei Bewusstsein sind, nehmen wir Veränderungen wahr. Fremd bleiben uns die Tatsachen, dass diese Erfahrung immer subjektiv ist; dass sie sich nicht direkt mit der anderer Menschen vergleichen lässt; dass sie sich in einigen Situationen von unserem psychischen Zustand beeinflussen lässt (z. B. beim Schlaf oder in Zustände der Gefahr, Angst, Eile, Nervosität etc.).⁴⁸ Und trotzdem wird oft ein einziger Begriff für sehr unterschiedliche Phänomene (wie das Ticken einer Uhr und Angaben in einem Text)⁴⁹ verwendet.

Der ‚Zeit‘-Begriff bzw. die Konzepte, die dahinter stecken, sind allerdings nicht ‚zeitlos‘ bzw. geschichtslos und haben sich, wie andere Begriffe, im Laufe der Geschichte weiterentwickelt. Vor allem die angesprochene Vertrautheit, die weitgehend für die Normalisierung und somit für den Erhalt der Polysemie des Begriffs verantwortlich ist, lässt sich in ihrer Historizität rekonstruieren. Diese Polysemie, die in der Literatur poetisch fruchtbar und ästhetisch reizend sein kann, betrifft bedauerlicherweise auch wissenschaftliche Texte und sorgt dadurch für Impräzision, Konfusion und Missverständnisse. Die meisten Arbeiten, die sich mit der Thematik der ‚Zeit‘ direkt oder indirekt beschäftigen, vermeiden es sogar,

⁴⁶ Mausefeld, Rainer: Wahrnehmung: Geschichte und Ansätze [Art.]. In: Handwörterbuch der Allgemeine Psychologie. Hg. von J. Funke und P. Frensch. Göttingen: Hogrefe 2005, S. 97–107, hier S. 97.

⁴⁷ Fraser 1987.

⁴⁸ Zur Erfahrung der Verlangsamung der temporalen Wahrnehmung in Gefahrensituationen vgl. Tse, Peter Ulric; Intriligator, James; Rivest, Josée; Cavanagh, Patrick: Attention and the subjective expansion of time. In: Perception & Psychophysics 66: 1171. Springer: 2004. Online zugänglich: <https://doi.org/10.3758/BF03196844> Zugang am 01.03.2019. Zu dem Einfluss von Schizophrenie auf die temporale Wahrnehmung vgl. Vatakis, A.; Allman, M. J. (Hg.): Time distortions in mind: temporal processing in clinical populations. Boston: Brill 2015. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h2wk.1 Zugang am 12.12.2018.

⁴⁹ Vgl. Utz, Peter: Das Ticken des Textes: zur literarischen Wahrnehmung der Zeit. In: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur. Heft 7–8. Bd. 70. 1990, S. 649–662. Online zugänglich: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=smh-002:1990:70::1330#688> Zugang am 26.12.2018.

eigenständig nach einer adaptierten Definition des Begriffs zu suchen. Meistens übernehmen sie, wie (u. a. in Kap. 1.2) noch zu zeigen sein wird, die bis dato geläufigste Begrifflichkeit in Bezug auf ‚Zeit‘: diejenige der klassischen Newtonschen Physik. Aber lassen sich Geschichten und Gedankengänge mit Kalender- bzw. Uhrzeiteinheiten angemessen untersuchen? Bevor wir zu diesen Fragen sowie zu den Romanbeispielen, die sie aufklären können, kommen, gilt es, eine Lösung für das Problem der begrifflichen Unschärfe vorzuschlagen.

1. Einleitende Arbeitsdefinitionen

Der erste (westliche, überlieferte) Denker, der die psychologische Natur des seit der Antike hypostasierten und quantifizierten Phänomens der Wahrnehmung von Zeitlichkeit erkannte und diskutierte, war Aurelius Augustinus (354–430), Bischof von Hippo (einer ehemaligen römischen Küstenstadt im heutigen Algerien). Er stellt in einer Passage seiner autobiografischen Schrift *Bekenntnisse* (aus dem Jahr 398) die Vertrautheit von ‚Zeit‘ in Frage: „Was ist also Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären will, weiß ich es nicht.“⁵⁰ Die ‚Zeit‘-Frage ist seitdem zu einem Locus communis der Fachliteratur über ‚Zeit‘ geworden, allerdings nicht, weil der Bischof sie *nicht* zu beantworten vermocht hätte. Im elften Buch seines Werkes kommt er mehrmals indirekt darauf zurück⁵¹ und entdeckt letztlich einen Teil seiner Antwort eben in dem von ihm formulierten Paradoxon selbst: Wenn niemand uns nach einer Definition fragt, *erleben* wir das Phänomen der Wahrnehmung von Veränderung und Dauer, sei es durch sinnliche Reize oder in Gedanken.

Die Erfahrungen von Vergänglichkeit, der Erinnerung an Vergangenes und der Zukunftsaussicht stuft Augustinus als eine Eigenschaft der menschlichen Wahrnehmung ein, die er allerdings nicht als solche bezeichnet, sondern als „Geist“: „In dir, mein Geist, messe ich die Zeiten; [...] der Eindruck, den die vorübergehenden Dinge auf dich machen, bleibt auch, wenn sie vorübergegangen sind, und ihn messe ich, wenn ich die Zeiten messe. Es ist also entweder er selbst die Zeit, oder es ist nicht die Zeit, die ich messe.“⁵² Augustinus kommt an dieser Stelle zu der wichtigen Erkenntnis, dass die Wahrnehmung von Veränderungen *vor* ihrer

⁵⁰ Augustinus, Aurelius: *Confessiones. Liber X et XI / Bekenntnisse. 10. und 11. Buch.* Übers., hg. und komm. von Kurt Flasch. Stuttgart: Reclam 2008, 11. Buch, 17–38, S. 193. Eckige Klammern von K. Flasch.

⁵¹ Wie in XXV.32, ebd., S. 214 f.

⁵² Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse.* Ditzingen: Reclam 1989, S. 293 (2. Buch, Kap. 27). Auslassung von mir, R. S.

Konzeptualisierung stattfindet: Nicht ‚Zeit‘ wird da wahrgenommen, wie er vermutet, sondern Zeitlichkeit. Der Erläuterung dieses Konzepts widmet sich der nächste Abschnitt dieser Arbeit.

Auch das lateinische Wort *memoria* hat in Augustinus’ Ausführungen einen weiteren Sinn als sein deutsches Korrelat ‚Erinnern‘ (in welchem allerdings „den aktiven Weg als Gehen ins Innere“⁵³ mitausgedrückt wird). Die Vergegenwärtigung der „Seele“ (lat. *anima*) drückt sich im lateinischen Wort indirekt aus. Die moderne Psychologie erkennt eine Agentivität des menschlichen Gedächtnisses an, die Augustinus’ Ausführungen ähneln: Der Psychologe und Neurowissenschaftler Endel Tulving erkannte u. a. aus den Ideen von William James, dass die Referenz von Erinnerungen nicht die exakte chronologische, kalendarische Zeit ist, sondern die Wahrnehmung sowie die persönliche, subjektive Vergangenheit eines Individuums, wie James es formuliert: “Memory requires more than mere dating of a fact in the past. It must be dated in *my* past.”⁵⁴ Tulving nennt die subjektive Datierung von Ereignissen ‚episodisches Gedächtnis‘⁵⁵ und prägt den Terminus “Chronosthesia”, “a form of consciousness that allows individuals to think about the subjective time in which they live and that makes it possible for them to ‘mentally travel’ in such time”.⁵⁶

Diese Fähigkeit der Erstellung einer innerlichen Chronologie ist auch in Augustinus’ Beobachtungen als die Unterscheidung von „drei Zeiten“ präsent: „die Gegenwart von Vergangenen, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem“.⁵⁷ Dabei fügt der Kirchenvater eine wichtige Ergänzung hinzu: „[...] In unserem Geiste sind sie wohl in dieser Dreizahl vorhanden, anderswo aber nehme ich sie nicht wahr.“⁵⁸ Aus diesem Grund zählt man seine Perspektive oft unter der Kategorie des ‚Zeitidealismus‘ im Sinne der Betrachtung von ‚Zeit‘ nicht als ein Element des Universums, sondern als Erscheinung bzw. Konstrukt unserer Wahrnehmung.⁵⁹ Die zeitidealistische Betrachtung erfasst das Phänomen aus

⁵³ Vgl. Kurt Flasch aufschlussreiche Einleitung, Flasch 2008, S. 13: „Aber auch ‚Erinnern‘ reicht nicht aus, um Augustins *memoria* zu erfassen: *Memoria* gehört zu dem Verb *memini* (im Sinne von: ich vergegenwärtige meiner Seele, ich weiß recht wohl, ich denke an eine Sache) und zu dem Adjektiv *memor* (in der Bedeutung von: im Sinn behaltend, eingedenk, dankbar, vorsorgend bedachtsam); *memoria* ist stammverwandt mit *mens* in der Bedeutung von: Denkart, Gewissen, Vernunft, Geist als bestimmende Funktion der Seele.“

⁵⁴ Tulving, Endel: Elements of Episodic Memory. Oxford: Clarendon/Oxford Univ. Press 1983, S. 39.

⁵⁵ Ebd., S. 39.

⁵⁶ Tulving, Endel: Chronosthesia. Conscious Awareness of Subjective Time. In: Donald T. Stuss; Robert T. Knight (Ed.): Principles of Frontal Lobe Function. Oxford: Oxford Univ. Press 2015, S. 311–325, hier S. 311.

⁵⁷ Augustinus 1989, S. 284. (11. Buch, Kap. 20).

⁵⁸ Ebd., 1989, S. 284 f. (11. Buch, Kap. 20).

⁵⁹ Zu dieser Kategorie zählen noch Plotin (204–270) und Immanuel Kant (1724–1804) laut Wyller, Truls: Was ist Zeit? Ein Essay. Stuttgart: Reclam 2016, S. 96 ff. Berechtigterweise erkennt K. Flasch, dass Augustinus den Begriff ‚Zeit‘ nicht im Voraus definiert und ihn sowohl im Singular als auch im Plural verwendet. Dabei werde an einigen Stellen der ‚Zeit‘ selbst Zeitlichkeit verliehen, im Sinne, dass sie der göttlichen Bestimmung untergeordnet und somit selbst auch vergänglich sei (Flasch, Kurt: Augustin. Einführung in sein Denken. Stuttgart: Reclam 2003, S. 269 f.). Die genaue Bedeutung von Ausdrücken wie ‚Zeit‘ (lat. *tempus*) oder „Seele“ (lat. *anima*) in den

der Perspektive des Subjekts und unterscheidet sich dabei von anderen Kategorisierungen, die sich an einer objektiven bzw. intersubjektiven Sichtweise orientieren.

Spätestens seit der Begründung der klassischen Physik durch Isaac Newtons Gesetze der klassischen Mechanik rückt der Referenzpunkt für die Verortung einer Quelle von ‚Zeit‘ vom All zur Uhr: Platon nennt die ‚Zeit‘ in *Timaios* „ein nach der Zahl sich bewegendes Abbild“ der Ewigkeit.⁶⁰ Gleichweise setzt Aristoteles ‚Zeit‘ in seinem Buch *Physik* in Zusammenhang mit zählbaren Bewegungen von Körpern.⁶¹ Für die zwei altgriechischen Philosophen waren Zahlen bzw. Mathematik diejenige Sprache, mit der man ‚Zeit‘ bzw. Zeitdauer – und somit auch die Ewigkeit – angemessen darstellen konnte. Augustinus’ Überlegungen beziehen sich diskret auf diese Quellen und auf die menschliche Erfahrung von Gegenwart, die dabei ausgeblendet wird.⁶²

Die altgriechischen Quellen und ihre auf Zahlen bzw. Quantität basierende Herangehensweise waren fundamental für die Entstehung des klassisch-physikalischen Zeitkonzepts. Daraus sowie aus religiösen Riten leitet die neuzeitliche Tradition die Verwendung von Zahlen für die Messung von Dauer-Einheiten durch Uhren ab. Nikolaus Kopernikus (1473–1543), Galileo Galilei (1564–1642) und Isaac Newton (1643–1727) übernahmen Aspekte der antiken bzw. klassischen Zeitvorstellung und fügten die Uhrzeit als nicht variierenden, überall gleichlaufenden Maßstab der sogenannten ‚physikalischen Zeit‘ hinzu.⁶³

Innerhalb der modernen Physik gilt die klassisch-physikalische Vorstellung einer ‚absoluten‘ (überall gleichmäßigen) Zeit seit spätestens dem Anfang des 20. Jahrhunderts – mit Albert Einsteins Relativitätstheorie und Niels Bohrs Quantentheorie – als de facto überwunden. Trotzdem bleibt der Einfluss der objektivierenden, mathematisierenden, Newtonschen Zeitvorstellung in vielen Bereichen und Aspekten unseres alltäglichen Lebens tief verwurzelt und so produktiv wie je zuvor.⁶⁴ Ein eindeutiges Beispiel für diesen konzeptuellen Einfluss sind

Bekanntnisse[n] ist für den gegenwärtigen Zusammenhang weniger relevant, als die im Buch XI entwickelte Möglichkeit, die subjektive Voraussetzung der Wahrnehmung von Zeitlichkeit zu erkennen.

⁶⁰ Platon: *Timaios*; *Kritias*; *Gesetze* X. Ins Deutsche übertragen von Otto Kiefer. Jena: E. Diederich 1920, S. 31 f.

⁶¹ Aristoteles: *Physik*: Vorlesung über die Natur. Übers. von Hans Günter Zekl [u. a.]. In: ders.: *Philosophische Schriften* in sechs Bänden. Hamburg: Felix Meiner 2019, Buch IV, Kap. 10 bis 14, S. 116–133.

⁶² Diesen Aspekt hebt auch Martin Pfleiderer in seiner Analyse der zeitlichen Struktur der menschlichen Aufmerksamkeit in Bezug auf die Newtonsche Vorstellung einer absoluten Zeit hervor. Vgl. Pfleiderer, Martin: *Rhythmus*. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik. Bielefeld: transcript 2006, S. 39.

⁶³ Vgl. dazu Muldoon 2006, S. 24 f.

⁶⁴ Vgl. dazu u. a. Evans, Vyvyan: *The Structure of Time*. Language, meaning and temporal recognition. Amsterdam [u. a.]: J. Benjamins Pub. Co. 2003, S. 57 ff.

die führenden narratologischen Theorien der Gegenwart – die im nächsten Kapitel (2.2) dieser Arbeit besprochen werden.

Die Frage von Augustinus wird oft wiederholt, seine Antworten allerdings leider kaum. Diese knappe Begriffsgeschichte versuchte zu zeigen, dass sich bei der Beschäftigung mit ‚Zeit‘ sehr unterschiedliche Phänomene manifestieren, die meistens unter einem einzigen Begriff zusammengefasst werden. Und trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – vermag der Begriff ‚Zeit‘ nur ungenau auszudrücken, was z. B. in vielen Romanen eine zentrale Rolle spielt: die Darstellung der subjektiven Wahrnehmung der Dauer von bestimmten Ereignissen in den erzählten Geschichten. Um diese temporalen Phänomene benennen bzw. differenzieren zu können, bedarf es einer konzeptuellen Unterscheidung zwischen ‚Zeit‘ und ‚Zeitlichkeit‘. Eine solche wird in den weiteren Abschnitten vorgenommen.

1.1 Zeitlichkeit (Temporalität)

Noch bevor wir Menschen Zahlen lernen oder ‚Zeit‘ als Konzept verstehen können, nehmen wir schon Veränderungen – und ihr Gegenteil, Kontinuität – wahr. Da Veränderungen oder das Andauern von Phänomenen im Allgemeinen nicht direkt messbar sind,⁶⁵ erscheint es angebrachter, von der menschlichen Fähigkeit zu sprechen, diese wahrzunehmen. Für die Zwecke dieser Studie wird Zeitlichkeit (oder Temporalität) als die Eigenschaft der menschlichen Wahrnehmung verstanden, Dauer und Veränderungen von Phänomenen zu registrieren.⁶⁶ Solange wir bei Bewusstsein sind, erleben wir Dauer und Veränderung in unseren Gedanken sowie durch unsere Sinnesreize. Die Zeitlichkeitswahrnehmung erlaubt uns also, u. a. Momente zu unterscheiden sowie einen ‚jetzigen‘ Moment als solchen wahrzunehmen.⁶⁷

⁶⁵ Gemeint ist damit, dass Veränderungen, wie die Bewegung von Körpern, immer anhand eines referenziellen (nicht variierenden) Maßstabes gemessen werden müssen. Für die Messung von Raum sind das z. B. metrische Einheiten; für die Messung von Veränderungen, chronometrische bzw. Uhrzeiteinheiten. Durch sie lassen sich unterschiedliche subjektive Wahrnehmungen ausschließen und Konventionen bzw. Konsens bilden.

⁶⁶ Dauer und Veränderung werden im Zusammenhang dieser knappen Begriffsdefinition als gegensätzliche und sich gegenseitig bedingende Zustände dargestellt: ‚Dauer‘ bedeutet hier das Andauern bzw. die Kontinuität von Ereignissen, die durch unsere Wahrnehmung erfasst werden kann; ‚Veränderung‘ bezieht sich auf die wahrnehmbare Unterbrechung des Andauerns von Ereignissen. Diese Arbeitsdefinition dient lediglich der begrifflichen Unterscheidung zwischen ‚Zeitlichkeit‘ und ‚Zeit‘ in Bezug auf die Möglichkeit ihrer Erfahrbarkeit. Für eine Begriffsgeschichte sowie die Historizität des Begriffs ‚Dauer‘ vgl. Canales 2015; Wittman, Marc: *Felt Time. The Psychology of How We Perceive Time*. Cambridge: MIT Press 2016 sowie weitere Arbeiten, die in diesem Abschnitt zitiert werden.

⁶⁷ Für diese Wahrnehmung verwendet z. B. Marc Wittmann den Ausdruck „sense of *nowness*“. Wittmann, M.: *Moments in time*. In: *Frontiers in Integrative Neuroscience*. Vol. 5, Art. 66, oct. 2011, S. 1. Online zugänglich: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnint.2011.00066/full> Zugang am 07.07.2019.

In der modernen Psychologie wird Dauer als eine von drei Eigenschaften des Gedächtnisses verstanden.⁶⁸ Die erste dieser Eigenschaften ist die Erkennung von Abfolgen bzw. temporaler Ordnung, also die Fähigkeit der Kognition, sich an die Sequenz von Ereignissen zu erinnern. Die zweite ist das Abrufen der Dauer erlebter Ereignisse sowie der Intervalle zwischen ihnen. Die dritte Eigenschaft des Gedächtnisses betrifft die Entwicklung einer temporalen Perspektive mit vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ereignissen. Die momentanen Wahrnehmungen werden also in Verbindung mit dem Gedächtnis gebracht, um logische bzw. kausale Verbindungen zwischen vergangenen und aktuellen Ereignissen herzustellen.

Die dritte Eigenschaft des Gedächtnisses, die sich auch als ‚Chronologisierung der Wahrnehmung‘ (und somit der Wirklichkeit) bezeichnen ließe,⁶⁹ entspricht der zuvor erwähnten Vergegenwärtigung von drei ‚Zeiten‘, die Augustinus bespricht. Die Idee einer gedanklichen ‚Vergegenwärtigung‘ bzw. der Chronologisierung der Wahrnehmung von Zeitlichkeit ist fundamental für die Analyse der Prozesse der Rezeption und Interpretation von Kunstwerken, insbesondere von literarischen Texten, da der Akt der Lektüre ähnliche Operationen – wie die Chronologisierung von erzählten Ereignissen sowie die Vorstellung und die Erzeugung ihrer Dauer (vgl. dazu Kap. 3.2) – erfordert.

Die Wahrnehmung von Zeitlichkeit besteht also *vor* und unabhängig jeglicher Vorstellung oder Definition eines ‚Zeit‘-Begriffs, da sie eine Bedingung für den psychischen Zustand des kognitiven Wachseins bzw. des menschlichen Bewusstseins ist. Zeitlichkeitswahrnehmung stellt somit eine Voraussetzung für die grundlegendsten Prozesse des Lebenserhalts im Allgemeinen dar, wie Ivy Mackenzie es auf den Punkt bringt: “[...] [T]he doing of space and time is a process in animal life antecedent to and conditional for those forms of experience in which ideas and feelings of space and time play a part.”⁷⁰ Zeitlichkeit erweist sich somit als eine Ureigenschaft der Wahrnehmung von Lebewesen, die von den allermeisten Menschen höchstwahrscheinlich ähnlich erfahren wird.⁷¹

⁶⁸ Block, Richard (Hg.): Cognitive Models of Psychological Time. New York [u. a.]: Psychology Press 2014, S. 1.

⁶⁹ ‚Chronologie‘ wird bekanntlich als die Aufstellung von Gegebenheiten gemäß der Abfolge ihrer Entstehung definiert. Vgl. Wahrig-Burfeind, Renate: Chronologie [Art.]. In: Wahrig. Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin: Cornelsen 2008, S. 226.

⁷⁰ Mackenzie, Ivy: The Biological Basis for the Sense of Time. In: Proceedings of the Aristotelian Society, Vol. 5, Philosophy and Metaphysics. Oxford: Oxford Univ. Press 1925, S. 64–102, hier S. 70.

⁷¹ An dieser Stelle ist die Mehrheit der Weltkulturen gemeint, die sich z. B. nach der koordinierten Weltzeit (Coordinated Universal Time, UTC) richtet. Es ist allerdings wichtig anzumerken, dass einige Kulturen bzw. Religionen oder Kulte andere, weniger verbreitete Vorstellungen und Rechnungssysteme von ‚Zeit‘ besitzen. (Für diesen Hinweis danke ich Dr. Luca Zanchi). Allerdings betreffen kulturelle Variationen eine so fundamentale und (über-)lebenswichtige Eigenschaft der menschlichen Wahrnehmung in ihrem Grunde wohl nicht. Vgl. dazu u. a. Götze, Lutz: Zeitkulturen. Gedanken über die Zeit in den Kulturen. Frankfurt a. M.: P. Lang 2004; Levine, Robert: Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen. München: Piper 2001; Gabbani-Hedman, Sonja: Zeitvorstellungen in Japan. Reflexion über den universalen Zeitbegriff. Wiesbaden: Deutscher Univ.-Verlag 2006.

Diese Erfahrung ist und bleibt allerdings individuell. Diese Tatsache hat die scheinbare Paradoxie zur Folge, dass der Erlebnisgehalt von Zeitlichkeit zwar eine allgemein anerkannte Eigenschaft der Wirklichkeitswahrnehmung ist, sich aber *nicht* als ein intersubjektiv vergleichbarer bzw. synchronisierbarer Maßstab eignet – da sie ja subjektiv erfahren wird und somit individuell variabel ist. Diese Paradoxie stammt aus der Tatsache, dass subjektive Wahrnehmungen nie direkt miteinander verglichen werden können, sondern immer nur durch externe, künstliche Maßstäbe und Messgeräte. In seinem bekannten Artikel *What is it like to be a bat?* veranschaulicht Thomas Nagel den Aspekt der Subjektivität von Erfahrungen,⁷² der auch auf die Wahrnehmung von Dauer zutrifft. In diesem Sinne scheint die Zeitlichkeitswahrnehmung derselben Kategorie von Qualia-Wahrnehmungen wie Farben, Gerüchen, Geschmächen etc. zu entsprechen. Für viele dieser subjektiven Erlebnisse wurden Klassen und Klassifikationen erstellt, die die intersubjektive Vermittlung des jeweiligen Konzepts oder der jeweiligen Kategorie erleichtern: für Farben z. B. standardisierte Frequenzen des sichtbaren Spektrums, Farbennamen, -kataloge usw. Für die Messung von Dauer wurden chronometrische Einheiten (Sekunden, Minuten, Stunden usf.) erschaffen.

Zwar kann heutzutage die Zeitdauer von Ereignissen durch eine Stoppuhr höchst präzise gemessen und verglichen werden, die Wahrnehmung dieser Dauer lässt sich aber weder durch Zahlen noch durch Sprachangaben ausdrücken – wie Henri Bergson 1888 in *Essai sur les données immédiates de la conscience*⁷³ erkennt. Der französische Philosoph beschäftigt sich in seiner Monografie u. a. mit dem Verhältnis zwischen unmittelbar erfahrbaren Bewusstseinszuständen (wie Emotionen, Empfindungen, Aufmerksamkeit) und ihrer sprachlichen Repräsentation. Dabei entlarvt er bei der Konzeptualisierung von ‚Zeit‘ in der Physik (in der klassischen Mechanik von Isaac Newton sowie in Albert Einsteins Relativitätstheorien)⁷⁴ den Widerspruch einer durch die sprachliche Formulierung getragenen „unrechtmäßige[n] Übersetzung des Unausgedehnten in Ausgedehntes, der Qualität in Quantität“.⁷⁵ ‚Unrechtmäßig‘ ist diese Übersetzung, weil die erfahrene Dauer keine räumliche

⁷² Nagel, Thomas: What is it like to be a bat? In: The Philosophical Review LXXXIII, 4 (Oct. 1974), S. 435–450, hier S. 435.

⁷³ Veröffentlicht 1889 und erschienen erstmals auf Deutsch als: Bergson, Henri: Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinstatsachen. Übersetzt von P. Fohr. Jena: E. Diederichs Verlag 1911. Im Folgenden wird die aktuellere Übersetzung verwendet: Bergson, Henri: Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene. Aus dem Franz. von M. Drewsen. Hamburg: Meiner 2016.

⁷⁴ Zum Thema ‚Zeit‘ in Einsteins Theorien vgl. Davies, Paul: About Time. Einstein’s Unfinished Revolution. New York [u. a.]: Simon & Schuster 2005.

⁷⁵ Bergson 2016, S. 5.

Erfahrung ist, sie ist also ‚unausgedehnt‘, wird aber durch ihre Versprachlichung zugleich verräumlicht, also als Räumliches bzw. „Ausgedehntes“ dargestellt.

Als Alternative für diese irreführende Verräumlichung einer subjektiven Erfahrung durch ihre sprachliche und chronologische Darstellung präsentierte Bergson im *Essai* das Konzept der reinen Dauer (*durée pure*), also der Dauer, wie sie erfahren wird.⁷⁶ Damit unterzieht Bergson die Begrifflichkeit der ‚Zeit‘ einer metaphysischen und psychologischen Untersuchung. Seine Erkenntnis dabei ist, dass die reine Dauer einer anderen Perspektive der temporalen Erfahrung gehöre – und somit nicht quantitativ, sondern *nur qualitativ* aufzufassen sei: „Die wahre Dauer, jene, die das Bewusstsein wahrnimmt [...], ist [in Wahrheit] [...] keine Quantität, und sobald man sie zu messen versucht, ersetzt man sie unbewusst durch den Raum.“⁷⁷ Reine Dauer könne daher weder gezählt noch geteilt werden, sie ließe sich nicht durch Zahlen, Symbole oder Sprache repräsentieren, ohne dass ihre Grundeigenschaft – ihre Erfahrbarkeit als Dauer – verloren ginge. Da sie nur individuell erfahren werden könne, bleibe sie nur individuell zugänglich und müsse daher *erlebt* werden, um tatsächlich erfahren bzw. verstanden zu werden.

Eine aktualisierte Version der Trennung zwischen einer subjektiven Zeitlichkeitswahrnehmung und der objektiven Weltwahrnehmung formulierte der österreichische Psychoanalytiker Paul F. Schilder: “The world in which we live is never at rest. [...] Time is a perception. It is a part of the outside world, but it is also a sensation immediately experienced in ourselves.”⁷⁸ Die Kernidee dabei ist, dass Menschen einerseits die eigene, interne Zeitlichkeit, z. B. durch die Wahrnehmung der Herzschläge oder des Wechsels von einem Gedanken zum anderen, und andererseits fremde, äußere Zeitlichkeit immer erfahren und darüber kommunizieren können. Die Wahrnehmung von Zeitlichkeit ist eine Voraussetzung für den als normal funktionierend betrachteten Bewusstseinszustand und umgekehrt wird eine Zeitlichkeitswahrnehmung, die medizinisch als fehlerhaft bzw. gestört eingestuft wird, mit verschiedenen Psychopathologien assoziiert.⁷⁹

Ein Problem bei Schilders Formulierung ist allerdings die Undifferenziertheit der Verwendung des ‚Zeit‘-Begriffs: Basiseigenschaft der individuellen, menschlichen Wahrnehmung ist nicht das mehrdeutige und komplexere Konzept ‚Zeit‘ („time“), sondern die subjektive, sinnliche Aufnahme von Veränderungen, die in dieser Arbeit unter dem Begriff

⁷⁶ Ebd., S. 96 f.

⁷⁷ Ebd., S. 97.

⁷⁸ Schilder, Paul: Psychopathology of Time. In: The Journal of Nervous and Mental Disorders 83(5). Baltimore: 1936, S. 530–546, hier S. 530. Online zugänglich: https://journals.lww.com/jonmd/Citation/1936/05000/PSYCHOPATHOLOGY_OF_TIME.3.aspx Zugang am 12.12.2018.

⁷⁹ Vgl. dazu Vataakis 2015.

‚Zeitlichkeit‘ (engl.: ‚temporality‘) kategorisiert wird. Die bewusste Wahrnehmung von Zeitlichkeit stellt wiederum eine Voraussetzung für die Erfassung und Handhabung des komplexeren, intersubjektiven Zeitkonzepts dar – wie man aus der Entwicklung der menschlichen Kognition seit der frühesten Kindheit ableiten kann.⁸⁰ Die Wahrnehmung von Prozessen wie dem Wechsel von Tag und Nacht oder der ununterbrochenen Sequenz von Veränderungen, die wir beispielsweise durch unsere Gedanken oder unseren Puls erleben, ist an sich noch kein entwickeltes, quantifizierbares, intersubjektives Konzept. Deswegen ist es unentbehrlich, das Phänomen der Wahrnehmung von Dauer, also Zeitlichkeit, von anderen temporalen Kategorien zu differenzieren.

Bergsons ‚reine Dauer‘ weist eine große Nähe zu Augustinus’ Prämissen auf, in welchen die Subjektivität der ‚Vergegenwärtigung‘ von ‚Zeiten‘⁸¹ (bzw. die Subjektivität der Wahrnehmung von Dauer und Chronologien) hervorgehoben wird. Dieser Aspekt wird für die Analyse von Erzählungen fundamental sein, denn er erlaubt die Unterscheidung zwischen einer Dimension der Quantität bzw. der sprachlichen Angaben, die vom Leser einer Erzählung vorgestellt werden müssen und einer Dimension der Qualität bzw. der Dauer, die während der Lektüre erlebt wird (Kap. 3.2 dieser Arbeit).

1.2 Kategorie 1: Die chronologische Zeit

Im vorigen Teilkapitel wurde gezeigt, dass in dieser Studie ‚Zeitlichkeit‘ als Eigenschaft menschlicher Wahrnehmung von Kontinuität/Veränderung und ‚Zeit‘ als ein sozial konstruiertes, weit umfassendes Konzept betrachtet werden. Das Zeitkonzept weist unterschiedliche, sprach- und kulturspezifische Bedeutungen auf.⁸² Allerdings wird heutzutage unter ‚Zeit‘ meistens ‚Uhrzeit‘ bzw. chronologische oder chronometrische Zeit verstanden. Daher gilt es an dieser Stelle, beide Termini zu differenzieren.

Unter ‚chronologischer Zeit‘ wird in dieser Arbeit die durch offizielle, weltweit synchronisierte Uhren gemessene Zeit verstanden, die sich innerhalb der historischen bzw. kalendarischen Chronologie unserer Zeitrechnung einordnet. D. h.: die chronologische Zeit

⁸⁰ Vgl. u. a. Piaget, Jean: *The Construction of Reality in the Child*. Oxon: Routledge 2000, S. 320 ff.

⁸¹ Augustinus 1989, S. 293 (2. Buch, Kap. 27).

⁸² Auf Deutsch umfasst ‚Zeit‘ beispielsweise die Bedeutung von ‚Gegenwart‘ wie bei dem Begriff ‚Zeitgeschichte‘ als ‚zeitgenössische Geschichtsschreibung‘. Vgl. etwa Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 305. Als Beispiel für unterschiedliche Bedeutungen für das Wort ‚Zeit‘: In romanischen Sprachen schließt es auch die Bedeutung von ‚Wetter‘ mit ein (‚tempo‘ auf Portugiesisch und Italienisch; ‚tiempo‘ auf Spanisch; ‚temps‘ auf Französisch).

bezieht sich auf eine (kalendarische) Chronologie und kann eine Funktion der chronologischen Verortung aufweisen, also *wann* – in Bezug auf andere Ereignisse – etwas stattfindet.

Unter ‚chronometrischer Zeit‘ wird die genaue Messung von Zeitdauer unabhängig einer Chronologie (bzw. Zeitordnung oder Zeitrechnung) verstanden. Die chronometrische Zeit bezieht sich auf die Stoppuhr bzw. auf die isolierte Messung von Zeitdauer und weist somit eine Vergleichsfunktion auf – *wie lange* ein Ereignis (in Sekunden, Minuten usw.) dauert.

Für diese Analyse wird der Begriff ‚chronographische Angabe‘ im Sinne der Darstellung von Zeitdauer durch (Erzähl-)Texte vorgeschlagen. Die Frage dazu wäre: Wie lange dauert ein Ereignis in der Erzählung? ‚Chronographie‘ hat hier also nicht die Bedeutung etwa einer Geschichtsschreibung nach zeitlicher Abfolge, sondern die einer grafischen bzw. textuellen Darstellung von Zeitdauer. Der Begriff wird im Kapitel 3.2 genauer erläutert.

Die chronologische Zeit ist die greifbarste und dementsprechend üblichste Form des Vergleichs zwischen unterschiedlich andauernden Erlebnissen.⁸³ Sie ist in dem Sinne greifbar, dass sie – entgegengesetzt zur Zeitlichkeit – objektiv und intersubjektiv erfahrbar ist. Objektiv erfahrbar ist sie, indem sie durch Geräte wie Atomuhren auf einem streng normierten, direkt überprüfbar bzw. vergleichbaren Maßstab (der Uhrzeit und ihre Einheiten von Bruchteilen von Sekunden, Sekunden, Minuten usw.) basiert. Und sie ist intersubjektiv, weil sie dadurch (als Uhrzeit bzw. ‚Coordinated Universal Time‘, UTC) vermittelt, verglichen und reguliert werden kann.

Notwendige Eigenschaften der chronologischen Zeit bzw. der Uhrzeit sind damit:

- Homogenität bzw. Gleichwertigkeit – alle Einheiten (z. B. Sekunden) sind gleichwertig;
- Gleichmäßigkeit – alle Einheiten verlaufen gleichmäßig;
- Mensurabilität – sie können genau gezählt bzw. numerisch dargestellt werden;
- Vergleichbarkeit – sie können dadurch miteinander verglichen werden.

Die Einheiten chronologischer Zeit können außerdem chronologischen Wert besitzen, wenn sie auf einen realen Zeitpunkt in unserer (realen) oder in einer fiktiven Zeitrechnung verweisen, wie in einer Aussage wie etwa ‚Der Zug ist vor fünf [Sekunden/Minuten/Stunden/Tagen usw.] abgefahren‘. Wenn dies nicht der Fall ist, dann beziehen sich die Angaben nur auf den chronometrischen Wert der Einheiten, die eine (Stopp-)Uhr markieren kann. Ein Beispiel: ‚Eine Minute enthält sechzig Sekunden.‘

⁸³ Vgl. dazu u. a. Kaempfer, Wolfgang: Die Zeit und die Uhren. Frankfurt a. M.: Insel 1991.

Die große Nützlichkeit und Greifbarkeit der chronologischen Zeit können zu einer Tendenz der Reduzierung der Bedeutungsvielfalt und -komplexität des Zeitkonzepts führen, wie u. a. der deutsche Soziologe Norbert Elias identifiziert:

Dass Uhren Instrumente sind, die Menschen im Zusammenhang mit Erfordernissen ihres Zusammenlebens für ganz bestimmte Zwecke herstellen und gebrauchen, ist wohl nicht schwer zu erkennen. Aber dass auch die Zeit instrumentellen Charakter trägt, ist offenbar schwerer verständlich. [...] Auch trübt wohl der Sprachgebrauch die Einsicht. Er lässt es so erscheinen, als ob die Zeit das geheimnisvolle Etwas sei, dessen Maß die menschengeschaffenen Instrumente, die Uhren, bestimmen.⁸⁴

Dieses „geheimnisvolle Etwas“, das die Uhren registrieren und dessen Vergleich sie erlauben, ist nichts anderes als die Dauer von chronometrischen Einheiten, die geschichtlichen Konventionen unterliegen.⁸⁵ Eine deutliche, präzise und explizite Definition des ‚Zeit‘-Begriffs ist in diesem Zusammenhang wesentlich, da die Art und Weise, wie etwas (in diesem Fall die Dauer) dargestellt wird, unsere Wahrnehmung in Bezug auf das Dargestellte verändern kann. Wie schon Henri Bergson in seinem zuvor zitierten *Essai* erkennt, sind Zahlen eine Form der Übersetzung von Aspekten der menschlichen Erfahrung von Zeitlichkeit, Aspekte der eigenen Verfassung von Zahlen, aber können für Aspekte des zu bezeichnenden Gegenstands (irreführenderweise oder mit einer symbolisierenden Absicht) übernommen werden.⁸⁶

Dies lässt sich u. a. an der Etymologie der Begriffe ‚chronologisch‘ und ‚Zeit‘ erkennen: Das altgriechische Wort ‚chronos‘ (χρόνος), das die Wortwurzel ersterer Bezeichnung bildet, wurde schon von Homer und Hesiod im Sinne von ‚Zeitabschnitt‘ verwendet. Diese Verwendung stammt möglicherweise aus einem Vergleich mit der Klepsydra, da das Wort an sich wahrscheinlich auf dem Gedanken des Fließens (wohl im Sinne ständiger Veränderung) beruht.⁸⁷ Die Wasseruhr diente demnach als Maßstab zum Vergleich zwischen den von ihr angezeigten, gleichmäßigeren Veränderungen mit anderen, eventuell ungleichmäßigen Ereignissen, die von unseren Sinnen wahrgenommen werden können. Der literarische Beleg dieser Wortverwendung legt nahe, dass die Methode zum Vergleich der Dauer von Ereignissen die Sprache – womöglich durch die Literatur – infiltrierte und somit das Bezeichnete (die allgemeine Zeitlichkeitserfahrung und Vorstellung von ‚Zeit‘) mit Eigenschaften des Bezeichnenden (des Fließens) kontaminierte.

⁸⁴ Elias, Norbert: Über die Zeit. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 9. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

⁸⁵ Vgl. dazu Genz 1996, u. a. S. 107.

⁸⁶ Vgl. Bergson 2016.

⁸⁷ Demandt, Alexander: Zeit. Eine Kulturgeschichte. Berlin: Ullstein 2015, S. 12.

Auch das lateinische Wort ‚*tempus*‘ entstammt vom griechischen ‚*temnó*‘ bzw. ‚*temnein*‘ (τέμνειν) für ‚(ab)schneiden‘.⁸⁸ ‚Zeit‘ stammt wiederum aus dem althochdeutschen Wort ‚*zit*‘ mit der indogermanischen Wurzel ‚*di*‘, und bedeutete ursprünglich ebenfalls ‚teilen‘, ‚zerschneiden‘.⁸⁹ Daraus schlussfolgert Hans M. Baumgartner: „Zeit bezeichnet so etwas wie einen Schnitt in ein Kontinuum, so dass die Rede von Abschnitten in der Zeit eigentlich eine Verdopplung des Ausdrucks ‚Zeit‘ darstellt.“⁹⁰ Die dabei etymologisch identifizierte „Verdopplung“ weist allerdings in Wirklichkeit auf zwei unterschiedliche Phänomene hin: einerseits die Zeitlichkeit menschlicher Erfahrung im Sinne der Wahrnehmung von Dauer und Veränderung; andererseits die gleichmäßige Veränderung (und Registrierung) von Messeinheiten, die dann als Orientierung in Bezug auf die Dauer anderer Ereignisse (wie Tag und Nacht, Mondphasen, Jahreszeiten etc.) dient.

Die Entwicklung der chronologischen Zeitvorstellung und ihrer Ausbreitung lässt sich anhand sozialer und technischer Entwicklungen zurückverfolgen,⁹¹ wie Igor Jenzen in Bezug auf die Entwicklung der Uhren bzw. Uhrwerke erklärt:

Uhren messen nicht nur die Zeit, sie sind selbst auch Zeugnisse der Zeit, in der sie gebaut und genutzt wurden. Ihre Werke repräsentieren den Stand der Technik, ihre Zifferblätter und Skalen zeigen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den astronomischen Phänomenen, ihre Gehäuse spiegeln den ihnen beigemessenen Sinn und Wert, ihre Ausstellungsorte geben Auskunft über die Art ihrer Nutzung und schließlich dokumentieren ihre Typen, Ausführungen und Anzahl ihre Verbreitung unter den Zeitgenossen.⁹²

In diesem Sinne lassen sich Uhren als historische Artefakte deuten, die die Transformation des allgemeinen Zeitbewusstseins dokumentieren. Ihre technische Entwicklung sowie ihre Popularisierung und deren Bedeutung werden von kulturellen Erscheinungen der Verarbeitung einer Veränderung chronologischer Zeiterfahrung begleitet.⁹³ Die Verbreitung von Uhren hauptsächlich als Uhrentürme, erreichte „um 1400 alle großen Städte und bis 1500 auch die

⁸⁸ Ebd., S. 11.

⁸⁹ Baumgartner, Hans M.: Zeit und Zeiterfahrung. In: ders. (Hg.): Zeitbegriffe und Zeiterfahrung. Freiburg i. B. [u. a.]: Alber 1994, S. 189–216, hier S. 190.

⁹⁰ Ebd., S. 190.

⁹¹ Vgl. Dux, Günter: Die Zeit in der Geschichte: ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, u. a. S. 320 ff., S. 342 ff. sowie Braun, Andreas: Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Anabas 2001.

⁹² So präsentiert Igor Jenzen zusammen mit anderen Beispielen den Vergleich in Dante Alighieris *Göttliche[r] Komödie* (1316–1321) von sich in unterschiedlichem Tempo drehenden Tanzreigen mit den Rädern einer Uhr. Die Erwähnung eines damals bestimmt noch als hochmodern betrachteten Geräts und somit seine Einführung als literarischer Gegenstand stellen sicherlich einen weiteren Aspekt des besonderen Status von Dantes Werk dar, aber auch einen Beweis der thematischen Übernahme der sich ausbreitenden und popularisierenden, chronologischen Zeit in die neuzeitliche, europäische Literatur. Vgl. Jenzen, Igor A. (Hg.): Uhrzeiten: Die Geschichte der Uhr und ihres Gebrauches. Mit Beiträgen von R. Glasemann [u. a.]. Frankfurt a. M.: Jonas 1989, S. 7.

⁹³ Ebd., S. 13. Ursprünglich zit. aus Alighieri, Dante: *Göttliche Komödie*. Stuttgart [u. a.]: Cotta 1922, Paradies, 24. Gesang.

kleinen“;⁹⁴ stellt Jenzen weiterhin fest. Aus diesen Jahrhunderten stammen einige der ältesten europäischen Uhrwerke, die als Machtsymbol im Zeichen von Fortschritt und Anwendung neuer, moderner Technologien im Zentrum (damals) bedeutender Städte auftrag(t)en.⁹⁵

Wissensvorsprung, Bevölkerungsdichte und die Tendenz zu Akkumulation und Tausch von Produktionsüberschüssen sind Aspekte, die einen damals neuen (bzw. neuzeitlichen) Lebensrhythmus bestimmen. Die Geschichte der Uhr zeichnet somit einen konstanten und immer schneller werdenden Prozess des Erfahrungswandels:

The clock spread quickly from the church tower to the town hall, and then into the living rooms of wealthy tradesmen and merchants before it made its way inside the watch pockets of the bourgeoisie. While in the sixteenth century the clock could indicate minutes, by the seventeenth century its hand showed seconds.⁹⁶

In der Literatur lassen sich Formen der Verarbeitung von Veränderungen der chronologischen Erfahrung oft eindeutig erkennen. Ein Beispiel ist die weit verbreitete thematische Übernahme (aus unterschiedlichen Quellen der antiken Philosophie und der christlichen Tradition) von Maximen wie *Tempus fugit* (aus Vergils *Georgica*) oder *Memento mori*. Ein literarisches Beispiel im deutschsprachigen Raum ist Andreas Gryphius' Sonett *Es ist alles eitel* aus dem Jahr 1637, dessen Titel eine Allusion an das Buch *Ecclesiastes* in der Bibel ist. Angesichts der allgemeinen und unvermeidlichen Vergänglichkeit alles Irdischen und aller menschlichen Taten wird in Gryphius' Sonett die Frage gestellt: „Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch, bestehn [sic.]?“⁹⁷ Die naheliegende negative Antwort auf diese Frage lässt sich als Anregung deuten, die allgemeine Lebensführung an der heiligen Bestimmung zuzuwenden.

Während bei Gryphius die Aktualisierung eines altradierten Stoffes vorliegt, bricht der irische Pfarrer und Schriftsteller Laurence Sterne weniger als ein Jahrhundert später (1761–1767) die traditionelle Form des Romans. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759) ist nicht nur “the first stream of consciousness novel”,⁹⁸ sondern auch eins der frühesten Beispiele für die Darstellung von Aspekten der Erfahrung mit (Uhr-)Zeit und Zeitlichkeit durch die Erzählstruktur eines Romans. Sternes programmatische Vernachlässigung der Aufgaben eines konventionellen Erzählers – u. a. von Auswahl und

⁹⁴ Jenzen 1989, S. 52.

⁹⁵ Wie die Uhr der Kathedrale von Salisbury (gebaut ca. 1386) und die der Kathedrale von Wells (1392) in England, die astronomische Uhr von Padua (1344), die Dreikönigsuhr vom Straßburger Münster (1352–1354) und die Prager astronomische Uhr (1410).

⁹⁶ Fuchs, Anne: *Precarious Times. Temporality and History in Modern German Culture*. Ithaca [u. a.]: Cornell Univ. Press 2019, S. 8 f.

⁹⁷ Gryphius, Andreas: *Gedichte*. Hg. von Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 12–13.

⁹⁸ Cash, Arthur H.: *The Lockean Psychology of Tristram Shandy*. In: *ELH*, June, 1955, Vol. 22, No. 2, S. 125–135, hier S. 125.

Ordnung der erzählten Ereignisse – enthüllt und hebt diese Aufgabe und dadurch auch die Künstlichkeit von Konventionen und literarischen Traditionen hervor.⁹⁹ Die Verzögerung des Voranschreitens der Handlungschronologie, die aus der extremen Ausschweifung (durch Detaillierung und Problematisierung des Erzählten) entsteht, kulminiert in Tristrams Erkenntnis, gegen Ende des Buches, der Unmöglichkeit, seine Lebensereignisse zu erzählen: “Time wastes too fast: every letter I trace tells me with what rapidity Life follows my pen.”¹⁰⁰ Noch während man dabei ist, vergangene Ereignisse zu erzählen, würde die Lebenszeit dahineilen und mit sich weitere zu erzählende Ereignisse bringen. Aber statt die wichtigsten Lebensereignisse zusammenzufassen, schweift Tristram weiter unbekümmert aus und stellt somit exemplarisch nicht seine Geburt und nicht nur seine “opinions”, sondern seine ganze Subjektivität als Erzähler dar.¹⁰¹ Aus dieser Entscheidung ließe sich die Interpretation ableiten, dass das wichtigste Ereignis in Tristrams Leben die Erzählung selbst ist, die erst im Moment der Lektüre vervollständigt wird. Dadurch aktualisiert Sterne nicht nur thematisch, sondern auch durch die Form seiner Darstellung¹⁰² Motive wie *Tempus fugit* und *Vita est brevis, ars longa* in einer höchst kritisch-ironischen Art und Weise.

Weniger als ein Jahrhundert später versuchten Vertreter der deutschen Frühromantik durch die Aktualisierung und Erfindung neuer literarischer Formen sowie durch die Kombination von Gattungen einer ‚modernen‘ Lebenserfahrung näher zu kommen. Zu dieser Lebenserfahrung zählte nun auch die chronologische Zeiterfahrung.¹⁰³ Gleich der erste Satz von Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* (1802) führt die Wanduhr und ‚ihren einförmigen Takt‘ ein, der als Kontrasterscheinung zu den anschließend geschilderten Träumen der Hauptfigur fungiert: „Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes.“¹⁰⁴ Am nächsten Morgen wird Heinrich vorgeworfen, durch seinen langen Schlaf den Vater an der Erledigung seiner Arbeit gehindert zu haben. Die Uhr bzw. die Uhrzeit wird in der Handlung als Element des alltäglichen Lebens dargestellt und fungiert dabei als Instrument

⁹⁹ Vgl. Iser, Wolfgang: Laurence Sternes „Tristram Shandy“. Inszenierte Subjektivität. München: W. Fink 1987. S. 11 ff.

¹⁰⁰ Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. by Günter Jürgensmeier. Munich: 2005, Vol. IX, Chapter VIII, S. 555. „Life“ sic. (großgeschrieben).

¹⁰¹ Vgl. Iser 1987, S. 23 ff.

¹⁰² Die These der Rolle von Wahrnehmung bei der erzählstrukturellen Gestaltung von Sternes *Tristram Shandy* im Sinne einer „Organisation der Sinne in narrativer Form bzw. als narrative Struktur“ wurde untersucht in Hopmann, Erika Sophie: *Die Organisation der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Ästhetik in Laurence Sternes Tristram Shandy*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. Kurzzitat auf S. 51.

¹⁰³ Vgl. dazu die Beiträge in Gamper, Michael; Hühn, Helmut (Hg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover: Wehrhahn 2014, v. a. S. 209–244.

¹⁰⁴ Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1. Stuttgart: 1977, S. 195 ff.

zur Überprüfung und zum Erhalt der Trennung zwischen Frei- und Arbeitszeit. Darin schwingt ebenfalls die Trennung zwischen einer rationalen, objektiven Wirklichkeit und einer onirischen, poetischen, mystischen Welt. „In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt“,¹⁰⁵ merkt Heinrich an. Seine Anmerkung lässt sich nicht nur im Sinne des Verlusts der Transzendentalität verstehen, zu dem die herrschende Arbeitsmoral und die zunehmende Technisierung beitrugen. Sie kann auch im Sinne der Verlagerung des temporalen Orientierungspunkts für menschliche Handlungen vom Himmel zur Erde verstanden werden. Die Antworten der Tradition auf die modernen Lebensfragen erscheinen zunehmend so ungenau und unzuverlässig wie die an der Sonne gemessene Uhrzeit.¹⁰⁶

Tilman Reitz bemerkt passend dazu, dass gegen Ende von J. W. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1820) Ausführungen in Bezug auf Arbeit vorkommen, die so klingen, „als hätte Kafka während der Arbeit am *Prozeß* nebenher an seinem Amerika-Roman weitergeschrieben“¹⁰⁷:

Der größte Respekt wird allen eingepägt für die Zeit, als für die höchste Gabe Gottes und der Natur und die aufmerksamste Begleiterin des Daseins. Die Uhren sind bei uns vielfältigt und deuten sämtlich mit Zeiger und Schlag die Viertelstunden an, und um solche Zeichen möglichst zu vervielfältigen, geben die in unserm Land errichteten Telegraphen, wenn sie sonst nicht beschäftigt sind, den Lauf der Stunden bei Tag und Nacht an [...]. Unsre Sittenlehre, die also ganz praktisch ist, dringt nun hauptsächlich auf Besonnenheit, und diese wird durch Einteilung der Zeit, durch Aufmerksamkeit auf jede Stunde höchlichst gefördert. Etwas muss getan sein in jedem Moment, und wie wollt' es geschehen, achtete man nicht auf das Werk wie auf die Stunde?¹⁰⁸

Unabhängig davon, wie diese Ausführungen gedeutet werden (als Arbeitsmoral bejahend, als industrialisierungskritisch oder Sonstiges), wird die darin entwickelte – und sich damals entwickelnde – Verknüpfung zwischen Uhrzeit und Lebenseinstellungen ersichtlich. Weitere Beispiele für Wechselverhältnisse zwischen Zeitvorstellung, sozialen Umständen und Literatur sowie zwischen der Zeitthematik und Textstrukturen werden im Kapitel 3 untersucht.

¹⁰⁵ Ebd., S. 198.

¹⁰⁶ Vgl. Haupt, Sabine: ‚Kryptopische‘ Zeit-Räume. Unterirdische und außerirdische Topographien als Reservate von Temporalität. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 501–535. Zur Beschäftigung von Novalis mit Vergil vgl. Pott, Sandra: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2004, S. 32 ff.

¹⁰⁷ Reitz, Tilman: *Zeitmanagement im Frühsozialismus*. In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Bd. 1. Hg. von Michael Gamper und Helmut Hühn. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 367–389, hier S. 373.

¹⁰⁸ Goethe, Johann W.: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*. In: ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bd. Hg. von Erich Trunz. München: dtv 1996. Zit. nach Reitz 2014, S. 372. Auslassungen von T. Reitz.

1.3 Kategorie 2: Die historische Zeit

Die zweite hier zu definierende Kategorie des 'Zeit'-Begriffs, die historische Zeit, basiert auf der (von unterschiedlichen Instanzen bzw. Bereichen) definierten Einheit ‚Epoche‘. Unter ‚Epoche‘ wird hier eine überindividuell anerkannte bzw. festgelegte Periode der Geschichte verstanden. Darauf verweist auch die ursprüngliche Bedeutung des Terminus (altgr.: ἐποχή – *epoché*), der einen Halte- oder Fixpunkt innerhalb der Geschichte bezeichnet.¹⁰⁹ Die Epochenzeit besteht aus größeren Einheiten chronologischer Zeitrechnung (Jahren, Jahrzehnten, -hundertern, -tausenden). Deren Anfang und Ende wird allerdings, anders als bei der chronologischen Zeit, meistens nicht nach einem festen Maßstab, sondern nach gemeinsamen, (in der Regel) rückläufig festgelegten Merkmalen definiert. Die Qualität der historischen Zeit ist insofern eine andere, weil sie kaum unmittelbare, objektiv messbare Einheiten anbietet, sondern sozial bzw. fachlich von Konventionen geprägte und rekonstruierte. Dies erfolgt im Sinne der Aufarbeitung dieser Einheiten (durch die Geschichtsschreibung) und ihre eventuelle Legitimierung als ‚offizielle‘ Geschichte.

Mit ‚Zeitgeschichte‘ wird in der Geschichtswissenschaft nicht etwa die historische Erforschung des gesamten 'Zeit'-Begriffs bezeichnet – die Etablierung der Zeitstudien als eigenständiges, akademisches Fach bleibt weiterhin ein wissenschaftliches Desiderat –, sondern die Erforschung zeitgenössischer Geschichte. Nach Reinhart Koselleck ist Zeitgeschichte eine „Geschichtsschreibung, die aus der Erfahrungswelt einer jeweils lebenden Generationsgemeinschaft stammt“.¹¹⁰ Sie „widmet sich der wissenschaftlichen Analyse der unmittelbar erlebten und über unsere Tage auf die Zukunft hin wirkenden geschichtlichen Prozesse der Gegenwart.“¹¹¹

Die deutschsprachige Übernahme des Begriffs ‚Zeit‘ für diesen spezifischen Kontext – im Sinne von ‚zeitgenössischer‘ Geschichtsschreibung – entfernt sich in bemerkenswerter Weise von der lateinischen Wurzel *contemporarius*, die die Wendung auf u. a. Englisch (‘contemporary history’) und in den romanischen Sprachen (wie auf Französisch ‚histoire contemporaine‘) prägt. Diese Tendenz lässt sich auch in den Literaturwissenschaften belegen, insbesondere bei literaturwissenschaftlichen Periodisierungen, wie bei dem von Rudolf von

¹⁰⁹ Vgl. dazu Japp, Uwe [u. a.]: Einleitung zu „Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten“. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Bd. 58: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jh.“. Bd. 6. Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten. Aufklärung – Klassik – Romantik – Wiener Moderne. Bern [u. a.]: Peter Lang 2002, S. 15–18, v. a. S. 16.

¹¹⁰ Koselleck 2000, S. 288.

¹¹¹ Roth, Rainer A.; Steinbach, Peter: Zeitgeschichte. Grundkurs Geschichte 5. Königstein/Ts.: Athenäum 1985, S. 7.

Gottschall geprägten Begriff ‚Zeitroman‘¹¹² oder bei der von Hermann August Korff geprägten und noch aktuell verwendeten Epochenbezeichnung ‚Goethezeit‘.¹¹³ Diese Bezeichnungen sind, wie ihre Übernahme und Verwendung andeuten, noch funktional. Sie zeugen in ihrer Historizität von einer wichtigen konzeptuellen Entwicklung des ‚Zeit‘-Begriffs im deutschsprachigen Raum: Als sie geprägt wurden, war *historische* Zeit die üblichere Bedeutung für ‚Zeit‘. Diese semantische Besetzung ändert sich allmählich mit dem Anbruch eines neuen Epochenbewusstseins, das konstitutiv für den ästhetischen Diskurs der Romantik sowie denjenigen der Moderne ist.¹¹⁴ Es ist die unbezwingbare, unaufhaltsame Kraft der Geschichte (bzw. der ‚Zeit‘), die Clemens Brentanos *Godwi* zum Ausdruck bringen will – wie Dirk von Petersdorff beschreibt:

Die Gesellschaft gelangt in eine Phase schöpferischer Zerstörung, und von diesen Verunsicherungen, von Beschleunigung und Verlangsamung, von gähnenden Stunden und stürzenden Augenblicken schreibt auch Brentano (130). Er erzählt von der Welt der Städte, in der man die Uhren nicht mehr hört (113), die also ohne Zeitordnung sind. Man sieht sich von einem „Nachundnach des Verschwindens“ umgeben (57). Jetzt gibt es verschiedene Welten nebeneinander, und der Einzelne ist auf seine Zeit zurückgeworfen: „Die Zeit eilte in mir.“ (92)

Im Zusammenhang dieser Verunsicherungen der Welt-Zeit-Ordnung ist die Französische Revolution das zentrale historische Ereignis.¹¹⁵

Noch in diesem Zusammenhang untersucht Jörn Leonhard den Entwicklungsprozess eines stärkeren Bewusstseins für Zeitlichkeit bei historischen Begriffen, die seit der Französischen Revolution überliefert wurden. Auch auf der Ebene des Wortschatzes würde sich die sprachliche „Aneignung des immens beschleunigten Erfahrungswandels“ auszeichnen.¹¹⁶ Dies ist die Erfahrung, der Georg Simmel 1916 in seiner Rede *Das Problem der historischen Zeit* nachgeht. Simmel unterscheidet darin das Erlebnis des Zeitgeschehens von einer historischen Zeit im Sinne einer nachträglichen Chronologisierung von Ereignissen.¹¹⁷

¹¹² Gottschall, Rudolf von: *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik vom Standpunkte der Neuzeit*. Breslau: Tre-wendt 1858.

¹¹³ Vgl. Korff, Hermann A.: *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Teile 1–4. Leipzig: Weber/Koehler & Amelang 1923/1930/1940/1958/1960. Als aktuelles Verwendungsbeispiel Willems, Gottfried: *Goethezeit*. In: ders.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 3. Wien [u. a.]: Böhlau 2013 [=UTB Literaturwissenschaft 3734].

¹¹⁴ Vgl. Meid, Volker: *Das Reclam Buch der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 310.

¹¹⁵ Vgl. Petersdorff, Dirk von: *Ein Knabe saß im Kahne, fuhr an die Grenzen der Romantik*. Clemens Brentanos Roman „*Godwi*“. In: *Text + Kritik Heft 143 Aktualität der Romantik*. München: Edition Text + Kritik 1999, S. 80–94, hier S. 82. Die Zahlen zwischen Klammern im Zitat sind wie im Original und beziehen sich auf die Seitenangaben in Brentano, Clemens: *Werke*. Hg. von W. Frühwald und F. Kemp. Bd. 2. München: 1980.

¹¹⁶ Leonhard, Jörn: *Erfahrungsgeschichten der Moderne. Von der komparativen Semantik zur Temporalisierung europäischer Sattelzeiten*. In: Schneider, Ute (Hg.): *Dimensionen der Moderne*. Festschrift für Christof Dipper. Frankfurt a. M.: Lang 2008, S. 549–566, hier S. 549.

¹¹⁷ Simmel, Georg: *Goethe. Deutschlands innere Wandlung. Das Problem der historischen Zeit*. Rembrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 291.

In der von Koselleck postulierten Verzeitlichung der geschichtlichen Zeit wird ein weiterer Aspekt dieser Thematik behandelt, der für die Analyse von Zeit-Romanen relevant ist. Das Potenzial der Zeitdarstellung oder genauer ihrer Einteilung in Einheiten wie Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte ließ eine Erwartung in Bezug auf die Entwicklung geschichtlicher Ereignisse entstehen.¹¹⁸ Die kalendarische Ordnung und ihre Progression werden dabei als Schrittmacher temporaler Reflexion bezeichnet. In Kosellecks Ausdrucksweise wird die Zeit selbst zu einer „Kraft der Geschichte“ dynamisiert:

Seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts häufen sich zahlreiche Indizien, die auf den Begriff einer neuen Zeit im emphatischen Sinne hinweisen. Die Zeit bleibt nicht nur die Form, in der sich alle Geschichten abspielen, sie gewinnt selber eine geschichtliche Qualität. Nicht mehr in der Zeit, sondern durch die Zeit vollzieht sich dann die Geschichte. Die Zeit wird dynamisiert zu einer Kraft der Geschichte selber.¹¹⁹

Diese Art der Konzeptualisierung von ‚Zeit‘ schlägt an dieser Stelle die thematische Brücke zur nächsten Kategorie.

1.4 Kategorie 3: Die ontische Zeit

Die dritte und letzte Kategorie der hier präsentierten Arbeitsdefinition des ‚Zeit‘-Begriffs, die ontische Zeit, bezieht sich auf substanzialistische Vorstellungen,¹²⁰ die ‚Zeit‘ als autonom existierende Dimension oder Entität betrachten. Das Gegenteil dieser Vorstellung sind die relationistischen Positionen, die ‚Zeit‘ als Modus der Bezugnahme bzw. der Herstellung von einem Bezug zwischen Ereignissen sehen.¹²¹ Die Bezeichnung ‚ontisch‘ stammt aus dem Partizip des griechischen Verbs ‚εἶναι‘ bzw. ‚sein‘, dessen wörtliche Bedeutung als ‚seiend‘ übersetzt werden kann. In dem aktuellen Kontext steht also die ‚an sich seiende‘ bzw. die autonom existierende Zeit für eine Reihe von Vorstellungen, die – anders als bei den zwei vorherigen Kategorien – von einer existenziellen Autonomie von ‚Zeit‘ ausgehen. Als die

¹¹⁸ Spätestens hier wird deutlich, dass Koselleck chronologische und historische Zeitdimensionen an vielen Stellen seiner Argumentation bewusst vereint. Dass er sie (zwar nicht konsequent, aber trotzdem noch) unterscheidet, davon zeugt schon die Fragestellung seiner Arbeit.

¹¹⁹ Vgl. Koselleck 1992, S. 321. Eine andere, kunsthistorische Perspektive dazu bietet Kubler, George: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven [u. a.]: Yale University Press 2008, S. 76 ff.

¹²⁰ Substanzialistische Zeitvorstellungen sind diejenigen, die ‚Zeit‘ als ein Element betrachten, das unabhängig von der menschlichen Perspektive an sich existieren würde.

¹²¹ Für einen knappen Überblick dieser Positionen vgl. Richter, Philipp: *Leibniz, Newton, Kant – Philosophische Zeitbegriffe in der Neuzeit*. Vortrag bei der Tagung „Körper, Zahl und Zeit. Die Zeichen der Natur und die Frage nach dem Sinn.“ von der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Weingarten, 1–4 Aug. 2016. Für ein Beispiel der Verwendung eines vergleichbaren Begriffs (auf engl. ‚substantial‘) vgl. Dainton, Barry: *Time and Space*. Durham: Acumen 2010, S. 1–3.

abstrakteste der drei hier präsentierten Zeitkategorien ist die ontische Zeit, anders als die vorherigen, somit nicht an überprüfbare oder einheitlich festgelegte Maßstäbe (wie etwa Stunden oder Epochen) gebunden.

Neben der ontischen bzw. existenziellen Autonomie wird dieser abstrakteren Zeitkategorie oft Agentivität bzw. Handlungsfähigkeit zugewiesen: Die ontische Zeit wird in vielen unterschiedlichen Kulturen zu unterschiedlichen Epochen als handelnde Kraft oder Entität dargestellt, deren Wirken man nur indirekt durch die Beobachtung der von ihr bewirkten Veränderungen (meistens nur) passiv erfahren kann.¹²² Die Darstellung des passenden, günstigen Augenblicks als die Gottheit Kairos (altgr.: *Καιρός* – *kairós*)¹²³ in der griechischen Mythologie ist ein bekannteres Beispiel. Weniger bekanntere sind u. a. *Neheh* und *Djet*, altägyptische Vorstellungen von Unvergänglichkeit¹²⁴ sowie die Gottheit *Etu* der Sioux-Stämme der Lakota-Sprachgruppe.¹²⁵

Die ontische Zeitvorstellung beschränkt sich allerdings nicht auf den Bereich der Kulte, Mythen und Religionen. Sie ist längst zu einem häufig und allgemein auftretenden Konzept avanciert – selbst innerhalb der Zeitstudien: Kosellecks Vorstellung von ‚Zeit‘ als dynamisierende Kraft der Geschichte, die im vorigen Arbeitsabschnitt kurz erwähnt wurde, überträgt Elemente des Prinzips einer Agentivität der Zeit aus individuellen in kollektive Sphären. Die sprachlich verankerte Übertragung von Eigenschaften einer handelnden (im Sinne von „dynamisierenden“) Zeit bildet eine durchlässige Schnittstelle zwischen den Kategorien der historischen und der ontischen Zeit. Diese semantische Durchlässigkeit bzw. Hybridisierung in der Verwendung von Kategorien von ‚Zeit‘-Begriffen betreffen selbstverständlich auch literarische Beispiele, wie im Hauptteil dieser Studie (Kap. 3) genauer erläutert wird.

¹²² Als ein generisches Beispiel dieser Darstellung ließen sich Formulierungen wie ‚die Gunst der Stunde nutzen‘ oder ‚die Zeit heilt alle Wunde‘ anbringen. Gemeint darin ist nicht direkt die chronologische und auch nicht eine historische Zeit, sondern die kairotische Instanz einer ontischen Zeit, über welche man keinen Einfluss habe.

¹²³ Vgl. Onians, Richard B.: *The origins of European thought. About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate.* Cambridge: Cambridge Univ. Press 2000, S. 343–348; sowie Trédé, Monique: *L’à-propos et l’occasion (Le mot et la notion, d’Homère à la fin du IVe siècle avant J. C.).* Dissertation. Paris : Sorbonne 1992.

¹²⁴ Vgl. Assmann, Jan: *Steinzeit und Sternzeit. Altägyptische Zeitkonzepte.* München: Fink 2011, S. 13–85.

¹²⁵ Vgl. dazu Posthumus, David C.: *All My Relatives: Exploring Lakota Ontology, Belief, and Ritual.* Lincoln: University of Nebraska Press 2018.

2. Forschungsstand: Der ‚Zeit‘-Begriff in der Narratologie

Durch die Menge und Vielfalt an erzähltheoretischen Arbeiten, die sich dem Verhältnis zwischen Erzählung und ‚Zeit‘-Begriff widmen, sind diese mittlerweile unübersichtlich geworden. Aus einem ‚vertrauten Fremden‘ (frei nach J. T. Frasers zuvor zitierten Titel *Time. The Familiar Stranger*)¹²⁶ erwuchs eine befremdliche Vertrautheit, a ‚*strange familiarity*‘: Die Mehrheit der erzähltheoretischen Studien, die für diese Untersuchung rezipiert wurden, definiert den Begriff ‚Zeit‘ nicht, sondern übernimmt oft unkommentiert und undifferenziert unterschiedliche, manchmal widersprüchliche Definitionen aus anderen Wissenschaftsbereichen. Die bisher durchgeführte Analyse des ‚Zeit‘-Begriffs dient daher als Orientierung in Bezug auf die Auswertung des ausgewählten Forschungsstands.

Die Auswahl der besprochenen Studien erfolgte nach Kriterien der Relevanz für die in dieser Arbeit untersuchte Fragestellung. Ihre Besprechung wird sich demzufolge auf die narratologische Verwendung des Begriffs ‚Zeit‘ konzentrieren. Sie betont dabei die Notwendigkeit sowohl einer begrifflichen Definition (wie in Kap. 1 vorgeschlagen) als auch eines angemessenen und angepassten Verständnisses von ‚Zeit‘. Letzterer Punkt soll in den nächsten Kapiteln überblicksweise eingeführt und kurz besprochen werden.

2.1 Günther Müller: *Morphologische Poetik* (1968)

Günther Müllers erstmals 1968 als gesammelte Aufsätze erschienene *Morphologische Poetik* ist eines der einflussreichsten Werke der Erzähltheorie – und womöglich der deutschen Literaturwissenschaft überhaupt. Es ist in drei Teile gegliedert: „Vorstufen“, „Theoretische Abhandlungen“ und „Interpretationen“. Ausschlaggebend für seine Nachwirkung und somit relevant für die gegenwärtige Argumentation sind die theoretischen Abhandlungen, darunter besonders „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“ (1947 – Müllers Bonner Antrittsvorlesung 1946), „Erzählzeit und erzählte Zeit“ (1948) und „Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung“ (1955). Müller beschäftigt sich darin mit dem Verhältnis zwischen Form (bzw. „Bauart“ oder „Gestalt“)¹²⁷ und Inhalt, d. h. im Allgemeinen mit der Funktion und Bedeutung der Form von Erzähltexten. Spezifischer behandelt Müller die Art temporaler Verhältnisse in Erzählungen – eine Thematik, die damals – u. a. als Reaktion auf Thomas Manns *Einführung*

¹²⁶ Fraser 1987.

¹²⁷ Müller 1974, S. 260.

in den ‚Zauberberg‘ (1939)¹²⁸ – wieder größere fachliche Aufmerksamkeit gewann.¹²⁹ Er übernimmt die Newtonsche, klassisch-physikalische Zeitvorstellung und nutzt sie zur Ausarbeitung der Relation von ‚Erzählzeit‘ – einer erst von ihm vorgeschlagenen Kategorie – und erzählter Zeit, wie man in Formulierungen wie dieser erkennen kann:

Zum Erzählen seiner Geschichte braucht der Erzähler eine bestimmte Spanne der physikalischen Zeit. Für die Eigenart dieser Zeit ist die Messung mit der Uhr bezeichnend, denn die Uhr ermöglicht eine Übertragung des Zeitlichen ins Räumliche und damit das Anlegen räumlicher Maßstäbe an die Zeit – für sie sind eigene Maßstäbe nicht vorhanden.¹³⁰

Müller benennt nicht explizit, welches Zeitkonzept innerhalb der Physik damit gemeint ist, liefert aber in dieser Passage eine knappe Beschreibung von Eigenschaften der klassisch-physikalischen Zeitvorstellung: Die „physikalische Zeit“ sei das, was man mit der Uhr messen kann. Unklar bleibt, was genau das „Zeitliche“ wäre, das „ins Räumliche“ übertragen werden könne. Vermutlich geht es um Eigenschaften wie Mensurabilität, Homogenität und Gleichmäßigkeit, wie sie bei den Bewegungen von Pendeln oder chronometrischen Einheiten zu beobachten sind. Genau darin besteht jedoch einer der Hauptaspekte von Henri Bergsons Kritik der Verräumlichung einer subjektiven Erfahrung (vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit): Eigenschaften des Maßstabs (Kontinuität, Homogenität und Gleichmäßigkeit der Pendelbewegungen oder der digital vergehenden Sekunden), die stellvertretend für die beobachtbare Kontinuität von Ereignissen stehen, werden als Eigenschaft der ‚physikalischen Zeit‘ selbst verstanden – was sich rein physikalisch allerdings nicht nachweisen lässt.

Diese Kritik musste Müller bekannt sein, – wenn nicht durch die schon zitierten Schriften von Bergson selbst, dann durch die Gespräche zwischen Hans Castorp und Joachim Ziemßen im dritten Romankapitel („Gedankenschärfe“) von Thomas Manns *Zauberberg* (vgl. Kap. 5.2.3 dieser Arbeit) – denn er setzte sich unmittelbar mit der Begrifflichkeit auseinander, die Th. Mann für die Analyse von Erzählungen entwirft, wie folgende Passage belegt:

Aussparung, das heißt bei Thomas Mann offenbar sinngemäße Auslassung. Ich möchte dafür den Ausdruck „Z e i t r a f f u n g“ vorschlagen. Der Erzähler lässt ja nicht einfach der Kürze halber hier und dort etwas weg. Er rafft die erzählte Zeit unausgesetzt, aber in jeweils verschiedenem Maß.¹³¹

¹²⁸ Mann 1990.

¹²⁹ Vgl. dafür z. B. Mendilow, Adam A.: *Time and the Novel*. London [u. a.]: Peter Nevill 1952.

¹³⁰ Aus „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“ in Müller 1974, S. 257.

¹³¹ Müller 1974, S. 275, Hervorhebung (von „Zeitraffung“) im Original.

In diesem Abschnitt, in dem Müller sich auf das Konzept von erzählter Zeit bezieht, äußert sich wieder die Hypostasierung bzw. Verräumlichung des ‚Zeit‘-Begriffs:¹³² Eine Zeit, die man kürzt bzw. „rafft“, wie er vorschlägt, ist nicht mehr homogen und gleichmäßig; sie kann nicht präzise gemessen oder etwa mit einer gleichmäßig verlaufenden (chronologischen) Zeit verglichen werden. Wenn sich diese Grundeigenschaften ändern, erfüllt sie dementsprechend nicht mehr die Bedingungen der ‚physikalischen‘ (chronologischen) Zeit.

Die Tatsache, dass Müller Erzählzeit und erzählte Zeit in ein Verhältnis zueinander setzt, ist an sich schon problematisch. ‚Erzählzeit‘ ist nach Müller die physikalische Zeit, die ein (Vor-)Leser braucht, um die Erzählung nachzuerzählen, während die ‚erzählte Zeit‘ die Erstreckung der vom Dichter ausgewählten erzählten Geschehnisse sei.¹³³ Die Dauer von erzählten Geschehnissen sei diejenige der Lektüre. Dabei wird demzufolge die reale Dimension (der Zeitdauer der Lektüre) mit der fiktionalen (der Dauer der erzählten Geschehnisse innerhalb der Diegese) verglichen. Aber die erzählte Zeit hängt von den Zeitangaben ab, die die Erzählinstanz präsentiert – oder eben auch nicht, wie Müller in „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“ mehrfach einräumt.¹³⁴ Er erkennt dabei, dass man der vom Autor getroffenen Auswahl in Bezug auf das, was erzählt werden soll, eine Bedeutung bzw. eine Wirkung zuweisen kann:

Wenn eine Erzählung nun so rafft, dass die Uhrzeit, die Gegebenheit des Zeiträumlichen, fortgerafft wird, dann trifft sie eine Auswahl von offenkundig deutender Wirkung und aus einem sinngebenden Verhalten zur Wirklichkeit heraus. Das ist nicht minder der Fall, wo die Uhrzeit gerade nicht ausgespart, sondern genau erzählt wird.¹³⁵

An dieser und einigen weiteren Stellen entfernt sich Müller von einer quantitativ ausgerichteten analytischen Prozedur, die nach Zeiteinheiten pro Seitenzahl sucht, und blickt in die Richtung einer qualitativen Interpretation der Verhältnisse zwischen Form und Inhalt. Er greift in dieser Passage beispielsweise auf Thomas Manns Formulierung zurück und spricht von „ausgespart“ statt „gerafft“ sowie „genau erzählt“ statt „ausgedehnt“. Auf diese alternativen Begriffe, die die

¹³² Vgl. dazu Kap. 1.1 dieser Arbeit bzw. Bergson 2016, S. 71–124.

¹³³ Hier und weiter in diesem Absatz vgl. Müller 1974, hierfür S. 276.

¹³⁴ Wie z. B. auf Müller 1974, S. 286, wo der Autor kurz auf die Metanarration verweist: „Bemerkt man nun, daß in den ‚Buddenbrooks‘ eine verwandte, kalendarisch genaue Führung waltet – sie tritt wohl zuerst in ‚L'education sentimentale‘ hervor –, dass dagegen in Th. Manns Josephroman, der ja auch ein Generationenroman ist, die Begebenheiten in ihrem zeitlichen Verhältnis untereinander nur ganz vage bestimmt erscheinen, dass sie im Ablauf der Erzählzeit immer wieder ihre Grenzen verlieren und sich mit ausgedehnten Meditationen des Erzählers, also einer ganz anderen Zeitdimension, zu höherer oder tieferer Einheit mischen, dann wird die Bedeutung der erzählten Zeit für die Werkgestalt ersichtlich.“ Weitere diesbezüglich relevante Stellen sind S. 260 f., 273, 275, 276, 286.

¹³⁵ Müller 1974, S. 261.

von Müller verwendete Raum-Metaphorik ersetzen, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch zurückgekommen.

Um die zwei Ebenen tatsächlich vergleichen zu können, müsste man die Erzählzeit, also die Zeit, die der Erzähler zum Erzählen seiner Geschichte braucht, *messen* können. Müller räumt ein, dass die Dauer der Lektüre je nach Leser variieren und „[...] das Lesetempo [...] nicht mit dem Metronom ein für allemal festgelegt werden [kann]“.¹³⁶ Anders formuliert wäre die Dauer der Lektüre weder gleichmäßig noch messbar und somit nicht mit der Dauer des Erzählten vergleichbar. Müller selbst unterscheidet einerseits die „zeitlose“ „Erstreckung des Darstellens“¹³⁷ von andererseits „der physikalischen Zeit, die der (Vor-)lesende braucht, um die zeit- und körperlose Erzählung nachzuerzählen“. Dabei betont er, dass die erzählte Zeit „stets ausgewählte Zeit“ ist, d.h. eine Auswahl der Ereignisse, die für die erzählte Geschichte relevant sind.

Müller erkennt keinen Gegensatz zwischen Objektivität (der Uhrzeit) und Subjektivität (der Wahrnehmung von Dauer), wie seine – bei der Untersuchung von Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* getätigte – Formulierung einer „erzählten psychischen Zeit“ zeigt: Im Roman des Bewusstseinsflusses, schreibt er, „würde es sich um die möglichst ununterbrochene Vergegenwärtigung des Ablaufs handeln. Diese verlangt eine enge Annäherung der Erzählzeit an die erzählte Zeit“.¹³⁸ Gegen diese Idee spricht allerdings Müllers zuvor zitierte Erkenntnis, dass erzählte Zeit stets ausgewählte Zeit sei (S. 276). Die Auswahl, die die Technik des Bewusstseinsstroms erlaubt, nähert sich nun nicht an die (bestreitbare) Objektivität der Erzählzeit, sondern an die Subjektivität der Wahrnehmung von Dauer durch die jeweilige Figur an. Diese subjektive Wahrnehmung von Dauer ist weder gleichmäßig noch messbar bzw. vergleichbar – und somit keine ‚Zeit‘, sondern Dauer.¹³⁹

¹³⁶ Ebd., S. 258 und 275, Auslassungen von mir, R. S.

¹³⁷ Ebd., S. 276 sowie in den anschließenden Zitaten in diesem Absatz.

¹³⁸ Ebd., S. 273.

¹³⁹ Diese Überlegungen betreffen auch die Bezeichnung „zeitdeckendes Erzählen“, die Müllers Schüler Eberhard Lämmert 1955 in *Bauformen des Erzählens* einführt: „Speziell bei der reinen Wiedergabe der direkten Rede kommt es zur Angleichung von erzählter und Erzählzeit. Da wir diese Erzählform [zeitdeckendes Erzählen, R. S.] später gesondert behandeln, sei hier nur darauf verwiesen, dass diese Deckung nur als Näherungswert, nicht als exaktes Gleichmaß verstanden werden darf.“ (Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler 1955, S. 84) Die benannte ‚Deckung‘ ist somit nicht nur ein Näherungswert, sondern aufgrund der Variabilität der Lektüredauer selbst variabel. Es liegt auf der Hand, dass gleichmäßige, messbare, vergleichbare ‚Zeit‘-Einheiten von variablen, unpräzisen Näherungswerten nicht ‚gedeckt‘ werden können. Wie schon die folgende Formulierung von William James betont, handelt es sich beim Bewusstseinsstrom nicht um ein mechanisches/maschinelles, präzise in eine Einheit teilbares Phänomen: “Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.” James, William: *The Principles of*

Eine fundamentale Erkenntnis für die Untersuchung des performativen Potenzials von Erzählungen bringt bereits der Eröffnungssatz von Müllers Antrittsvorlesung: „Erzählen ist Vergegenwärtigen [...]“.¹⁴⁰ Diese Idee, die auf den ersten Blick eine große Ähnlichkeit zu Augustinus' triadischer Unterteilung der menschlichen Wahrnehmung von Chronologie (vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit) aufweist, wird drei Seiten weiter in eine andere Richtung ergänzt: „Erzählen vergegenwärtigt; es vergegenwärtigt Abwesendes. Es macht das Abwesende gegenwärtig, ohne es selbst zu geben. [...] Das Erzählen gibt nicht ein Selbst, sondern es ist eine Wiedergabe.“¹⁴¹ Müller trifft mit diesen Aussagen einen wesentlichen Punkt, der in seinen Überlegungen allerdings nicht weiterentwickelt wird: Nicht das Erzählen selbst vergegenwärtigt, sondern die Vorstellungskraft bzw. die kognitive Leistung von Lesern, die mental engagiert lesen.¹⁴² Seine Idee ließe sich insofern als ‚*Lesen ist Vergegenwärtigen*‘ umformulieren. Wenn Lesen (im Sinne der mentalen Vorstellung von Ereignissen) Vergegenwärtigen ist, dann braucht nicht ein (fiktiver) Erzähler Zeit zum Erzählen, sondern jeder Leser, der das Erzählte beim Lesen mental aufführt. Angesichts dieser Tatsache müsste der analytische Schwerpunkt der temporalen Verhältnisse in der Erzählung vom Text in die Lektüre (bzw. das tatsächliche Erzählen) verlagert werden.

Eine solche Verlagerung sowie andere Aspekte der Problematik der Darstellung von temporalen Verhältnissen in (Erzähl-)Texten werden vor allem in Kapitel 3 dieser Studie vertieft und erweitert. Mit dieser Besprechung von Günther Müllers *Morphologische[r] Poetik* wurde hauptsächlich erläutert, warum die ‚Zeit‘-Begrifflichkeit (‚Erzählzeit‘, ‚erzählte Zeit‘, ‚zeitdeckend‘) für diese Arbeit nicht übernommen wird.

2.2 Gérard Genette: *Die Erzählung* (1972/1983)

Das erzählanalytische Gebäude, das der französische Philologe Gérard Genette ab den 1970er Jahren präsentierte, zog wissenschaftliche Debatten nach sich, die die Narratologie bis heute prägen. Ein Überblick über den Forschungsstand in Bezug auf die Darstellung temporaler Verhältnisse in Erzählungen führt notwendigerweise auf Kategorien seiner Modelle zurück, die Ideen u. a. von Günther Müller übernehmen und weiterführen. An dieser Stelle werden vor

Psychology. 2. vols. New York: H. Holt 1890, S. 239. Dieser Punkt wird im Abschnitt 3.2 genauer erläutert und vertieft.

¹⁴⁰ Müller 1974, S. 247.

¹⁴¹Ebd., S. 250. Hervorhebungen (von „selbst“, „Selbst“ und „Wiedergabe“) wie im Original, R. S.

¹⁴² Vgl. dazu Kap. 3.2.3 dieser Arbeit.

allem die Überlegungen, die Genette in *Discours du récit*¹⁴³ einführte, in aller Kürze referiert und verdeutlicht.

In besagtem Werk versucht Genette, die Fundamente neuer erzähltheoretischer Methoden zu legen und differenziert dabei analytische Kategorien für die Untersuchung von Erzählungen, wie ‚Ordnung‘, ‚Dauer‘, ‚Frequenz‘, ‚Modus‘, ‚Perspektive‘ und ‚Stimme‘. Der Fokus der Besprechung in diesem Abschnitt wird spezifisch auf Aspekte dieser Kategorien gerichtet, die uns erlauben, Genettes Untersuchung temporaler Verhältnisse und seiner Verwendung des ‚Zeit‘-Begriffs in *Die Erzählung*¹⁴⁴ (der deutschen, kombinierten Übersetzung von *Discours du récit* und *Nouveau discours du récit*) zu analysieren.

In der Einleitung des Essays präzisiert Genette den Begriff ‚Erzählung‘ (franz.: *récit*) und unterscheidet drei Ebenen derselben, die ‚Geschichte‘ (*histoire*), das Signifikat, d. h. die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand des Diskurses ausmachen; zweitens die ‚Erzählung‘ (*récit*), den Signifikant, im Sinne der narrativen Aussage, die den mündlichen oder schriftlichen Diskurs charakterisiert; drittens die *narration*, den Erzählakt der narrativen Instanz.¹⁴⁵ Diese Unterteilung wird eine wichtige Rolle spielen bei der Behandlung der analytischen Kategorien, die der Autor dann differenziert: ‚Ordnung‘, ‚Dauer‘, ‚Frequenz‘, ‚Modus‘ und ‚Stimme‘. Relevant für die Argumentation, die im Kapitel 3.2 dieser Arbeit entwickelt wird, sind dabei vor allem ‚Dauer‘, ‚Frequenz‘ und ‚Stimme‘.

Bei der ersten dieser Kategorien, ‚Ordnung‘, bespricht Genette die Chronologie bzw. die Anordnung erzählter Ereignisse einerseits als „Zeit des Erzählten“ (bzw. Müllers ‚erzählte Zeit‘) und „Zeit der Erzählung“ (bzw. ‚Erzählzeit‘).¹⁴⁶ Seine Analyse zeigt, dass die erzählten Ereignisse nicht synchron in beiden Ebenen präsentiert werden müssen oder überhaupt können¹⁴⁷ – ein Phänomen, das Genette als „Anachronie“¹⁴⁸ bezeichnet, nach dem Altgriechischen *ανα-* (ana-), ein Präfix für (u. a.) ‚zurück‘ sowie *χρόνος* (*chronos*) für ‚Zeit‘. Modalitäten erzählerischer Anachronie seien die „Prolepse“ oder Antizipation, bei der ein später in der Geschichte erfolgendes Ereignis im Voraus erwähnt wird, und die „Analepse“ oder Retrospektion, d. h. die „nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits

¹⁴³ Genette 2007.

¹⁴⁴ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. [I. Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch; II. Neuer Diskurs der Erzählung] Aus dem Franz. von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Fink 1998.

¹⁴⁵ Ebd., S. 15 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 21.

¹⁴⁷ Damit gemeint ist die Tatsache, dass die erzählerisch geschaffene Illusion von Simultaneität eine diskursive Konvention ist. Dieser Aspekt wird im Weiteren sowie im Kap. 3.2 dieser Arbeit vertieft.

¹⁴⁸ Genette 1998, S. 22.

erreicht hat.“¹⁴⁹ Die genannten Modalitäten basieren auf einer linearen Vorstellung der Chronologie der Ereignisse.

Bei der Beschreibung der Kategorie ‚Dauer‘ erkennt Genette, dass es um „die Verhältnisse zwischen der jeweiligen Dauer d[er] Ereignisse [in der Diegese] [...] und der Pseudo-Dauer, die ihr Bericht in der Erzählung beansprucht“, geht – in den Worten des Autors also „Verhältnisse der Geschwindigkeit“.¹⁵⁰ An dieser Formulierung entzündet sich ein zentraler Kritikpunkt dieser Arbeit an Genettes Theorie, der für die Analyse der Zeitlichkeitsdarstellung durch Erzählstrukturen notwendigerweise (in diesem Abschnitt sowie weiter in 3.1.2) erläutert wird.

Als Untertitel zum Kapitel „Dauer“ stellt Genette die zentrale Frage „*Zeit der Erzählung?*“¹⁵¹ im Sinne der Problematisierung der Kategorien, die er aus Günther Müllers Arbeiten übernimmt. Aus der Dualität zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit würde sich nach Christian Metz, den Genette einleitend zum Kapitel zitiert, eine der Funktionen der Erzählung ergeben, „eine Zeit in eine andere Zeit umzumünzen“.¹⁵² Dabei wird nicht näher auf die Tatsache eingegangen, dass sich Metz auf das Medium Film bezieht, für welches ganz andere Präsentations- und Rezeptionsbedingungen gelten, wie etwa eine tatsächlich erfassbare und messbare Geschwindigkeit der Reproduktion sowie die Übernahme der Performanz der Narration durch eine externe Instanz.¹⁵³

Anhand der Arbeit u. a. von Tzvetan Todorov¹⁵⁴ erkennt Genette, dass die literarische Darstellung von Temporalität bzw. die Müller’sche „erzählte Zeit“ eine andere Qualität besitzt und somit den Status einer „Pseudo-Zeit“ haben sollte: „Die Zeit der (schriftlichen) Erzählung ist insofern eine ‚Pseudo-Zeit‘, als sie für den Leser empirisch in einem textuellen Raum besteht, den allein die Lektüre in Dauer (zurück)verwandeln kann“.¹⁵⁵ Obwohl Genette den Terminus ‚Pseudo-Zeit‘ berechtigterweise näher definiert, werden die anderen in *Die Erzählung* sehr häufig vorkommenden Begriffe ‚Zeit‘ (franz.: *temps*), ‚Geschwindigkeit‘ (*vitesse*) und

¹⁴⁹ Ebd., S. 25. Genette scheint sich dabei an der neuzeitlichen Verwendung der altgriechischen Termini zu orientieren und nicht an der wörtlichen Bedeutung von *Anachronie* als in etwa ‚Vordatierung‘, als Gegensatz von *parachronie* als ‚Nachdatierung‘ eines Ereignisses. In ‚Analepse‘ (‚zurück‘ + *lepse* [aus *lambanein* für ‚nehmen‘ bzw. ‚erwähnen‘], also in etwa ‚erzählen, was schon vergangen ist‘) kommt das Präfix ‚ana-‘ als Gegenpart zum Präfix ‚pro-‘ für ‚vor‘.

¹⁵⁰ Ebd., S. 22.

¹⁵¹ Ebd., S. 21. Kursivierung wie in der deutschen Übersetzung.

¹⁵² Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: 1968, S. 27. Zit. nach Genette 1998, S. 21.

¹⁵³ Zu medialen Unterschieden in Literatur und Film vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin Univ. Press 1985. Zur Bedeutung der Bewegung im Film vgl. Barnett, Daniel: *Movement as Meaning in Experimental Film*. Amsterdam [u. a.]: Rodopi 2008.

¹⁵⁴ Todorov, Tzvetan: *Les catégories du récit littéraire*. In : *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*. Paris: Persée 1966, S. 125–151, hierzu S. 138–141.

¹⁵⁵ Genette 1998, S. 206. Vgl. auch ebd., S. 22 und 213.

„Dauer“ (*durée*) undifferenziert behandelt.¹⁵⁶ Für eine angemessene Unterscheidung zwischen der Müller’schen ‚erzählten Zeit‘ und der Genette’schen ‚Pseudo-Zeit‘ wäre allerdings eine Definition (zumindest) des Begriffs ‚Zeit‘ geradezu unentbehrlich.

Diese Problematik scheint Genette stellenweise zu erkennen. Bei der Analyse der Kategorie ‚Dauer‘ beschreibt er z. B. die Schwierigkeiten, die die Vorstellung einer ‚Zeit-Ummünzung‘ bergen würde, darunter die Tatsachen, dass

- keine Erzählung streng chronometrisch/chronologisch in der Darstellung temporaler Verhältnisse verfährt (d. h. in keiner Erzählung tatsächlich die Dauer aller Ereignisse wiedergegeben wird) und überhaupt verfahren muss oder kann;¹⁵⁷
- keine Erzählung vollständig isochron ist (d. h. dass bei keiner Erzählung das Verhältnis zwischen Dauer der Geschichte und Länge der Erzählung konstant bleibt);
- bei der Analyse der temporalen Verhältnisse der Erzählstruktur komplexe Unterscheidungen zwischen Narration, Metanarration und Dialogszenen notwendig wären;
- in Prousts *Recherche*, dem von ihm analysierten Roman, (wie wohl in den meisten Erzählungen) Ereignisse zu finden sind, „die jeder Zeitbestimmung entbehren und sich in Bezug auf die sie umgebenden Ereignisse in keiner Weise situieren lassen“.¹⁵⁸

Obwohl Genette selbst einräumt, dass nicht einmal Dialogszenen als Referenzpunkt für einen Vergleich wirklicher Zeitspannen fungieren könnten, schlägt er vor, eine „Konstante der Geschwindigkeit der Erzählung“ zu verwenden.¹⁵⁹ Daraus ergibt sich ein Widerspruch, den er selbst aufzeichnet und kommentiert: Da die erzählte Zeit eine ‚Pseudo-Zeit‘ und die Zeit-Ummünzung aus diesem Grund unmöglich ist, kann die Geschwindigkeitskonstante und die Messung für jede Erzählungseinheit lediglich einen rein „statistischen Wert“ erreichen.¹⁶⁰

Trotz des Bewusstseins, dass es seiner Messmethode „an jeder echten Strenge“ fehle¹⁶¹ und dass sich die ‚Geschwindigkeit‘ einer Erzählung damit nicht wirklich *messen* lasse, – da die

¹⁵⁶ ‚Dauer‘ wird von Genette am Anfang des gleichnamigen Kapitels seines Aufsatzes der ‚Erzählzeit‘ gleichgestellt. Die Begründung des Autors ist, dass „niemand die Dauer einer Erzählung messen kann“. Genette 1998, S. 61. Darin zeigt sich die quantitative Ausrichtung seiner Vorgehensweise.

¹⁵⁷ Unstimmigkeiten der Chronologie bei Prousts *Recherche* werden von Genette selbst kommentiert, vgl. Genette 1998, S. 64 ff. Zur chronometrischen und chronologischen Erzählweise vgl. Kap. 3.2 sowie 5.4.3 dieser Arbeit.

¹⁵⁸ Genette 1998, S. 57.

¹⁵⁹ Ebd., S. 62. Die Variabilität der Lektüredauer ist allerdings nicht der Hauptgrund, warum sich die Dauer von Erzählungen schwer quantifizieren lässt. Bei Erzählungen kommen drei Ebenen des Diskurses zusammen: die der Lektüre, die der Narration und die der Geschichte/*histoire/story*. Die zwei ersteren entstehen aus der Ausführung des Erzählaktes, die letzte Ebene ist allerdings davon unabhängig und kann auch eine reine chronologische Angabe sein.

¹⁶⁰ Genette 1998, S. 62.

¹⁶¹ Ebd., S. 62.

individuelle Lektüredauer immer variabel ist¹⁶² und die notwendigen Zeitangaben oft abwesend, unvollständig oder unzuverlässig sind – hält Genette die daraus entstehenden makroskopischen Ergebnisse für aussagekräftig in Bezug auf die Bildung von „narrativen *Tempi*“. ¹⁶³ Von der Idee der Tempo-Angaben in der Musik inspiriert, entwirft Genette vier ‚Geschwindigkeiten‘ in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung (Erzählzeit) und der Zeit der Geschichte (erzählter Zeit), die er mit entsprechenden Beispielen illustriert: ‚Ellipse‘, ‚Summary‘, ‚Szene‘ und ‚Pause‘. ¹⁶⁴ Diese vier Geschwindigkeiten lassen sich wie folgt zusammenfassen:

In der ‚Ellipse‘ (1) – der nach Genette höchsten narrativen Geschwindigkeit, die auch „Zeitsprung“ genannt wird¹⁶⁵ – entspricht „ein Nullsegment der Erzählung einer beliebig langen Dauer der Geschichte“, d. h. ein Teil der Geschichte wird nicht bzw. nicht explizit erzählt. Mit der Geschwindigkeit ‚Summary‘ (2) bzw. der summarischen Erzählung ließe sich das Spektrum der Geschwindigkeiten zwischen Ellipse und Szene decken. Dabei wird die Handlung zwar erzählt, sie kann aber beliebig kurzgefasst werden, ähnlich wie bei einer reinen Chronologie bzw. einer Zeittafel. In der ‚Szene‘ (3), die meist in Form eines Dialogs vorkäme, läge (laut Genette) „eine konventionelle Gleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit“ vor. Bei der Pause (4), wie sie im Fall von einem Kommentar des Erzählers vorliegt, entspräche ein beliebig großes Segment des narrativen Diskurses einer diegetischen Dauer „Null“.

Die „Frequenz“, die als nächste Kategorie behandelt wird, wird als „Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese“ definiert. Genette erkennt die Einmaligkeit des Auftretens eines jeden Ereignisses und bezeichnet – ganz im Sinne Henri Bergsons (der allerdings nicht namentlich erwähnt wird) – „Wiederholung“ als „ein Konstrukt des Geistes, der aus jedem Einzelfall alles Individuelle eliminiert und nur das zurückbehält, was allen Fällen einer Klasse gemeinsam ist [...]“.¹⁶⁶ Trotzdem behauptet Genette, dass „[...] eine narrative Aussage [...] auch reproduziert, ein oder mehrere Male im selben Text“ wiederholt werden kann.¹⁶⁷

¹⁶² Ebd., S. 61.

¹⁶³ Ebd., S. 67. Kursivierung wie in der Übersetzung. Im Original Franz.: „*mouvements* narratifs“. Die Bezeichnung rekurriert auf die Metaphorik der Bewegung, die wesentlich für Genettes Konzept von „*vitesse*“ bzw. „Geschwindigkeit“ einer Erzählung ist. Vgl. Genette 2007, S. 90 f.

¹⁶⁴ Hierfür und für diesen Absatz vgl. Genette 1998, S. 67 sowie für die Beispiele S. 68–80. Kap. 3.2.3 dieser Arbeit präsentiert eine vertiefte Analyse der Plausibilität des Vergleichs zwischen musikalischer Notation und Erzählungen.

¹⁶⁵ Köppe, Tilmann; Kindt, Tom: *Erzähltheorie: eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014, S. 180 ff.

¹⁶⁶ Ebd., S. 81.

¹⁶⁷ Ebd., S. 81.

Aus dieser Perspektive unterscheidet der Autor Kategorien von erzählerischer Frequenz, die sich wie folgt grob zusammenfassen lassen: Die singulative Erzählung, bei der ein- oder n-mal erzählt wird, was ein- oder n-mal passiert ist, also 1E/1G- oder nE/nG-Beziehungen; die repetitive Erzählung: n-mal erzählen, was einmal passiert ist (nE/1G); die iterative Erzählung – ein einziges Mal erzählen, was n-mal passiert ist (1E/nG).¹⁶⁸ Diese Beziehungskategorien wendet Genette anschließend für die Analyse von Beispielen aus Prousts *Recherche* an.

Die Verhältnisse zwischen Erzählung (bzw. Narration) und Geschichte derart quantitativ (und sogar mit Formeln) aufeinander zu beziehen, erweist sich vor allem im Fall der iterativen Erzählung als problematisch. Genette räumt selbst ein, dass die Schilderung einer Proust'schen Romanszene stellvertretend für andere, sich in vielen ähnlichen Aspekten wiederholende Szenen erfolgt,¹⁶⁹ erklärt aber auch, dass es verfehlt wäre zu behaupten, zwei dieser erzählten Anlässe hätten vollkommen identisch aussehen können.¹⁷⁰ Er identifiziert erzählstrukturelle Eigenschaften wie die „*Trunkenheit der Iteration*“,¹⁷¹ den „Collage“-Charakter und die „*nachträgliche Einheit*“¹⁷² der *Recherche* und betont, dass die Strategie der Wiedererwähnung von Episoden (bzw. die „Iteration“) eine darstellende Funktion von Erlebnissen der Figuren im Roman aufweisen kann:

Er [Proust] will realistisch sein, die Dinge so wiedergeben, wie sie zu ihrer Zeit „erlebt“ wurden, dann aber auch so, wie man sich nachträglich an sie erinnert. So ist der Anachronismus bald der des Daseins selber, bald der der Erinnerung, die anderen Gesetzen als denen der Zeit gehorcht.¹⁷³

Im anschließenden Kapitel „Modus“ vertieft Genette die Untersuchung der Möglichkeiten narrativer Darstellung in Bezug auf die Differenzierung zwischen der „Erzählung von Ereignissen“ bzw. „[der] sprachliche[n] ‚Nachahmung‘ nichtsprachlicher Ereignisse“¹⁷⁴ einerseits (wenn Handlungen von einer Erzählinstanz vermittelt werden) und der „Erzählung von Worten“ bzw. der Wiedergabe von Rede bzw. Elementen sprachlicher Natur andererseits.¹⁷⁵

In „Stimme“, dem Kapitel zur letzten erzählanalytischen Kategorie von *Die Erzählung*, bespricht Genette das, was er „Zeit der Narration“¹⁷⁶ nennt: die Analyse der Chronologie sowie

¹⁶⁸ Ebd., S. 82 f.

¹⁶⁹ Genette zitiert dabei den Erzähler der *Recherche*: „Ich schildere [...] eine dieser Mahlzeiten, die gleichzeitig eine Vorstellung von den übrigen vermitteln mag.“ (II, S. 1006, dt. S. 2594).“ Genette 1998, S. 83, FN 6.

¹⁷⁰ Ebd., S. 87.

¹⁷¹ Ebd., S. 88. Kursivierung im Original.

¹⁷² Ebd., S. 106. Kursivierung im Original.

¹⁷³ Ebd., S. 112. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

¹⁷⁴ Ebd., S. 120. Ergänzungen in eckigen Klammern von mir, R. S.

¹⁷⁵ Ebd., S. 117–132.

¹⁷⁶ Ebd., S. 153–158.

der Dauer erzählter Handlungen in Bezug auf den Akt des Erzählens. Er unterscheidet dabei vier Narrationstypen (die – im Verhältnis des Bezug zum Geschehen – „spätere“, „frühere“ oder „gleichzeitige“ Narration und die zwischen den Momenten der Handlung „eingeschobene“ Narration) und wendet diese in unterschiedlichen Romanbeispielen an. Anschließend gibt er zur Dauer der Narration zu bedenken, dass die fiktive Narration „in fast allen Romanen mit Ausnahme von *Tristram Shandy*, keinerlei Dauer in Anspruch genommen zu haben“ scheint: „Marcel's Narrationsakt [in Prousts *Recherche*, R. S.] weist keinerlei Zeichen von Dauer oder auch nur einer Unterteilung auf: er ist instantan.“¹⁷⁷ Der Autor kommt darin auf einen wichtigen Punkt in Bezug auf die Rolle von Narration (bzw. Metanarration) und von Performativität für die Bestimmung temporaler Verhältnisse in literarischen Texten zu sprechen, der nicht vertieft wird.

Problematisch dabei – und bei weiteren Stellen von Genettes Aufsatz – sind die undifferenzierte Behandlung des ‚Zeit‘-Begriffs und die Tendenz zu einer quantitativen Analyse von nicht quantifizierbaren Aspekten.¹⁷⁸ Ein Beispiel dafür findet sich im zweiten, kommentierenden bzw. revidierenden Teil *Neuer Diskurs der Erzählung* (1983):

Die Schwierigkeit, die „Dauer“ einer Erzählung zu messen, liegt nicht am Wesen des Textes, sondern an seiner grafischen Darstellung: Eine mündliche Erzählung, ob literarisch oder nicht, hat ihre eigene und sehr gut messbare Dauer. Eine schriftliche Erzählung hingegen, die in dieser Form natürlich keine Dauer hat, kommt erst in einem performativen Akt, durch stummes oder lautes Lesen oder Vortragen zu ihrer „Rezeption“ und damit vollen Existenz [...] und genau das nannte ich die *Pseudo-Zeitlichkeit* der (schriftlichen) Erzählung.¹⁷⁹

Genette gebraucht in dieser Passage den Begriff „Pseudo-Zeitlichkeit“ (*pseudo-temporalité*), im „Ordnung“-Kapitel verwendet er allerdings noch den Ausdruck „Pseudo-Zeit“ (*pseudo-temps*).¹⁸⁰ Obwohl er und andere Autoren erkennen, dass sich die zwei Kategorien – die reale, chronometrisch messbare, aber individuell variierende Zeitebene der Lektüredauer auf der einen, die temporale Ebene der Fiktion auf der anderen Seite – grundlegend unterscheiden,

¹⁷⁷ Ebd., S. 159.

¹⁷⁸ Vgl. dazu Kap. 2.1 dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Vgl. Genette 1998, S. 213. Kursivierung im Original. Hier in eigener Übersetzung (mit Auslassungen in eckigen Klammern von mir, R. S.) aus dem französischen Original (Genette 2007, S. 313 f.): „La difficulté qu'on éprouve à mesurer la ‚durée‘ d'un récit n'est pas essentielle à son texte, mais seulement à sa présentation graphique : un récit oral, littéraire ou non, a sa durée propre et parfaitement mesurable. Un récit écrit, qui n'a évidemment pas de durée sous cette forme, ne trouve sa ‚réception‘, et donc sa pleine existence, que par un acte de performance, lecture ou récitation, orale ou muette [...] : c'est ce que j'appelais la *pseudo-temporalité* du récit (écrit).“

¹⁸⁰ Vgl. Genette 1998, S. 22 und 213 sowie Genette 2007, S. 23 und 313 f. Kursivierungen im Original. Diese Beispiele für die Inkonsistenz bei der Begriffsverwendung sind wahrscheinlich der Grund für die Freiheit des deutschen Übersetzers bei Entscheidungen wie „catégorie du *temps* narratif“ (Genette 2007, S. 155) als „Kategorie der narrativen *Zeitlichkeit*“ (Genette 1998, S. 110). Kursivierungen von mir, R. S.

scheint die Notwendigkeit einer expliziten und systematischen Definition selbiger gemeinhin ignoriert zu werden. In der Analyse der Romanbeispiele im nächsten Kapitel wird gezeigt, wie diese Unterscheidung jedoch fundamental für die Erfassung der temporalen Verhältnisse von literarischen Texten ist.

2.3 Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung* (1983–1985)

In seinem weit umfassenden Werk *Temps et récit (Zeit und Erzählung)*¹⁸¹ analysiert der französische Philosoph Paul Ricoeur die erzählerische „Konfiguration der Zeit“¹⁸² sowohl der Geschichtsschreibung als auch der Fiktionserzählung. Letztere untersucht er am Beispiel von Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*, Thomas Manns *Der Zauberberg* und Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Der Schwerpunkt von Ricoeurs Studie ist allerdings nicht literaturwissenschaftlich, sondern phänomenologisch, d. h. der vom Autor entwickelte erzähltheoretische Apparat dient als Mittel zur Untersuchung der festgestellten Aporien der Zeiterfahrung. Trotzdem werden in *Zeit und Erzählung* viele für die vorliegende Analyse sowie für die Erzähltheorie im Allgemeinen wesentliche Fragen behandelt. Einige davon werden im Weiteren zusammenfassend besprochen.

Das Werk wurde in drei Bände geteilt, die im Original nacheinander (jeweils 1983, 1984, 1985) erschienen sind. Im ersten Band, *Zeit und historische Erzählung* (im Original *L'intrigue et le récit historique*) leitet Ricoeur sein konzeptuelles Instrumentarium aus der Interpretation von Aurelius Augustinus' *Bekenntnisse* und Aristoteles' *Poetik* ab. Aus dem berühmten elften Buch der *Bekenntnisse* werden die Reflexionen in Bezug auf die Aporien der menschlichen Zeiterfahrung (vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit) übernommen.

Ricoeur konzipiert die Manifestation von Zeitlichkeit im Text durch drei Tätigkeitskategorien: als Präfiguration, Konfiguration und Refiguration. Sie entsprechen Augustinus' Konzeption der Zeiterfahrung, einerseits als *distentio*, andererseits als *intentio animi*. Die *distentio animi* wird als die zeitliche Ausdehnung der Geisteswahrnehmung aufgefasst: der gegenwärtige Moment, „[...] die Erinnerung dessen, was ich aufgesagt habe, und die Erwartung dessen, was ich noch sagen will“.¹⁸³ Darin steckt eine erste Aporie in Bezug auf die Existenz der Gegenwart, da die Dauer des jetzigen Moments nie festgehalten werden könne: Allein die Wahrnehmung

¹⁸¹ Ricoeur, Paul: *Temps et récit*. Tome I, II et III. Paris: Éd. du Seuil 1983, 1984, 1985. Auf Deutsch: ders.: *Zeit und Erzählung*. Bd. I–III. München: Fink 1988, 1989, 1991.

¹⁸² Vgl. Ricoeur 1988, u. a. S. 9.

¹⁸³ Ebd., S. 37.

eines jeden Augenblicks nimmt schon (chronologische) Zeit in Anspruch und so bliebe uns die Gegenwart prinzipiell immer unzugänglich. Um die Abwesenheit der Gegenwart zu kompensieren und um Vergangenheit und Zukunft zu erfassen, müsste sich der Geist (lat.: *anima*) dehnen (lat.: *se distend*).¹⁸⁴ Die *intentio animi* bildet den Gegenpart dazu als der unerreichbare Wunsch unseres Geistes, die zeitliche Totalität und die (laut Augustinus nur Gott zugängliche) Ewigkeit zu erfassen. Darin besteht die Aporie der *intentio in distentio*: „Je mehr also der Geist sich zur *intentio* verwandelt, desto mehr erleidet er eine *distentio*.“¹⁸⁵

Aus Aristoteles' *Poetik* übernimmt Ricoeur das Konzept der Fabel (franz. *intrigue*), die bei Aristoteles als *mimesis* (in etwa ‚Nachahmung‘) einer Handlung definiert wird. Ricoeur erweitert das Konzept zu drei Unterkategorien: *mimesis* I oder Präfiguration, als der „Verweis auf unser vertrautes Vorverständnis vom Bereich der Handlung“; *mimesis* II als Mythos oder Konfiguration, die „den Eintritt ins Reich der Fiktion“ gewährt, und *mimesis* III als Refiguration oder „die neue Konfiguration aufgrund der Fiktion der Fabel und der metaphorischen Referenz.“¹⁸⁶ Er sieht in dieser erweiternden Aufgliederung den „Schlüssel zu dem Problem der Beziehung zwischen Zeit und Erzählung“, da Aristoteles die zeitlichen Aspekte der Fabelkomposition (*mise en intrigue*) vernachlässigt habe.¹⁸⁷ An dieser Stelle der Argumentation fehlt eine begriffliche Definition von ‚Zeit‘ sowie die Erkenntnis der grundlegenden Verschiedenheit zwischen Aristoteles' Zeitauffassung (in seinem Buch *Physik*) und diejenige von Augustinus.

Nach der Etablierung dieser theoretischen Basis erfolgt in der zweiten Hälfte des ersten Bandes von *Zeit und Erzählung* eine Beschreibung der Entwicklung der französischen Historiografie und eine Analyse des bzw. ein „Plädoyer“ für den narrativen Status der Geschichtsschreibung.¹⁸⁸ Eine Geschichtsschreibung, die nicht in Erzählform verfasst wird, bedeute nach Ricoeur reine Chronologie.¹⁸⁹ So bespricht der Autor Parallele und Abgrenzungen zwischen historischer und Fiktionserzählungen und ihren Entstehungsbedingungen. So wie die Geschichtsschreibung der Erzählstruktur für die Refiguration von ‚Zeit‘ bedarf, so verhält es sich auch mit der Fiktionserzählung, die die geschichtliche Präfiguration der Wirklichkeit für die Refiguration von ‚Zeit‘ braucht.

¹⁸⁴ Ebd., S. 39.

¹⁸⁵ Ebd., S. 38. Kursivierung hier und in den weiteren Zitaten wie im Original auf Deutsch. In dieser Passage wird ersichtlich, dass der Ausdruck „Geist“ bzw. „*anima*“ nicht angemessen als ‚Wahrnehmung‘ übersetzt werden kann. Darauf wird im Weiteren noch zurückgekommen.

¹⁸⁶ Ebd., S. 9 sowie 87 ff.

¹⁸⁷ Ebd., S. 89.

¹⁸⁸ Ebd., S. 242.

¹⁸⁹ Ebd., S. 13.

Im zweiten Band wendet Ricoeur sein bis dahin entwickeltes narratives Modell im Sinne der *mimesis* II auf die Analyse von Fiktionserzählungen an. Zuvor führt er noch die Analyse ein mit einer Besprechung der semiotischen Zwänge der Narrativität (hauptsächlich nach Roland Barthes, Vladimir Propp und Algirdas J. Greimas), mit dem Verhältnis zwischen Tempora und Zeiterfahrung (nach Harald Weinrich) sowie der Unterscheidung und dem Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit (nach Günther Müller und Gérard Genette). Aus Weinrichs Buch *Tempus: besprochene und erzählte Welt*,¹⁹⁰ in welchem der Autor u. a. die Diskrepanz in der Fiktion zwischen verbaler Zeitform und chronologischer Situierung erläutert, übernimmt Ricoeur die Erkenntnis der Unmöglichkeit, die erzählte Zeit aus der syntaktischen Zeitform abzuleiten.

Besonders relevant für diese Analyse – und daher hier genauer zu besprechen – ist das dritte Kapitel „Die Spiele mit der Zeit“,¹⁹¹ in welchem Ricoeur u. a. die von G. Müller eingeführte und von G. Genette (im fast gleichnamigen Kapitel in *Discours du récit*, worauf Ricoeur hier anspielt)¹⁹² aufgegriffene Unterscheidung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit untersucht. Zwei von den „drei Zeiten“ in Müllers *Morphologische[r] Poetik* („die des Erzählens, die des Erzählten und die Lebenszeit“) werden von Ricoeur erläutert.¹⁹³ Während Müller zwischen einem Aussageakt (Erzählzeit), einer Aussage (erzählter Zeit) und einer Welt des Textes (fiktiver Zeiterfahrung) unterscheidet, bleibt bei Genette „die Unterscheidung zwischen Zeit des Aussageakts und Zeit der Aussage ohne jede mimetische Implikation textimmanent“.¹⁹⁴

Ricoeur analysiert auch die Ausdrucksmöglichkeiten des Aussageaktes innerhalb des Systems der Verbalzeiten und berücksichtigt dabei die Arbeiten von Käthe Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1937) und H. Weinrich, um festzustellen, dass „das System der Zeiten, das von einer Sprache zur anderen abweicht, sich nicht aus der phänomenologischen Zeiterfahrung und ihrer anschaulichen Unterscheidung zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft ableiten lässt“.¹⁹⁵ Er fragt sich dabei, ob es tatsächlich möglich bzw. sinnvoll ist, Erzählzeit und erzählte Zeit zu messen und darüber hinaus: „Wenn man hier jedoch misst, was misst man denn dann? Und: ist hier alles messbar?“¹⁹⁶ Die Besprechung der Notwendigkeit der Trennung zwischen Faktualität und Fiktionalität, die von Ricoeur als Aporie der Zeiterfahrung behandelt wird, wird

¹⁹⁰ Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. München: C. H. Beck 2001.

¹⁹¹ Ricoeur 1989, S. 104–169

¹⁹² Vgl. Kap. 2.2 dieser Arbeit bzw. das Kapitel „Das Spiel mit der Zeit“ bei Genette 1998, S. 110.

¹⁹³ Ricoeur 1989, S. 137.

¹⁹⁴ Ebd., S. 129.

¹⁹⁵ Ebd., S. 105.

¹⁹⁶ Ebd., S. 131 und 132.

auf den dritten Band der Studie verschoben. An der Stelle weist der Autor noch auf das Fehlen einer Möglichkeit der Hervorhebung (in der methodischen Analyse) der Auswirkung von fiktional konstruierten Zeiterfahrungen auf das reale Erlebnis der Fiktion (z. B. in Bezug auf eine Verlängerung oder Verkürzung der Lesedauer) hin.

Im vierten Kapitel seiner Studie, „Die fiktive Zeiterfahrung“, versucht Ricoeur, das Problem der Verbindung zwischen der fiktionalen Konfiguration und der Refiguration mit dem Entwurf des Begriffs der „*immanente[n] Transzendenz*“ zu lösen:¹⁹⁷ Der Zweck der im vorigen Kapitel besprochenen „Spiele mit der Zeit“ sei es eine Zeiterfahrung zu konstruieren, die, obwohl fiktiv und textimmanent, transzendieren und auf das reale Leben der Leser wirken kann. Diese Prämisse wird bei der Einleitung der Untersuchung von Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* mit anderen Worten neu formuliert: Bei der Erläuterung von zwei Stufen der kritischen Lektüre fiktionaler Werke werden auf der einen Seite die Konfiguration des Werkes (bzw. seine Struktur) und auf der anderen die „Weltanschauung und Zeiterfahrung, die diese Konfiguration aus sich *entwirft*“¹⁹⁸ (bzw. die inhaltliche Ebene) explizit unterschieden und als gleichermaßen relevant für eine angemessene Analyse betrachtet.

Der Autor behandelt diese Ebenen in seiner Analyse allerdings nicht separat. Er bespricht die Funktion der dargestellten chronologischen Zeit zu den jeweiligen Figuren in *Mrs. Dalloway* anhand der in der Handlung dargestellten Glockenschläge: Die fiktiv dargestellte chronologische Zeit generiert eine kollektive Erfahrung, die allerdings durch Woolfs Technik des Bewusstseinsstroms als ganz individuelle bzw. subjektive Zeiterfahrung präsentiert wird. Ricoeurs Schlussfolgerung lautet daher, dass die Zeiterfahrung in *Mrs. Dalloway* nicht einheitlich sei, sondern netzartig, indem die verschiedenen dargestellten Zeiterfahrungen zu einer „monumentalen Zeit“ in wechselnder Beziehung stehen würden (I, S. 187).

Bevor Paul Ricoeurs Analyse von Th. Manns *Der Zauberberg* im zweiten Band von *Zeit und Erzählung* besprochen wird, wird an dieser Stelle eine Anmerkung zu seiner unsystematischen Verwendung des ‚Zeit‘-Begriffs eingeschoben. Im Laufe der Analyse werden zahlreiche Kategorisierungen von ‚Zeit‘ eingeführt, wie „innere“ (II, S. 215), „klinische“ (II, S. 204), „monumentale“ (II, S. 173), „lebendige“ (II, S. 180), „mythische“, „dritte“ (beide III, S. 166), „beschleunigte“ (III, S. 340) ‚Zeit‘, die nicht oder nicht ausführlich genug erklärt werden. Das Problem der begrifflichen Definition von ‚Zeit‘ wird von Ricoeur erst nachträglich im dritten Band der Untersuchung erkannt – im Kapitel „Die kalendarische Zeit“: „Wir streifen hier ein

¹⁹⁷ Ebd., S. 171.

¹⁹⁸ Ebd., S. 173. Kursivierung im Original.

Gebiet, in das einzudringen wir uns in dem Moment versagt haben, als wir als Ausgangspunkt für unsere Erforschung der Erzählung zum einen das Epos, zum anderen die Historiographie gewählt haben.“¹⁹⁹

Auch für die literarischen Analysen hat die begriffliche Ungenauigkeit unmittelbare Konsequenzen, die allerdings im erwähnten dritten Band nicht berücksichtigt werden – zumal dies nicht der Schwerpunkt von Ricoeurs Untersuchung ist. Chronologische und historische Zeit werden (wie im Fall der Analyse von *Mrs. Dalloway*) argumentativ undifferenziert behandelt, wie bei dem folgenden Beispiel:

Die Zeit der Uhren, die Zeit der monumentalen Geschichte und die Zeit der Autoritätsfiguren – es ist dieselbe! Den Klang – oder besser den Schlag – der Stunden während der ganzen Erzählung muss man im Zeichen dieser monumentalen Zeit vernehmen, die komplexer ist als die bloß chronologische Zeit.²⁰⁰

Ricoeur lässt sich an dieser Stelle von Friedrich Nietzsches Ausdruck der „monumentalen Geschichte“ in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) inspirieren. Die Unterscheidung zwischen einer historischen und einer chronologischen Dimension des ‚Zeit‘-Begriffs wird dadurch aufgehoben. Wenig weiter nach dieser Passage kommt Ricoeur zurück zu einer Szene von Woolfs Roman und stellt fest: „Clarissas Zeit ist jedoch nicht die gleiche wie die von Septimus.“²⁰¹ Spätestens an dieser Stelle wird die unsystematische Verwendung der Begriffe problematisch für die Kohärenz und Verständlichkeit der Argumentation.

Die Analyse von Thomas Manns *Der Zauberberg* fängt mit der Bemerkung des Autors an, dass es schwer sei, zu bestimmen, in welchem Sinne dieser ein Roman *von* der ‚Zeit‘ wäre. Ricoeur übernimmt aus Adam Mendilows Essay *Time and the Novel* (1952) eine Zitatabkürzung der Passage am Anfang des siebten Kapitels vom *Zauberberg*, wo der Erzähler gesteht, die ‚Zeit‘ selbst erzählen zu wollen – und nicht nur *von* der ‚Zeit‘.²⁰² Hier die Passage im Original:

Ähnlich also wie diese Lasterträume vermag die Erzählung mit der Zeit zu Werke zu gehen, ähnlich vermag sie sie zu behandeln. Da sie sie aber „behandeln“ kann, so ist klar, dass die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu *ihrem Gegenstande* werden kann; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne „die Zeit erzählen“, so ist doch, *von der Zeit* erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, – so dass denn also dem Namen des „Zeitromans“ ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte. Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen

¹⁹⁹ Ebd., S. 166.

²⁰⁰ Ebd., S. 181.

²⁰¹ Ebd., S. 189.

²⁰² Wie erkannt von Thieberger, Richard: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph*. Baden-Baden: V. für Kunst und Wissenschaft 1952, S. 55.

könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, dass wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.²⁰³

Bei der deutschen Übersetzung von Ricoeur (1989, S. 171) liest man folgende Version:

„Wenn es zuviel gesagt wäre, man könne ‚die Zeit erzählen‘“, schreibt Thomas Mann im Siebenten [sic.] Kapitel des *Zauberbergs*, „so ist doch von der Zeit erzählen zu wollen, offenbar kein so absurdes Beginnen ... (und wir) gestehen, daß wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.“²⁰⁴

Anhand dieser Interpretation der Absicht des Erzählers, die ‚Zeit‘ selbst erzählen zu wollen – und nicht bloß „von der Zeit“ zu erzählen, wie Mendilow schreibt –, unterscheidet dieser zwischen “tales of time” und “tales about time” und ordnet den *Zauberberg* als zur letzteren Kategorie gehörend. Ricoeur listet einige Gründe auf, die diese Kategorisierung plausibilisieren: Einerseits würde (inhaltlich) die Darstellung vom Verlust des Sinnes für die Zeitmaße der Figuren, andererseits (strukturell) die von Th. Mann entwickelte Erzähltechnik die Charakterisierung der Erzählung als *Zeitroman* erlauben.²⁰⁵

Der entscheidende Grund für ihre Kategorisierung als *Zeitroman* sei allerdings der Hinweis des Erzählers selbst, der die Problematik des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit schon im „Vorsatz“ präsentiert. Ricoeur wendet sich dieser Problematik anschließend zu: Seine erste Feststellung ist, dass nicht jedes Kapitel ein Jahr abdeckt und zwei Kapitel über ein Jahr der fiktiven Handlung abdecken. Er beobachtet dann, dass die Erzählzeit zum einen immer kürzer im Verhältnis zur erzählten Zeit wird,²⁰⁶ zum anderen die progressive Verkürzung der erzählten Zeit eine perspektivische Wirkung erzeugen würde, die nur bei mehrfachem Lesen wahrnehmbar sei. Danach kommentiert er die vom Erzähler erwähnte „Zwienatur“ der ‚Zeit‘ als eine in der Erzählung fortschreitende Entkoppelung der Zeiterfahrung in Bezug auf Zeiteinheiten.

²⁰³ Vgl. Mann 2002, S. 818.

²⁰⁴ Ricoeur 1989, S. 171. Anführungszeichen, Auslassungen, Kursivierungen und Klammer wie im Original. Mendilow zitiert den *Zauberberg* wie folgt: “If it is too much to say that one can tell a tale of time, it is none the less true that a desire to tell a tale about time is not such an absurd idea ... [We] confess that we had something like that in view in the present work.” Mendilow, Adam Abraham: *Time and the Novel*. London [u. a.]: Peter Nevill 1952, S. 16.

²⁰⁵ Ebd., S. 192. Die Kursivierung in der Übersetzung weist darauf hin, dass Ricoeur den deutschsprachigen Begriff direkt ins Französische übernimmt. Er erwähnt den Begriff auch nur in dem von Thomas Mann eingeführten ‚doppelten‘ Sinn.

²⁰⁶ Die von Ricoeur präsentierten Zahlen und diejenige der deutschen Ausgabe deuten auf eine Relation hin, in welcher nicht mehr in weniger Seiten erzählt wird, sondern in welcher die Sprünge der Handlung längere Pausen aufdecken. Auf die genauen Zahlen und auf diesen gesamten Punkt wird im romananalytischen Kapitel noch zurückzukommen sein.

Parallel dazu sind laut Ricoeur die Forschungen des Helden Hans Castorp „hinsichtlich der Zeit zum Prüfstein aller seiner sonstigen Forschungen über Krankheit und Tod, Liebe, Leben und Kultur“ geworden.²⁰⁷ Der Roman sei nicht nur ein *Zeitroman* in dem von dem *Zauberberg*-Erzähler und später von Mann selbst ergänzten ‚doppelten‘ Sinne, sondern auch ein Roman der tödlichen Krankheit sowie auch über das Schicksal der europäischen Kultur (II, S. 197). Diese Punkte versucht Ricoeur bei seiner Besprechung der jeweiligen Romankapitel hervorzuheben. Bei der Analyse des Kapitels „Gedankenschärfe“ erweitert er seine Liste von ‚Zeit‘-Begriffen um die „*klinische Zeit*“ (II, S. 204), die die chronologische Zeit der siebenminütigen Fiebermessung in Zusammenhang mit Krankheit darstellt.

Elemente der Darstellung der zunehmenden Diskrepanz zwischen dem Zeitgefühl der Hauptfigur und der chronologischen Zeit werden weiterhin von Ricoeur in der Reihenfolge ihrer Erscheinung kommentiert: die „Ewigkeitssuppe“ und die „Walpurgisnacht“ des fünften Kapitels, die „Operationes spirituales“ und „Schnee“ des sechsten (II, S. 215) bis zum „Strandspaziergang“ und „Donnerschlag“ im siebten und letzten Kapitel. Diese und weitere zentrale Aspekte von *Der Zauberberg* werden im entsprechenden (fünften) Kapitel dieser Arbeit sorgfältig besprochen. Ricoeur stellt am Ende dieser zweiten Analyse fest, dass es zwischen diesen Erfahrungen gewaltige Unterschiede gebe, woraus keine Synthese gebildet werden könnte. Auch seine Analyse von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* wird in eine ähnliche Richtung geführt. Sie dienen als Fallbeispiele für die in seiner Studie weiterhin entwickelte Idee der *zeitlichen Synthesis des Heterogenen* und der *dissonanten Konsonanz*.²⁰⁸

Der dritte und letzte Band, „Die erzählte Zeit“, dient der Klärung der Hypothese, dass die narrative Konfiguration (*mimesis* II) eine Refiguration der Zeiterfahrung (*mimesis* III) generiert. Die Prämisse der Untersuchung und der Ursprung des Bandtitels legen offen, dass „es ohne die erzählte Zeit keine gedachte Zeit gäbe“.²⁰⁹ Der Autor wendet sich erneut der Aporetik der Zeitlichkeit, diesmal als Zugang zum Problem der Zeitrefiguration (bzw. der dritten Unterkategorie der *mimesis*) durch die Erzählung.²¹⁰ Er greift erneut die Aporien der Augustinischen Zeitvorstellung auf und untersucht parallel dazu schließlich auch das Buch IV von Aristoteles’

²⁰⁷ Ricoeur 1989, S. 199.

²⁰⁸ Ebd., S. 265, Kursivierung im Original.

²⁰⁹ Ricoeur 1991, S. 389. Einmal noch wird beispielhaft auf die Wichtigkeit der begrifflichen Präzision bzw. der Trennung zwischen den unterschiedlichen Kategorien des ‚Zeit‘-Begriffs hingewiesen: Ist hier die fiktionale Zeit gemeint, d. h. Erzählungen? Wie sollten sie dann entstanden sein, wenn sie vorher nicht gedacht worden wären? Oder ist hier die sprachliche bzw. erzählte Vermittlung von realer (chronologischer) Zeit oder von ‚Zeit‘ im Allgemeinen gemeint? Wenn Letzteres, stellt Ricoeur damit auf einer indirekten Weise eine eigene Hypothese in Bezug auf eine Ontologie von ‚Zeit‘? Diese Fragen bleiben in seiner (und in dieser) Untersuchung offen.

²¹⁰ Ebd., S. 9.

Physik. Ohne die Einzelheiten der Argumentation zu rekonstruieren, ergibt sich laut Ricoeur, dass Augustinus Aristoteles nicht widerlegt, sondern die frühere Kosmologie mit seiner Psychologie ergänzt (III, S. 28). Allerdings gebe es keinen denkbaren Übergang zwischen beiden Konzeptionen (III, S. 34–35). Die Konsequenzen dieser Ergebnisse der im zweiten Band prä-sentierten Romananalysen werden nicht konkret besprochen bzw. revidiert.

Auf der Suche nach einer Lösung für die festgestellten Aporien zwischen einer phänomenologischen und einer kosmologischen Zeitperspektive konfrontiert Ricoeur weitere phänomenologische Abhandlungen miteinander (darunter Edmund Husserls phänomenologische Vorlesungen gegen Kants *Transzendente Ästhetik*, die Vertreter der „vulgären Zeit“ gegen M. Heideggers Ideen in *Sein und Zeit*).²¹¹ Er bespricht danach die historische Zeit durch eine Kritik von Hegels Konzept der „Weltgeschichte“ im Kapitel „Auf Hegel verzichten“ und stützt sich anschließend auf Reinhart Kosellecks *Vergangene Zukunft*,²¹² um über das Konzept der geschichtlichen Zeit zu reflektieren.

Bemerkenswert ist es, dass Ricoeur Henri Bergsons Theorien keiner separaten Analyse wür-digt, obwohl er sich vehement gegen seine Ansichten stellt: Im Kapitel „Die Unsichtbarkeit der Zeit: Kant“ verteidigt er die Operation einer „figürlichen Synthesis“ der Wahrnehmung für die „notwendige Vermittlung zwischen dem (unbekannten) affizierenden Selbst und dem (bekann-ten) affizierten Selbst“.²¹³ Bei der linearen Darstellung von ‚Zeit‘ läge laut Ricoeur keine Ver-wechselung²¹⁴ vor, sondern ein „Übergang von der als solche nicht vollziehbaren Anschauung der Zeit zur Vorstellung einer bestimmten Zeit, und zwar durch Reflexion auf die Operation des Linienziehens“.²¹⁵ Dabei wird u. a. nicht berücksichtigt, dass Bergson an dieser berühmten Stelle des Vorwortes von *Zeit und Freiheit* nicht ‚Zeit‘ schreibt, sondern „Dauer“.²¹⁶

²¹¹ Ebd., S. 391. Dazu vgl. Söffler, Detlev: Auf dem Weg zu Kants Theorie der Zeit: Untersuchung zur Genese des Zeitbe-griffs in der Philosophie Immanuel Kants. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1994.

²¹² Koselleck 1992.

²¹³ Ricoeur 1991, S. 89. Bergsons Name fehlt komplett im Personenregister (S. 444) sowie in der Bibliografie (S. 439) der deutschen Übersetzung (Ricoeur 1991), obwohl er im französischen Original (*Temps et récit*) zusam-men mit dem *Essai sur les données immédiates de la conscience* angegeben wird. Vgl. Ricoeur 1985, S. 421.

²¹⁴ Im Original „*confusion*“ (Ricoeur 1985, S. 41–42). Auf De.: „Vermengung“ (Ricoeur 1991, S. 89 und auch in der alten Übersetzung Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*. Text als Nachdruck der 1920 in Jena [E. Diederichs Verlag] erschienenen 2.Auflage der Übersetzung von P. Fohr (1. Aufl. dieser Übersetzung 1911). Frankfurt a. M.: [Athenäum] 1989, S. 7). Die neuere Übersetzung von Margarethe Drewsen, worauf ich mich hier stütze, ersetzt den irreführenden, metaphorischen Ausdruck „Vermengung“ durch „Verwechslung“. Vgl. Bergson 2016, S. 5.

²¹⁵ Ricoeur 1991, S. 89. Kursivierung im Original.

²¹⁶ Bergson 2016, S. 5: „Wir versuchen aufzuweisen, dass jede Diskussion zwischen den Deterministen und ihren Gegnern eine vorhergehende Verwechslung der Dauer mit der Ausgedehtheit [...] impliziert [...]“ Erklärungs-bedürftig bleibt außerdem die letzte Fußnote (Nr. 18 in der deutschen Version) im zweiten Band von *Zeit und Erzählung*, in welcher sich Ricoeur anscheinend gegen einen (nicht explizit erwähnten) Vorwurf verteidigt. Der Vorwurf habe einen Zusammenhang zwischen der ‚Zeit‘ bei Virginia Woolf und bei Henri Bergson erstellt und würde Ricoeurs Analyse des Fehlers der Verwendung eines verräumlichten ‚Zeit‘-Begriffs oder der Konfusion zwischen Raum und Dauer bezichtigen. Vgl. Ricoeur 1989, S. 191, FN 18.

Als abschließendes Fazit lassen sich einige der Fragen festhalten, die Paul Ricoeur in *Zeit und Erzählung* aufwirft, die für die gegenwärtige Untersuchung wichtig sind: Die von Ricoeur behandelte Funktion narrativer Konfiguration und die Möglichkeiten ihrer Untersuchung sind zentrale Fragen auch für diese Studie. So ist auch die Idee, dass die erzählerische Strukturierung von Wirklichkeit uns erlauben würde, Zusammenhänge zu erschaffen und somit daraus Sinn zu erzeugen. Ricoeur präsentiert darüber hinaus eine triftige Kritik an den Theorien von G. Müller und G. Genette, die in sich ein großes Potenzial zu einer Erweiterung bzw. Verbesserung der herkömmlichen Unterscheidung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit trägt. Diese Unterscheidung stellt allerdings auch die Schwachstelle der Untersuchung dar, nämlich das Fehlen einer konsequenten Einhaltung der ‚Zeit‘-Begrifflichkeit sowie die damit verknüpfte mangelnde Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Zeit.

Ricoeurs Analyse ist zwar primär nicht literaturwissenschaftlich angelegt, aber sie stützt sich in ihrer Zielsetzung auf erzähltheoretische Methoden, zu welchen u. a. narratologische Definitionen, ihre Erklärung und das Einhalten der verwendeten Begrifflichkeit gehören: Der Autor kommt erst im dritten Band zu einer Auswertung von Theorien über den Begriff ‚Zeit‘, deren Ergebnisse (z. B. Kants Überlegungen in der *Transzendentalen Ästhetik*), worauf er selbst hinweist, nicht mehr in den knappen Romananalysen im zweiten Band eingebaut werden konnten.²¹⁷ Nur durch die Berücksichtigung dieser Ergebnisse bei den Analysen wäre die Verwirklichung des anfänglich verkündeten Ziels („auf die Aporetik der Zeit adäquat mit einer Poetik der Erzählung zu antworten“) möglich gewesen.²¹⁸

2.4 H. R. Jauß: *Zeit und Erinnerung in Prousts ‚Recherche‘ (1986)*

Auch Hans Robert Jauß untersucht in seiner ursprünglich 1955 erschienenen Arbeit das Verhältnis zwischen ‚Zeit‘ und Erzählung am Beispiel von M. Prousts *À la recherche du temps perdu*.²¹⁹ Allerdings nicht die Proust-Analyse, sondern seine thematisch einleitende *Zauberberg*-Besprechung spielt eine Rolle für die hier zu entwickelnden Untersuchungen. Jauß kommt schon auf der ersten Seite seiner Studie zu wichtigen Reflexionen, die er aus Th. Manns *Zauberberg* und aus der *Einführung in den ‚Zauberberg‘*²²⁰ für seine Methode übernimmt. Die Reflexionen werden in drei Schritte geteilt: Der erste postuliert, dass ‚Zeit‘ das *Element* sowohl

²¹⁷ Vgl. Ricoeur 1991, S. 73.

²¹⁸ Ricoeur 1991, S. 393.

²¹⁹ Jauß 1986.

²²⁰ Mann 1990.

der Erzählung als auch der Musik sei. Musik und Erzählung würden der ‚Zeit‘ zu ihrer Erscheinung bedürfen.²²¹ Im zweiten Schritt wird das Zeitelement der Erzählung in zwei Ebenen unterteilt, nämlich „die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt“ und die ihres Inhalts.²²² Diese Ebenen könnten laut dem Erzähler im *Zauberberg* zusammenfallen oder auch vollkommen unterschiedliche Längen aufweisen. Darüber hinaus könne die „Zeit, die zunächst nur a priori den Ablauf der Erzählung bedingt, [...] auch selbst in der Erzählung erscheinen: der ‚Inhalt‘ der Erzählung [könne] sich seinerseits im Ablauf einer *imaginären* Zeit darstellen“.²²³ Als dritter Schritt der Reflexion: Die Zeit selbst, an und für sich könne zum Inhalt der Erzählung werden. Der Ausdruck „an und für sich“ stammt aus dem Anfangssatz des letzten Kapitels von Th. Manns *Zauberberg*, „Strandspaziergang“: „Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?“²²⁴ Daraus lässt sich allerdings nicht erschließen, was genau der Romanerzähler und somit auch der Literaturwissenschaftler hier mit ‚Zeit‘ meinen.

Nach der Besprechung der *Zauberberg*-Reflexionen nimmt sich Jauß vor, sie erzähltheoretisch weiterzuentwickeln und führt an weiterer Stelle die Unterscheidung zwischen Zeitroman „im einfachen, seit dem XIX. Jahrhundert geläufigen Sinne“ und Zeit-Roman (mit Bindestrich) als einem Romantypus, der nicht mehr (oder nicht nur) auf (historischem) „Aktualismus“ basiert, sondern eine „quasi phänomenologische[...] Intention“ besitzt.²²⁵ Die Entstehungsepoche des Zeit-Romans bzw. der Verarbeitung von ‚Zeit‘ als neue ‚Dimension‘ des Romans, wie Jauß es formuliert,²²⁶ sei unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg historisch zu verorten. Wichtige Vertreter dieser Tendenz seien eben Marcel Proust, James Joyce und Thomas Mann mit ihren monumentalen Werken.

Im anschließenden Kapitel „Die Überwindung der epischen Distanz“ analysiert Jauß die zeitliche Struktur der Erzählung bzw. die Möglichkeiten der literarischen Darstellung von Dauer, Vergangenheit und Gegenwärtigkeit. Er stellt sich die Frage, woran man den Bruch zwischen Epos und Roman festmachen kann und fängt seine Antwort an mit der Heranziehung der brieflichen Diskussion Goethes und Schillers in Bezug auf die mögliche Unterscheidung

²²¹ Ähnlich wie G. Genette 1972 in *Discours du récit* (vgl. Kap. 3.1.1 dieser Arbeit). Jauß basiert seine Unterscheidung allerdings auf Lessings Trennung zwischen bildenden Künsten (Darstellung des Nebeneinanders) und Dichtung (Darstellung des Nacheinanders) in *Laokoon* (1766) (vgl. Lessing, Gotthold E.: *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 1994).

²²² Jauß 1986, S. 9. Im Original von H. R. Jauß kursiv geschrieben.

²²³ Ebd., S. 9.

²²⁴ Mann 2002, S. 816.

²²⁵ Jauß 1986, S. 11.

²²⁶ Ebd., S. 13.

zwischen epischer und dramatischer Dichtung. Dabei kontrastiert er die Arbeit von Käthe Hamburger (S. 21 ff.), die den Wert der Zeitform in der Dichtung in Frage stellt, mit der von Bernard Groethuysen, in der die zeitliche Erzählperspektive besprochen wird. Nach Groethuysen müsse die individuelle bzw. „biographische Zeit“ eine „Zeit der Erzählung“ werden, damit die Geschehnisse festgehalten werden können. Außerdem müsse sich die erzählende Person aus der Zeit der Erzählung herausversetzen, um zum Erzähler zu werden (S. 23–24). Damit wäre es möglich, dass die Zeit selbst sowohl Gegenstand als auch Subjekt der Erzählung wird, wie beim Roman „sans sujet“ (S. 31). Das von Jauß dafür gefundene Beispiel ist Gustave Flauberts *Education sentimentale* (1869), die er als den ersten Zeit-Roman im doppelten Sinn des Begriffs bezeichnet. Durch die Untersuchung der Entwicklung des französischen Romans (*roman nouveau*) und ihrer geschichtlichen Bedingungen versucht der Autor, seine rückwirkende Gattungsbezeichnung zu plausibilisieren.

Im Unterkapitel „C. Die Ausprägung des Zeit-Romans in Thomas Manns *Zauberberg* und James Joyces *Ulysses*“ führt Jauß die fundamentale Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Zeit ein: Er erläutert, dass sich Erzählzeit und erzählte Zeit nicht bedingen (können), auch wenn sie näher zusammenfallen würden, wie im Fall vom *Ulysses*. Der Grund dafür ist, dass es sich nicht um zwei Größen der objektiven Zeit handelt, sondern einerseits um eine individuell variable Lektürezeit (Erzählzeit), andererseits um eine imaginäre (fiktive) Zeit (erzählte Zeit). Schon Autoren wie Roman Ingarden und Jean-Paul Sartre hätten in ihren Arbeiten erkannt, dass Gleichzeitigkeit zwischen realer und irrealer Gegenwart nicht möglich ist²²⁷ – was die Plausibilität des Müller’schen Kategorienpaares Erzählzeit und erzählte Zeit in Frage stellt: „Was G. Müller mit seinem exterioren Kategorienpaar zu Tage fördern kann, sind darum primär auch nur quantitative Proportionen des ‚Zeitgerüsts‘ einer Erzählung (= die chronologische Gliederung des vorgegebenen oder rekonstruierten Stoffes).“²²⁸ Jauß’ anschließender Vorschlag ist die Ersetzung dieses Kategorienpaares durch „Dauer der Erscheinung und [...] *Erscheinung* der Dauer“.²²⁹

Der Ausdruck ‚Dauer der Erscheinung‘ vermittelt den Eindruck, als ob Jauß eine explizite begriffliche Unterscheidung zwischen Dauer (bzw. Zeitlichkeit) und (chronologischer) Zeit gemacht hätte, aber seine Beschreibung der ersten Kategorie zeigt das Gegenteil: „D.h. wir [...] richten den Blick auf die Dauer der erscheinenden Zeit, wie sie sich selbst im Horizont der

²²⁷ Jauß 1986, S. 41. Vgl. Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen: Max Niemeyer 1972 sowie Sartre, Jean-Paul: L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination. Paris: Gallimard 1986.

²²⁸ Ebd., S. 41 f.

²²⁹ Ebd., S. 42.

Lektüre von der kleinsten bis zu der größten ihrer Figurationen anzeigt.²³⁰ Die Dauer der erscheinenden ‚Zeit‘ bedeute somit Zeitdauer der Lektüre und basiert – ähnlich wie bei G. Müllers ‚Erzählzeit‘ – auf chronologischer Zeit.

Die ‚Erscheinung der Dauer‘ wird beschrieben als die Frage nach der Art, „wie sich die Zeit in der Fiktion ihrer Erscheinung selbst darstellt, wie das erzählte Geschehen dadurch modifiziert ist, dass es im Spiegel dieser Figurationen einer bestimmten Dauer erscheint“.²³¹ Durch diese Beschreibung lässt sich allerdings feststellen, dass Jauß die wichtige Unterscheidung zwischen Dauer (wie im Sinne von Zeitlichkeit, d. h. qualitativ) und (chronologische) Zeit (d. h. quantitativ) nicht macht – und dadurch nicht über „quantitative Proportionen des ‚Zeitgerüsts‘ einer Erzählung“²³² in seiner Analyse hinaus kommen kann.

Unmittelbar danach stellt er sich erneut die komplexe Frage des *Zauberberg*-Erzählers, ob bzw. wie man „die Zeit [...] selbst, als solche, an und für sich“ erzählen könnte, wendet die Frage allerdings in Richtung des gattungserneuernden Anspruchs von Th. Mann, die ‚Zeit‘ von einem Element der Erzählung zu ihrem Gegenstand zu machen. Jauß bespricht die „Differenz zwischen der Zeiterfahrung des Helden und der Zeitgestaltung der Erzählung (bzw. der Zeiterfahrung des Lesers)“²³³ und dabei auch die Länge der unterschiedlichen Romankapitel. Ein wichtiges Element dabei ist die Berücksichtigung der Möglichkeit der Interpretation von Erzählstrukturen als Darstellung der Wahrnehmung Hans Castorps: Der erste Tag ist „am breitesten“ (oder, anders formuliert, am längsten) mit 70 Seiten und auch der einzige Tag der Erzählung, der so ausführlich beschrieben wird. Der Grund dafür sei, dass alles, was dort passiert, vollkommen neu für Castorp sei. Der Erzähler wolle sich anfänglich an das ‚Neue‘ halten, routinemäßige Wiederholungen seien ausgeblendet worden, wie es üblich bei der menschlichen Wahrnehmung ist. Erst die Begegnung und spätere Beziehung zu Clawdia Chauchat würde einen Bruch mit dieser Tendenz bringen.

Die größte erzähltechnische Herausforderung und Innovation von *Der Zauberberg* ist laut Jauß die Vereinigung der Darstellung einer objektiven Chronologie mit der subjektiven Perspektive des „Helden“, dem die Zeitformen verschwimmen und in ein ‚nunc stans‘ zusammenrinnen“.²³⁴ Das künstlerische Mittel dafür sei das Leitmotiv, wie Thomas Mann selbst in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘*²³⁵ erwähnt, weshalb es nützlich sei, den Roman

²³⁰ Ebd., S. 42.

²³¹ Ebd., S. 42.

²³² Ebd., S. 41 f.

²³³ Ebd., S. 44.

²³⁴ Ebd., S. 46.

²³⁵ Mann 1990, S. 603.

ein zweites Mal zu lesen, „um das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts deuten zu können.“²³⁶ Als Beispiel für diese erzähltechnische Methode zitiert Jauß die „Walpurgisnacht“ und die Bleistift-Szene, die die Brücke zwischen Mme. Chauchat und den Ereignissen mit Pribislav Hippe bildet. Die klassische (aristotelische) triadische Einheitsregel würde somit in diesem aber auch in anderen Beispielen – wie im Fall der quasi ubiquitär im Roman auftauchenden Zahl 7 – zugunsten einer leitmotivischen *nunc-stans*-Gestaltung aufgehoben werden.²³⁷ Abschließend kontrastiert Jauß die Schlusszene des letzten Kapitels „Der Donnerschlag“ und seinen unbestimmten Ausgang mit der Idee ganz am Anfang des Romans, dem „Vorsatz“ von der „hochgradigen Verflorenheit“ der Geschichte: Als sie (die Geschichte) als Erzählung anfing, war sie schon vergangen. Als sie zu ihrem Ende kam, blieb sie unvollendet bzw. offen.

Jauß' Analyse sowie seine Interpretation der Bedeutung der Struktur des Romans sind relevant für die Untersuchung im fünften Kapitel dieser Arbeit. Die weiteren Romananalysen, die Jauß in seiner Voruntersuchung präsentiert (James Joyces *Ulysses* und Prousts *Jean Santeuil*) sind allerdings weniger relevant im aktuellen Untersuchungskontext als die Elemente, die er für die Analyse der *Recherche* in den weiteren Kapiteln entwirft. Dazu zählt vor allem die Idee der Gliederung der Zeiterfahrungen in den Kategorien „Erinnerungsbereich“ (das sind die thematische Einheiten, die oft – aber nicht immer – mit den jeweiligen Kapitelüberschriften zusammenfallen), „Dauer der Erscheinung“ und „Zeithorizont“.²³⁸ Durch die letzten Kategorien ließe sich genauer zwischen einer Dauer der Erscheinung (bzw. wie lange sich die Handlung im Leben der Figuren erstreckt) und eines Zeithorizonts (bzw. eines historischen Kontextes der Handlung) unterscheiden.

Zeit und Erinnerung bietet praktische und hilfreiche analytische Werkzeuge für die Behandlung der literarischen Darstellung von ‚Zeit‘: Zunächst führt Jauß eine Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Zeit funktional (bzw. in die Praxis literarischer Analyse) ein. Auch die Differenzierung der Bezeichnung „Zeit-Roman“ ist plausibel in diesem Zusammenhang und wurde für die aktuelle Untersuchung (mit einer inhaltlichen Anpassung und einer begrifflichen Differenzierung) teilweise übernommen. Jauß erkennt die wichtigsten Erzähltechniken und -strukturen, die eine angemessene Analyse der Darstellung von ‚Zeit‘ in Thomas Manns *Der Zauberberg* ermöglichen, auch wenn das nicht das Hauptziel seiner Arbeit

²³⁶ Ebd., S. 611.

²³⁷ Jauß 1986, S. 48. Die Leitmotivtechnik und weitere Aspekte der Argumentation, die Jauß für seine Analyse von *Der Zauberberg* entwickelt, werden noch in Kap. 4.2 dieser Arbeit wieder aufgegriffen.

²³⁸ Ebd., S. 283 ff.

ist. Auf dieses Material und auf einzelnen Aspekten der von ihm besprochenen „Figurationen der Zeit“ und der Zeitwahrnehmung wird im Verlauf der Romananalysen im vierten Kapitel dieser Studie noch eingegangen.

2.5 Joshua Kavaloski: *High Modernism* (2014)

Eine aufschlussreiche Herangehensweise für die Deutung der Funktion der Erzählstruktur in Thomas Manns Roman wird im Kapitel „The Enactment of Time in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*“ von Joshua Kavaloskis Buch *High Modernism: Aestheticism and Performativity in Literature of the 1920s* angeboten.²³⁹ Die darin vertretene Hauptthese ist, dass in Thomas Manns Roman ‚Zeit‘ – der Begriff wird von Kavaloski nicht explizit definiert – nicht nur thematisiert bzw. beschrieben wird, sondern auch performativ dargestellt bzw. ‚inszeniert‘ wird.²⁴⁰ Auf den ersten Seiten des Aufsatzes wird die theoretische Basis für die Untermauerung dieser Hypothese ausgebreitet, darunter die Unterscheidung – nach John L. Austins Sprechakttheorie – zwischen „konstativen“ und „performativen“ Äußerungen. Erstere würden Handlungen bloß beschreiben, letztere wären sogenannte Sprechakte (engl.: „speech acts“), deren Äußerung in einem legitimen Kontext bereits eine Handlung vollziehen bzw. konkretisieren.²⁴¹ Für die Literaturtheorie würde sich daraus die Unterscheidung zwischen zwei Funktionen von Literatur ergeben: eine darstellende („expository“) und eine inszenierende bzw. reifizierende („enacting or reifying“) (S. 320). Ein Beispiel für die Wirksamkeit der inszenierenden Funktion von Literatur wäre die soziale und kulturelle Übernahme von Vorstellungen wie die der romantischen Liebe. Konkrete Beispiele für performative Literatur wären nach Kavaloski Romane, die durch ihren Inhalt die Vorstellung der Menschen und dadurch auch ihr Handeln beeinflussen würden, wie Homi Bhabha in *The Location of Culture* (1994) am Beispiel von Salman Rushdies *The Satanic Verses* zu beweisen versucht.²⁴²

²³⁹ Kavaloski, Joshua: *High Modernism. Aestheticism and Performativity in Literature of the 1920s*. Rochester: Camden House 2014. Oder auch ders.: *Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann’s Der Zauberberg*. In: *German Studies Review*, Vol. 32, No. 2 (Mai 2009), S. 319–342. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/40574803 Zugang am 21.6.2017.

²⁴⁰ Auf Englisch „enact“. Vgl. Kavaloski 2014, S. 143, 146 und 163 sowie ders. 2009, S. 319, 323, 324, 325, 331, 332, 338.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 320. Kavaloski erkennt allerdings, dass Austin selbst die Anwendung der inszenierenden Funktion der Sprache für die Literatur nicht unterstützt: „A performative utterance will, for example, be in a particular way hollow if said by an actor on a stage, or if introduced in a poem.“ (Austin, John L.: *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard Univ. in 1955*. Oxford: Oxford Univ. Press 1962, S. 22. Zit. nach Kavaloski 2014, S. 19.)

²⁴² Als Kritikpunkt ließe sich an dieser Stelle fragen, ob nicht jeder Roman sowie jeder Text die Leser in ihrer Weltsicht und dadurch auch in ihrem Handeln beeinflussen kann. Ein weiteres Element, das in der Übertragung der Sprechakttheorie aus dem Bereich der synchronen Kommunikation (wie bei der gesprochenen Sprache) in die

Die Performativität im *Zauberberg* würde sich nach Kavaloski schon an dem Verhältnis zwischen den Ebenen des Erzählers („storyteller“) und der Geschichte („story“) bemerkbar machen, denn darin würde sich die unscharfe Trennung zwischen Erzählinstanz²⁴³ und Figur manifestieren. Der Erzählrhythmus würde sich nach Hans Castorps Zeiterfahrungen richten, um diese erzählerisch nachzuahmen: „The storyteller regulates the pace of narrative in order to enact the protagonist’s subjective perception of time.“²⁴⁴

Kavaloski versucht nun, die präsentierte These – dass sich der Erzählrhythmus im *Zauberberg* an Castorps subjektive Zeitwahrnehmung anpassen würde – durch Beispiele aus dem Roman zu plausibilisieren. Dabei vergleicht er Erzähllänge (bzw. Seitenzahl) mit erzähler (fiktionaler) Zeit und stellt fest: „The congruity of narrative time and story time demonstrates that the storyteller seeks to translate Hans Castorps’s temporal experience into narrative practice.“²⁴⁵

Aus Manns Bekundung des Strebens nach einer „Aufhebung der Zeit“²⁴⁶ schlussfolgert Kavaloski, dass die Erzählstruktur das künstlerische Mittel für diese Aufhebung sei (S. 149), fragt sich aber anschließend, welches Zeitkonzept („what notion of time“) damit gemeint ist. Kavaloskis Antwort auf diese Frage (im Grunde die Frage nach einem ‚Zeit‘-Begriff bzw. -konzept) ist, dass die Aufhebung die subjektive Zeiterfahrung des menschlichen Bewusstseins betreffen würde – also die Ebene, die der Autor an späterer Stelle als „Bergsonian *durée*“ bezeichnet (S. 161). Mit dieser Antwort enthält sich Kavaloski der Wahl einer der von ihm kommentierten multiplen „Philosophien der Zeit“,²⁴⁷ die als Deutung für den Roman angeboten werden. Allerdings scheint er seiner eigenen Antwort zu widersprechen, indem er den Zauber des Zauberbergs dadurch erklärt, dass dieser jenseits des Gangs der astronomischen Muster, der Uhrzeitregulierung sowie des Einflusses historischer Geschehnisse existieren

diachrone Kommunikation (wie die Literatur) nicht berücksichtigt wird, ist die Legitimität der Information. In seinem Beispiel für eine performative Äußerung nennt Kavaloski den Satz „You’re fired“, aber ergänzt: “[...] when articulated in the workplace by someone with power.” (Kavaloski 2014, S. 19) Kontextuelle Faktoren, wie die berufliche Hierarchie und die räumliche Lage, sind Elemente, die die Legitimität der Äußerung in dem Beispiel ausmachen. Kann sich die Wirkung literarischer Texte (Kavaloski schreibt „real-world efficacy“, S. 143), die hier neu kontextualisiert wird, ohne einen Kontext entfalten? Und wenn ja, sind wir dann noch in der Lage, ihre Eigenschaften einzuschätzen? Diese und weitere Fragen werden in Kapitel 3.2 dieser Arbeit vertieft.

²⁴³ Kavaloski verortet die Erzählinstanz innerhalb der Erzählzeit (S. 146), obwohl er sie auch als eine weitere Figur des Romans anerkennt (S. 145 „two *personae*“).

²⁴⁴ Ebd., S. 146.

²⁴⁵ Ebd., S. 146.

²⁴⁶ Zit. nach Manns *Einführung in den ‚Zauberberg‘* (1939). Vgl. Mann 1990, S. 612.

²⁴⁷ Kavaloski zitiert hier Wimmer, Ruprecht: „Zur Philosophie der Zeit im *Zauberberg*.“ In: Auf dem Weg zum ‚Zauberberg‘. Die Davoser Literaturtage 1996. Hg. von Th. Sprecher. Frankfurt a. M.: V. Klostermann 1997, S. 251–272, hier S. 271.

würde.²⁴⁸ Weiter wird im fünften Kapitel von *High Modernism* der Gedanke metaphorisch ausformuliert: „The flow of history can be temporarily eluded, but it inexorably returns and reasserts its dominance over the individual’s life” (S. 159). Durch diese (im Roman selbst vorhandene) metaphorische Darstellung von Zeit als eine handelnde, tätige Kraft (eine Art Kombination zwischen historischer und ontischer Zeitebenen) distanziert sich Kavaloskis Argumentation von der Idee der Aufhebung subjektiver Zeitwahrnehmung. Was wiederkehrt ist allerdings nicht nur der ‚Fluss der Geschichte‘²⁴⁹ als autonome, handelnde Kraft, sondern auch Hans Castorp selbst zum ‚Flachland‘, wodurch der Protagonist unweigerlich mit den sich vor seinen Augen spielenden, historisch höchst relevanten Geschehnissen konfrontiert wird.

Abschließend verdienen noch einige Ansätze, die aus Kavaloskis Analyse für die vorliegende übernommen wurden, besprochen zu werden. Prägend in seinem Buch ist die Idee, dass die ‚Modernität‘ moderner Romane ihre Art performativer Zeitdarstellung sei: Durch die Literatur könne die Zeit nicht nur besprochen, sondern auch inszeniert und dadurch erlebt werden – eine Potenzialität, die die Literatur von allen anderen Künsten, die sich lediglich deskriptiv mit der Zeitthematik auseinandersetzen, auszeichne.²⁵⁰ Darüber hinaus würde die Literatur und das Performative in ihr eine treuere Darstellung der Bergson’schen *durée* ermöglichen. Das Performative sei laut Kavaloski das Merkmal, das es erlauben würde, den *Zauberberg* als einen modernen Roman zu kategorisieren (S. 162 f.). Allerdings erkennt Kavaloski (S. 19) auch, dass das ursprüngliche Konzept der Sprechakttheorie nach Austin den Aspekt der Legitimität bzw. der Berechtigung als erforderlich voraussetzt: Die Wirksamkeit des performativen Sprechaktes würde von einer realen, geltenden Kommunikationssituation und von der Berechtigung und der Teilnahme der jeweiligen Kommunikationsteilnehmer abhängen. Kavaloski sieht die allgemeine performative Wirksamkeit des literarischen Kommunikationsaktes der Periode zwischen den zwei Weltkriegen in der (ästhetizistischen) Suche nach sozialer Veränderung: „This book asserts that certain literary texts of the 1920s qualify as performative because their ostensible aestheticism seeks social transformation.“²⁵¹

²⁴⁸ Kavaloski 2014, S. 151: „What makes the mountain ‘magical’ is that it exists apart from the flow of astronomical patterns, the regulation of clock time, and the influence of history.” Der Erzählungsschluss bestätigt, dass nicht der Berghof an sich jenseits der (chronologischen, historischen, ontischen) Zeit liegen würde, sondern Hans Castorps subjektive Zeitwahrnehmung, die durch die Umgebung, durch Raum und Zeit, worauf der Erzähler schon im ersten Kapitel „Ankunft“ hinweist, beeinflusst wird.

²⁴⁹ Ebd., S. 7.

²⁵⁰ Ebd., S. 12.

²⁵¹ Ebd., S. 22. Die Fragen, woran genau diese Absicht sozialer Transformation erkennbar wird und ob sich diese Absicht nicht auf weitere bzw. sogar jeden Text übertragen ließe, seien dahingestellt. Vgl. dazu Kap. 3.2 sowie Kap. 5 dieser Arbeit.

Allerdings verlagert er die Wirksamkeit von performativen literarischen Texten auf die Ebene der strukturellen Zeitdarstellung:

The aesthetic form of modernist literature is admittedly not action in and of itself. But it does change the individual's subjective experience and thereby enables action. One illustration of this process can be observed in this book's exploration of time in plot, structure, and narrative. The way that time is figured has consequences since it, after all, is one of the dimensions which fundamentally frame and shape the human perception of reality.²⁵²

Kavaloski räumt einerseits ein, dass die ästhetische Form modernistischer Literatur nicht Handlung an sich sei (ebd.), erkennt andererseits, dass Literatur ein zeitlicher Vorgang ist und als solcher die Zeitwahrnehmung der Leser steuert: "Since literature unfolds in time and mediates the individual's perception of time, then literature which not just depicts but also enacts alternate times is capable of transforming temporal perception."²⁵³ Ungeklärt bleibt in diesem Zusammenhang, ob bzw. wie sich die Veränderung der Zeitwahrnehmung von Lesern feststellen lässt. Eine weitere Frage, die dabei offenbleibt, ist, worauf sich die Wahrnehmung von Temporalität ("temporal perception") hier bezieht: auf reale, auf fiktive Zeit(en) oder auf beides? Diese und weitere Fragen werden im nächsten Kapitel (3) dieser Arbeit vertieft.

2.6 Weitere Autoren

2.6.1 Dirk Göttsche: *Zeit im Roman* (2001)

Dirk Göttsches Studie *Zeit im Roman* behandelt, wie schon der Untertitel der Arbeit erklärt, die „[l]iterarische Reflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und 19. Jahrhundert“.²⁵⁴ Die Studie profiliert sich gattungsgeschichtlich und übernimmt einen Teil ihrer theoretischen Basis aus der Geschichtswissenschaft: ‚Zeit‘ bedeutet darin überwiegend historische Zeit. Im Anschluss an R. Koselleck identifiziert Göttsche technische, soziale, politische und kulturelle Prozesse, die zur Entstehung eines gesteigerten „Zeitbewusstseins“²⁵⁵ und einer „Verzeitlichung“²⁵⁶ des Denkens sowie zu einer Dynamisierung der Geschichte (als

²⁵² Ebd., S. 192.

²⁵³ Ebd., S. 192.

²⁵⁴ Göttsche, Dirk: *Zeit im Roman*. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert. Hg. von Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke. München: Fink 2001.

²⁵⁵ ‚Zeit‘ bedeutet hier und sehr häufig bei Göttsche ‚Epoche‘. Ebd., S. 9, 11, 13 u. a.

²⁵⁶ Vgl. Koselleck 1992, S. 34, 321 sowie Göttsche 2001, S. 9.

„Zeitgeschichte“)²⁵⁷ geführt hätten. Der Roman sei prädisponiert „zur Thematisierung der neuen Qualität geschichtlicher Erfahrung im Rahmen des veränderten Zeit- und Geschichtsbewusstseins“ (S. 14) seit dem 18. Jahrhundert.

Für die Untersuchung der Kategorie Zeitroman führt Göttsche den Begriff der „literarischen Zeitreflexion“ ein:

Im Sprechen über die Zeit reflektiert der Mensch sein Verhältnis zu sich selbst, zur Natur und zu der geschichtlichen Welt des Sozialen im Horizont von Dauer und Wechsel, von Wiederholung, Veränderung und Verlust, von Erinnerung und Erwartung, und zwar vor allem dann, wenn diese Verhältnisse problematisch werden und neuer Bestimmung und Sinngebung bedürfen.²⁵⁸

Mit ‚Zeit‘ ist hier in erster Linie die (politisch-historische) Zeitgeschichte, die als Stoff für die Zeitromane ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert dient. Auch der in dieser Passage erkannte Bedarf an neuer Bestimmung und Sinngebung, der aus den problematisch gewordenen Verhältnissen zwischen Menschen und der Welt entsteht, entspricht der zuvor postulierten Hinwendung der modernen Literatur zur Darstellung einer veränderten Zeiterfahrung durch die literarische Zeitreflexion. Allerdings bleibt Göttsche in seiner Begrifflichkeit überwiegend im Bereich des Geschichtlichen: Er weist z. B. dem Zeitbewusstsein „eine fundamentale Geschichtlichkeit“ zu (S. 27) und schließt damit den Aspekt von Dauer aus dem Begriffszusammenhang aus – da diese keinen direkten Bezug zur geschichtlichen Zeitebene aufweist. Einige Aspekte der Argumentation leiden unter dem rekurrierenden Problem der fehlenden Definition des ‚Zeit‘-Begriffs, wie u. a. in dieser Passage: „An den Entwürfen einer Einheit in der Vielfalt gleichzeitiger Zeitebenen, Zeitformen und Zeitrhythmen lässt sich der geschichtliche Wandel des Zeitbewusstseins in besonderer Weise ablesen.“ (S. 28) Eine genaue Darstellung der dabei erwähnten Zeitebenen, -formen und -rhythmen ist auf den über 700 Seiten von *Zeit im Roman* leider nicht zu finden. Am nächsten zu einer Definition kommt der erste Satz des Kapitels „1.2. Zeit und Erzählen“: „Zeit im Roman ist nicht zuletzt die Zeit des Erzählens als solche.“ (S. 36) Die Idee wird allerdings nicht näher erläutert bzw. weiterentwickelt und bleibt daher in diesem Zusammenhang unfruchtbar. Anschließend zitiert Göttsche eine bedeutende und folgenreiche Feststellung von David Carr: „Erzählen ist immer

²⁵⁷ Göttsche 2001, S. 10, 14. „Zeitgeschichte“ bedeutet, wie schon mit R. Koselleck zuvor erläutert, eine „Geschichtsschreibung, die aus der Erfahrungswelt einer jeweils lebenden Generationengemeinschaft stammt“. Vgl. Koselleck 2000, S. 288. Diese Begriffsbestimmung ergibt sich allerdings nicht aus Göttsches Studie selbst, sondern aus ihren Quellen. Eine explizite Definition von ‚Zeit‘ bleibt auch bei diesem Werk aus. Vgl. dazu Worthmann, Joachim: Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert. Heidelberg: Carl Winter 1974.

²⁵⁸ Ebd., S. 26.

schon Organisation und ‚Interpretation von Zeiterfahrung‘.²⁵⁹ Das Zitat, das hervorragend als Einleitung zur Thematik des Verhältnisses zwischen Zeit und Erzählen passt, wird allerdings nicht ausgelegt. Stattdessen referiert der Autor bis zum Ende dieses Kapitels das hier zuvor schon besprochene Buch von Paul Ricoeur *Zeit und Erzählung*. Für die Zwecke seiner Analyse rekonstruiert der Autor danach die Entstehungsgeschichte der Kategorie ‚Zeitroman‘ (S. 54) und einige ihrer Probleme, die u. a. die Unterscheidung von Faktualität und Fiktionalität betreffen, wie Johann Weitzel in der Vorrede zu seinem Zeitroman *Lindau oder der unsichtbare Bund* (1805) auf den Punkt bringt: „Die Geschichte wird oft zum Roman, und ein Roman ist nicht selten Geschichte.“²⁶⁰

Da die historische Reichweite von Göttches Gegenstandsauswahl dort aufhört,²⁶¹ wo die der vorliegenden Studie anfängt (also mit der Jahrhundertwende um 1900 und dem 20. Jahrhundert), erübrigt sich das Kommentieren weiterer Einzelheiten seiner Analyse. Bei den ausblickenden Überlegungen erweisen sich die vom Autor entwickelten Begründungen und thematischen Verknüpfungen als eine hilfreiche Ergänzung zu den in den vorliegenden Untersuchungen entwickelten Aspekten der Beziehung zwischen Zeit-Romanen und historischer Zeit – wie die vereinheitlichende Kontextualisierung von u. a. Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* beweist.

2.6.2 Thomas Herold: *Zeit erzählen* (2016)

Thomas Herolds Studie *Zeit erzählen: Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*²⁶² kann als eine Aktualisierung von Dirk Göttches Untersuchung verstanden werden: Hier wird versucht, anhand einer Analyse der Repräsentation von Zeit in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*, Thomas Manns *Doktor Faustus* und Uwe Johnsons *Jahrestage* die Stellung des Zeitromans im 20. Jahrhundert zu verorten. Der Autor zitiert zwar den Vorschlag von Hans R. Jaub, die Bezeichnung getrennt zu schreiben (‚Zeit-Roman‘), bleibt aber bei der alten Schreibung zum Teil auch, weil sich der erste Teil der Arbeit, „Die doppelte Zeit – Narratologie und Geschichte“ dem ursprünglichen Begriff widmet: Hier präsentiert Herold eine

²⁵⁹ Carr 1986, S. 4 f.: “[N]arrative is our primary (though not our only) way of organizing our experience of time”. Zit. nach Göttche, S. 36. Das Zitat sollte bei Göttche streng genommen nur “Organisation” beinhalten, nicht “Interpretation”.

²⁶⁰ Weitzel, Johann: *Lindau oder der unsichtbare Bund. Eine Geschichte aus dem Revolutions-Kriege*. Frankfurt a. M.: [n. a.] 1805, S. III. zit. nach Göttche 2001, S. 44.

²⁶¹ Vgl. Göttche 2001, S. 26.

²⁶² Herold, Thomas: *Zeit erzählen. Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Freiburg i. Br.: Rombach 2016.

literaturgeschichtliche Rekonstruktion der Ursprünge und typologischen Eigenschaften des Zeitromans vom 19. bis ins 20. Jahrhundert hinein. Dafür nimmt er zuerst Beispiele aus Karl Immermanns Roman *Die Epigonen*,²⁶³ die er vor allem in Bezug auf Widersprüche in der dargestellten Chronologie untersucht. Obwohl Herold am Anfang des Kapitels erkennt, dass erst Th. Manns *Zauberberg* „Zeit“ in seiner „wörtlichen Bedeutung ins Spiel“²⁶⁴ bringen würde, bespricht er die Diskrepanz der chronologischen Zeitdarstellung der Handlung in Immermanns Roman: „Diese sechsjährige Lücke wird nämlich gleichsam ausgefüllt mit einer romaninternen Diskussion über die Darstellung der Zeit, wodurch die *Epigonen* erst die Zeitproblematik in ihrer vollen Wirkung entfalten.“²⁶⁵ In diesem Beispiel scheint die fehlende Unterscheidung zwischen chronologischer und historischer Zeitebene die etwas strenge Abgeschlossenheit der entwickelten Typisierung des Zeitromans zu kompensieren.²⁶⁶

Schon in der Einleitung von *Zeit erzählen* werden zwei Auffassungen des ‚Zeit‘-Begriffs unterschieden: einerseits als historische Zeit, wie beim Begriff Zeitroman und den dazu gezählten Werken, andererseits aber als „Uhrzeit, Dauer, Tages- oder Kalenderzeit oder Zeitlosigkeit.“²⁶⁷ In den analysierten Romanen ginge es um die Verbindung dieser zwei Kategorien.

In der zweiten Hälfte des ersten Teils wendet sich die Untersuchung Paul Ricoeurs *Zeit und Erzählung* zu und gelangt zu Ergebnissen, die in der vorliegenden Arbeit bei der Analyse von Ricoeurs Werk schon berücksichtigt wurden. Relevant dabei ist, dass Herold zurück zu Überlegungen in Bezug auf die Definition des ‚Zeit‘-Begriffs kommt, indem er den Begriff ‚Zeitmarker‘ als Ersatz für Ricoeurs Terminus „Bindeglieder“ vorschlägt:²⁶⁸ Er merkt an, dass Ricoeur bei seiner Analyse den Unterschied zwischen Uhr und Kalender nicht herausgearbeitet hätte, kommt aber zu keiner Unterscheidung zwischen chronologischer (Kalender-)Zeit und historischer (Epochen-)Zeit. Am Ende der Besprechung von Ricoeurs analytischer Methode kommentiert Herold weitere Aspekte von Th. Manns *Zauberberg*, u. a. den – für eine angemessene Analyse des Werks notwendigen – Bezug zu Bergsons Philosophie.²⁶⁹

²⁶³ Herold 2016, S. 43.

²⁶⁴ Ebd., S. 27.

²⁶⁵ Ebd., S. 52.

²⁶⁶ Was das von Herold ausgewählte Beispiel zeigt, ist in Wirklichkeit, dass sich schon in Immermanns *Epigonen*-Roman Anzeichen einer Zeitreflexion erkennen lässt, die auch die chronologische Zeitebene betrifft, wie zuvor (Kap. 1.2 dieser Arbeit) am Beispiel von Laurence Sternes *Tristram Shandy* gezeigt.

²⁶⁷ Herold 2016, S. 9.

²⁶⁸ Ebd., S. 86.

²⁶⁹ Ebd., S. 94. Auch hier wird ‚Zeit‘ mit dem Konzept ‚Dauer‘ verwechselt, indem (oder obwohl) es behauptet wird, dass Bergson „die Zeit ausschließlich aus phänomenologischer Perspektive, völlig losgelöst von der ‚Zeit‘ der Naturwissenschaften“ betrachten würde.

Im zweiten Teil „Zeit im Roman – Fallstudien“ werden die drei von Herold ausgewählten Romane besprochen: Bei Brochs *Die Schlafwandler* betont Herold die Rolle von Elementen, die die chronologische Zeit darstellen, wie Glockenschläge und Uhren, und begründet damit seine Interpretation des Werkes als Zeitroman.²⁷⁰ Darüber hinaus schreibt er der ambivalenten Rolle des Erzählers und der Verdrängung der Handlung durch essayistische Passagen eine Funktion von Epochenrepräsentation zu.

Im Kapitel über Th. Manns *Doktor Faustus* werden zunächst die Verhältnisse des Buchs zu anderen Werken und zu seiner Entstehungsepoche besprochen, die seine Kategorisierung als Zeitroman erlauben würden. Diese Kategorisierung wird allerdings durch die anschließende Analyse des Bezugs der Erzählinstanz – und von Mann selbst²⁷¹ – zur Verlässlichkeit sowie zu einer schwer eindeutig festzumachenden politischen Positionierung relativiert.²⁷² Weiterhin werden epochenbezogene und inhaltliche Aspekte wie die „Polyphonie“ und andere Bezüge zur Musik für die Charakterisierung des Romans als Zeitroman ausgewertet.²⁷³

Auf die Analyse der Polyphonie in Uwe Johnsons *Jahrestage* darf an dieser Stelle aufgrund ihrer Nähe zu den kommentierten Interpretationen verzichtet werden. Herolds Untersuchung, die die Tragweite bzw. die Funktionalität des Begriffs ‚Zeitroman‘ in ihrer ursprünglichen Bedeutung und Form zu demonstrieren versucht, bewegt sich – wie auch D. Göttsches *Zeit im Roman* – weitgehend auf der inhaltlichen Ebene der untersuchten Werke. Damit wird der erzählstrukturellen Ebene, die die literarischen Werke im 20. Jahrhundert am stärksten auszeichnet, nicht ausreichend Achtung geschenkt. Die Studie leistet allerdings einen wichtigen Beitrag der Zusammenfassung, kritischen Auswertung und Aktualisierung der Liste von wichtigen fachliterarischen Werken, die zum Verständnis des Entwicklungsprozesses der literarischen Zeitdarstellung notwendig sind – und die z. T. für die theoretische Basis der gegenwärtigen Untersuchung relevant waren.

3. Zeitbezogene Kritik und Weiterentwicklung der Forschung

Das vorige Kapitel zum Forschungsstand über den ‚Zeit‘-Begriff in der Narratologie lud zu einer Revision der Hauptprobleme der besprochenen Theorien ein, die im folgenden

²⁷⁰ Ebd., S. 112.

²⁷¹ Ebd., S. 178.

²⁷² Ebd., S. 193.

²⁷³ Vgl. ebd., jeweils S. 202 sowie 216 ff.

Unterkapitel 3.1 in der Form einer Kritik der leitenden narratologischen Behandlung temporaler Verhältnisse versucht wird. Die zwei Hauptpunkte dieser Kritik sind die Übernahme des physikalischen Konzepts der ‚absoluten‘ Zeitvorstellung und die dadurch ermöglichte Übernahme der Metaphorik von Bewegung bzw. Geschwindigkeit. Darauf basierend werden im anschließenden Unterkapitel 3.2 theoretische Werkzeuge vorgeschlagen, die zur Analyse von Aspekten der Konfiguration von Erzählungen sowie der literarischen Darstellung von Temporalität dienen können.

3.1 Kritik der narratologischen Behandlung temporaler Verhältnisse

3.1.1 Die Übernahme des physikalischen Konzepts der absoluten Zeit

Die Problematik des Verhältnisses zwischen ‚Erzählung‘ und ‚Zeit‘, die zentral für alle bisher in dieser Arbeit besprochenen Theorien ist, weist ihre erste Anklänge schon in der Antike auf – wie im Kontext der Besprechung von Paul Ricoeurs *Temps et Récit* angerissen: Aristoteles hielt in seiner *Poetik* die Gattungen der Dichtkunst, wie Epik und tragische Dichtung, für eine Nachahmung (*mimesis*) handelnder Menschen.²⁷⁴ Er erkannte, dass jede Handlung aufgrund ihres Umfangs und ihrer Komplexität nicht vollständig abgebildet werden kann. Aufgabe des Dichters sei somit u. a. die Ereignisse auszuwählen, die für die optimale Wirkung seiner Erzählung relevant sind, sie möglichst dramatisch wirkungsvoll anzuordnen und zu präsentieren.²⁷⁵ Wahrhaftigkeit und dramatische Wirkung besaßen demnach im Kontext poetischer Produktion eine größere Gewichtung als Wahrheit bzw. Genauigkeit. Diese Feststellung bringt mit sich eine große Implikation: Aristoteles selbst verbindet das, was der Dichter auswählt (also ‚Handlungen‘) nicht mit ‚Zeit‘, wie er diese in seinem Buch *Physik* beschreibt – d. h. als „eine Art Zahl“ bzw. eine objektiv feststellbare „Messzahl von Bewegung hinsichtlich des ‚davor‘ und ‚danach‘“.²⁷⁶

Wie es in den Kapiteln 2.1 und 2.2 erläutert wurde, stammt die Auffassung des Begriffs ‚Zeit‘, wie er in den wichtigsten Erzähltheorien der Aktualität²⁷⁷ verwendet wird, aus den

²⁷⁴ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch-deutsche Ausgabe. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2001, S. 5, 7.

²⁷⁵ Ebd., S. 77.

²⁷⁶ Vgl. Aristoteles 2019, Buch IV, Kap. 10 bis 14, S. 116–133, hier S. 120 [219b]. Kursivierung im Original.

²⁷⁷ Beispiele dafür sind u. a. Martínez, Matías; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012; ders. (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017; Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG 2006; Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the theory of narrative*.

kanonischen Arbeiten von Günter Müller (*Morphologische Poetik*)²⁷⁸ und Gérard Genette (*Discours du récit*).²⁷⁹ Das Zeitkonzept dieser und anderer Autoren entstammt wiederum aus der klassischen Physik, wie sie vor allem von Isaac Newtons Mechanik in *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (1687) begründet wird.²⁸⁰ Eine ausführliche konzeptuelle Definition des Begriffs ‚Zeit‘ ist in Newtons *Principia* nicht vorhanden²⁸¹ – und kaum notwendig: ‚Zeit‘ erscheint darin immer als eine Konstante, d. h. als gleichmäßige, universell geltende, mathematische Koordinate, die aus dem Aristotelischen Konzept abgeleitet wurde. Sie wird in Zahlen, die für Sekunden, Minuten, Stunden usw. stehen, angegeben.²⁸² Ihre Bedeutung dabei ist somit immer und ausschließlich chronometrische Zeit²⁸³ bzw. Stoppuhrzeit (vgl. dazu die Erläuterung in Kap. 3.1 dieser Arbeit). Erst eine solche exakt messbare Zeitmessung erlaubt Vergleiche bzw. die Messung von anderen, variierenden Phänomenen wie die Bewegungen von Körpern. Newton übernimmt das orthogonale Koordinatensystem, das René Descartes 1637 in *Discours de la Méthode* für die räumliche bzw. lineare Darstellung von Werten präsentiert hatte. Im kartesischen Koordinatensystem wird Zeit bekanntlich als horizontale Linie bzw. Achse (die sogenannte *t*-Achse) repräsentiert: Je weiter nach rechts, desto mehr (gleichwertige, gleichmäßige, chronometrische) Zeiteinheiten, d. h. desto ‚länger‘ die Dauer des dargestellten Sachverhalts.²⁸⁴ Länge wird im Koordinatensystem also in chronometrische Einheiten übersetzt.

Seit der wissenschaftlichen Validation von Albert Einsteins Relativitätstheorie gilt in der Physik die Vorstellung einer ‚absoluten‘ – im Sinne von überall und immer gleichmäßig verlaufenden – Zeit als überholt bzw. nicht wissenschaftlich haltbar. Für das allgemeine, etablierte Verständnis von ‚Zeit‘, für die alltäglichen Erfahrungen der menschlichen Sinne sowie für die soziale Synchronisation bleibt die zugänglichere ‚klassisch-physikalische‘ (absolute, lineare bzw. verräumlichte) Zeitvorstellung jedoch weiterhin bestehen. Die sogenannte ‚physikalische Zeit‘, die de facto „nicht umstandslos auf ‚irdische‘ Verhältnisse

Toronto [u. a.]: Univ. of Toronto Press 2017; Prince, Gerald: *Narratology. The Forms and Functioning of Narrative*. Berlin: De Gruyter 1982.

²⁷⁸ Müller 1974.

²⁷⁹ Genette 1972/1983 und (auf Deutsch) 1997.

²⁸⁰ Vgl. Fritsch, Harald: *Die verborgene Raum-Zeit. Newton, Einstein und die Gravitation*. München: Piper 2000, S. 11.

²⁸¹ Vgl. dazu Genz 1996, S. 91.

²⁸² Sekunden waren damals (im ausgehenden 17. Jahrhundert) dank der Pendeluhr eine hochmoderne Erfindung: „Mit der Pendeluhr differenzierte sich die Uhrzeit im 17. Jahrhundert erstmals in Minuten und Sekunden aus.“ Padova, Thomas de: *Leibniz, Newton und die Erfindung der Zeit*. München: Piper 2013, S. 10.

²⁸³ Vgl. Padova 2013, S. 7: „Die absolute, wahre und mathematische Zeit verfließt an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig und ohne Beziehung auf irgendeinen äußeren Gegenstand.“

²⁸⁴ Die Bezeichnung ‚länger‘ ist an dieser Stelle ein Beispiel für die metaphorische Verräumlichung der Dauer (als Länge), die Henri Bergson ausführlich bespricht. Vgl. Kap. 2.1.1. sowie Bergson 2016, S. 71–124.

übertragen werden“ kann,²⁸⁵ wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Untersuchung von nicht exakt messbaren Phänomenen übernommen. Die Fälle von Günther Müllers und Gérard Genettes Analysen temporaler Verhältnisse in literarischen Texten sind die relevantesten Beispiele dafür im erzähltheoretischen Kontext. Problematisch ist diese Übernahme vor allem, weil sie zur Verkennung eines komplexeren Phänomens (der literarischen Darstellung von temporalen Verhältnissen) führt: Sie verwendet Maßstäbe zur Erfassung und Messung von konkreten, greifbaren, sichtbaren Prozessen (wie Bewegung, Beschleunigung, Bremsung, Geschwindigkeit von Körpern) für die Analyse von visuellen und mentalen Interpretationsprozessen. In Kapitel 3.2 dieser Arbeit wird eine Alternative zum Modell der ‚physikalischen Zeit‘ angeboten: die Berücksichtigung der Chronographie, einer Modalität der Darstellung temporaler Verhältnisse in Erzählungen.

3.1.2 Von einer Geschwindigkeitsmetaphorik zum Grad der Komplexität

Wie zuvor (in Kap. 2.2 dieser Arbeit) gezeigt wurde, wird die Metaphorik der Bewegung bzw. der ‚Geschwindigkeit‘ der Erzählung, die Günther Müller mit dem Begriff der ‚Zeitraffung‘ einleitet,²⁸⁶ von Gérard Genette übernommen und erweitert. Genette stellt (wie bereits Müller)²⁸⁷ fest, dass die Zeitdauer der Lektüre individuell variabel und somit schwer messbar ist.²⁸⁸ Die erzählte Zeit (nach Genette ‚Pseudo-Zeit‘)²⁸⁹ ließe sich erst durch die Interpretation der jeweiligen Textpassage erschließen, d. h. durch qualitative statt quantitative Analyse. Die Ausrichtung auf primär quantitative Ergebnisse (im Sinne von fiktiven Zeiteinheiten pro Seitenzahl = Geschwindigkeit der Erzählung)²⁹⁰ erweist sich schon in dieser Hinsicht als unpräzise und grundsätzlich unangemessen. Sie führt u. a. dazu, dass Genette die Frage nach der Dauer der Narration als ‚belanglos‘ bezeichnet, da sie nicht messbar sei.²⁹¹ Auch begrifflich ist diese Herangehensweise ungenau, da die einzige, tatsächliche Geschwindigkeit (im engeren Sinne als ‚Verhältnis von zurückgelegtem Weg zu der dazu

²⁸⁵ Gnam, Andrea: Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk. München: Fink 1999, S. 12.

²⁸⁶ Vgl. Müller 1974, S. 257.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 275: „[D]as Lesetempo kann nicht mit dem Metronom ein für allemal festgelegt werden“. Anpassung in eckigen Klammern von mir, R. S.

²⁸⁸ Genette 1998, S. 61: „[...] es ist nur allzu klar, dass die Lektürezeiten von Fall zu Fall variieren und dass sich, anders als im Kino oder in der Musik, keine ‚normale‘ Aufführungsgeschwindigkeit festlegen lässt.“

²⁸⁹ Ebd., S. 206.

²⁹⁰ Vgl. dazu ebd., S. 213 f.

²⁹¹ Genette 1998, S. 159: „[D]ie fiktive Narration [scheint] [...] in fast allen Romanen mit Ausnahme von *Tristram Shandy*, keinerlei Dauer in Anspruch genommen zu haben, oder genauer gesagt, die Frage ihrer Dauer scheint belanglos zu sein.“

gebrauchten Zeit“ zu verstehen),²⁹² die in diesem Zusammenhang real festgestellt werden kann, die der Lektüre ist. Die Lektüregeschwindigkeit wird allerdings von Genette außer Acht gelassen, weil ihre empirische Untersuchung „zermürend“ wäre und es „ihr an jeder echten Strenge“ fehlen würde.²⁹³

Ergebnisse der neueren empirischen Forschung vom Leseprozess innerhalb der kognitiven Psychologie sowie Entwicklungen in der kognitiven Poetik zeigen, dass die Methoden empirischer Untersuchungen der Lektüregeschwindigkeit immer genauer und fundierter werden.²⁹⁴ Sie zeigen allerdings auch, dass allein empirische und statistische Messwerte für die Interpretation von dargestellten temporalen Verhältnissen in literarischen Texten nicht ausreichen.²⁹⁵ Genaue Messwerte in Bezug auf Lektüregeschwindigkeiten können zunächst nur die Tatsache bestätigen, dass Lesen viel mehr als rein visuelle Erfassung von Texteinheiten wie Buchstaben, Absätzen, Seiten etc. ist. Der Prozess der Konstruktion fiktiver Wirklichkeit erfordert ständige, aktive kognitive Teilnahme am Erzählten und vor allem *am Erzählen* selbst: Für Yvonne Wübben ist Lesen „weniger als Decodierungsprozess zu verstehen, der hohe kognitive Anforderungen stellt, sondern als Zuschreibungsakt, der wie die Beobachtung von Handlungen zur Aktivierung neuronaler Strukturen führt.“²⁹⁶ Eine exakt messbare Geschwindigkeit der Lektüre wäre insofern immer noch nicht aussagekräftig genug in Bezug auf eine (nach Genette) ‚Geschwindigkeit‘ der Erzählung. Wie in Kap. 2.2 dieser Arbeit erläutert, lässt sich Genette dabei von der Methodologie der Filmwissenschaft beeinflussen, in welcher der Terminus ‚Geschwindigkeit‘ sich auf die fremdgesteuerte Wiedergabe von audiovisuellen Inhalten bezieht.²⁹⁷ Auch aus diesem Grund ist es sinnvoll, diese metaphorisch verankerte Begrifflichkeit der besprochenen Theorien zu präzisieren.

²⁹² Wahrig-Burfeind, Renate: Geschwindigkeit [Art.]. In: Wahrig. Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin: Cornelsen 2008, S. 426 f.

²⁹³ Genette 1998, S. 62.

²⁹⁴ Vgl. dazu McConkie, G.; Rayner, K.: The span of the effective stimulus during a fixation in reading. In: Perception & Psychophysics, Vol. 17 (6), 1975, S. 578–586; Taylor, S. E.: The Dynamic Activity of Reading. A Model of the Reading Process. In: ders.: Exploring Silent Reading Fluency. Its Nature and Development. Springfield/I.: C. C. Thomas 2011; Thorpe, S.; Fize, D.; Marlot, C.: Speed of Processing in the Human Visual System. In: Nature. Vol. 381, 1996, S. 520–522; Schall, M.; Skinner, C. H. [u. a.]: Extending Research on Oral Reading Fluency Measures, Reading Speed, and Comprehension. In: Contemporary School Psychology (2016) 20: 262; Dehaene, S.: Lesen. Die größte Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert. München: Knaus 2010.

²⁹⁵ Zur Komplexität des Aktes der Lektüre literarischer Texte vgl. Draesner, Ulrike: Literarisches Lesen. In: Herrmann, Hans-Christian; Moser, Jeannie (Hg.): Lesen. Ein Handapparat. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2015, S. 201–213, v. a. S. 206–208.

²⁹⁶ Wübben, Yvonne: Why we read fiction? Eine Antwort aus dem Forschungsfeld der Cognitive Poetics. In: Herrmann, Hans-Christian; Moser, Jeannie (Hg.): Lesen. Ein Handapparat. Frankfurt a. M.: V. Klostermann 2015, S. 61–72, hier S. 65.

²⁹⁷ Vgl. Genette 1998, S. 21.

Die Zeitlichkeit der Lektüre ist, wie Wübben in Bezug auf das Lesen erkennt, sowohl als ein Decodierungsprozess als auch ein Zuschreibungsakt zu erfassen.²⁹⁸ Decodiert wird die Struktur des Textes, die räumlich, linear und zweidimensional ist.²⁹⁹ Der Zuschreibungsakt bezieht sich auf die Fähigkeit des Lesers, den decodierten Inhalt mental zu verarbeiten bzw. sich vorzustellen und zu interpretieren. Volker Roloff beschreibt den Leseprozess als „eine Form subjektiver, tagtraumähnlicher Phantasietätigkeit“.³⁰⁰ Wolfgang Iser nennt den *Akt des Lesens* „Sinnbildungsprozesse“.³⁰¹ Diese Prozesse sind fundamental für die Konstruktion nicht nur von Sinn im Allgemeinen, sondern auch von einer Vorstellung der Temporalität der erzählten Geschichte, also von ihrer Chronologie und ihrem Rhythmus. Letzterer ist ein Begriff, der ursprünglich aus der Musikwissenschaft stammt und dessen genaue Definition sich für die Literaturwissenschaft noch nicht vollständig etabliert hat, aber der Semiotiker Ugo Volli definiert ‚Rhythmus‘ als einen Aspekt der Oberfläche des Textes, der die Fähigkeit besitzt, „Zeiten und Arten der Lektüre zu beeinflussen. [...] Aus der Sicht des Lesers ist der Text oft nur ein Mittel, das eher als kognitiven oder referenziellen Zwecken [...] dem Zweck dient, die eigene Zeit einzuteilen und auszufüllen.“³⁰²

Aus den Erkenntnissen der zitierten Studien lässt sich vorab schlussfolgern, dass Erzählchronologie und -rhythmus Eigenschaften bzw. Produkte eines mentalen Prozesses der Beschäftigung mit der Lektüre, mit dem Textinhalt und mit den Entsprechungen von Form und Inhalt des Textes sind. Als solche können sie nicht rein quantitativ untersucht werden. Die quantitative Erforschung von Sprache und Text ist ein wertvolles Werkzeug für die Erhebung und Auswertung von Daten,³⁰³ bietet aber keine fertigen Antworten an. Im Fall von ‚Zeit‘ verhindert schon die Polysemie des Begriffs die Verwendung von rein quantitativen Methoden.

In den folgenden Abschnitten wird daher ein Gegenvorschlag zur Bewegungs- bzw. Geschwindigkeitsmetaphorik präsentiert, der die Erzählstruktur und die räumlichen und inhaltlichen Relationen von Texten qualitativ und relational untersucht. Dafür werden die Kategorien Textlänge und Textkomplexität herangezogen.

²⁹⁸ Wübben, S. 65.

²⁹⁹ Vgl. dazu Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart [u. a.]: J. B. Metzler 2000, S. 284 f.

³⁰⁰ Roloff, Volker: Der Begriff der Lektüre in kommunikationstheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht. Überlegung zu aktuellen Problemen der Leseforschung. In: Romanistisches Jahrbuch 29, 1980, S. 33–57, hier S. 40.

³⁰¹ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: W. Fink 1994, S. VII.

³⁰² Volli, Ugo: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen; Basel: Francke 2002, S. 103.

³⁰³ Beispiele für quantitative Erforschung von Sprache und Text sind die Studien in der Zeitschrift *Glottometrics* (Online zugänglich: www.ram-verlag.eu/journals-e-journals/glottometrics/) sowie Grzybek, Peter (Hg.): Contributions to the Science of Text and Language. Word Length Studies and Related Issues. Dordrecht: Springer 2007.

3.2 Aspekte erzählstruktureller Gestaltung

Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. [...] [L]e temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.³⁰⁴

(Paul Ricoeur)

Paul Ricoeurs oben zitierte Erkenntnis ist zentral für die hier entwickelte Argumentation und ließe sich wie folgt direkter umformulieren: ‚Zählen‘ und ‚Erzählen‘ unterscheiden sich vor allem in ihrem Bezug zur menschlichen Subjektivität. Ersteres ist objektiv, quantitativ, linear geordnet; Letzteres subjektiv, qualitativ, nicht (unbedingt) linear. Auf den Kontext der Analyse von Erzählungen übertragen heißt das dann: Die objektive, zählbare, gleichmäßige (Uhr-)Zeit oder sogar eine rein stichpunktartige Chronologisierung von Ereignissen werden ‚menschlich‘, d. h. subjektiver, nicht genau zählbar, ungleichmäßiger, wenn sie narrativ dargestellt werden. Die so dargestellte ‚Zeit‘ ist dann keine ‚Zeit‘ mehr, sondern entweder eine temporale Angabe (Chronologie) oder eine Darstellung von Dauer (Chronographie). Der Erläuterung dieser Differenzierungen ist dieses Kapitel gewidmet.

Wie die präsentierte Analyse des Forschungsstands zu erläutern versuchte, kollidiert die Orientierung der besprochenen Theorien nach Objektivität mit einer allgemein feststellbaren Tendenz der modernen Erkenntnistheorie, die Ebene der Subjektivität des Dargestellten stärker zu berücksichtigen.³⁰⁵ ‚Zeit‘ lässt sich nicht als die präzise zählbare, messbare (chronometrische) Koordinate der klassischen Physik erzählen: Zählen allein würde aus Erzählen reine Chronologie bzw. Chronometrie machen. Schon der Erzähler in Thomas Manns *Der Zauberberg* erkennt dies: „Eine Erzählung, die ginge: ‚Die Zeit verfloss, sie verrann, es strömte die Zeit‘ und so immer fort, – das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen.“³⁰⁶

³⁰⁴ Ricoeur 1983, S. 17. Hier in eigener, freier Übersetzung: „Die Welt, die jedes narrative Werk erschafft, ist immer eine zeitliche Welt. [...] Zeit wird erst menschliche Zeit, wenn sie narrativ dargestellt wird; die Erzählung hat erst eine Bedeutung, wenn sie die Aspekte temporaler Erfahrung zeichnet.“ Auslassung und Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

³⁰⁵ Vgl. Vietta 2007, S. 21, der „Subjektivität als charakteristisches Merkmal der modernen Erkenntnistheorie“ bezeichnet.

³⁰⁶ ZB, S. 816.

In seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘* erwähnt Thomas Mann die „Ausdehnung“ der Erzählung sowie das Grundthema der „Steigerung“ in seinem Roman.³⁰⁷ Diese zwei Elemente sind die Basis für die Kriterien ‚Länge‘ und ‚Detailliertheit‘ oder Komplexität der Erzählung, die für diese Analyse verwendet werden. Mit den zwei Kategorien lassen sich temporale Verhältnisse in Erzählpassagen nicht (wie herkömmlicherweise) im Sinne ‚schnelleren‘/‚langsameren‘ Erzählens konzeptualisieren, sondern als mehr oder weniger detailliert. Diese Art der Konzeptualisierung berücksichtigt die – nach Thomas Mann (u. v. a.) – ‚musikalische‘ Dimension der Erzählung, die gleichfalls (im Folgenden sowie in Kap. 5.4) noch besprochen wird. Darunter lässt sich die performatische Dimension nicht nur von Erzählungen bzw. geschriebener Sprache, sondern von sprachlichen Ausdrücken im Allgemeinen erfassen.

Die Prämisse dieser Erkenntnis lässt sich schon in den Genette’schen Kategorien ‚Ellipse‘, ‚Summary‘, ‚Szene‘ und ‚Pause‘ wieder finden, die eine teilweise qualitative bzw. deskriptive Orientierung aufweisen: Sie beziehen sich nicht auf eine ‚Geschwindigkeit‘, sondern auf die *Art der Beschreibung* einer Handlung – von einer kompletten Abwesenheit ihrer Beschreibung bzw. Erwähnung (‚Ellipse‘), die Hinzufügung von zunehmend mehr Details (‚Szene‘ und ‚Summary‘) bis zu handlungsfremden bzw. -externen Elementen, wie Erzählerkommentare, Texteschübe usw. (‚Pause‘).³⁰⁸ Ein Aspekt, der dabei nicht berücksichtigt wird, ist die moderne Tendenz der Darstellung der Subjektivität von Figuren sowie ihre Reflexionen, die besonders für Romane wie Rilkes *Aufzeichnungen*, Thomas Manns *Zauberberg* und Musils *Mann ohne Eigenschaften* prägend sind.³⁰⁹ Die temporalen Referenzen dieser Romane sind nicht nach Quantitäten bzw. messbaren Maßstäben ausgerichtet, sondern weitgehend nach den Wahrnehmungen der Protagonisten bzw. des Erzählers.

Silvio Vietta beschreibt, wie sich europäische Romane der Moderne, vor allem ab dem 18. Jahrhundert, weniger mit der Objektivität der messbaren Uhrzeit und zunehmend mit der Subjektivität ihrer Wahrnehmung sowie mit der Diskrepanz zwischen dem Gemessenen und dem Erlebten beschäftigen: „Das literarische Schreiben wird seit der Romantik als ein Ausdruck der *Subjektivität* begriffen und unter diesem Gesichtspunkt auf ein *wahrnehmendes, erkennendes, fühlendes Subjekt* hin perspektiviert.“³¹⁰ Die Diskrepanz zwischen Wahrnehmung (Subjektivität) und – chronologischer und historischer – Zeit (Objektivität) ist der größte

³⁰⁷ Mann 1990, S. 607 und 612.

³⁰⁸ Vgl. Genette 1998, S. 66–80.

³⁰⁹ Wie Vietta 2007, S. 23 und 31 beschreibt. Darauf wird im Weiteren zurückgekommen.

³¹⁰ Vietta 2007, S. 23. Kursivierungen im Original.

gemeinsame Nenner von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Thomas Mann *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bevor die Romanbeispiele im nächsten Kapitel untersucht werden, werden im Folgenden Aspekte der erzählstrukturellen Gestaltung, die für die Analyse dieser drei Romanen relevant sind, ausgeführt.

3.2.1 Zwei Modalitäten der Darstellung von temporalen Verhältnissen

Die Erkenntnisse, die die Arbeitsdefinition von ‚Zeit‘-Begriffen in Kapitel 1 geliefert hat, erlauben die Überwindung der klassisch-physikalischen Zeitkonzeption durch die qualitative Differenzierung des Phänomens der Darstellung von temporalen Verhältnissen in literarischen Texten. Anstelle des physikalischen Konzepts einer ‚absoluten‘ Zeit treten einerseits Zeitlichkeit (als die subjektive Wahrnehmung von Veränderung und Dauer) und andererseits Zeit (als chronologische bzw. chronometrische, historische und ontische Zeit) auf. Die phänomenologische Basis des verwendeten Zeitlichkeitskonzepts basiert auf Prämissen wie diejenige von u. a. Aurelius Augustinus und Henri Bergson, wie sie in Kapitel 1.1 erläutert wurden, sowie Roman Ingardens Erläuterung über die „dargestellte Zeit und die Zeitperspektiven“ in *Das literarische Kunstwerk*:

Sind die dargestellten Gegenstände vom Typus der realen Gegenstände, so befinden sie sich [...] in einer eigenen, dargestellten Zeit, die sowohl von der „objektiven“ Zeit der realen Welt wie auch von der „subjektiven“ Zeit eines absoluten Bewusstseinssubjektes zu unterscheiden ist.³¹¹

Diese Überwindung der Unterscheidung zwischen „objektiven“ und „subjektiven“ ‚Zeiten‘ wird in dieser Arbeit durch die umfassendere Formulierung ‚temporale Verhältnisse‘ ausgedrückt, worin auch die Kategorie Dauer miteinbegriffen ist.

Für die Analyse der temporalen Verhältnisse u. a. in *MLB*, *ZB* und *MoE* lassen sich zunächst zwei Modalitäten der Darstellung von temporalen Verhältnissen unterscheiden: eine *chronologische* und eine *chronographische*. Diese Kategorien werden später weiter differenziert. Die Unterscheidung zwischen chronologischer und chronographischer Darstellungsmodalitäten entspricht einer erweiterten Übertragung der Zweiteilungen von *diegesis/mimesis* oder *telling/showing* auf temporale Verhältnisse.

Die ‚chronologische‘ Darstellung beschreibt die Funktion von Verortung der Handlung innerhalb der Chronologie einer Geschichte. Diese Verortung erfolgt durch deiktische

³¹¹ Ingarden 1972, S. 36.

temporale Angaben wie ‚vor‘/‚nach‘, ‚heute‘/‚gestern‘/‚morgen‘, ‚11. September‘,³¹² ‚im Hochsommer‘³¹³ oder ‚Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913‘.³¹⁴ Die erzählten Ereignisse weisen dabei einen Bezugswert zur Chronologie der Erzählung auf, d. h. zum *Wann* im Verhältnis zu anderen Referenzpunkten (wie dem Ersten Weltkrieg im Fall von zwei der drei ausgewählten Romanbeispielen). Die chronologischen Angaben sind an sich textuelle Referenzpunkte, die auf eine Chronologie der Erzählung bezogen werden können, nicht auf die (heterodiegetische bzw. textexterne) Wirklichkeit. Als solche sollten sie nicht als ‚Zeit‘ (bzw. ‚erzählte Zeit‘) betrachtet bzw. bezeichnet werden. Denn anders als eine messbare, gleichmäßige und -wertige Einheit (wie Uhrzeit) sind sie als Angaben unpräzise, ungleichmäßig, unvollständig oder an vielen Passagen von Erzählungen sogar komplett abwesend. Temporale Angaben entsprechen somit den Darstellungsmodalitäten von *diegesis* bzw. *telling*: Die Leser müssen sich die Ordnung und die Dauer der erzählten Ereignisse vorstellen, d. h. mental (re-)konstruieren.

Bei der chronographischen Darstellungsmodalität kann die Dauer erzählter Ereignisse – wie sie von einer Figur in der Geschichte wahrgenommen wird – durch die Erzählweise der betreffenden Passage und anhand der Lektüre vollständig oder teilweise rekonstruiert werden. Ein Beispiel für Zeitangaben mit einem chronographischen Wert ist folgende Passage von Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* (1900): ‚Wieviel schlägt’s denn? ... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ... elf, elf ...‘³¹⁵ In dieser Passage wird eine chronologische Situierung der Handlung präsentiert (chronologische Modalität). Gleichzeitig rückt die Art der Präsentation dieser chronologischen Angabe die Zeitlichkeit bzw. die Dauer der Handlung in den Vordergrund. Die Detaillierung der einzelnen Glockenschläge, wie sie durch die Hauptfigur mental erzählt werden, ermöglicht ihre Aufführung bzw. Wiedergabe durch die mentale Lektüre. Eine diegetische bzw. nicht mimetische Form der Vermittlung dieser chronologischen Information wäre z. B. ‚Die Glocke schlägt elf Uhr abends.‘ Die Strategie der chronographischen Darstellung erlaubt allerdings eine Annäherung der Leserperspektive an die temporale Erfahrung der Figur, wie auch Peter-André Alt feststellt: ‚Schnitzler in seinen inneren Monologen von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*, Joyce in seinem großen Roman suchten, die erzählte Zeit mit dem Zeiterleben beim Lesevorgang gleichzusetzen.‘³¹⁶ In diesem Sinne lässt

³¹² Rilke 1984 III.1, S. 107 (erste Aufzeichnung in *MLB*).

³¹³ Mann 2002, S. 11 (*ZB*, I. Kap., ‚Ankunft‘).

³¹⁴ Musil 2005, S. 9 (*MoE*, I. Kap., ‚Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht‘).

³¹⁵ Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl*. Novelle. Stuttgart: Reclam 2009, S. 19.

³¹⁶ Alt, Peter-André: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung* in Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt a.M.: Lang 1985, S. 76. Unter

sich sagen, dass die Reihenfolge der Zahlen in dieser Passage keine willkürliche stilistische Entscheidung war, sondern eine Darstellung mit chronographischem Potenzial zur Aufführung der Dauer der Glockenschläge durch die Lektüre. Wenn die Leser die Uhrschnläge als solche (mit ihrem gewöhnlichen, getakteten Rhythmus) durch die mentale oder laute Lektüre reproduzieren, können sie näher an das Erlebnis der erzählten temporalen Wahrnehmung kommen, als wenn sie es nicht tun.³¹⁷ Der Kern dieser Idee erscheint schon in Genettes Erkennung der „Zeitlichkeit [...], die [der narrative Text] von seiner Lektüre empfängt.“³¹⁸ Der Literaturwissenschaftler untersucht allerdings weder diese Art von Zeitlichkeit noch den gleichfalls von ihm erwähnten „performativen Akt stummen oder lauten Lesens“, der der schriftlichen Erzählung „ihre volle Existenz“ verleiht.³¹⁹

Chronographie hat insofern ein ‚performatives‘ Potenzial, wie Joshua Kavaloski erkennt,³²⁰ weil sie die Zeitlichkeit bzw. die Dauer der Lektüre nicht nur ‚braucht‘, wie Genette es formuliert, sondern auch *beeinflussen* kann. Dafür müssen die Leser chronographische Passagen als solche erkennen und innerlich bzw. mental aufführen. Die chronographische Darstellung hängt somit – wie jede andere Rezeptionsbedingung – von der Teilnahme und (mentalen) Agentivität bzw. der Kooperation des Lesers ab.

‚Zeitlichkeit‘ und Dauer bedeuten in diesem Zusammenhang nicht einfach ‚Zeitdauer‘, die in Sekunden, Minuten, Stunden usw. messbar ist, sondern eine subjektive Lektüreerfahrung. Diese entspricht insofern derjenigen Erfahrung, die Henri Bergson als ‚reine Dauer‘ beschreibt, indem sie sich in ihrem Wesen nicht durch räumliche Darstellungen oder sprachliche Beschreibungen erfassen lässt.³²¹ Auch die chronographisch dargestellte Dauer kann an sich erst erfahren werden, wenn sie als Dauer *erlebt* wird, da eine rein vorgestellte Dauer, wie

Berücksichtigung der in Kap. 2.1 dieser Arbeit differenzierten temporalen Kategorien ließen sich „erzählte Zeit“ als ‚erzählte Dauer‘ und „Zeiterleben“ als ‚Wahrnehmung von Dauer‘ formulieren.

³¹⁷ Ähnliche Beispiele findet man in Werken Virginia Woolfs, wie in den einführenden “interludes” (Begriff von D. Bradshaw) *The Waves* (1931): ““That is the first stroke of the church bell,’ said Louis. ‘Then the others follow; one, two; one, two; one, two.’” (Woolf, Virginia: *The Waves*. Ed. with an Introduction and Notes by David Bradshaw. Oxford: Oxford Univ. Press 2015, S. 17 [Bradshaws Kommentar], S. 56 [Textzitat]. Oder an manchen Passagen von *Mrs. Dalloway*, in welchen sich die chronometrische Ebene der Uhrzeit, die die Urtürme (des Big Ben und der Kirche St. Margareth im Londoner Westminster) schlagen, mit den chronologischen Ebenen der erzählten Lebensgeschichten verweben. Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*. In: *The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf*. Ed. by Anne F. Fernald. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2015, S. 77. Vgl. dazu auch Marcus, Laura: *Virginia Woolf*. Devon: Horndon House 2004, S. 69.

³¹⁸ Genette 1998, S. 22. Auslassungen von mir, R. S.

³¹⁹ Ebd., S. 213.

³²⁰ Vgl. Kap. 2.5 dieser Arbeit sowie Kavaloski 2014: “Th. Mann’s *Der Zauberberg* (1924) [...] is performative because the pace of the narrative’s retelling enacts the perception of time in the mountaintop sanatorium, and this performativity negotiates the slippage between the unstoppable flow of clock time in the external world and the Bergsonian *durée* of consciousness.” Kursivierungen im Original. Auslassung von mir, R. S.

³²¹ Vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit sowie Bergson 2016, u. a. S. 97.

diejenige der Chronologie, *Vorstellung* bleibt. In diesem Sinne erkennt Sybille Krämer: „Nicht Epiphanie, also Gegenwärtigkeit, vielmehr Stellvertreterschaft, also Vergegenwärtigung, ist das, was die Zeichen für uns zu leisten haben.“³²² Die Vergegenwärtigung der Zeitlichkeit der erzählten Handlung stammt immer aus einem (mentalen oder mündlich geäußerten) Akt der Performanz der Lektüre.

Dieses Potenzial zur Performativität, das literarische Texte aufweisen können und das durch die Lektüre ausgeschöpft werden kann, wird im Abschnitt 3.2.3 dieses Unterkapitels in Zusammenhang mit der chronographischen Darstellungsmodalität genauer erläutert. Davor gilt es allerdings den Begriff ‚Performativität‘, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, erzähltheoretisch zu definieren.

3.2.2 Performativität – narratologische Begriffsdefinition

Der Begriff Performativität geht auf John L. Austins Theorien in *How to do Things with Words* zurück: Einige Äußerungen würden eine Handlung bzw. Situation nicht einfach beschreiben, sondern wären selbst die Handlung, wenn sie im entsprechenden Kontext von einer berechtigten Person geäußert werden: “The term ‘performative’ [...] indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action.”³²³ In dieser ersten Phase der Begriffsentwicklung werden allerdings ausschließlich reale, mündliche Äußerungen, die in einem herkömmlichen Kontext stattfinden, als performativ charakterisiert; dabei werden literarische und dramatische Äußerungen ausgeschlossen.³²⁴ Austins Idee von Performativität wurde von anderen Autoren übernommen und weiterentwickelt, wie beispielsweise Marie L. Pratt und, einige Jahre später, Sandy Petrey, die daraus einige Folgen für die Literaturwissenschaft zogen. Pratt versuchte in *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977), den literarischen Diskurs innerhalb anderer kommunikativer Handlungen zu verorten und dadurch den Weg für eine Anwendung der Sprechaktentheorie für die Literaturanalyse zu ebnen. Sie benutzt dafür Ideen von John Searle und die Konversationsmaximen von Paul Grice, um analytische Kategorien für narrative Relationen zu

³²² Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 323–346, hier S. 323.

³²³ Austin 1962, S. 6.

³²⁴ Ebd., S. 22: “[A] performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. [...] Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances.” Kursivierung im Original. Auslassungen von mir, R. S.

entwerfen.³²⁵ Petrey verfährt ähnlich, indem sie durch ihre Interpretation von Austins Theorien eine Betrachtungsweise von literarischen Texten vorschlägt, die Inhalt und Form, linguistische und nicht-linguistische Aspekte berücksichtigt.³²⁶ In diesem Sinne begründet sie ihre Position: “To adopt a speech-act perspective on literary texts (rather than on fictional discourse) is to see that literature, like any other linguistic performance, is a collective interaction as well as a verbal object.”³²⁷ Die Autorin bespricht u. a. die Performativität in Bezug auf die dramatische Gattung als Aspekt der Untermauerung des Arguments für die Berücksichtigung der performatischen Ebene aller literarischen Texte und stützt sich dabei auf Paul Ricoeurs (zu Anfang dieses Kap. 3.2 besprochene) Idee des narrativen Charakters der menschlichen Erfahrung.³²⁸ Luc Herman und Bart Vervaeck bringen es auf den Punkt:

In theoretical terms, the literary speech act is a performative. This type of utterance does not merely represent a specific situation – in that case it would be a constative – but it rather brings something about. As a performative, literature creates a world. The performative’s success depends on certain felicity conditions that derive from and can only be met thanks to the communicative context. These conditions subject literary communication to a series of conventions (such as genre) shared by sender and receiver. The literary text precisely derives its illocutionary force – that is, its power to make the reader believe in the world it evokes – from these conventions, which it uses and activates.³²⁹

Auf diese und andere theoretische Entwicklungen des Begriffs wird im Folgenden sowie im nächsten Abschnitt zurückzukommen sein. Davor gilt es allerdings, den Begriff ‚Performativität‘ einzuführen.

Performativität wird von Ute Berns im *Handbook of Narratology* (2009) wie folgt definiert:

The terms “performativity” and “performance” derive from the verb “to perform.” They denote the capacity to execute an action, to carry something out actually and thoroughly, as well as to do according to prescribed ritual. “To perform” may also be used in the sense of “to perform an artistic work,” i.e. to act in a play, to play an instrument, to sing of dance. In narratology, performativity denotes modes of presenting or evoking action.³³⁰

Die Definition enthält dann eine Unterscheidung von zwei Ebenen von Performativität mit jeweils zwei Unterebenen:

³²⁵ Pratt, Mary L.: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington [u. a.]: Indiana Univ. Press 1977, u. a. Kap. “Literary Cooperation and Implicature”, S. 152–200.

³²⁶ Petrey, Sandy: *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge 1990, S. 17.

³²⁷ Ebd., S. 70.

³²⁸ Ebd., S. 114.

³²⁹ Herman, Luc; Vervaeck, Bart: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press 2005, S. 184.

³³⁰ Berns, Ute: Performativity [Art.]. In: *Handbook of Narratology*. Ed. by P. Hühn [u. a.] Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 370–383, hier S. 370.

- Ebene I beschreibt real stattfindende Handlungen wie, im Fall von *Performativity I.i*, eine live Performance bzw. eine präsenziell (d. h. mit der Anwesenheit eines Publikums), synchron verlaufende Präsentation. Ute Berns' Beispiele hierfür sind eine Hochzeitszeremonie, ein Gerichtsverfahren und eine Theateraufführung. *Performativity I.ii* begreift die Präsentation der Narration der dargebotenen Handlung wie bei einer (als Erzähler) kommentierenden Figur in einem Schauspiel.

Auf dieser ersten Ebene sind die Beteiligten (Religionsvertreter, Beamten oder Schauspieler auf der einen Seite und Publikum auf der anderen) anwesend und teilen dadurch dieselbe (konventionelle) Gegenwart der Aufführung sowie ähnliche Erfahrungen in Bezug auf die Zeitlichkeit der Präsentation.³³¹

- Ebene II behandelt beschriebene bzw. imaginierte Handlungen innerhalb einer Geschichte (*story*), also in der Fiktionalitätsebene.

Performativity II.i bezeichnet die (rein schriftliche oder vorgelesene) Beschreibung einer nicht real aufgeführten Handlung, die die Audienz bzw. Leserschaft sich dann vorstellt. Beispiele dafür wären die (stumme oder laute) Lektüre eines Romans oder das Lauschen eines Hörspiels.

Wenn sich diese Beschreibung auf den Akt des Erzählens bezieht, dann hat man vor sich ein Beispiel von *Performativity II.ii* bzw. von Metanarration, wofür ein Paradebeispiel Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* gilt.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Ebenen I und II liegt also an der Art der Auf- bzw. Durchführung des jeweiligen Aktes – die in dieser Arbeit, wie bei Berns, als ‚Performanz‘ bezeichnet wird.³³² Auf Ebene I wird die Aufführung im Normalfall nicht vom Publikum gesteuert, sondern von den jeweiligen anerkannten und legitimierten Instanzen (wie in Ute

³³¹ Die Gegenwart der Aufführung wird als ‚konventionell‘ bezeichnet, weil keine reale Handlung streng genommen tatsächlich synchron verläuft. Wenn erfolgreich, nehmen der Empfang und die Verarbeitung der Informationen eine – meistens sehr geringe (zwischen 300–600 ms), aber immerhin heutzutage messbare – Reaktionszeit in Anspruch. Vgl. dazu Thorpe, Simon [u. a.]: Speed of Processing in the Human Visual System. In: Nature. Vol. 381, 1996, S. 520–522.

³³² ‚Performanz‘ beschreibt in dieser Arbeit also die Durch- und Aufführung einer Handlung mit kommunikativer bzw. darstellender Absicht. Darunter sind sowohl die oben (aus Berns 2009, S. 370–383) zitierten Beispiele (Hochzeitszeremonie, Gerichtsverfahren, Theateraufführung) sowie andere (Tanzen, Malen, Schreiben) als auch die (laute oder stumme) Lektüre eines Textes zu verstehen. Der Fokus für diese Untersuchung ist die Möglichkeit der Vermittlung von temporalen Wahrnehmungen durch die Art der Aufführung eines kommunikativen Aktes, wie das Schreiben von literarischen Texten. Zu ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ vgl. auch Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002; Schechner, Richard: Performance Studies. An Introduction. London [u. a.]: Routledge 2013, S. 28 ff.

Berns' Beispiel Religionsvertretern, Beamten oder Schauspielern). Die Performanz von Ebene II hängt wiederum – im Fall der individuellen Lektüre – komplett vom Leser ab und kann von ihm (durch schnelleres oder langsames Lesen, Wiederholungen) sowie von unerwünschten oder externen Faktoren (geistiger Abwesenheit, Unterbrechungen etc.) beeinflusst, gesteuert, verändert, unterbrochen werden. Aus diesem Grund lässt sich in diesem Zusammenhang nur von einem *Potenzial* zur Performativität sprechen, das von einem idealen bzw. idealisierten Durchschnittsleser realisiert werden kann.

Schematische Darstellung der Kategorien von Performativität (nach Berns 2009):

Performativity I.i	performance	story level
Performativity I.ii	performance of narration	narration level
Performativity II.i	imagined/described performance	story level
Performativity II.ii	imagined performance of narration	narration level

3.2.3 Leseperformanz und das chronographische Potenzial von Texten

Die oben präsentierte Definition von Performativität für die Literaturanalyse zeigt, dass die Lektüre eine Dimension von imaginerter Performanz (Ebene „Performativität II“) besitzt. Diese Erkenntnis ist für die Untersuchung der erzählerischen Darstellung von temporalen Verhältnissen gleichzeitig fundamental und herausfordernd, weil sie subjektive bzw. kognitive Prozesse, die nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die Lektüre beeinflussen, in den Fokus rückt. Dieser Aspekt (der subjektiven Variabilität der Lektüredauer) wird bei Günther Müller und Gérard Genette in ihren Studien, die in den Kapiteln 2.1 und 2.2 dieser Arbeit besprochen wurden, nur angerissen.³³³ Das Ergebnis der *Konstante der Lektüregeschwindigkeit* (erzählte Zeit pro Textlänge bzw. Seiten), die Genette vorschlägt, – z. B. 5,5 Tage pro Seite als die ‚Geschwindigkeit‘ von Prousts *Recherche* –³³⁴ ist ein Durchschnittswert, der, wie der Autor einräumt, für die Analyse von spezifischen Romanpassagen, d. h. auf einer mikroskopischen Ebene, nicht aussagekräftig ist.³³⁵ Ein Hauptgrund dafür ist, wie in Abschnitt 3.1 genauer

³³³ Genette 1998, S. 215. Vgl. Kap. 3.1.1 dieser Arbeit.

³³⁴ „Die Recherche deckt auf 3.130 Seiten 47 Jahren ab, also mit einer Seite etwa 5,5 Tage.“ Genette 1998, S. 214.

³³⁵ Ebd., S. 62.

erläutert, dass dieses Modell temporale Angaben – oder ‚erzählte *Zeit*‘ – mit Textgröße bzw. -länge (in Seiten) vergleicht. Eine Alternative zu diesem Modell, die im Folgenden genauer erläutert wird, ist die Berücksichtigung nicht nur von vorhandenen temporalen Angaben (also der chronologischen Ebene), sondern auch und vor allem der chronographischen Ebene von (Erzähl-)Texten, die im nächsten Abschnitt (3.2.3 c) erläutert wird.

In modernen Romanen werden oft subjektive, temporale Erfahrungen beschrieben und in bestimmten Fällen sind Entsprechungen von Aspekten der Thematik und der Erzählstruktur vorhanden. Der Psychologe Endel Tulving untersuchte die menschliche Fähigkeit, sich mental in unterschiedliche temporale Situationen hineinzusetzen und nannte sie „Chronesthesia“: „Chronesthesia is the kind of neurocognitive capability that expresses itself in individuals’ awareness of the temporal dimension of their own and others’ existence and that makes thinking about subjective time possible.“³³⁶ Diese Erkenntnis deutet auf die Existenz eines Mechanismus der inneren Vorstellung von temporalen Verhältnissen in Menschen, der es ermöglicht, dass temporale Wahrnehmungen, die im Text beschrieben werden, nicht nur verstanden, sondern auch imaginiert, aufgeführt in ihrer Zeitlichkeit und dadurch nachempfunden werden.

Als Performanz bzw. „a performance in the mind of the reader“³³⁷ (Ebene II.ii) besitzt die Aufführung der Lektüre eine eigene Zeitlichkeit sowie ein Potenzial der Übertragung der Zeitlichkeit erzählter Ereignisse (durch die mentale Hineinversetzung des Lesers, die Tulving beschreibt) in die Ebene der realen Welt (des Lesers) und kann insofern performativ, im Sinne von real bzw. die Wirklichkeit verändernd, wirken.³³⁸ Diese Eigenschaft wird in dieser Arbeit als ‚Potenzial‘ gekennzeichnet, weil sie von der Erfüllung der Bedingungen dieser bestimmten Form der Lektüre bzw. der mentalen Hineinversetzung abhängt.

Für einen solchen qualitativen analytischen Umgang mit der Subjektivität des Leseaktes bietet der Semiotiker Umberto Eco die Erkenntnis der *Leserrolle* als *notwendige, textuelle Strategie*. Er geht dabei von einem idealen Leser bzw. einem „Modell-Leser“ aus: „Der Modell-Leser ist [...] ein Zusammenspiel *glücklicher Bedingungen*, die im Text festgelegt worden sind und die zufriedenstellend sein müssen, damit ein Text vollkommen in seinem möglichen Inhalt aktualisiert werden kann.“³³⁹ Wie Cornelia Herberichs und Christian Kiening erkennen, sind „mit Performativität nicht nur ‚die Handlung selbst‘ [bzw. die Performanz], sondern die

³³⁶ Tulving 2002, S. 311–325, hier S. 313.

³³⁷ Berns 2009, S. 371.

³³⁸ Vgl. dazu Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 10.

³³⁹ Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Hanser 1987, S. 76. Auslassung von mir, R. S. Kursivierung im Original. Vgl. auch Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. 6 Streifzüge durch die Literatur*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1994, S. 16.

Bedingungen der Möglichkeiten (des Gelingens oder Misslingens) dieser Handlung im Blick“.³⁴⁰ Dieses Konzept bezieht sich also nicht – wie die Bezeichnung „Modell-Leser“ auf den ersten Blick vermuten lassen könnte – auf individuelle Leser, sondern auf eine *Tätigkeit*: die Erfüllung von Bedingungen, die zur Wirksamkeit ästhetischer Strategien führen kann. Das Konzept lässt sich vereinfacht zusammenfassen als ein Leseverhalten, das eine bestimmte Interpretation des Textes erlaubt.

In seiner überblickenden Besprechung des Performanzbegriffs im Kontext der Literaturtheorie bespricht Uwe Wirth die ästhetische Funktion einer Botschaft und zitiert in diesem Zusammenhang ein anderes Werk von Genette, der in *Fiktion und Diktion* erkennt, dass jede fiktive Äußerung ein Appell an die imaginative Arbeit des Lesers ist.³⁴¹ Fiktionale Äußerungen könnten in diesem Sinne als Aufforderung zur mentalen Inszenierung der beschriebenen Ereignisse erfasst werden.³⁴² Das performative Potenzial von chronographischen Textpassagen hängt somit von der erwähnten ‚imagined performance of narration‘ bzw. einer imaginierten Performanz der Narration ab. Erst durch diese aktive, sinnbildende Handlung kann u. a. die Zeitlichkeit der mentalen Aufführung des Textes (in der ganzen Dauer der jeweiligen Äußerung oder nur zum Teil) verarbeitet werden.³⁴³ Dieser Akt der Performanz der Narration hängt wiederum von einer Erkennung, vom Verstehen und somit von der Interpretation einer ‚temporalen Botschaft‘ der Erzählung ab, die u. a. durch Entsprechungen von Erzählinhalt und -form, durch den Bruch mit Konventionen der Erzählweise, durch Metanarration (Erzählerkommentare) signalisiert werden kann – wie die Romanbeispielen zeigen werden.

Wie Wolfgang Iser es in *Der Akt des Lesens* formuliert, „auf der einen Seite ist der Text nur eine Partitur, und auf der anderen sind es die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Leser, die das Werk instrumentieren“.³⁴⁴ So kann nicht nur bei der lauten (vortragenden) Lektüre, sondern *auch* bei der individuellen, mentalen Lektüre eine Repräsentation der Dauer der chronographisch dargestellten Ereignisse tatsächlich *erlebt* werden. Der übliche Vergleich

³⁴⁰ Herberichs, Cornelia; Kiening, Christian (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich: Chronos 2008, S. 11. Ergänzung in eckigen Klammern von mir unter Berücksichtigung von ebd., S. 10, R. S.

³⁴¹ Vgl. Wirth 2002, S. 29 bzw. Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992, S. 48 f.

³⁴² Vgl. ebd., S. 30.

³⁴³ So Boris Previšić in Anlehnung an Klaus Weimar: „Wird beim Lesen nicht das ‚Notat‘ in eine akustische Dimension gebracht, auch wenn das Phonem der sprachlichen Lautung bzw. das Morphem der sprachlichen Bedeutung ‚nur‘ innerlich gehört wird (Weimar 2010)? Oder aktualisiert das Lesen den ‚Text‘ nicht auf beiden Kanälen, sowohl in akustischer als auch in visueller Hinsicht, indem das ‚Notat‘ sowohl auf ein klangliches als auch auf ein visuelles Ereignis verweist?“ Previšić, Boris: *Musik und Literatur*. In: *Handbuch Literatur und Musik*. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2017, S. 39–56, hier S. 39. Außerdem Weimar, Klaus: *Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen*. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg: Rombach 2010.

³⁴⁴ Iser 1994, S. 177.

zwischen Texten und Partituren präsentiert allerdings einige Herausforderungen, die im folgenden Abschnitt zusammen mit anderen Textsorten in aller Knappheit näher ausgeführt werden.

a) Chronographische Aspekte schriftlicher Sprache im Vergleich

Der Aspekt der Performanz der Lektüre wurde und wird noch oft mit einer *musikalischen* Dimension von Sprachen verglichen.³⁴⁵ Heimito von Doderer (1896–1966) schrieb 1959 in *Grundlagen und Funktion des Romans* beispielsweise über Elemente eines „universalen Anspruch[s]“ des Romans als Gesamtkunstwerk, nämlich „die Priorität der Form vor den Inhalten“, „Architektur des Aufbaus, Musik der sprachlichen Kadenz – der Satz im symphonischen Sinne – und die Leuchtkraft der Bilder“.³⁴⁶ Aber auch der umgekehrte Vergleich ist üblich: Musik wird oft als ‚universelle‘ *Sprache* bezeichnet.³⁴⁷ Verwiesen wird u. a. auf die etymologische Ableitung von ‚Lyrik‘ aus ‚Lyra‘, dem „antiken, lautenartigen Saiteninstrument“ sowie auf den Aspekt der Performanz von Texten, z. B. im Fall des Vortragens von Gedichten.³⁴⁸ Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind allerdings auch das Verhältnis zwischen Texten und Musiknotation sowie die Erkenntnisse, die aus einer vergleichenden Analyse der schriftlichen Darstellung von Dauer in beiden Bereichen gezogen werden können. In diesem Sinne ließ sich auch Gérard Genette von der Idee der Tempo-Angaben in der Musik inspirieren, um die vier ‚Erzählgeschwindigkeiten‘ zu konzipieren, die er mit den Tempo-Anweisungen der Musiknotation vergleicht. Es ist daher wichtig, die relevantesten Punkte dieses Verhältnisses (zwischen Sprache bzw. Texten und Musik) im Weiteren in aller Kürze näher zu untersuchen.

Texte sind bekanntlich die Verschriftlichung von Rede bzw. gesprochener Sprache, d. h. eine Übertragung von einem temporalen Vorgang (dem Redefluss) in ein statisches Medium (die Schrift)³⁴⁹ – und diesen Aspekt haben alle Texte mit Musiknotationen gemeinsam. Was dabei übertragen wird, bezieht sich, anders als Heimito von Doderers oben zitierte Beschreibung, aber

³⁴⁵ Ein bekanntes Beispiel sind Thomas Manns Überlegungen in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘* (1939): „Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen“ (Mann 1990, S. 611). Zum Verhältnis von Thomas Mann zur Musik vgl. Vaget, Hans Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006.

³⁴⁶ Doderer, Heimito von: *Grundlagen und Funktion des Romans* (1959). In: *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. von Hartmut Steinecke und Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam 1999, S. 450–453, hier 451.

³⁴⁷ Wie z. B. von Michel-Paul-Guy de Chabanon, wie ihn der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss zitiert: Lévi-Strauss, Claude: *Look, Listen, Read*. New York: Harper Collins 1997, S. 103–108 v.a. S. 105.

³⁴⁸ Hillebrandt, Claudia: *Lyrik als akustische Kunst*. In: Gess; Honold 2017, S. 338–349, hier S. 339.

³⁴⁹ Vgl. dazu Nöth 2000, S. 356 ff.

genauer genommen nicht auf eine ‚Musikalität‘ der (geschriebenen) Sprache, sondern auf die zuvor erwähnte Dimension ihrer Performanz: So wie Musiknotationen den Zweck erfüllen, dass ein Musikstück richtig verstanden (d. h. der verschriftlichten Idee möglichst getreu gespielt) wird, so erlauben uns Texte, nicht nur Wörter bzw. Sätze, sondern auch die Pausen zwischen ihnen, die Dauer ihrer Verteilung, eine Intensität des Ausdrucks zu reproduzieren. Diese Aufführungsdimension von Musik und Sprache lässt sich also auch als performatische Dimension auffassen und benennen.³⁵⁰

Wie die Performanz eines Musikstücks ‚füllt‘ – um die Ausdrucksweise von Thomas Mann zu nutzen – die Lektüre eines Textes die chronometrische Ebene (der *mimesis*, des *showing*, vgl. Kap. 3.2.1 dieser Arbeit) ‚aus‘.³⁵¹ Erst die Lektüre realisiert die vom Text vorgegebenen (inhaltlichen, rhythmischen) Veränderungen. Die performatische Dimension wird allerdings oft als typische Eigenschaft der Musik kategorisiert, wie Marie-Laure Ryan vergleichend erklärt:

Narrative lives from a succession of events that brings transformations to the state of the storyworld, while music lives from a succession of sounds that creates melody and harmony through transformations in pitch, rhythm, and loudness. [...] But unlike verbal narrative, music does not suggest the passing of time by showing its effects on concrete existents: it captures time in its pure form, as a forward movement, a desire for-something-to-come, a tension calling for a resolution. In music as in narrative, the appreciator may have a powerful sense that a *dénouement* is imminent (perhaps more so in music, for in literature the coming end is often signaled not by narrative devices, but by the number of pages left to be read).³⁵²

Anders als Ryan hier argumentiert, können Erzählungen bzw. literarische Texte Dauer (bzw. “the passage of time” oder “time in its pure form”) nicht nur chronologisch, sondern auch chronometrisch bzw. performatisch darstellen. Die erwähnte Sukzession von Lauten (“a succession of sounds”) ist in Texten genauso vorhanden wie in der Musik. Alle anderen

³⁵⁰ Vgl. dazu Herberichs; Kiening 2008, S. 10. Zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache vgl. Hindrichs, Gunnar: Sprache und Musik. In: Gess; Honold 2017, S. 19–38, v. a. S. 23–25, der Musik als vor-, über- und unbegriffliche Sprache (S. 23 ff., 27 ff. sowie 31 ff.) bezeichnet. Hans Heinrich Eggebrecht definiert Musik als „die künstlerische Gestaltung des Klingenden“ (Eggebrecht, Hans-Heinrich (Hg.): Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Mainz: B. Schotts Söhne 1967, S. 601–604, hier S. 601) und betont dabei Aspekte wie u. a. Tonordnung und -gestaltung – die selten (z. B. im Fall der Besprechung eines Musikstücks in einem Roman) eine Rolle für literarische Texte spielen. Es scheint plausibler anzunehmen, dass die Übertragung eines synchron erlebbaren Vorgangs in ein primär diachronisches Medium weder der Sprache ‚Musikalität‘ noch der Musik ‚Sprachlichkeit‘ verleiht. Claude Lévi-Strauss erkennt treffend, dass Musik (im Sinne von instrumenteller Musik) Bedeutung anders als (natürliche) Sprachen vermittelt: Für die Musik seien die Relationen zwischen Strukturen, ihrer Kombination und Wiederholungen wichtiger. Vgl. Lévi-Strauss 1997, S. 91–96, v. a. S. 92 f. und 96. Auch Boris Previšić stellt in diesem Sinne fest: „Literarischer Klang ist nie musikalischer Klang. Literarische Stimme ist nie musikalische Stimme, literarische Struktur als Partitur nie Musikpartitur.“ Previšić 2016, S. 52.

³⁵¹ Vgl. ZB, S. 816 („[...] die Erzählung gleicht der Musik darin, dass sie die *Zeit erfüllt*, sie ‚anständig ausfüllt‘ [...]“). Vgl. dazu Kap. 5.4 dieser Arbeit.

³⁵² Ryan, Marie-Laure: Narration in various media [Art.]. In: Handbook of Narratology. Ed. by P. Hühn [u. a.] Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 263–281, hier S. 277. Auslassung und Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

erwähnten Aspekte (Melodie, Harmonie, Tonhöhe, Lautstärke) werden allerdings von literarischen Texten (in der Regel) nicht vorgegeben.³⁵³

In der Musiknotation wird das Tempo (Ital. für ‚Zeit‘) als „die absolute Dauer der Notenwerte“³⁵⁴ verstanden, wobei die Maßeinheit des Musiktempos nicht die Uhrzeit – oder eine ‚pure Form von Zeit‘, sondern die (innerhalb eines Mittelwerts von 72 und 80 bpm³⁵⁵ variable) *Zählzeit* ist. Tempoanweisungen für Musiknotation sind in ihrer Vielfalt und Bezeichnung konventioniert. Sie gehen auf den Regensburger Erfinder des Metronoms Johann N. Mälzel (1772–1838) zurück³⁵⁶ und werden traditionellerweise auf Italienisch angegeben, wie z. B. *largo* (‚breit‘ wie große Schritte, entspricht zwischen 40 und 60 bpm); *adagio* (‚ruhig‘, zwischen 66–76 bpm); *andante* (‚schreitend‘, 76–108 bpm) etc. Zusätzlich dazu können Anweisungen in Bezug auf den Modus bzw. Charakter sowie die Intensität der Vortragsweise kommen, wie *con brio* (‚mit Schwung; lebhaft‘), [...] [*ma*] *non troppo* (wie in *allegro [ma] non troppo*, also schnell, aber nicht zu sehr), *con fuoco* (wörtlich ‚mit Feuer‘ im Sinne von schnell und lebhaft). Solche Anweisungen haben einen direkten Einfluss auf die Art und Geschwindigkeit der Aufführung und somit auch auf die Dauer eines Musikstücks.

In Bezug auf die Lyrik stellt Claudia Hillebrandt z. B. fest, dass „das schriftlich fixierte Wortmaterial als eine Art Partitur zu verstehen ist, die Hinweise auf die (intendierte bzw. potenzielle) orale Performanz des Textes in der Beschaffenheit der Schriftbildfläche enthält“.³⁵⁷ Die ‚textuelle Partitur‘ enthält keine speziellen Angaben von Tönen und ihrem Verhältnis zueinander, die fundamentale Merkmale der neuzeitlichen Musiknotation sind. Lyrische Texte enthalten Hinweise in Bezug auf Dauer und Modus ihrer intendierten Performanz. Die Tradition der Metrik beschäftigt sich im Grunde mit der Systematisierung der Übertragung von Texträumlichkeit in Lektüredauer, deckt allerdings Aspekte wie Tempo bzw. Geschwindigkeit der Lektüre, Tonhöhe, Intensität und Lautstärke nicht. Diese Aspekte entspringen aus der individuellen Interpretation des (Vor)Lesers, der die Vortragsweise oder die innere Vorstellung dieser – schließlich die Performanz des Gelesenen – entsprechend anpasst.

Die Wahl einer angemessenen Geschwindigkeit der Lektüre könnte mit einer spezifischen Leseart bzw. -modus verknüpft sein. Ulrike Draesner bespricht z. B. ein „literarisches Lesen“:

³⁵³ Eine berühmte Ausnahme hierzu sind die letzten sieben Kapitel von James Joyces *Ulysses*. Vgl. dazu Litz, Walton: Joyce's Notes for the Last Episodes of „Ulysses“. 1958.

³⁵⁴ Auch ‚tempo giusto‘ oder ‚tempo ordinario‘ benannt. Vgl. hierfür sowie zu Tempobezeichnungen und Zuweisungen in diesem Absatz Eggebrecht 1967, S. 944 f.

³⁵⁵ = *beats per minute*, Engl. wörtlich für ‚Schläge pro Minute‘, ist die Messeinheit der Geschwindigkeit der Aufführung von Musikstücken, die sich nach der Anzahl von Schlägen eines Metronoms pro Minute orientiert.

³⁵⁶ Vgl. Eggebrecht 1967, S. 567.

³⁵⁷ Hillebrandt 2017, S. 340.

Literarisches Lesen bremst, lenkt den Blick zurück auf Sprache und Schrift selbst: die Formen (wieder) *sehen*. Lesend nicht lesen können. [...] Literarisches Lesen heißt, Verflüssigung und Resubjektivierung zu betonen, den Spielraum zu weiten für Körper und Geist. Literarische Texte handeln auch von den Bedingungen ihrer Produktion und Lektüre. Insbesondere Gedichte lenken den Blick auf die Grenzen und Möglichkeiten von Sprache; wie keine andere literarische Gattung eröffnen sie als zugleich graphische, semantische sowie lautliche Gebilde die Möglichkeit, mit allen Dimensionen der Schrift und des Lesens umzugehen.³⁵⁸

Die Geschwindigkeit der Lektüre spielt vor allem für lyrische Texte bekanntlich eine fundamentale Rolle. Eine Lektüreprobe der folgenden Strophe aus Rainer Maria Rilkes Gedicht „So bin ich nur als Kind erwacht“ in *Das Stunden-Buch*³⁵⁹ kann dies exemplifizieren. Vorschlagen möchte ich zuerst eine langsame, pausierte, laute Lektüre und danach eine möglichst schnelle:

Ich weiß, sooft mein Denken misst,
wie tief, wie lang, wie weit –:
du aber bist und bist und bist,
umzittert von der Zeit [...]³⁶⁰

Liest man die Assonanzen im zweiten Vers langsam (im Verhältnis zu einer durchschnittlichen Lektüregeschwindigkeit), dann kann sich die Dauer der Lektüre an Aspekte des Inhalts der Wörter „tief“, „weit“ und „lang“ nähern. Eine pausierte Lektüre von „wie tief“ betont die Intensität bzw. Tiefe des Ausdrucks durch die Verlängerung seines Klanges. Eine pausierte Lektüre von „wie lang“ und „wie weit“ dehnt bzw. erweitert die Dauer der Ausdrücke. Sie erzeugen somit eine poetische, sinnvolle, bedeutungsträchtige Entsprechung von Inhalt und Form, die bei der vergleichsmäßig schnelleren Lektüregeschwindigkeit verloren geht. Die zwei Erscheinungen von Veränderung bzw. Zeitlichkeit werden im Gedicht einander thematisch gegenübergestellt und von einem Langstrich und Doppelpunkt getrennt, also mithilfe von Interpunktionszeichen, die als Pause gedeutet werden können. Eine vergleichsmäßig langsamere Lektüre des dritten Verses (der ausnahmsweise nicht jambisch, sondern daktylisch anfängt) betont außerdem die Bedeutung der Ausdehnung der Existenz der im dritten Vers mit „du“ adressierten Person.

³⁵⁸ Draesner 2015, S. 205 f.

³⁵⁹ Vgl. zum Titel ‚*Stunden-Buch*‘ Engel, Manfred (Hg.): Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2004, S. 218. Die im 12. Jahrhundert popularisierten Stundenbücher dienten für Laien der Verfolgung der Stundengebete, die heute noch nach einigen religiösen Traditionen täglich mehrmals am Tag zu verrichten sind. Die getrennte Schreibweise hebt den temporalen statt den ursprünglichen, liturgischen Sinn hervor.

³⁶⁰ Rilke, Rainer M.: *Das Stunden-Buch*. In: ders.: Werke. Bd. 1. Hg. v. Insel Verlag. Frankfurt a. M.: Insel 1984, S. 53. Die Kommentare im folgenden Absatz beziehen sich auf ebd.

Die Struktur des Gedichts übernimmt somit eine – nach Roman Jakobson –³⁶¹ ikonische Abbildfunktion, die auf eine metapoetische Ebene³⁶² verweist: Die Betonung der Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem hängt allerdings sowohl von einer angemessenen Interpretation (der Spezifität der Gattung Lyrik, der Thematik des Gedichts, der Interpunktion) als auch von der (mentalen oder lauten) Aufführung des Textes ab. Die Möglichkeiten der Interpretation des Textes – vor allem von stilistischen Elementen wie der Wiederholung von „bist“ – verändern und beschränken sich bei einer schnelleren Lektüre.

Dieses kleine Experiment lässt uns feststellen, dass, obwohl die Dauer bzw. die Geschwindigkeit der Lektüre ein fundamentaler Bestandteil der literarischen Kommunikation ist, wird sie allerdings nicht explizit vom Text indiziert – ein wichtiger Unterschied in Bezug auf die Musiknotation. Die Tatsache, dass Leser ein Gedicht unterschiedlich lesen können, ändert nichts am Darstellungspotenzial seiner Struktur.

So wie das performatische Potenzial eines dramatischen Stücks, das nicht aufgeführt wird, sich ebenfalls nicht ändert: In seiner Vorrede zu *Die Räuber* (1781) rät Friedrich Schiller aus von ihm erklärten moralischen Gründen davon ab, seine „dramatische Geschichte“ tatsächlich inszenieren zu lassen, behält allerdings die Form des Stücks und betont „die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“.³⁶³ Seine Bühnenanweisungen für das Stück sind zwar gehalten und kurz, aber trotzdem anwesend, wie in diesem Beispiel aus der ersten Szene:

DER ALTE MOOR (*begierig*). Nachrichten von meinem Sohne Karl?

FRANZ. Hm! Hm! – So ist es. Aber ich fürchte – ich weiß nicht – ob ich – Eurer Gesundheit? – Ist Euch wirklich ganz wohl, mein Vater?

DER ALTE MOOR. Wie dem Fisch im Wasser! Von meinem Sohne schreibt er? – Wie kommst du zu dieser Besorgnis? Du hast mich zweimal gefragt.

FRANZ. Wenn Ihr krank seid – nur die leiseste Ahndung habt, es zu werden, so lasst mich – ich will zu gelegenerer [sic.] Zeit zu Euch reden. (*Halb vor sich*) Diese Zeitung ist nicht für einen zerbrechlichen Körper.³⁶⁴

³⁶¹ Jakobson, Roman: Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. München: W. Fink 1974, S. 16. Dazu auch Adamzik, Kirsten: Sprache: Wege zum Verstehen. Tübingen [u. a.]: A. Francke 2003, S. 18–23. Vgl. auch Nöth 2000, S. 193.

³⁶² Ähnlich wie Anne-Rose Meyer für Gottfried Benns Gedicht „General“ erkennt, vgl. Meyer, Anne-Rose: Zeit, Zeitlichkeit und Melancholie in Benns Gedichten 1933–1945. In: Benn-Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Hg. von J. Dyck [u. a.]. Bd. 4. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 143–156, hier S. 153 f.

³⁶³ Schiller, Friedrich: Die Räuber. Stuttgart: Reclam 2009, S. 3.

³⁶⁴ Ebd., S. 11. Hinweis in eckigen Klammern von mir, Kursivierung im Original, R. S.

Bühnenanweisungen, wie diese in Klammern und kursiv gesetzt, die bei Dramen üblich sind, gleichen als Hinweise auf die Performanz *Vortragsanweisungen* bei Musiknotationen, indem sie als Vorgabe und Orientierung in Bezug u. a. auf Modus- und Tempobezeichnungen dienen.

Die Sätze der Figur Franz von Moor werden mit einem Langstrich getrennt, der den Text in Bezug auf den Modus, aber auch auf die *Dauer* der Vortragsweise akzentuiert. Nach „Wenn Ihr krank seid“ markiert der Langstrich z. B. eine längere, abruptere Pause als diejenige, die weiter im selben Satz nach „es zu werden“ von einem Komma gekennzeichnet wird. *Dauer und Modus* werden darin ausgedrückt und können somit vom Schauspieler bei der Aufführung umgesetzt werden.

Textelemente wie leere Räume und Interpunktion können also eine ähnliche Funktion wie Elemente der Musiknotation aufweisen: die Funktion der schriftlichen Darstellung von Dauer. Ein Teil des performativen – und somit ebenfalls des performativen – Potenzials von schriftlicher Sprache basiert auf Texträumlichkeit und Interpunktion. Die Benutzung einer besonderen Schreibweise für die Darstellung der intendierten Dauer der Lektüre lenkt bekanntlich die Aufmerksamkeit der Leser auf die Form des Textes bzw. auf die Dimension seiner Poetizität, oder (nach Roman Jakobson) seiner ‚Ikonisierung‘.³⁶⁵ Diese Strategie der Sensibilisierung für das Medium als solche (wie auch John Dewey es formuliert)³⁶⁶ wird daher in formelleren, funktionsbezogenen Genres (wie Gesetzbüchern, Gebrauchsanleitungen, wissenschaftlichen Texten) weitgehend vermieden. In fachlichen Publikationen findet man daher Beispiele für chronographische Schreibweisen zwar viel seltener, aber gelegentlich auch, wie in folgendem Beispiel aus dem Vorwort eines Buches über psychische Überbelastung:

Machen Sie gerade jetzt ruhig einen Moment Pause, besonders, wenn Sie dieses Buch zwischen zwei Terminen anfangen wollen. Sie verlieren dadurch keine Zeit, gewinnen aber Abstand zu dem, was vorher war.

Atmen Sie mit geschlossenen Augen ein paar Mal ruhig aus und ein ...

Manchmal müssen wir in unserer Zeit Muße wieder neu lernen, es lohnt sich auf jeden Fall. Ich wünsche Ihnen eine angenehme Lesezeit.³⁶⁷

Man achte auf die drei Punkte und die grafische Trennung von Leerräumen zwischen den Absätzen vor und nach dem Satz mit dem Vorschlag zum ruhigen Ein- und Ausatmen. Solche

³⁶⁵ Vgl. Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 96. Dazu auch Wirth 2002, S. 25 f.

³⁶⁶ Vgl. Dewey, John: *Art as Experience*. New York: First Perigee 1980, S. 199: “Sensitivity to a medium as a medium is the very heart of all artistic creation and esthetic perception.”

³⁶⁷ Nelting, Manfred: *Burn out. Wenn die Maske zerbricht. Wie man Überbelastung erkennt und neue Wege geht*. München: Wilhelm Goldman 2010, S. 17 f.

Elemente sind subtile (bzw. in dem Fall gattungsgerechte), aber eindeutige Markierungen einer beabsichtigten und explizit vorgeschlagenen Dauer der Lesepause.

Ein weiteres Beispiel chronographischer Schreibweise in Fachtexten ist folgender Hinweis in einem Handbuch über akademisches Schreiben: “Recognizing the depth of detail provided, you will intelligently read carefully up to the point where you are in writing your dissertation. Then you will read the next chapter v-e-r-y s-l-o-w-l-y.”³⁶⁸ Zur Betonung dieser Wörter und zur Verlangsamung ihrer Lektüre wurde in diesem Beispiel nicht nur der Raum zwischen den Buchstaben eines Wortes verdoppelt (wie es bei früheren Texten Brauch war), sondern auch ein Bindestrich gesetzt. Diese Strategie bekräftigt die Erkenntnis, dass die Lektüre auch ein Vorgang der Augenbewegungen ist, wie Wolfgang Iser erkennt: „Die Erfassungsakte des wandernden Blickpunkts organisieren den Transfer des Textes in das Bewusstsein.“³⁶⁹ Die grafische Trennung und Verlängerung der Räume zwischen den Buchstaben besitzen zusammen mit dem entsprechenden Textinhalt des vorigen Beispiels ein Potenzial der Verlangsamung der Lektüregeschwindigkeit. Die Entsprechung von Inhalt und Form betont die Intention der darin verwendeten Strategie, die, falls der Leser sie befolgt, eine performative Wirkung – in dem Fall im Sinne der realen Veränderung der Lektüregeschwindigkeit – erzielen kann.

Aus diesen Aspekten, die oben vergleichend angerissen wurden, lässt sich feststellen, dass Lesen durch und durch ein *räumlicher Akt* ist und die Räumlichkeit von Texten Funktionen aufweist, die mit Elementen der Musiknotation, von lyrischen sowie dramatischen Texten vergleichbar sind. Eine dieser Funktionen ist die der Anweisung in Bezug auf temporale Aspekte wie einen angemessenen Leserhythmus oder eine entsprechende Dauer der (lauten oder imaginierten) Aufführung der Lektüre.

b) Chronographische Komponenten der Texträumlichkeit

Um die Analyse des chronographischen Potenzials von Texten zu vervollständigen, werden an dieser Stelle Komponenten der Textstruktur sowie ihre Räumlichkeit aus einem semiotischen Blickwinkel genauer betrachtet. Diese Betrachtung ermöglicht die Erkundung von anderen Möglichkeiten der Beziehung zwischen Form und Inhalt bei Erzählungen, wie sie in den drei ausgewählten Romanen häufig vorkommen.

Eine traditionellere bzw. herkömmliche Form der Analyse der Bedeutung von Texten geht von der Arbitrarität bzw. Konventionalität des sprachlichen Zeichens aus und schließt dabei die

³⁶⁸ Brause, Rita S.: Writing your doctoral dissertation. Invisible rules for success. London: Routledge 1999, S. xiii.

³⁶⁹ Iser 1994, S. 219.

Funktion seiner Form, d. h. des Signifikanten (weitgehend oder komplett) aus. In diesem Sinne schreibt Gérard Genette:

Im Gegensatz zur dramatischen Darstellung kann keine Erzählung ihre Geschichte „zeigen“ oder „nachahmen“. Sie kann sie nur möglichst detailliert, präzise oder „lebendig“ erzählen und dadurch eine *Mimesis-Illusion* hervorrufen, die die einzige Form narrativer Mimesis ist, aus dem einzigen, aber hinreichenden Grund, weil alle Narration, mündliche sowohl wie schriftliche, sprachlicher Natur ist und weil die Sprache bezeichnet ohne nachzuahmen.³⁷⁰

Es lässt sich also behaupten, dass die von Genette in dieser Passage sowie in *Die Erzählung* vertretene Perspektive den analytischen Fokus auf den Inhalt der Erzählung rückt. Gegen diese Sicht spricht Thomas Mann in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘*, indem er behauptet, seinen Roman „in der symbolischen Art der Musik“ gestaltet zu haben: „Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.“³⁷¹ Der Autor betont an dieser Stelle die Bedeutung sowohl der Form der Erzählung, als auch der Mitarbeit des Lesers im Sinne der Deutung der Funktion der Erzählstruktur des Romans. Er weist dabei auf eine andere Form der Beziehung zwischen Form und Inhalt, die nicht auf einer vollständigen Arbitrarität des sprachlichen Zeichens basiert, sondern auf Relationen von Similarität: „Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt.“³⁷² Um diese Relationen besser zu verstehen, betrachten wir zunächst einige Grundeigenschaften von Erzählstrukturen.

Ein grundlegender Aspekt der Oberfläche der Textstruktur ist ihre Räumlichkeit und die Richtung der Entstehung des Textes: Herkömmlich strukturierte Texte auf Deutsch sowie in modernen europäischen Sprachen weisen (etwa auf einem Blatt Papier oder auf einem Bildschirm) zwei Verlaufs- bzw. Progressionsrichtungen auf: eine horizontale (von links nach rechts) und eine vertikale (von oben nach unten).³⁷³ Sie sind sowohl die Schreib- als auch die Leserichtungen: Erreicht eine horizontale Textzeile das Ende einer Linie, dann wird sie in der nächsten, unteren Linie fortgesetzt. Diese ist auch die herkömmliche Richtung der Augenbewegungen bei der Lektüre. Charaktere (Buchstaben, Leerzeichen und Textumbrüche) weisen zwei räumliche Dimensionen (Höhe und Länge) auf³⁷⁴ und können in ihrer Verbindung als Wörter und Sätze in beide Progressionsrichtungen Funktionen nicht nur der Vermittlung von

³⁷⁰ Genette 1998, S. 117. Kursivierung im Original.

³⁷¹ Mann 1990, S. 611.

³⁷² Ebd., S. 612.

³⁷³ Nöth 2000, S. 358.

³⁷⁴ Ebd., S. 358.

Bedeutung durch die herkömmliche Leseart, sondern auch durch Formen der Darstellung von Dauer und Modus aufweisen.

Ein weiterer grundlegender Aspekt sind Leerzeichen und Umbrüche (also Leerräume im Text), die z. B. für inhaltliche/thematische Trennungen stehen: In der horizontalen Richtung werden Wörter und Sätze in der Regel von (jeweils einem) Leer- und Interpunktionszeichen getrennt. In der vertikalen Richtung trennen Absätze thematische Einheiten (wie Themenwechsel oder der Wechsel der jeweils sprechenden Figur bzw. Instanz). Größere Leerräume trennen Kapitel, Geschichten, Werkteile etc.

Im Laufe der Jahrhunderte wechselten sich Konventionen in Bezug auf die Anzahl und den Gebrauch dieser Charaktere ab. Horizontale Leerzeichen wurden z. B. – vor allem vor der Popularisierung und Weiterentwicklung von Schreibsoftwares ab Mitte der 1990er Jahre – als Ausgleich der Textverteilung innerhalb des verfügbaren Raumes in einer Zeile zwischen Wörtern verwendet.³⁷⁵ Allerdings wurden sie früher (öfters als heutzutage) auch als Strategie zur Hervorhebung bzw. Betonung eines Wortes eingesetzt, wie in diesem Ausschnitt aus Günther Müllers *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*: „Das Erzählen gibt nicht ein Selbst, sondern es ist eine Wiedergabe.“³⁷⁶ Dieses Beispiel lässt sich als eine Anweisung in Bezug auf den Modus der Lektüre verstehen. Einflüsse auf den Modus der Lektüre können wiederum ihre Geschwindigkeit beeinflussen, wie im Weiteren noch aufgezeigt wird.

Vertikale Leerräume, die größer als eine Zeile sind bzw. Textumbrüche können meistens als thematische bzw. temporale Trennung verstanden werden. Die Größe des Abstands zwischen Textteilen ist in der Regel proportional zu ihrem thematischen bzw. temporalen Abstand – ein Aspekt, der besonders für die Untersuchung von Rilkes Roman (Kap. 4) relevant sein wird.

Leerräume stellen demzufolge wichtige Relationen zwischen textuellen Sinneinheiten her. Aus dieser oft komplexen Relation ergibt sich bei einer lauten Lektüre die Dauer der Pausen

³⁷⁵ Umständliche und komplexe Satz- und Editionsarbeiten wurden im Fall der in dieser Untersuchung behandelten Romane von u. a. Kopisten, Lektoren und Verlegern übernommen. Sie tippten, korrigierten, edierten, modifizierten, interpretierten die Manuskripten der Autoren entweder unter deren Aufsicht, wie im Fall von Rilke (Vgl. Engel 2004, S. 10 sowie Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Das Manuskript des „Berliner Taschenbuchs“. Faksimile und textgenetische Edition. Hg. von Th. Richter und F. Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. 2. Bde. Göttingen: Wallstein 2012.) und Thomas Mann, oder posthum, wie im Fall von Adolf Frisés Editionsarbeiten an einem apokryphen Schluss an Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (vgl. Fanta, Walter: *Das Zögern vor dem letzten Schritt. Zur digitalen Edition von R. Musils Mann ohne Eigenschaften*. In: *Autoren und Redaktoren als Editoren*. Hg. von Jochen Golz und Manfred Koltes. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 342–352, v. a. S. 346). Zum Einfluss der Räumlichkeit von Texten auf die Lektüre vgl. Fischer, Martin H.: *Perceiving Spatial Attributes of Printing*. In: *Reading as a Perceptual Process*. Ed. by Alan Kennedy [u. a.]. Amsterdam [u. a.]: Elsevier 2000.

³⁷⁶ Müller 1974, S. 250.

zwischen den Texteinheiten. Solche Pausen (er-)kennt jeder geübte Leser bzw. Vorleser: Kürzere Pausen trennen z. B. Wörter, Wortgruppen, Sätze. Sie können aber auch als Betonung eines Wortes oder zur Erzeugung von Spannung vor einem Wort eingesetzt werden. Längere Pausen können z. B. das Ende eines Kapitels oder eines Absatzes bedeuten. Die Bezeichnungen ‚kürzere‘ und ‚längere‘ deuten hier auf die oben besprochene Tatsache hin, dass textuelle Maßstäbe für Dauer nicht streng normiert sind: Die Pausen entstehen, wie zuvor erläutert, aus einer (eigenen oder übernommenen) Interpretation des Textes sowie seiner Struktur. Leser werden oft einen Satz bis zum Ende oder sogar mehrmals lesen müssen, um diesen angemessen betonen zu können – anders als bei der Musiknotation, wo Pausen nicht mit Leerzeichen, sondern mit den entsprechenden Pausenzeichen angegeben werden.

Die Funktion von weiteren Charakteren im Text wie Buchstaben und Zahlen ist wesentlich eindeutiger als diejenige von Pausen: Buchstaben werden in Wörtern und größere Sinneinheiten kombiniert und in dieser Hinsicht sind sie mit den Noten einer Partitur vergleichbar. Die Genauigkeit der Angabe von Dauer unterscheidet allerdings Buchstaben und Noten stark voneinander: Musiknoten bzw. -pausen besitzen einen Notenwert, der ihre Dauer in Relation zum Tempo (*bpm*) definiert: Ganze Noten dauern zweifach länger als halbe, vierfach länger als Viertel-, achtmal länger als Achtelnoten usw.³⁷⁷

Wichtig für diese Analyse ist die Tatsache, dass Aspekte der Räumlichkeit der Textstruktur ergänzend zur Textbedeutung bzw. zum Erzählten verwendet werden können – wie Thomas Mann in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘* betont. Diese Funktion lässt sich an der Übereinstimmung bzw. Entsprechung zwischen Aspekten von Form und Inhalt erkennen. Diese Art der Relation zwischen Signifikaten (Inhalt) und Signifikanten basiert somit sowohl auf Konventionalität (bzw. Arbitrarität des sprachlichen Zeichens) als auch auf Formen der Similarität (Ähnlichkeit von Eigenschaften des Inhalts zur Form).

Die Anreihung oder Wiederholung von Buchstaben oder Wörtern kann beispielsweise eine anweisende Funktion zur Verlängerung der Vortragsweise des jeweiligen Abschnitts übernehmen. Ein Beispiel dafür stammt aus Gerhart Hauptmanns Novelle *Bahnwärter Thiel*:

Thiel trat vor, um die Strecke überschauen zu können. Mechanisch zog er die rote Fahne aus dem Futteral und hielt sie gerade vor sich hin über die Geleise. – Jesus Christus – war er blind gewesen? Jesus Christus – o Jesus, Jesus, Jesus Christus! was war das? Dort! – dort zwischen den Schienen ... „Ha-alt!“; schrie der Wärter aus Leibeskräften. Zu spät.³⁷⁸

³⁷⁷ Zu den Notenwerten und ihren entsprechenden Pausen vgl. Eggebrecht 1967, S. 637.

³⁷⁸ Hauptmann, Gerhart: *Bahnwärter Thiel*. Novellistische Studie (1887). Stuttgart: Reclam 2010, S. 32.

Der Wechsel von erlebter Rede in die direkte Rede findet in dieser Passage bemerkenswerterweise erst an der Stelle – und nur dort – statt, wo sich die emotionale Lage der Figur drastischer verändert. Die direkte Rede signalisiert die maximale Annäherung der Erzählperspektive an die Wahrnehmung Thiels. Die Wiederholungen z. B. von „Jesus“ besitzen ein chronographisches Potenzial der Wiedergabe nicht nur der Wörter an sich, sondern auch der Geschwindigkeit bzw. der Dauer der erzählten Handlung. Ähnlich verhält es sich mit der veränderten (bzw. verlängerten) Schreibweise seines Rufs. Die Kürze des letzten Satzes, der einen endgültigen temporalen Abschluss des Unfalls markiert, bringt die Perspektive zu einem distanzierteren, rational berichtenden Modus zurück.

Die (laute oder stille) Lektüre weist somit eine performatische Dimension auf, die die Dauer des Ablaufs von (vorgetragenen oder imaginierten) Darstellungen beeinflussen kann. Diese Werte sind, wie die Tempoanweisungen der Musik, individuell bzw. innerhalb von bestimmten Grenzen variabel. Wenn die erzählerische Darstellung der Dauer einer Handlung bei den Lesern zur Übertragung der temporalen Wahrnehmung der Figur führen kann, wie es in den zuvor zitierten Beispielen möglich ist, dann kann diese Darstellung eine performative Wirkung haben. Eine chronographische Darstellung kann, wenn sie entsprechend verstanden und implementiert wird, etwas in der realen Welt unmittelbar verändern – nämlich die Dauer der Lektüre.

c) Chronographische Komponenten von Erzählungen: Komplexität und Länge

Textkomplexität wird stark interdisziplinär von aktuelleren Studien innerhalb der Leseforschung einerseits als Eigenschaft von Texten und andererseits als Faktor der individuellen Lesekompetenz erkannt.³⁷⁹ Einige Forschungsbereiche wie Fremdsprachenunterricht, interkulturelle Kommunikation und Computerlinguistik haben

³⁷⁹ Für einen detaillierten Überblick in Bezug auf Textkomplexität vgl. Dascălu, Mihai: *Analyzing Discourse and Text Complexity for Learning and Collaborating. A Cognitive Approach Based on Natural Language Processing*. Cham [u. a.]: Springer 2014, S. 15 ff. Vgl. auch Aust, Hugo: *Lesen. Überlegungen zum sprachlichen Verstehen*. Tübingen: Max Niemeyer 1983, S. 29 f., der das Lesen als Tätigkeit der Informationsverarbeitung untersucht; Coupé, Christophe [u. a.]: *Different languages, similar encoding efficiency: Comparable information rates across the human communicative niche*. In: *Science Advances*, No. 5., 2019, S. 1–10, die die Komplexität von grammatikalischen Strukturen vergleichend analysieren; Fischer 2000, S. 89–118, der die Räumlichkeit von Texten als Faktor der Beeinflussung der Lektüre erkennt; Hyönä, Jukka; Pollatsek, Alexander: *Processing of Finnish Compound Words in Reading*. In: *Reading as a Perceptual Process*. Ed. by Alan Kennedy [u. a.]. Amsterdam [u. a.]: Elsevier 2000, S. 65–87, die den Einfluss der Länge von Wörtern auf die Lektüre untersuchen; Liantou, Trisevgeni: *Computational Text Analysis and Reading Comprehension Exam Complexity. Towards Automatic Text Classification*. Frankfurt a. M.: Lang 2015, der die Möglichkeiten der automatischen Klassifizierung von Texten in Bezug auf ihre sprachliche Komplexität erforscht.

Referenzrahmen für die Überprüfung und Einstufung von Textkomplexität entwickelt.³⁸⁰ Ergebnisse aus qualitativen Studien der Leseforschung zeigen, dass die Untersuchung der mentalen Leseprozesse die kombinierte Analyse von unterschiedlichen Bereichen der Textrezeption – und nicht nur der Textoberfläche bzw. des Textinhalts – erfordert.³⁸¹ Qualitativ orientierte Methoden konzentrieren sich auf Kriterien wie Anzahl und Häufigkeit von Wörtern;³⁸² Benutzung von Fremd-, Fachsprache oder Zitaten; Verwendung von stilistischen Merkmalen wie Ironie, Widersprüchen, poetischer Sprache³⁸³ etc.

Für die Definition von Textkomplexität für diese Analyse werden diese Kriterien in Bezug auf die untersuchten Romanpassagen verwendet. Die Anzahl der Wörter bezieht sich auf Texte bzw. Textpassagen, die ein breiteres, spezifischeres Spektrum des Wortschatzes decken, und somit als komplexer eingestuft werden als andere, die weniger bzw. häufiger verwendete Wörter benutzen.³⁸⁴ Die Benutzung von Fremdsprachen (wie Französisch im Fall von *MLB* und *ZB*), Fachsprache (wie im Fall von Fachtermini aus der Klimatologie im *MoE*) oder Zitaten (*MLB*) kommt häufig in den untersuchten Romanbeispielen vor. Diese und weitere Merkmale werden anhand der Beispiele in den jeweiligen Analysekapiteln dieser Arbeit genauer erklärt.

Der Aufwand für die Verarbeitung von Inhalten kann heutzutage mithilfe eines Blickbewegungsmessapparates ermittelt werden,³⁸⁵ wie Markus Bader erläutert, allerdings lassen sich dadurch einige Faktoren, die Bestandteil des kognitiven Verarbeitungsprozesses sind, nicht erfassen.³⁸⁶ Ein wesentlicher Aspekt gesprochener Sprache, der der geschriebenen Sprache bzw. der Textoberfläche fast vollständig fehlt, ist beispielsweise die Prosodie, d. h. die Vokalisierung, Tonhöhe und -länge des Geschriebenen. Einige der Elemente, die sich auf diese Aspekte beziehen, werden in der Semiotik unter der Kategorie der Parasprache untersucht, darunter „Stimmqualität, Sprechmelodie und -rhythmus“.³⁸⁷ Diese Phänomene basieren auf der Performanz der Lektüre. Einige der Romanbeispiele werden zeigen, dass Aspekte der

³⁸⁰ Einige Methoden sind (nach Dascălu 2014, S. 17): Lexile (MetaMetrics), ATOS (Renaissance Learning), Degrees of Reading Power: DRP Analyzer (Questar Assessment, Inc.), REAP (Carnegie Mellon University), SourceRater (Educational Testing Service), the Pearson Reading Maturity Metric (Pearson Knowledge Technologies), Coh-Matrix (University of Memphis) and Dmesure (Université Catholique de Louvain).

³⁸¹ Dazu Aust 1983, S. 29 ff. sowie Fischer 2000.

³⁸² Vgl. dazu Dascălu 2014, S. 18.

³⁸³ Vgl. dazu ebd., S. 19.

³⁸⁴ Worthäufigkeit ist eine zusätzliche Kategorie von Wörterbüchern wie Duden und wird in fünf Kategorien getrennt. Vgl. dazu Duden. Online zugänglich: <https://www.duden.de/hilfe/haeufigkeit> Zugang am 06.06.2021.

³⁸⁵ Bader, Markus: Leseverstehen und Sprachverarbeitung. In: Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Ursula Rautenberg und Ute Schneider. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 142–168, hier S. 143.

³⁸⁶ Dazu u. a. Aust 1983, der z. B. intrapersonelle Faktoren (S. 6 f.) u. Verstehenskomponente (S. 17) nennt.

³⁸⁷ Nöth 2000, S. 365 ff.

Entsprechung von Textinhalt und Erzählstruktur Hinweise in Bezug auf parasprachliche Elemente geben können.

Abschließend zur Kategorie der Textkomplexität lässt sich noch feststellen, dass sich nach den oben präsentierten Kriterien andere Textsorten ebenfalls als ‚komplex‘ einstufen lassen – woraus der Einwand entstehen könnte, dass die Form moderner Romane rein zufällig komplex wäre. Dagegen spricht die Berücksichtigung der Funktion von Texten, die ihre (textlinguistische) Unterteilung in Textsorten erlaubt. Gebrauchsanweisungen z. B. haben den Anspruch präzise, direkt, verständlich und möglichst kurz zu sein, da ihre Funktion effektiv über die Bedienung eines Produkts zu informieren ist. Die Verfasser eines solchen Textes haben außerdem eine große Verantwortung: Wenn die Sicherheitsanweisungen eines Geräts, wie etwa ein Backofen, von den Benutzern falsch verstanden werden, können ernste Unfälle passieren. Diese Textsorte ist dadurch der Wahrheit, der Präzision, der Verständlichkeit der notwendigen Informationen verpflichtet. Die Hauptfunktion der Textsorte ‚Gebrauchsanweisung‘ lässt sich also eindeutig als ‚Informieren‘ zusammenfassen.

Die Hauptfunktion von literarischen Texten ist dagegen weniger eindeutig: Sie sensibilisieren, vermitteln Emotionen, Wahrnehmungen, Überzeugungen und wohl auch Wissen und Informationen. Fiktionale Texte sind allerdings nicht der Präzision, der Verständlichkeit oder Wahrheit, sondern der Wahrhaftigkeit ihrer inneren Kohärenz verpflichtet. Diese Freiheit erlaubt eine große Formvielfalt, die allerdings einheitliche Aspekte aufweist. Wie es das Zitat von Paul Ricoeur am Anfang dieses Kapitels auf den Punkt bringt, hat „die Erzählung erst eine Bedeutung, wenn sie die Aspekte temporaler Erfahrung zeichnet“.³⁸⁸ Informative Texte wie Gebrauchsanweisungen, Wegbeschreibungen, Kochrezepte oder sogar Musiknotationen können äußerst präzise sein in Bezug auf den Ablauf und die Dauer von Prozessen, sie drücken aber (meistens) nichts über die subjektive Wahrnehmung dieser Prozesse aus.

Die Analyse der drei ausgewählten Romane im nächsten Kapitel wird in diesem Sinne argumentieren, dass Aspekte der Form dieser Romane das Potenzial aufweisen, temporale Erfahrungen zu evozieren bzw. zu suggerieren. Sie laden die Leser dadurch ein, am Prozess des Aufbaus der Zeitlichkeit der Erzählung teilzunehmen. Dieses chronographische Potenzial ergibt sich aus der Entsprechung von Inhalt (der Reflexion über ‚Zeit‘)³⁸⁹ und Form. Zwei

³⁸⁸ Ricoeur 1983, S. 17.

³⁸⁹ Der Begriff wird hier im allgemeineren, weiter umfassenden Sinn verwendet, der in den Romanen verwendet wird, und begreift somit auch Zeitlichkeit.

Eigenschaften von (Erzähl)Texten³⁹⁰ können bei der Plausibilisierung dieser Hypothese helfen und werden somit abschließend besprochen: Länge und Komplexität.

„Textlänge“ beschreibt in dieser Arbeit die Anzahl der Wörter eines Textes. Dieses Maß bildet somit eine präzisere Vergleichseinheit als die Seitenanzahl, da Letztere durch die häufige Variation von Buchstabengrößen in unterschiedlichen Ausgaben variieren kann. Die Länge eines Textes ist der wohl wichtigste Faktor der direkten Beeinflussung der Lektüredauer und besitzt somit ein darstellendes bzw. chronographisches Potenzial. Ein weiterer Aspekt in Bezug auf die Länge von Texten ist ihr Potenzial zum Verweis auf die Textstruktur selbst (Selbstreferenzialität)³⁹¹ sowie auf Entsprechungen von Aspekten von Form und Inhalt (Similarität).

Ikonisch wird die Textlänge durch die herkömmliche Vorstellung eines chronologischen Zeitkonzepts, das in der Physik z. B. als Linie im Koordinatensystem dargestellt wird. Diese Vorstellung manifestiert sich in Ausdrücken in Bezug auf, wie „lang“ etwas dauert oder „eine lange Zeit“ usw. Das Merkmal „Länge“ bezieht sich somit auf der einen Seite auf die Räumlichkeit (oder Anzahl von Charakteren) eines Textes (und damit auch auf seine Lektüredauer), auf der anderen auf die Dauer des Erzählten.

Die Länge eines Textes entspricht in der Regel – und vor allem in Bezug auf größere Texteinheiten – der Dauer seiner Lektüre. Eine zu untersuchende Hypothese dabei ist, ob die Länge der Romane eine darstellende Funktion sowohl auf der Ebene von Sätzen als auch auf der Ebene von Kapiteln aufweisen kann. Länge bzw. Wörteranzahl werden dabei allerdings qualitativ und vergleichend analysiert. Dafür bietet sich, wie u. a. Marie L. Pratt vorschlägt,³⁹² das Heranziehen einer angepassten Version der Theorie des Kooperationsprinzips des Linguisten Paul Grice.

Grice bespricht in „Logic and Conversation“, einem Kapitel des Sammelbandes *Studies in the Way of Words*, dass sich Menschen, die sich an einer kommunikativen Handlung beteiligen, sich tendenziell an ein Prinzip der Kooperation halten.³⁹³ Dem Linguisten geht es dabei nicht darum, vorschreibende Regeln festzulegen, sondern zu erkennen, dass Abweichungen in Bezug auf diese Tendenz meistens eine (dadurch) implizite Bedeutung haben. Diese nennt Grice Implikaturen, also das, was „zwischen den Zeilen“ mitgemeint wird.

³⁹⁰ Der Fokus dieser Arbeit liegt auf literarischen Erzählungen, aber diese Merkmale sind für andere Genres (Lyrik, Dramen, Songtexte etc.) gleichweise – oder womöglich sogar verstärkter – bedeutsam.

³⁹¹ Vgl. Nöth, S. 214.

³⁹² Vgl. Pratt 1977 sowie Kap. 3.1.2 dieser Arbeit.

³⁹³ Vgl. Grice, Paul: *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press 1989, u. a. S. 24–31. Dazu auch Adamzik 2003, S. 243.

Das Kooperationsprinzip sieht einige Bedingungen vor, die Grice als ‚Maximen‘ bezeichnete, nämlich die Maximen der ‚Quantität‘, ‚Qualität‘, ‚Relation‘ und ‚Modalität‘. Die Quantitätsmaxime betrifft die Menge an Informationen einer Botschaft, die dann nur so viel Informationen wie nötig enthält. Die Maxime der Qualität bezieht sich auf das Einhalten des Wahrheitsgehalts der in der Botschaft getroffenen Aussage. Unter Relation ist das Einhalten der Relevanz der Botschaft zu dem jeweiligen Argument oder Thema gemeint. Modalität umfasst eine möglichst präzise und knappe Art und Weise, die Botschaft zu formulieren.

Textsorten wie Gebrauchsanweisungen halten sich möglichst nah an die Maximen, literarische Texte dagegen oft nicht. Wichtig dabei ist, dass die Brüche mit dem Kooperationsprinzip oft Funktionen aufweisen: Wenn die rein wörtliche Interpretation einer Aussage mit den Maximen bricht, wird die Botschaft meistens uminterpretiert – in Inferenzen (Schlussfolgerungen) und Implikaturen (nicht-wörtlichen Bedeutungen von Äußerungen).³⁹⁴ Vor allem die Kategorien Quantität, Relation und Modalität können dabei herangezogen werden, um bestimmte Romanpassagen in Bezug auf ihre darstellende Funktion zu interpretieren.

Eine Erzählstrategie, die einen direkten Einfluss auf Textlänge und -komplexität ausübt, ist die Detaillierung bzw. die detaillierte Beschreibung von Ereignissen, die zur Bedeutungsfülle und -dichte beitragen. Sie wird von Gérard Genette in *Die Erzählung* oft erwähnt, wie in dieser Passage des Abschnitts „Modus“: „Die ‚Repräsentation‘ oder genauer gesagt die narrative Information hat verschiedene Grade; die Erzählung kann den Leser auf mehr oder weniger direkte Weise mehr oder weniger detailliert informieren [...].“³⁹⁵ Auch im Fall dieses Phänomens erlauben die Maximen von Quantität und Modalität sowie textlinguistische Kohärenzkriterien – die sich auf temporale (chronologische), kausale und thematische Aspekte beziehen –³⁹⁶ eine genauere Auswertung der jeweiligen beschreibenden Passagen für das Verständnis der Geschichte. Eine Abweichung in Bezug auf beide Maximen wäre z. B. eine genauerer bzw. längerer (im Vergleich zu anderen Textpassagen) oder zu häufig vorkommende Beschreibung von Einzelheiten – von Figuren, Orten, Situationen, emotionalen Verhältnissen etc.–, die keinen direkten, kohärenten, notwendigen Bezug zur Haupthandlung aufweisen. Solche Fälle werden oft als ‚Ausschweifung‘ oder ‚Essayismus‘ bezeichnet. Pratt nennt dieses

³⁹⁴ Vgl. dazu Harras, Gisela: Auf dem Weg zu einer einheitlichen Theorie der Indirektheit des Sprechens. In: (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Hg. von Jürgen Fohrmann. DFG-Symposium 2002. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004, S. 221.

³⁹⁵ Genette 1998, S. 115.

³⁹⁶ Dazu Tooland, Michael: Coherence [Art.]. In: Handbook of Narratology. Ed. by P. Hühn [u. a.]. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 44–62.

Phänomen „Opting out“ (in etwa ‚Aussteigen‘): “Opting out [...] is the case in which the speaker ‘says, indicates or allows it to become plain that he is unwilling to cooperate in the way the maxim requires’.”³⁹⁷

Im Kontext der Analyse der Textkomplexität ist es notwendig, zwischen ‚Haupthandlung‘ und ‚Metanarration‘ als Kategorien der thematischen Analyse zu unterscheiden.³⁹⁸ Unter ‚Haupthandlung‘ fallen Textpassagen, die sich auf die thematisch dominantere Geschichte (Story) beziehen (wie die in Abschnitt 3.2.2 dieser Arbeit zitierten Ebenen I.i und II.i von Ute Berns’ Kategorien). Haupthandlung in Thomas Manns *Der Zauberberg* ist z. B. die Geschichte von Hans Castorp – und nicht etwa die von Joachim Ziemßen, die abschnittsweise miterzählt wird. ‚Metanarration‘ begreift die Passagen, in welchen sich der Erzähler auf den Erzählakt selbst bezieht (I.ii und II.ii), also auf Kommentare über und Bezüge des Erzählers auf den Erzählakt bzw. -prozess.³⁹⁹ Metanarrative Passagen brechen insofern mit den Grice’schen Maximen von Quantität, Relation und Modalität, indem sie Informationen anbieten, die zwar ästhetisch unentbehrlich sein können, aber angesichts von Kohärenzkriterien in Bezug auf die Haupthandlung nebensächlich bzw. zusätzlich sind. In diesem Sinne lassen sie sich als eine ‚Verlängerung‘ der Gesamterzählung in Bezug auf die Haupthandlung verstehen.

Textkomplexität besteht somit aus der Länge und der Detaillierung der Erzählung. Beide Faktoren (Länge und Detaillierung) können einen unmittelbaren Einfluss auf die Lektüredauer und somit auf das performative Potenzial chronographischer Darstellungen haben, das in diesem Abschnitt besprochen wurde. Diese Aspekte werden fundamental für die anschließenden Romananalysen sein.

³⁹⁷ Pratt 1977, S. 175.

³⁹⁸ Eine ähnliche Kategorisierung schlägt Harald Weinrich in *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* vor, allerdings bezieht sich die hier vorgeschlagene nicht auf (Verb)Tempora, sondern auf Temporalität bzw. Zeitlichkeit. Bei Weinrich heißt es, dass die erzählte Welt „indifferent gegenüber der chronologischen Zeit“ sei, während in der besprochenen Welt unterschiedliche Tempora mit einer Funktion der Vergegenwärtigung der Handlung verwendet werden. Vgl. Weinrich 2001, jeweils S. 62 und S. 57 f.

³⁹⁹ Vgl. Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar: Metanarration und Metafiction [Art.]. In: Handbook of Narratology. Ed. by P. Hühn [u. a.] Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 204–211.

Teil II – ‚Zeit‘-Romane

Chronologische Zeit, Temporalität, Geschwindigkeit, Beschleunigung, Schnellebigkeit werden ab dem 19. Jahrhundert zunehmend zu zentralen Themen europäischer Kultur. Die beispiellosen Transformationen der technischen, politischen, sozialen, wirtschaftlichen Strukturen des modernen Lebens in den wachsenden Großstädten bringen eine Transformation der Erfahrung von (chronologischer) Zeit und Temporalität mit sich. Diese Transformation führt wiederum zu einer allmählichen Veränderung des allgemeinen Verständnisses des ‚Zeit‘-Begriffs, wie zuvor u. a. im Kapitel 1.3 dieser Arbeit kommentiert. Der Wandel des Zeitverständnisses wurde in den Humanwissenschaften gründlich und weitumfassend behandelt.⁴⁰⁰ In der germanistischen Literaturwissenschaft lässt er sich nicht nur im Untersuchungsgegenstand feststellen, sondern auch am erwähnten Beispiel vom Wandel des Begriffs ‚Zeitroman‘ verdeutlichen: Die Assoziation (des Erzählers in Thomas Manns *Zauberberg*) von ‚Zeit‘ – im Sinne von ‚Epoche‘ im Terminus ‚Zeitroman‘ – mit ‚chronologischer Zeit‘ ist auch die Diagnose einer fundamentalen epochalen Entwicklung.⁴⁰¹ Die im Roman dargestellte Epoche (der „tief zerklüftenden Wende und Grenze“,⁴⁰² wie es im „Vorsatz“ heißt), d. h. die Vorkriegszeit bzw. die Jahren vor der europäischen ‚Urkatastrophe‘ standen vollkommen unter dem Zeichen der erwähnten Transformationen. Diese sind insofern zentral auch für Rilkes *Aufzeichnungen* und Musils *Mann ohne Eigenschaften*.

Die in dieser Arbeit behandelten Schriftsteller gehören der Generation von unmittelbaren Zeugen jener Umbrüche an, worüber Stefan Zweig (1881–1942) in seinem 1942 erschienenen autobiographischen Bericht *Die Welt von gestern* Rechenschaft ablegt:

[...] [E]s war kein Jahrhundert der Leidenschaft, in dem ich geboren und erzogen wurde. Es war eine geordnete Welt mit klaren Schichtungen und gelassenen Übergängen, eine Welt ohne Hast. Der Rhythmus der neuen Geschwindigkeit hatte sich noch nicht von den Maschinen, von dem Auto, dem Telephon, dem Radio, dem Flugzeug auf den Menschen übertragen. Zeit und Alter hatten ein anderes Maß.⁴⁰³

⁴⁰⁰ Wichtige Beispiele für diese Untersuchung sind in der Geschichtsschreibung Reinhart Kosellecks Begriff „Sattelzeit“ und in der Soziologie Hartmut Rosas Diagnose der Beschleunigung als „Grunderfahrung der Moderne“ (Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, u. a. S. 71).

⁴⁰¹ Wie Th. Mann selbst in Bezug auf die Wendung und den Roman erkennt: Vgl. Mann 1990, S. 602.

⁴⁰² *ZB*, S. 9.

⁴⁰³ Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Berlin [u. a.]: Aufbau-Verlag 1990, S. 35.

Der Zusammenhang zwischen technischer Erzeugnisse (Auto, Telefon, Radio, Flugzeug), die das Transport- und Kommunikationswesen revolutionierten, und der dadurch verursachten Veränderung der menschlichen Wahrnehmung, den Stefan Zweig mit autobiographischen Details ergänzt, ist ein fundamentales, gemeinsames Element der drei hier untersuchten Romane: Während das kakophonische ‚Lied‘ der Großstadt (Paris) den an ruhige, ländliche Verhältnisse gewohnten Malte Laurids Brigge am Einschlafen verhindert und während Hans Castorp seine beginnende Ingenieurlaufbahn in Hamburg verlässt und sieben Jahre in einem schweizerischen Sanatorium verbringt, beginnt man „in der Zeit Ulrichs [...] das Lied der Maschinsäle, Niethämmer und Fabriksirenen schon zu entdecken.“⁴⁰⁴ Dieses Moment der Reaktion auf die epochalen Umbrüche manifestiert sich in den drei Romanen sowie in anderen zeitgenössischen Werken nicht nur inhaltlich: Die Tendenz für moderne Romanautoren im beginnenden 20. Jahrhundert ist, die Subjektivität temporaler Erfahrungen durch die Erzählform darzustellen. Einige der wichtigsten und prägnantesten Darstellungsstrategien sind dabei der Bewusstseinsstrom und die erlebte Rede, wie u. a. bei Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* (1901), Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1925), James Joyces *Ulysses* (1922); der Bruch mit der Erzählchronologie und der Kontrast im Erzählrhythmus wie bei A. Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929); die Steigerung der Länge bzw. der Komplexität der Handlungsdarstellung, wie bei Franz Kafkas *Der Prozess* (1925) sowie Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927).

Die Tendenz der Moderne zur Subjektivitätsdarstellung entfaltet die Erkundung einer veränderten Wahrnehmung von Temporalität und chronologischer Zeit, die durch die erwähnten Darstellungsstrategien implementiert wird. Wie Silvio Vietta anmerkt: Die moderne Erzählperspektive „blickt nicht nur auf das Geschehen, sondern *erzeugt* es allererst. Es gibt kein ‚Geschehen‘, das dann so oder so gesehen würde, sondern dieses konstituiert sich selbst als ein *Produkt* des Erzählers und seiner Figuren.“⁴⁰⁵ Dieses erzählerische ‚Erzeugnis‘ ist fundamental für die Konstruktion der Zeitlichkeit der Erzählung. Den Prozess seiner Konfiguration in den drei ausgewählten Romanen gilt es im Folgenden auf den Grund zu gehen.

⁴⁰⁴ *MoE*, S. 36. Auslassung von mir, R. S.

⁴⁰⁵ Vietta 2007, S. 25. Kursivierungen im Original. Zur Subjektivität als charakteristisches Merkmal des modernen literarischen Schreibens vgl. ebd. S. 23 ff.

4. Chronographie in Rilkes *Aufzeichnungen*

4.1 Zeit- und Zeitlichkeitsreflexion in Rilkes Poetik

Kaum ein anderer deutschsprachiger Schriftsteller entwickelte so vielschichtige und tief sinnige poetische Bilder von ‚Zeit‘ und Temporalität wie der Dichter Rainer Maria Rilke (1875–1926).⁴⁰⁶ Die Qualität der zahlreichen Arbeiten, die sich ausschließlich mit seinem Leben befassen,⁴⁰⁷ erlaubt, dass in dieser Studie lediglich die Elemente seiner ereignisreichen Biografie referiert werden, die für die Analyse des Verhältnisses zwischen Werken und Zeitthematik relevant sind. Dies gilt im Übrigen auch für Thomas Manns und Robert Musils Biografien in den nächsten Unterkapiteln.

Rilke wurde in Prag – im damaligen Kaiserreich Österreich-Ungarn – geboren, entwickelte allerdings früh ein ausgeprägtes (mittel-)europäisches Künstlerbewusstsein. Sein zum Wintersemester 1895/96 begonnenes Studium der Literatur, Geschichte und Kunst an der Deutschen Carl-Ferdinand-Universität in der Heimatstadt brach er nach wenigen Monaten ab. Dem Freund Emil Orlik folgend wechselte er nach München, wo dem (September 1896 angefangenen) Philosophie-Studium die schriftstellerischen Ambitionen vorgezogen wurden.⁴⁰⁸

Durch Jakob Wassermann⁴⁰⁹ begegnete Rilke etwa sieben Monate später der fast vierzehn Jahre älteren deutsch-russischen Intellektuellen Lou Andreas-Salomé, deren Einwirkung Rilkes Selbstverständnis als Künstler und als Mensch vollkommen veränderte – wovon nicht zuletzt seine Namensänderung 1897 von René zu Rainer zeugte. Der junge Dichter knüpfte durch die einflussreiche Freundin wichtige Kontakte mit Künstlern, Schriftstellern, Intellektuellen und Gönnern in Deutschland sowie u. a. in Russland, Frankreich und Wien.⁴¹⁰ „Rilke war schwer zu erreichen. Er hatte kein Haus, keine Adresse, wo man ihn suchen konnte, kein Heim, keine ständige Wohnung, kein Amt. Immer war er am Wege durch die Welt, und niemand, nicht

⁴⁰⁶ Wie Naumann in Bezug auf die *Aufzeichnungen* erkennt: „Noch ein anderer Umstand macht den Eintritt in dieses Buch schwer: Er bietet in ungewöhnlicher Vielschichtigkeit eine Fülle von Weltaussichten dar, deren genaue Kenntnis der Leser erst einem Kommentar entnehmen muss.“ Naumann, Helmut: *Malte-Studien. Ansätze zu einem neuen Verständnis Rilkes*. Berlin [u. a.]: Schäuble 1996, S. 1.

⁴⁰⁷ Vgl. v. a. Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt a. M.: Insel 1996 sowie Leppmann, Wolfgang: *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. Bern [u. a.]: Scherz 1993.

⁴⁰⁸ Vgl. Engel 2004, S. 2.

⁴⁰⁹ Wassermann wies Rilke u. a. auch auf den dänischen Schriftsteller Jens Peter Jacobsen – ein wichtiges literarisches Vorbild für *MLB* – hin. Vgl. Naumann, Helmut: *Studien zu Rilkes frühem Werk*. Berlin: Schäuble 1991, S. 126.

⁴¹⁰ Vgl. Wiesner-Bangard, Michaela; Welsch, Ursula: *Lou Andreas-Salomé. „...wie ich Dich liebe, Rätselleben“*. Eine Biographie. Stuttgart: Reclam 2017, S. 130–138 sowie S. 119–124.

einmal er selbst, wusste im Voraus, wohin er sich wenden würde“, erinnert sich der Zeitgenosse Stefan Zweig.⁴¹¹

Aus einer stark vom Symbolismus beeinflussten Lyrik und Themen, die noch mit seiner Prager Kindheit und Jugend enger verbunden waren (wie *Das Familienfest*, *Ewald Tragy*, *Zwei Prager Geschichten*),⁴¹² entsteht zunehmend die Beschäftigung mit den Thematiken u. a. der Vergänglichkeit (Tod, Zeit) und der ästhetischen Wahrnehmung (der menschlichen Psyche und des Schauens bzw. Sehen-Lernens). Diese zwei Themenbereiche sind fundamental für die Konstitution der Reflexion über Zeit und Temporalität in Rilkes Werk und werden im Folgenden ausführlicher behandelt.

4.1.1 Vergänglichkeit: Rilkes Behandlung von chronologischer Zeit und Tod

Zeit und Tod sind Motive, die Rilkes gesamtes Werk durchziehen – seit seinen frühesten Gedichten und dem Drama *Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens* (1896) bis zu seinen letzten Gedichten.⁴¹³ Viele der Motive, die in Rilkes mittlerer Schaffensphase⁴¹⁴ und somit ebenfalls in den *Aufzeichnungen* vorkommen, werden schon im Gedichtzyklus *Das Stunden-Buch* (1905)⁴¹⁵ verarbeitet. Aus diesem Grund erscheint es für ein besseres Verständnis von Rilkes Roman zielführend, im nächsten Abschnitt einige Aspekte der Behandlung von Vergänglichkeit in seiner Lyrik, hauptsächlich im *Stunden-Buch* zu kommentieren. Danach wird die Betonung der Temporalität der menschlichen Vergänglichkeit in den *Aufzeichnungen* genauer erläutert.

a) Memento mori in Rilkes *Stunden-Buch*

Die Hinwendung zur Zeitthematik in *Das Stunden-Buch* erkennt man schon im Titel, der das Werk von einem liturgischen Buch für Stundengebet unterscheidet und gleichzeitig seinen

⁴¹¹ Zweig 1990, S. 72.

⁴¹² Vgl. dazu jeweils Naumann 1991 sowie Engel 2004, S. 246, 249 f.

⁴¹³ Vgl. Engel 2004, S. 2.

⁴¹⁴ Zur Teilung von Rilkes Oeuvre in Phasen vgl. Engel 2004, S. 175–178. Hiernach gehören zum Frühwerk: *Larenopfer* (1895); *Mir zur Feier* (1899); *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (geschrieben 1899); *Die weiße Fürstin* (1900); *Das Stunden-Buch* (1899/1901/1903) und *Das Buch der Bilder* (1902 und 1906). Zum mittleren Werk: *Die Gedichte* (1906 bis 1910); *Neue Gedichte* (1907); *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1907/1908) und *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910).

⁴¹⁵ Rilke, Rainer M.: *Das Stunden-Buch*. In: ders.: *Werke*. Bd. I.1. Hg. v. Insel Verlag. Frankfurt a. M.: Insel 1984. Die folgenden Vers-Zitate werden mit dem ersten Vers des jeweiligen Gedichts und der Seitenzahl dieser Ausgabe angegeben.

Bezug zur Zeitthematik hervorhebt.⁴¹⁶ Durch diese bewusst eingesetzte Trennung im Titel führt Rilke den temporalen Aspekt in diesen Gedankenkomplex ein, als ob es sich um ein Buch über die Stunden selbst bzw. über die chronologische Zeit handeln könnte. Der Gedichtzyklus besteht aus drei Büchern: „Das Buch vom mönchischen Leben“ (1899), „Das Buch von der Pilgerschaft“ (1901) und „Das Buch der Armut und vom Tode“ (1903). Ihre Titel erwecken die Erwartung, dass sie in einer Art erzählerischem Zusammenhang stehen könnten – was sich allerdings schwer nachweisen lässt. Sie suggerieren thematische Einheiten, die auch in Rilkes unmittelbar weiterer Lyrik – *Das Buch der Bilder* (1906), *Neue Gedichte* (1907), *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908), *Requiem* (1908) – und in den *Aufzeichnungen* vorkommen: Einsamkeit, Religiosität bzw. Transzendentalität, Tod bzw. Vergänglichkeit, das Verhältnis zwischen Augenblick und Ewigkeit und andere. Aufschlussreich für den aktuellen Zusammenhang sind vor allem die Motive, die Zeitlichkeit und die Erfahrung mit Zeit thematisieren und die so oft vorkommen, wie Aspekte von Transzendentalität, Spiritualität, Epiphanie.

Reflexionen in Bezug auf das Wesen von ‚Zeit‘ sind vor allem im ersten Buch reichlich zu finden, wie „Die Zeit ist eine vielgestaltige“ (in: „Alle, die ihre Hände regen“, S. 36). ‚Zeit‘ wird dabei zumeist als ontisch im Sinne einer Dimension der Wirklichkeit und als Ebene der menschlichen Wahrnehmung im Sinne der zuvor definierten Kategorie Zeitlichkeit dargestellt. Zeitlichkeit als Wahrnehmung von Veränderung lässt sich thematisch u. a. in „Du bist der raunende Verrußte“ (S. 32 f.), „Das Wissen ist nur in der Zeit.“ sowie in „Wenn ich gewachsen wäre irgendwo“ (S. 21) wiederfinden, in welchem das Bewusstsein der Vergänglichkeit des gegenwärtigen Moments („Dort hätte ich gewagt, dich zu vergeuden, / du grenzenlose Gegenwart.“)⁴¹⁷ und somit die Beziehung zwischen Augenblick und Ewigkeit behandelt werden. Die Wahrnehmung chronologischer Zeit verbindet sich in vielen Gedichten im *Stunden-Buch* mit dem kairotischen, günstigen Augenblick, wie beim ersten Vers des ersten Buches: „Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem, metallischem Schlag“ (S. 9). Ein Schlag, der an einen Glockenschlag erinnert, wird dabei als Symbol für die chronologische Zeit und als thematische Einführung in das mönchische Leben – welches bekanntlich vom Einhalten strenger chronologischer Abläufe, Riten und Feiertage gekennzeichnet ist. Die ‚irdische‘, säkulare (chronologische) Uhrzeit ist das Verbindungselement zwischen einem Dies-

⁴¹⁶ Die im 12. Jahrhundert popularisierten Stundenbücher (lat. *horarium*) dienten für Laien, wie die Brevier für Kleriker, der Verfolgung des Offiziums (lat. *oficium divinum*, ‚göttlicher Dienst‘), d. h. der Stundengebete, die, nach vielen religiösen Traditionen täglich mehrmals am Tag bzw. so oft wie möglich zu verrichten sind.

⁴¹⁷ Rilke 1984 I.1, S. 21.

und einem Jenseits, zwischen Augenblick und Ewigkeit. Die Personifizierung der „Stunde“, also der chronologischen Zeit, verleiht ihr Agentivität bzw. tätige Kraft wie die (in Kap. 1.4 beschriebene) ontische Zeit. Dabei wird schon auf die psychologische Wirkung, die die Wahrnehmung der chronologischen Zeit haben kann, angespielt.

Das zweite Buch, „Das Buch der Armut und vom Tode“ (1903), ist besonders wichtig in Bezug auf die inhaltliche bzw. thematische Analyse der *Aufzeichnungen*, da es Elemente vorwegnimmt, die Rilke in seinen Briefen von 1902 an Clara Westhoff und Lou Andreas-Salomé ausführlicher beschreibt:⁴¹⁸ zuallererst ‚Tod‘ als Motiv und als Faktor der Verzeitlichung der menschlichen Existenz. Rilke entwickelte in seinen Gedichten auf eine sehr konsequente Weise den Gedanken, dass der Tod zum Leben bzw. Lebenssinn gehört – wie bei dem im Mittelalter durch die christliche Tradition verbreiteten Akt der Reflexion über die Vergänglichkeit des Lebens, der durch Sprüche wie *Memento mori* und *Tempus fugit* ausgedrückt wurde.⁴¹⁹

Der Tod erscheint in den Gedichten des dritten und letzten Buches häufig als ein Teil des Lebensprozesses bzw. der natürlichen, menschlichen Verfassung, wie in „Da leben Menschen, weißerblühte, blasse“ (S. 102): „Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße / sie in der Kindheit wundersam gestreift, – / der kleine Tod, wie man ihn dort begreift; / ihr eigener hängt grün und ohne Süße / wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.“ Das Bild des Todes als Frucht – d. h. als ein natürliches Ergebnis des Lebens bzw. als finale Phase des normalen Lebenszyklus taucht andernorts weiter im Buch wieder auf: „Denn wir sind nur die Schale und das Blatt. / Der große Tod, den jeder in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“ (S. 103) Wie in *MLB* wird schon hier die Idee eines individuellen Todes präsentiert: „O Herr, gib jedem seinen eigenen Tod. / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not.“ (S. 103). In Bezug auf Rilkes Verhältnis zum Tod bemerkte Lou Andreas-Salomé: „Die Todesnähe der Dinge, die er besingt, ihr Hineinheben ins Zarte, Vergängliche, Hinfällige, scheint sie ihm erst poesiereif zu machen. Sterbend hauchen sie Schönheit aus als ihren Anteil an der Ewigkeit [...].“⁴²⁰ Schon in dieser zeitgenössischen Beobachtung wird die in Rilkes Werken entwickelte Verbindung zwischen Tod bzw. Vergänglichkeit und Temporalität bzw. Hinfälligkeit erkannt. Das Vergängliche ästhetisierend zu verewigen und dadurch vielleicht teilweise den Schmerz seiner Abwesenheit zu lindern – dies schien Rilke zeit seines Lebens zu

⁴¹⁸ Vgl. Rilke, Rainer Maria: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel 1930.

⁴¹⁹ Vgl. Engel 2004, S. 225.

⁴²⁰ Andreas-Salomé, Lou: Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel 1928, S. 7. Auslassung von mir, R. S.

seiner Aufgabe als Dichter machen zu wollen. Die Hervorhebung von Aspekten der Temporalität, die dem Tode sowie der Vergänglichkeit inhärent sind, lässt sich allerdings ebenfalls in dem Werk wiederfinden, das der Dichter für eines seiner bedeutenden Werke⁴²¹ betrachtete: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

b) Die Temporalität der Vergänglichkeit in Rilkes MLB

So wenig es uns wundern mag, dass ‚Zeit‘ eines der am häufigsten vorkommenden Wörter in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist,⁴²² umso weniger erklärt diese Angabe die Rolle des Begriffs im Roman. Eine qualitative Betrachtung zeigt dagegen, dass sich der Blick der Hauptfigur, des verarmten, 28-jährigen, dänischen Adligen Malte Laurids Brigge, gleich im ersten Tagebucheintrag der *Aufzeichnungen* der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens zuwendet: „So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.“⁴²³ Die sinnlich betonte Beschreibung von „Hospitälern[n]“ (ebd.) und Kranken weist Gemeinsamkeiten mit dem vorher zitierten Gedicht „Da leben Menschen, weißerblühte, blasse“ in *Das Stunden-Buch* auf,⁴²⁴ in welchem Rilke die dem Leben inhärente und sich durch das Leben prozessual entwickelnde Sterblichkeit hervorhebt. Die Todesreflexion, die dabei eng mit einer Verzeitlichung des Lebens⁴²⁵ verknüpft ist, durchzieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman. Durch eine Analyse des Todes bzw. der Art, wie man den eigenen Tod erlebt, vergleicht der Erzähler (in der achten Aufzeichnung) die Umstände seiner Vergangenheit bzw. seiner Heimat mit denjenigen seiner aktuellen Lebenserfahrung:

Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muss früher anders gewesen sein. Früher wusste man (oder vielleicht man ahnte es), dass man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern [...] Den *hatte* man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz.⁴²⁶

Die Idee einer Individualität des eigenen Todes, die ebenfalls schon im *Stundenbuch* zu finden ist, wird weiterhin in der achten Aufzeichnung – die die Geschichte vom langen und

⁴²¹ Vgl. den Kommentar in Rilke, Rainer M.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel [u. a.]. Frankfurt a. M. [u. a.]: Insel 1996, S. 878.

⁴²² Vgl. dazu Brown, Russel E.: Index zu Rainer Maria Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1971, S. 293 f.

⁴²³ Rilke 1984 III.1 (*MLB*), S. 109. Die weiteren Seitenangaben zwischen Klammern in diesem Abschnitt beziehen sich gleichfalls auf diese Stelle.

⁴²⁴ Rilke 1984 I.1, S. 102.

⁴²⁵ ‚Verzeitlichung‘ des Lebens bedeutet hier die Überbetonung der chronometrischen Lebensdauer, wie das Beispiel mit der Geschichte des Nikolaj Kusmitsch (49. Aufzeichnung), die im Weiteren besprochen wird, zeigt.

⁴²⁶ *MLB*, S. 115. Kursivierungen im Original. Auslassung von mir, R. S.

schmerzlichen Tod⁴²⁷ von Maltes Großvater, dem Kammerherrn Christoph Detlev Brigge, erzählt – weiterentwickelt: „Meinem Großvater noch [...] sah man es an, dass er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, dass man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus.“ (S. 115) An dieser Stelle entwickelt der Erzähler die Personifizierung des Todes vor allem in seinem Bezug zur chronologischen Zeit weiter:

Christoph Detlevs Tod, der auf Ulsgaard wohnte, ließ sich nicht drängen. Er war für zehn Wochen gekommen, und die blieb er. Und während dieser Zeit war er mehr Herr, als Christoph Detlev Brigge je gewesen war, er war wie ein König, den man den Schrecklichen nennt, später und immer.⁴²⁸

Die Christoph Detlevs Tod zugeschriebene Beherrschung der zeitlichen Verhältnisse wird eindeutig als Machtbeweis dargestellt, aber gleichzeitig und umgekehrt auch als Anerkennung der menschlichen Ohnmacht angesichts des Todes, der in diesem Zusammenhang als individuelle Personifizierung der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens präsentiert wird. An dieser Stelle werden durch die Analyse der Beziehung zum Tod zwei Wirklichkeiten kontrastiert. Auf der einen Seite steht eine (für die Erzählfigur) vergangene, kindheitsbezogene, ländliche, traditionsorientierte und mystisch geprägte Wirklichkeit, an die sich Brigge u. a. in der obengenannten achten und in der anschließenden (neunten) Aufzeichnung weiter erinnert. Die Menschen, die er damals kannte, starben ihren entsprechenden, ‚eigenen‘ Tod. Auf der anderen Seite steht die (für Brigge in dem Moment des Erzählens) aktuelle, großstädtische, entzauberte, moderne Wirklichkeit, die seit der ersten Aufzeichnung beschrieben wird.

Die Großstadt ist insofern weit mehr als bloße Romankulisse der *Aufzeichnungen*, sie präsentiert die Bedingungen für die thematische Vielfalt und die lose, bruchhafte Erzählstruktur des Romans, wie Jan Urbich erkennt:

In Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* fungieren Großstadt und dörflich gezeichnetes Land nicht bloß als gegeneinander gesetzte Lebenswelten, die der Protagonist Brigge durchschreitet (vom Land in die Großstadt), sondern auch als oppositionelle Erfahrungsweisen von Wirklichkeit und darüber hinaus sogar als verschiedene Konfigurationen von transzendentaler Zeit, welche direkte Auswirkungen auf die Struktur von Individualität haben.⁴²⁹

⁴²⁷ Rilke ließ sich möglicherweise auch in diesem Punkt des Romans vom langen und leidvollen Tod an Tuberkulose des von ihm verehrten dänischen Schriftstellers Jens Peter Jacobsen (1847–1885) inspirieren.

⁴²⁸ *MLB*, S. 120.

⁴²⁹ Urbich, Jan: Ästhetischer Widerstand. Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität in „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ im Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte. In: Weimarer Beiträge Bd. 55, Ausg. 3. 2009, S. 357–379, hier S. 370.

Durch Maltes Kritik der modernen Nachlässigkeit in Bezug auf den eigenen Tod wird im Roman die Kritik der Nachlässigkeit in Bezug auf das eigene bzw. individuelle Leben ausgedrückt. Ein anständiger Tod, in welchen nur noch die Wenigsten Zeit und Geld investieren, wie Brigge in der sechsten Aufzeichnung bemerkt,⁴³⁰ fungiert als eine sublimierte Kritik an die Lebensverhältnisse in der Metropole.⁴³¹

Die sinnliche Wahrnehmung der (chronologischen) Zeit wird in der zweiten Hälfte des Romans ausführlich beschrieben und parabelhaft reflektiert, allerdings nicht von Brigge in Bezug auf sich selbst, sondern als eine rückblickende Verzweigung der Handlung: Er berichtet in der 49. Aufzeichnung, dass ein Student, der seinen Nachbarn besuchen wollte, irrtümlicherweise bei ihm klopfte, sich entschuldigte und die Geschichte des Nachbarn, Nikolaj Kusmitsch, erzählte. Kusmitsch kam eines Tages auf die Idee, seine übrige Lebenszeit zu berechnen.⁴³² Die sich daraus ergebende Summe (von Jahren, Tagen, Sekunden usw.) verwunderte ihn sehr, da er gehört hatte, dass Zeit etwas Kostbares sei und er fühlte sich plötzlich vermögend. Bald musste Kusmitsch allerdings bei seinen allsonntäglichen Rechnungen feststellen, dass sein (Zeit-)Vermögen immer kleiner wurde. „Er ersparte überall ein bisschen Zeit. Aber am Sonntag war nichts Erspartes da.“⁴³³ Obwohl er sich schwer betrogen fühlte, fand er niemanden, welchen er beschuldigen könnte. Schließlich gab er die Hypothese eines Betrugs auf und musste feststellen, dass sich Zeit und Geld fundamental unterscheiden: Anders als Geld kann Zeit nicht gesammelt bzw. gespart werden. Die Quantifizierung von ‚Zeit‘ sowie die Zahlen selbst wären kein zuverlässiger Maßstab: „Es ist klar, dass man ihnen [den Zahlen] keine zu große Bedeutung einräumen darf.“⁴³⁴ Nach dieser Erkenntnis setzte sich Kusmitsch zum Nachdenken nieder und erkannte eine andere Erscheinung der ‚Zeit‘:

Es wehte plötzlich an seinem Gesicht, es zog ihm an den Ohren vorbei, er fühlte es an den Händen. Er riss die Augen auf. Das Fenster war fest verschlossen. Und wie er da so mit weiten Augen im dunkeln Zimmer saß, da begann er zu verstehen, dass das, was er nun verspürte, die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog. Er erkannte sie förmlich, alle diese Sekündchen, gleich lau, eine wie die andere, aber schnell, aber schnell. Weiß der Himmel, was sie noch vorhatten.⁴³⁵

⁴³⁰ „Wer gibt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener.“ *MLB*, S. 113 f.

⁴³¹ Diese Kritik lässt sich in anderen, von Rilke geschätzten Autoren wiederfinden, wie im Gedichtband des belgischen Symbolisten Émile Verhaeren (1855–1916), *Les villes tentaculaires* (1895), in dem ambivalente Verhältnisse in der Metropole poetisch bildhaft dargestellt werden.

⁴³² *MLB*, S. 266.

⁴³³ Ebd., S. 266.

⁴³⁴ Ebd., S. 268. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁴³⁵ Ebd., S. 268 f.

An dieser Stelle werden der Begriff ‚Zeit‘ und die damit zusammenhängenden Assoziationen – wie vor allem ‚Zeit ist Geld‘ – reflektiert, parabelhaft enttarnt und revidiert: Die Erzählfigur – die dabei eine allwissende Perspektive zu übernehmen scheint – beschreibt, wie das Zeitkonzept, das Kusmitsch ursprünglich hatte, zu einer Verwandlung seiner (Kusmitschs) Zeitwahrnehmung führt. Die „wirkliche Zeit“ spürt Kusmitsch ab diesem Moment *körperlich* zusammen mit der schiefen Stellung der Erdachse und den Bewegungen der Erde – also wohlgernekt zusammen mit *räumlichen* Erfahrungen. Ihre Teilung in „Sekündchen“, die von Kusmitsch „förmlich“ erkannt werden, wird zusammen mit Bewegung bzw. Geschwindigkeit („[...] aber schnell, aber schnell.“) wahrgenommen. ‚Zeit‘ bleibt dadurch für Kusmitsch zwar noch quantifizierbar, wird aber von ihm nicht quantitativ bzw. numerisch erfasst, sondern subjektiv, indem sie ‚gespürt‘ wird. Die Rotation der Erde und die schiefe Stellung der Erdachse konnte er ab dem Moment unter den Füßen fühlen. Kusmitsch, der „sogar die Straßenbahnen“ vermied (S. 269) wird diese Erfahrung bald unerträglich und ein selbst erzwungener Stillstand wird als Mittel gegen die Überreizung präsentiert: „Liegen und ruhig halten, hatte er einmal irgendwo gelesen. Und seither lag Nikolaj Kusmitsch.“ (S. 270 f.) Auch das Rezitieren von Gedichten wird von ihm als Linderung der Belastung seiner Wahrnehmung empfunden: „Man sollte nicht glauben, wie das half. Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte, innerlich versteht sich.“ (S. 270) Die Wiederholung eines gut bekannten bzw. auswendig gelernten, getakteten Ablaufs, der verständlich und nachvollziehbar ist, stellt in diesem Kontext die Kehrseite der sich ständig wechselnden Reize der Großstadt und ihrer zusammenhangslosen Geräusche dar. Die Literatur bzw. der Akt der Lektüre und der des Schreibens werden dabei zu Mitteln gegen die großstädtische Sinnesüberforderung.⁴³⁶ Dieses Moment lässt sich schon in Brigges ästhetischen Erfahrungen wiedererkennen, wie es weiter im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird.

⁴³⁶ Vgl. zu dieser Aufzeichnung und zu ihrem kritischen Potenzial Naumann, Helmut: Neue Malte-Studien: Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ von Rainer Maria Rilke. Rheinfelden [u. a.]: Schäuble 1995, S. 55–90, bes. S. 75 sowie Schmidt-Ihms, Maria: Die Zeitbank des Nikolaj Kusmitsch. Eine Analyse. In: Acta Germanica 5, 1970, S. 161–175.

4.1.2 ‚Sehen-Lernen‘ und die Temporalisierung ästhetischer Wahrnehmung

‚Schauen‘ bzw. ‚Sehen‘ als Phänomene sind eine Konstante in Rilkes poetologischem und künstlerischem (Selbst-)Verständnis.⁴³⁷ Der Anspruch auf die Entwicklung des Beobachtungs- und Verarbeitungsmögens wuchs beim Dichter besonders ab seiner Begegnung mit der Künstlerkolonie Worpswede (bei Bremen), zu der ihn der Maler Heinrich Vogeler, den Rilke in seiner Reise nach Florenz traf, am 27. August 1900 einlud. In Worpswede lernte Rilke u. a. die Malerin Paula Becker (später Modersohn-Becker), den Schriftsteller Carl Hauptmann (Gerhart Hauptmanns Bruder) und die Bildhauerin Clara Westhoff (seine künftige Frau) kennen.⁴³⁸ Clara hatte bei dem schon damals renommierten französischen Meister Auguste Rodin gelernt bzw. gearbeitet und wenig später bekam Rilke von dem Breslauer Kunsthistoriker Richard Muther den Auftrag für die Verfassung einer Künstlerbiografie des Bildhauers.

Rilkes erster Pariser Aufenthalt (28. August 1902 – Ende Juni 1903), der von dem benannten Auftrag veranlasst wurde, war entscheidend für seine stärkere Hinwendung zu einem Prozess ästhetischer Betrachtung, der wiederum fundamental für die Konfiguration von Zeit- und Zeitlichkeitswahrnehmung in den *Aufzeichnungen* war: den Prozess des ‚Sehen-Lernens‘. Diesen beschreibt Manfred Engel als „die Fähigkeit zu einem vollständigen, selektionslosen Sehen auszubilden, das alle Daseinsäußerungen und alles Seiende als sujetwürdig für die Kunst anerkennt, d. h. als die „Befreiung von stofflichen Einschränkungen der klassischen Ästhetik“ sowie die „Befreiung von erlernten Wahrnehmungsschemata, von rational-begrifflich bestimmten Kategorien und Erkenntnisstrukturen“.⁴³⁹ Die Befreiung von erlernten Wahrnehmungsschemata entspricht in vielen der Beispielsfälle in den *Aufzeichnungen* dem Bruch mit einer realistischen Ontologie, also mit der Annahme oder „dem Glauben, dass die Dinge der Welt räumlich und zeitlich geordnet sind“.⁴⁴⁰ Durch den im Roman entwickelten nachrealistischen Erzählstil – eine Erzählweise, in welcher die Subjektivität der Figur(en) betont wird – wird der Bruch mit erlernten Wahrnehmungsschemata deutlich. Die Beschreibung der Räume und Plätze, die Malte Laurids Brigge sieht, wird mit Elementen seiner inneren Verfassung (wie Gefühle, Zustände, räumliche Position etc.) bzw. seiner Wahrnehmung vermischt. Dieser stilistische Aspekt zeitigt direkte Auswirkungen bei der Darstellung der

⁴³⁷ Vgl. Naumann 1991, S. 124 ff. sowie S. 139 („Das Schauen als Phänomen“) und S. 158; sowie Jany, Christian: *Scenographies of Perception. Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust*. Cambridge: Legenda 2019, S. 160 ff.

⁴³⁸ Vgl. Schnack 1996, S. 109; Hier und weiter in diesem Absatz vgl. Engel 2004, S. 3–5.

⁴³⁹ Engel 2004, S. 134 f.

⁴⁴⁰ Vgl. Thomé, Horst: *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*. Tübingen: 1993, S. 436.

Wahrnehmung von Zeitlichkeit – wie im Fall der Darstellung der Diskrepanz zwischen chronologischer Zeit und Zeitwahrnehmung, die mehrfach in den *Aufzeichnungen* thematisiert wird. Ein Beispiel dafür ist die vierte Aufzeichnung („Ich lerne sehen.“):

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran das liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.

Ich habe heute einen Brief geschrieben, dabei ist es mir aufgefallen, dass ich erst drei Wochen hier bin. Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre.⁴⁴¹

In dieser Passage wird der Prozess der Verarbeitung von Reizen mittels einer räumlichen Metaphorik beschrieben.⁴⁴² Die Relevanz dieser stilistischen Entscheidung liegt darin, dass sich in der Detaillierung der subjektiven Erfahrung der Figur ein Bezug zu Motivkomplexen der Jahrhundertwende um 1900 manifestiert: Großstadterfahrung, Nervosität, Überreiztheit, Psychologisierung, Verinnerlichung. Dabei schwingen ebenfalls die Entstehung und Verbreitung der Schulen psychiatrischer bzw. psychoanalytischer Forschung im ersten Drittel des Romans stark mit: Das Hospiz Hôtel-Dieu wird wenig weiter in der sechsten Aufzeichnung erwähnt und die derzeit wohl größte und bekannteste psychiatrische Heilungsanstalt Salpêtrière, wo u. a. Jean-Martin Charcot tätig war, dient sogar als Kulisse für die 19. Aufzeichnung. Die metaphorische Räumlichkeit erlaubt hier eine eher neutrale Ausdrucksweise für die Darstellung von Brigges Selbsterkundung seiner Subjektivität durch das Schreiben. Gegensätzlich zu einem Äußeren bzw. zur äußeren Welt, die sichtbar und erkundbar ist, steht ein unbekanntes, unzugängliches ‚Inneres‘, das somit mit dem Unbewussten der Erzählfigur identifiziert werden kann.

Brigge gibt an, nicht zu wissen, was in seinem ‚Inneren‘ geschieht, beschreibt aber anschließend einen Umstand, der als eine Folge dieses Prozesses verstanden werden kann: Die räumlichen Ausdrücke stehen an dieser Stelle für die einerseits unbekannte und andererseits länger dauernde Verarbeitung von Reizen, die „nicht an der Stelle stehen, wo [sie] sonst immer zu Ende war[en]“.⁴⁴³ Diese Beschreibung impliziert einen früheren, vertrauteren Zustand, in welchem die Reize die Erzählfigur nicht so intensiv bzw. so lang beschäftigten. Die in der vierten Aufzeichnung festgestellte, ungewöhnliche Dauer der Reize im Inneren Brigges steht

⁴⁴¹ *MLB*, S. 110.

⁴⁴² Aufschlussreich dazu: Gerok-Reiter, Annette: Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke. In: *DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Heft 3. 1993, S. 484–520.

⁴⁴³ *MLB*, S. 110. Ergänzungen von mir, R. S.

somit für einen Bruch mit dieser früheren, konventionellen Wahrnehmung, die der realistischen Ontologie näher entsprechen würde.

Diese Interpretation stützt sich auf weitere Beispiele, wie die 14. Aufzeichnung, in welcher die Erzählfigur die Relevanz von Geduld und Erfahrungen im poetischen Prozess betont:

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluss, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen.⁴⁴⁴

Die Beachtung der Zeitlichkeit der Erfahrungen erweist sich somit als ein wichtiges Element des Prozesses der ästhetischen Entwicklung der Hauptfigur im Roman.

In der 38. Aufzeichnung wird die Bedeutung der Zeitlichkeit ästhetischer Betrachtung anhand der darin beschriebenen Betrachtung einer Reihe von Wandteppichen versinnbildlicht. Brigge wendet sich direkt an seine Tante Abelone, die jüngste Schwester seiner Mutter, als ob sie anwesend wäre und lädt sie zu einem vertieften Hinschauen ein: „Es gibt Teppiche hier, Abelone, Wandteppiche. Ich bilde mir ein, du bist da, sechst Teppiche sind's, komm, lass uns langsam vorübergehen. Aber erst tritt zurück und sieh alle zugleich. Wie ruhig sie sind, nicht? Es ist wenig Abwechslung darin.“⁴⁴⁵ Die Betonung der Art und Weise der Betrachtung bzw. der Langsamkeit des Vorübergehens und der Ruhe, die die Wandteppiche ausstrahlen, sind Hinweise in Bezug auf die Intention der Beschreibung im Roman: Die Erzählfigur erfindet Geschichten für die Deutung der Muster der Teppiche und entfernt sich durch sie von der beunruhigenden, bewegten Wirklichkeit der Großstadt.⁴⁴⁶

Der gemeinsame Nenner der geschilderten Erfahrungen in diesen Beispielen ist die Hinwendung zu einer veränderten temporalen Wahrnehmung, die in der oben zitierten Passage der vierten Aufzeichnung vom Erzähler kommentiert wird. ‚Sehen-Lernen‘ erwirbt dabei den zeitlich bedingten, prozesshaften Charakter einer innerlichen bzw. ästhetischen Verarbeitung von Erfahrungen, der sich in der Erzählweise manifestiert, wie die Beispiele im nächsten Unterkapitel zeigen werden.

Auf die Ursprünge dieser stilistischen Orientierung in den bildenden Künsten deuten Rilkes biografische Daten hin: Am 2. September 1902 schrieb der Dichter an seine Frau Clara aus „Paris, 11 Rue Toullier / Dienstag, den 2. September 1902“ – der Adresse, die am Anfang der

⁴⁴⁴ *MLB*, S. 123 f.

⁴⁴⁵ *MLB*, S. 226.

⁴⁴⁶ Zu diesem Teppich-Motiv in den *Aufzeichnungen* vgl. den Kommentar in Rilke 1996, S. 958–960.

Aufzeichnungen steht –: „... Gestern, Montag nachmittag 3 Uhr, war ich zuerst bei Rodin.“⁴⁴⁷
Die Begegnung mit dem Meister wird sein Schaffen tief beeinflussen, wie er am 5. April 1903 in einem Brief an Franz Xaver Kappus bekannte:

Wenn ich sagen soll, von wem ich etwas über das Wesen des Schaffens, über seine Tiefe und Ewigkeit erfuhr, so sind es nur zwei Namen, die ich nennen kann: den Jacobsens, des großen, großen Dichters, und den Auguste Rodins, des Bildhauers, der seinesgleichen nicht hat unter allen Künstlern, die heute leben.⁴⁴⁸

Von Rodin bekam Rilke einen starken Anstoß, seine künstlerische bzw. literarische Tätigkeit von einer Berufung in einen Beruf zu verwandeln, wie der Dichter in einem Brief vom 5. September 1902 an seine Frau Clara berichtete:

Er schwieg eine Weile und sagte dann, wunderbar ernst sagte er das: ... il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience. Man soll nicht daran denken, etwas machen zu wollen, man soll nur suchen, das eigene Ausdrucksmittel auszubauen und alles zu sagen. Man soll arbeiten und Geduld haben.⁴⁴⁹

„Geduld“ ist das Element, das die temporale Ebene in diesen Gedankengang einbezieht, da sie eine Relation zum subjektiven, prozesshaften Verhältnis zur Dauer impliziert. Der darin erwähnte Ausbau eigener Ausdrucksmittel in der und durch die Dauer gewinnt für Rilke ab diesem Moment eine klarere besondere Bedeutung. Die Hinwendung zum Prozess von „Sehen-Lernen“ kann schon aus dem zweiten Teil seines Aufsatzes *Auguste Rodin* (1905) entnommen werden, in welchem Rilke eine aufschlussreiche Beschreibung der Werkstatt des *grand maître*⁴⁵⁰ anbot:

Sie haben diese Werkstätten in der rue de l'Université oft beschreiben hören. Es sind Bauhütten, in denen die Bausteine dieses großen Werkes behauen werden. Fast steinbruchhaft unwirtlich, bieten sie dem Besucher keine Zerstreung; nur für Arbeit eingerichtet, zwingen sie ihn, das Schauen als Arbeit auf sich zu nehmen, und viele haben an dieser Stelle zuerst empfunden, wie ungewohnt ihnen diese Arbeit ist.⁴⁵¹

Die Arbeit des Schauens bzw. der sorgfältigen Betrachtung eines Gegenstands mündet beim Dichter in die Ästhetik der (erstmal 1926 von Kurt Oppert genannten)⁴⁵² „Dinggedichte“, die

⁴⁴⁷ Rilke 1930, S. 26. Vgl. dazu Raddatz, Fritz J.: R. M. Rilke. Überzähliges Dasein. Eine Biografie. Zürich [u. a.]: Arche 2009, S. 56.

⁴⁴⁸ Rilke, Rainer M.: Briefe an einen jungen Dichter. In: Schriften zur Literatur und Kunst. Stuttgart: Reclam 2009, S. 87–122, hier S. 92–93.

⁴⁴⁹ Rilke 1930, S. 36.

⁴⁵⁰ So nannte Rilke den französischen Bildhauer in vielen seiner Briefe: [21.7.1905] „mon très cher Maître [...] Je vous aime de tout mon cœur.“; „Mon grand Maître“; „Je vous aime toujours“ [26.8.1905]. Vgl. Rilke 1930, S. 245–249.

⁴⁵¹ Rilke 2009, S. 141.

⁴⁵² Vgl. dazu Ajouri 2009, S. 124.

teilweise schon in *Das Buch der Bilder* (1906) vorkommen, in *Neue Gedichte* (1907) einen Höhepunkt erreichen und in *Der neuen Gedichte anderer Teil* fortgesetzt wird. Es handelt sich dabei nicht um Objektivität oder sachliche Darstellung, sondern im Gegenteil um die Betonung der subjektiven, poetisierenden, rhythmisierenden Wahrnehmung eines lyrischen Ichs.

In den Gedichten dieser Phase finden wir zahlreiche Beispiele für die Betonung von Aspekten der Räumlichkeit der Gegenstände durch die Textstruktur (wie im Fall von architektonischen Objekten wie „Der Turm“, „Das Portal“, „Die Fensterrose“, „Das Kapitäl“). Gleichzeitig finden wir auch die Betonung von Aspekten der Zeitlichkeit sowie der Bewegung der Motive (wie in „Die Schwestern“, „Die Sonnenuhr“ oder „Der Panther“). Die Plastizität der bildhauerischen, malerischen Betätigung ist dabei ersichtlich. In „Römische Fontäne“ fällt beispielsweise der Blickverlauf des Lesers durch die Satztrennung von einer Zeile zur nächsten, wie (inhaltlich im Gedicht) die Wasserströmung von einem Marmorbecken zum anderen. In „Das Karussell“ symbolisiert die Wiederholung der Wendung „Und dann und wann ein weißer Elefant“ lautlich die visuelle Wiederkehr der erwähnten Figur im Karussell sowie dadurch auch dessen Drehbewegung und die Zeitlichkeit dieser Bewegung.⁴⁵³ Diese Arbeit an und mit der Oberfläche des Textes ist eines der Hauptelemente, die für die Modernität der *Aufzeichnungen* verantwortlich sind.

a) Baudelaire, Paris und die Ästhetisierung des Entsetzlichen

Vor dem tatsächlichen Eintreffen des Dichters in der französischen Hauptstadt wird Rilke sehr wahrscheinlich andere Paris-Bilder durch die französische Literatur gekannt haben. Seine Begegnung mit Auguste Rodin gab den entscheidenden Anstoß zu einer erneuten, vertieften Lektüre und Analyse der literarischen Tendenzen der Periode – die das Schaffen des Dichters bis zum Ende seines Lebens tief prägten: Er übersetzt Gedichte von Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Paul Valéry und Charles Baudelaire ins Deutsch und verfasste selbst eine Reihe eigener französischer Gedichte (*Vergers*, 1926).

Charles Baudelaire's Gedichte und Prosagedichte sind einige der deutlichsten literarischen Inspirationen für die Verarbeitung der Großstadterfahrung in den *Aufzeichnungen*, wie u. a. die Erwähnung des Gedichtes „Une charogne“ („Ein Aas“) in der Aufzeichnung 22 beweist. Die zwölf sprachlich sorgfältig entwickelten, detailreichen Quatrains (vierzeiligen Strophen nach dem Schema *abab*) und der bukolisch anmutende Duktus des Eingangs – ein Paar flaniert durch

⁴⁵³ Vgl. Rilke, Rainer M.: Werke in sechs Bänden. Bd. I.2. Gedicht-Zyklen. Frankfurt a. M.: Insel 1984, S. 285 f.

die Stadt an einem schönen Sommervormittag – kontrastieren stark mit dem als u. a. „widerlich“ und „grauenhaft“ beschriebenen Gegenstand.⁴⁵⁴ Und umso stärker ist die Wende des Schlusses, als das Aas mit der Geliebten im Sinne der Mahnung mit der unumgänglichen Sterblichkeit des Fleisches verglichen wird.⁴⁵⁵ Baudelaires Gedicht kombiniert eine raffinierte ästhetische Erhöhung eines morbiden, widerwärtigen Gegenstands mit *Memento mori* und Liebe – eine erwartungs- und traditionsbrechende Zusammenstellung, die die Hauptfigur Brigge in der 22. Aufzeichnung wiederaufgreift und kommentiert:

Erinnerst du dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht ‚Une Charogne‘? Es kann sein, dass ich es jetzt verstehe. Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht. Was sollte er tun, da ihm das widerfuhr? Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.⁴⁵⁶

Das Gedicht signalisiert in diesem Zusammenhang Maltes – aber dadurch auch Rilkes – Bemühung, die schon von Baudelaire behandelten „Existenz des Entsetzlichen“⁴⁵⁷ durch einen ungefilterten, nicht konditionierten Blick literarisch zu ästhetisieren und dadurch zu erhöhen. Die sorgfältige Betrachtung, akribische Beschreibung und Ästhetisierung durch die Sonnet-Form des Sujets der Dekomposition organischer Materie in Baudelaires Gedicht bringt alle vorher erwähnten, thematischen Elemente, die in *MLB* zentral sind, zusammen: Die Temporalität, die der Vergänglichkeit inhärent ist (als ‚*Memento mori*‘); eine negative Wahrnehmung der Großstadt – die allerdings als Inspiration für die lyrische Produktion (die Ästhetisierung des Entsetzlichen) dient; die Entfaltung der Temporalität der ästhetischen Betrachtung durch die Augen des Flaneurs des *Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en Prose*, 1869), wie Bettina Full erkennt:

Das Leiden an der eigenen Bedingtheit, der Seelenschmerz, ist eine zentrale Kategorie der romantischen Ästhetik, die durch die Spleengedichte der *Fleurs du Mal* um die Dimension eines radikalen Zeitbewußtseins erweitert wird, in dem sich Monotonie, Stillstand und Flüchtigkeit unterschiedslos überlagern und gegenseitig definieren.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ „An jenes Ding, mein Herz, erinnre dich, / Der schöne, milde Sommertag: / Und da, am Wegesrand ein Aas, das widerlich / Auf einem Bett von Kieseln lag;“ Orig.: „Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d’été si doux: / Au détour d’un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux, [...]“. Baudelaire 2014, S. 92–95, hier S. 92 f.

⁴⁵⁵ „Doch wirst auch du wie dieser Unrat sein, / Wie diese Pest, so grauenhaft, / Stern meiner Augen, Licht in meinem Sein, / Mein Engel du und meine Leidenschaft!“ Orig.: „– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion!“ Ebd., S. 93.

⁴⁵⁶ *MLB*, S. 175.

⁴⁵⁷ Wie es in der Aufz. 23 formuliert wird. Vgl. *MLB*, S. 176. Vgl. dazu auch Vietta 2007, Kap. 4.5.2, S. 117–119.

⁴⁵⁸ Full, Bettina: Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires. Heidelberg: Winter 2005, S. 17.

Dieses radikale „Zeitbewusstsein“ umfasst die Betonung der Wahrnehmung von Zeitlichkeit und (chronologischer) Zeit, die im Fall von Rilkes *Aufzeichnungen* nicht nur thematisch ausgedrückt wird, wie bisher beleuchtet, sondern auch durch eine besondere und derzeit bahnbrechende Erzählform.

b) Meudon, Großstadt und Geistesleben

Die Werkstatt des Meisters Rodin in der grünen, ländlich geprägten Ortschaft Meudon (die kaum 10 km von Paris entfernt ist) wird von Rilke in seinem Rodin-Aufsatz als monotone, marmorne Szenerie, die keine Zerstreuung anbieten würde, geschildert. Sie bildete damals im Jahre 1902 einen Gegenpol zum dicht urbanisierten Pariser Stadtkern. Und eben die Abwesenheit von Zerstreuung wird dabei von Rilke als Prämisse für die Entwicklung des ‚Sehens‘ bzw. als Vorphase künstlerischer Arbeit beschrieben – und somit in ein diametral entgegengesetzten Verhältnis zur Großstadterfahrung gesetzt.

Rilkes Romanfigur Malte Laurids Brigge stellt (in der oben zitierten vierten Aufzeichnung „Ich lerne sehen.“) bei der Verfassung eines Briefes den Bezug zwischen Zeitwahrnehmung und der Menge an Ereignissen her:⁴⁵⁹ Die Fülle der nicht zusammenhängenden Ereignisse und Reize in der Großstadt führt bei Brigge zu dem Eindruck, dass mehr chronologische Zeit vergangen wäre. Diese Beobachtung erweist einen direkten Bezug zur Thematik, die Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben*⁴⁶⁰ behandelt: Das Ergebnis des höheren Verbrauchs von kognitiven Ressourcen wäre nach Simmel eine „Steigerung des Nervenlebens“ (S. 9), die zur „Blasiertheit“ (S. 19) bzw. der Unfähigkeit, auf die vielen, unterschiedlichen Reize angemessen zu reagieren, führen würde. Durch Lou Andreas-Salomé hatte Rilke von Simmel gehört, dessen Aufsätze zu Michelangelo, J. W. Goethe und A. Rodin er mit Interesse las.⁴⁶¹ Simmels Bedeutung für die Kunst und Literatur der Jahrhundertwende ist bekannt –

⁴⁵⁹ *MLB*, S. 110.

⁴⁶⁰ Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 9 f. „Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d. h. sein Bewusstsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewusstsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens –, stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewusstseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.“

⁴⁶¹ Vgl. dazu Simon 2001, S. 128.

Dominik Jost bezeichnet ihn zusammen mit Henri Bergson als „philosophische Grundlagen des Jugendstils“.⁴⁶² Aber unabhängig davon, ob Rilke diese 1903 entstandene Studie von Simmel vor 1910 gekannt hatte, ist die thematische Verwandtschaft ihres Inhalts mit dem seines Romans bemerkenswert und aufschlussreich.

Rilke beschrieb am 27. September 1902 die Gefahr der Überforderung durch Überreizung in einem Brief an seine Frau Clara: „[...] Lernen kann man hier, glaub ich, viel, aber man muss eine bestimmte Reife haben, sonst sieht man nicht, einerseits weil zuviel hier ist, und dann, weil so Verschiedenes gleichzeitig spricht. Von allen Seiten.“⁴⁶³ Ähnlich wird die Wahrnehmung der Fülle und der Neuheit der Verhältnisse von Malte Laurids Brigge in seiner 22. Aufzeichnung beschrieben:

Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muss zugeben, dass ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es lässt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter Einflüssen in mir herausgebildet, und es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voller neuer Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen.⁴⁶⁴

Aus der Perspektive eines Anfängers und Beobachters macht es sich Brigge zur Aufgabe, seine Umgebung und die darin bestehenden Verhältnisse neu ‚sehen‘ zu lernen. Er betont diesen Aspekt in den ersten und in weiteren Aufzeichnungen: „Ich bin aus gewesen. Ich habe gesehen [...]“⁴⁶⁵ Und am Anfang der vierten und fünften Aufzeichnungen: „Habe ich schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.“⁴⁶⁶

Indem der Akt des ‚neuen‘ Sehens in dem benannten Prozess über die reine visuelle Wahrnehmung hinausgeht, werden Elemente der Diskrepanz zwischen Zeitwahrnehmung und Wirklichkeit thematisiert, wie Brigge in der 45. Aufzeichnung – bei der Beschreibung der Erinnerung an die Autopsie seines Vaters – erkennt:

Nein, nein, vorstellen kann man sich nichts auf der Welt, nicht das Geringste. Es ist alles aus so viel einzigen Einzelheiten zusammengesetzt, die sich nicht absehen lassen. Im

⁴⁶² Jost, Dominik: *Literarischer Jugendstil*. Stuttgart: Metzler 1980, S. 26.

⁴⁶³ Rilke 1930, S. 45. Auslassung von mir, R. S.

⁴⁶⁴ *MLB*, S. 174 f.

⁴⁶⁵ *MLB*, S. 109. Auslassung von mir, R. S.

⁴⁶⁶ *MLB*, S. 111.

Einbilden geht man über sie weg und merkt nicht, dass sie fehlen, schnell wie man ist. Die Wirklichkeiten aber sind langsam und unbeschreiblich ausführlich.⁴⁶⁷

Brigges Beobachtung in dieser Passage betrifft die womöglich größte Schwierigkeit des Prozesses vom ‚Sehen-Lernen‘: Die Menschen sind bzw. leben „schnell“, die „Wirklichkeiten aber sind langsam“. Die Menschen bräuchten mehr Zeitdauer und Geduld, um die Wirklichkeiten, die „langsam und unbeschreiblich ausführlich“ sind, zu erfassen. Darin drückt sich ein Unterschied von ‚Rhythmen‘ aus – einerseits der Rhythmus der menschlichen Auffassung, der als „schnell“ beschrieben wird, andererseits der Rhythmus der ‚langsamen‘ Wirklichkeiten. Diese Diskrepanz führt in dem Zusammenhang zum Scheitern der Erfassungs- und Vermittlungsmöglichkeiten. Die Unfähigkeit bzw. Unmöglichkeit, Sachverhalte genau darzustellen, wird daher an dieser Stelle auf einen Mangel an Synchronisation zurückgeführt – wie es im Fortgang der Handlung betont wird:

Kaum war die breite, hohe Brust bloßgelegt, so hatte der eilige Mann schon die Stelle heraus, um die es sich handelte. Aber das rasch angesetzte Instrument drang nicht ein. Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. Aber dann stürzte die Zeit nach mit einem kleinen, gleitenden Geräusch, und es war mehr da, als verbraucht wurde.

Die Objektivität der Handlungsbeschreibung in dieser Passage wird kurz vor dem Eindringen des Skalpells unterbrochen: Zeitwahrnehmung und Handlungsverlauf geraten auseinander. Die psychologische Erschütterung, die die Handlung verursacht, wird durch den Verlust der Objektivität der Darstellung ausgedrückt. Zunächst wird Brigges Empfindung eines Stillstands der Handlung bzw. ein ‚Fortgehen aller Zeit aus dem Zimmer‘ dargestellt, die dann in ein Verhältnis zur Visualität gebracht wird. Dabei wird ‚Zeit‘ reifiziert, als ob es sich um ein physisch greifbares Element, wie etwa ein Gas, handeln würde. Auffallend in dieser Beschreibung ist also das Auseinandergeraten sinnlicher Wahrnehmungen, die getrennt wahrgenommen und verwechselt werden: Zeit wird vergegenständlicht und beeinflusst dadurch Brigges visuelle Wahrnehmung. Dann kehrt sie zurück in die Szene mit einem Geräusch, das in dem Zusammenhang eher zum Skalpell passen würde. In der vorherigen Aufzeichnung erkennt Brigge die Konsequenz dieses Phänomens der (sinnlichen, temporalen) Dissoziation für seine erzählerischen Schilderung: „Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muss vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe niemanden erzählen hören. [...]“⁴⁶⁸ Diese Feststellung weist eindeutige Parallelen zur epochenmachenden Aussage der Figur „Lord Chandos“ von

⁴⁶⁷ *MLB*, S. 254.

⁴⁶⁸ *MLB*, S. 244. Auslassungen von mir, R. S.

Hugo von Hofmannsthals in *Ein Brief* (1902) auf in Bezug auf ein „Versagen der geläufigen Sprache und de[n] Versuch, außergewöhnliche Erfahrungen in einer neuen Weise mittelbar zu machen.“⁴⁶⁹ Insofern lassen sich Parallelen auch zum Vorbild des Flaneurs und Voyeurs im Sinne von Arthur Rimbauds *voyant* bzw. als ‚Sehender‘ oder ‚Hellseher‘ ziehen. Eine aufschlussreiche Übereinstimmung lässt sich darüber hinaus feststellen zwischen den Ideen, die Rimbaud in seiner Lyrik und Korrespondenz ausdrückte, wie in einem Brief an Georges Izambard vom 13. Mai 1871: „Ich sage, dass man ein (Hell)Seher sein muss, ein (Hell)Seher werden“.⁴⁷⁰ Und am 15. Mai desselben Jahres an Paul Demeny: „[...] [I]ch will Dichter werden und arbeite daran, ein (Hell)Seher zu werden. Sie verstehen mich gar nicht, und ich könnte es Ihnen kaum erklären. Es geht darum, durch das Durcheinanderbringen der Sinne zum Unbekannten zu gelangen.“⁴⁷¹

Ähnlich wie die in diesen Briefen beschriebene Strategie verwandelt sich das ‚Sehen‘ im *MLB* in die von Brigge kürzlich entdeckte Fähigkeit, psychologische Zustände wahrzunehmen, festzuhalten und sprachlich auszudrücken bzw. aufzuzeichnen. Das Wesentliche für den Erzähler sind dabei weniger objektive Tatsachen und Genauigkeit der Details, sondern eher die Perspektive seiner Wahrnehmung, wie er sie in der 18. Aufzeichnung bei der Beschreibung eines Straßenverkäufers auf den Punkt bringt: „Habe ich schon gesagt, dass er blind war? Nein? Also er war blind. [...] Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist?“⁴⁷² Darüber hinaus entwickelt Brigge in einigen beschreibenden Szenen auch die Fähigkeit, jenseits seiner aktuellen zeitlichen Perspektive zu ‚sehen‘: Er vermag Handlung bzw. Projektionen in die Vergangenheit und in die Zukunft zu beschreiben, wie im Fall der Beschreibung eines Hauses in derselben (18.) Aufzeichnung:

Wird man es glauben, dass es solche Häuser gibt? Nein, man wird sagen, dass ich fälsche. [...] Aber, um genau zu sein, es waren Häuser, die nicht mehr da waren. [...] Was da war, das waren die anderen Häuser, die daneben gestanden hatten, hohe Nachbarhäuser. Offenbar waren sie in Gefahr, umzufallen, seit man nebenan alles weggenommen hatte; denn ein ganzes Gerüst von langen, geteerten Mastbäumen war schräg zwischen den Grund des Schuttplatzes und die bloßgelegte Mauer gerammt. Ich weiß nicht, ob ich schon gesagt habe, dass ich diese Mauer meine. [...]. Da standen die Mitternächte und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern

⁴⁶⁹ Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart [u. a.]: Metzler 1993, S. 116.

⁴⁷⁰ Diese und die nächste Übersetzung von mir, R. S. Im Original: „Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant.“ Vgl. Rimbaud, Arthur: Complete Works, Selected Letters. A Bilingual Edition. Chicago: The Univ. of Chicago Press 2005, S. 370.

⁴⁷¹ Orig.: „[J]e veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens.“ Rimbaud 2005, S. 376.

⁴⁷² *MLB*, S. 148. Auslassung von mir, R. S.

ausbricht und die Kleider schwer macht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe vom Urin und das Brennen vom Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alternden Schmalze. Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben. Und vieles hatte sich dazugestellt, was von unten gekommen war, aus dem Abgrund der Gasse, die verdunstete, und anderes war von oben herabgesickert mit dem Regen, der über den Städten nicht rein ist. Und manches hatten die schwachen, zahm gewordenen Hauswinde, die immer in derselben Straße bleiben, zugetragen, und es war noch vieles da, wovon man den Ursprung nicht wusste. Ich habe doch gesagt, dass man alle Mauern abgebrochen hatte bis auf die letzte –? Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, dass ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, dass ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.⁴⁷³

Brigge glaubt, in der Lage zu sein, vergangene Abläufe, die sich in dem abgerissenen Haus zugetragen haben, zu ‚sehen‘ bzw. innerlich zu rekonstruieren. Die Fülle an Details über diese Vergangenheit kontrastiert stark mit seiner Bemerkung, dass er nicht lange vor den Trümmern stand. Diese Technik der zeitlichen (Re-)Konstruktion wird auf ähnliche Weise auf weitere Gegenstände verwendet, wie bei den Aufzeichnungen, in welchen etwa der Tod thematisiert wird (7, 8, 9, 33), oder Menschen und historische Persönlichkeiten (36, 42, 44, 48, 49), soziale Umstände (14), Szenerien, Kunstobjekte (29, 35, 38). Die temporale Erfahrung, die von Brigge im obigen Beispiel hervorgehoben wird, spielt in allen diesen Szenen eine wichtige Rolle – die im nächsten Unterkapitel besprochen wird. Das Sehen verbindet sich dabei mit der Psychologisierung der Wahrnehmung und somit mit der Subjektivierung aller Erfahrungen,⁴⁷⁴ darunter hauptsächlich die temporalen.

Brigges Lösung in Bezug auf die „Existenz des Entsetzlichen“ (Aufz. 23) ist, seine Wahrnehmungen aufzuzeichnen und durch das Aufzeichnen seine *conditio humana* zu transzendieren.⁴⁷⁵ Schreiben als Akt der temporalen (Re-)Konstruktion übernimmt für Brigge dadurch die Funktion einer Ermahnung in Bezug auf die Vergänglichkeit des Lebens und somit auch die Funktion einer Entgegenwirkung der modernen Schnelllebigkeit und Entfremdung.⁴⁷⁶

⁴⁷³ *MLB*, S. 149–151. Auslassungen von mir, R. S. Vgl. auch die komparative Analyse von Ajouri 2009, S. 30–33.

⁴⁷⁴ Vgl. dazu Kruse, Bernhard A.: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Physiologische Hermeneutik und orpheische Ästhetik in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ von Rilke. Deutscher Universitätsverlag 1994, vor allem S. 18 und 39 f.

⁴⁷⁵ Vgl. dazu Urbich, Jan: Ästhetischer Widerstand. Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität in „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ im Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte. In: Weimarer Beiträge 3 (2009), S. 357–379, hier S. 371.

⁴⁷⁶ Nach Rahel Jaeggi ist Entfremdung „eine *Beziehung der Beziehungslosigkeit*“ sowie eine „Störung von Aneignungsverhältnissen“, d. h. der „Integration wie Transformation von Gegebenem“. Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 20. Kursivierung im Original.

Silvio Vietta deutet diesen Aspekt im Sinne einer Reaktion: „Gegen die Dezentrierung der Großstadterfahrung setzt Malte von Anfang an die Kräfte einer identitätsstiftenden Arbeit am Text, die – im Durchgang durch jene –, zunehmend zur Bedingung der Möglichkeit der Ich-Stabilisierung wird.“⁴⁷⁷ Die stabilisierende Funktion des Schreibprozesses, die mit sich die Hervorhebung der Vergänglichkeit des Lebens bringt, bedarf allerdings der Transformation des Verhältnisses der Hauptfigur in Bezug auf die (chronologische) Zeit und Zeitlichkeit.

Das Mittel für Brigges Transzendenz sind also die Aufzeichnungen bzw. das Schreiben. Die Bedingung für ihr Gelingen ist, dass er ‚sehen lernt‘ bzw. sich (chronologische) Zeit nimmt, um seine Wahrnehmungen zu verarbeiten. Rilke selbst verschrieb April 1903 Franz X. Kappus einen geduldigen Umgang mit der (chronologischen) Zeit:

Da gibt es kein Messen mit der Zeit, da gilt kein Jahr, und zehn Jahre sind nichts. Künstler sein heißt: nicht rechnen und zählen; reifen wie der Baum, der seine Säfte nicht drängt und getrost in den Stürmen des Frühlings steht ohne die Angst, dass dahinter kein Sommer kommen könnte. Er kommt doch. Aber er kommt nur zu den Geduldigen, die da sind, als ob die Ewigkeit vor ihnen läge, so sorglos still und weit. Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: Geduld ist alles!⁴⁷⁸

Dieser Ratschlag beinhaltet ebenfalls eine Hinwendung zur qualitativen Auffassung von Erlebnissen, die sich in Rilkes *Aufzeichnungen* sowohl thematisch manifestiert (wie im Fall der Aufzeichnung 49 über den Nachbarn N. Kusmitsch) als auch beim Erzählverfahren (durch die Detaillierung von Randaspekten, wie im zuvor zitierten Beispiel der „Häuser, die nicht mehr da waren“, (18. Aufzeichnung)). Wie bei Maurice Maeterlincks Bevorzugung einer vom inneren Dialog getragenen Handlung, so gestaltet Rilke seinen Roman mit dem Vorzug der inneren Wahrnehmungen und Erinnerungen seiner Hauptfigur. Der Übergang in Brigges innere Welt wird darüber hinaus von erzählstrukturellen Transformationen begleitet, die im anschließenden Kapitel besprochen werden.

4.2 Rilkes Zeitlichkeitskonstruktion als Erzählverfahren

Die Analyse des Erzählverfahrens von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* führt uns zunächst zu einer genaueren Untersuchung der Präsentation der Handlung. Die Erzählung genießt eine besondere Stellung innerhalb von Rilkes Schaffen und der Hauptgrund dafür ist, dass darin viele der Stilmittel, die der Dichter in anderen Werken behandelt, nicht

⁴⁷⁷ Vietta 2007, S. 120.

⁴⁷⁸ Rilke 2009, S. 95.

einfach erneut aufgegriffen, sondern vor allem weiterentwickelt werden. Obwohl die Zeitthematik in den früheren und späteren Werken Rilkes präsent ist, entwirft er in den *Aufzeichnungen* eine Technik zur (sowohl inhaltlichen als auch strukturellen) Darstellung der subjektiven Wahrnehmung von Zeit und Zeitlichkeit. Manfred Engel bemerkt dazu: „Das wesentliche Problem Rilkes im *Malte* bestand also darin, die literarischen Verfahren zu finden, die eine Übertragung des in den *Neuen Gedichten* Erreichten auf den Roman ermöglichen würden.“⁴⁷⁹ Dieses Verfahren fand Rilke u. a. in seinen Lektüren von anderen (zumal weniger radikalen) Beispielen erzählstruktureller Zeitdarstellung, wie seine Besprechung von Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* (1901), den er für die *Bremer Tageblatt und Generalanzeiger* vom 16. April 1902 rezensierte, zeigt:

Man hat Zeit, man muß Zeit haben für die ruhige und natürliche Folge dieser Begebenheiten; gerade weil nichts in dem Buche für den Leser da zu sein scheint, weil nirgends, über die Ereignisse hinweg, ein überlegener Schriftsteller sich zu dem überlegenen Leser neigt, um ihn zu überreden und mitzureißen, – gerade deshalb ist man so ganz bei der Sache und fast persönlich beteiligt ganz als ob man in irgendeinem Geheimfach alte Familienpapiere und Briefe gefunden hätte, in denen man sich langsam nach vorn liest, bis an den Rand der eigenen Erinnerungen.⁴⁸⁰

Die von Rilke hier angesprochene ‚persönliche Beteiligung‘ ist zunächst und vor allem eine chronologische: Man ‚muss‘ sich diese (chronologische) Zeit nehmen, um die vielen dargestellten ‚Einzelheiten und Details‘ des großen durchkomponierten Ganzen wahrzunehmen und auf sich wirken zu lassen. Diese Beobachtung und indirekte Forderung zeugt von dem Bewusstsein des Autors in Bezug auf die Verarbeitung der literarischen Zeit- und Zeitlichkeitsdarstellung sowie der ‚Arbeitskraft‘, die zur erzählerischen Verfassung eines solchen Romans wie *Buddenbrooks* erforderlich ist. In seiner Rezension deutet Rilke das Ergebnis dieser ‚herzliche[n] Versenkung in die einzelnen Vorgänge‘ als künstlerisches Virtuositum für die Suche nach der Wahrhaftigkeit temporaler Darstellung. Die (sowohl für den Leser, wie in der zitierten Passage angemerkt wird, als auch für den Autor) zeitaufwändige Detaillierung des dargestellten übergenerationalen (also langwierigen) Familienverfalls verleiht dem Text eine chronologische Dimension: diejenige der Dauer der Lektüre. Dadurch würde die Chronologie des Familienverfalls von den Lesern (durch die Lektüredauer) zeitlich weitgehend miterlebt und in anderen Maßen (textuell bzw. räumlich) rekonstruiert.

⁴⁷⁹ Kommentar von M. Engel in Rilke 1997, S. 319–350, hier S. 332.

⁴⁸⁰ Rilke, R. M.: Thomas Manns „Buddenbrooks“. In: ders. Schriften zur Literatur und Kunst. Stuttgart: Reclam 2009, S. 52–55.

Die Rezension von Th. Manns *Buddenbrooks* zeugt von Rilkes Bewusstsein und Wertschätzung des Erzählverfahrens der Rekonstruktion einer temporalen Erfahrung durch die Detaillierung von bestimmten Elementen der Handlung. Dass der Dichter dieses Verfahren auf eine eigene Weise für seinen Roman übernimmt und anpasst, zeigen die folgenden Beispiele.

4.2.1 Die Performativität des Formats ‚Aufzeichnungen‘

Die Tradition deutschsprachiger Brief- und Tagebuchromane, die im 18. Jahrhundert unter dem Einfluss von Samuel Richardson initiiert wird, entwickelte sich zur Darstellung von Subjektivität – mit einem deutlichen Höhepunkt (ihres Erfolgs und der thematischen Radikalisierung) 1774 bei J. W. Goethes *Die Leiden des jungen Werther*.⁴⁸¹ Von einem direkten Einfluss dieser Tradition auf Rilke kann allerdings eher nicht die Rede sein, außer im Sinne der stärkeren Orientierung an einer subjektiven Perspektivierung des Erzählten, die sogar die Auflösung der Handlungskontinuität erreichen kann. Ein leichter erkennbares Vorbild, das der Dichter selbst in seiner Korrespondenz mit Franz X. Kappus erwähnt, ist das Werk des dänischen Schriftstellers Jens Peter Jacobsen – darunter *En begavet ung mands dagbog* (*Das Tagebuch eines begabten jungen Mannes*, 1870).⁴⁸² Ein anderes naheliegendes Vorbild ist Hugo von Hofmannsthal zuvor erwähnte fingierte Korrespondenz des fiktiven Lord Chandos mit Francis Bacon *Ein Brief*.⁴⁸³

Wie die Analyse der Entstehungsversionen der *Aufzeichnungen* belegt, entschied sich Rilke erst spät für das Format von tagebuchartigen Eintragungen.⁴⁸⁴ Die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Romans anhand anderer Fassungen zeigt, dass der Autor eine weit indirektere Form der Handlungseinführung auswählte, durch welche die Subjektivität der Tagebuchform schon gleich bei der ersten Aufzeichnung vermittelt wird. Erste und zweite Fassungen des Romananfangs haben nicht nur keinen Briefkopf, sondern auch eine andere Darstellungsperspektive: In der ersten Fassung kommentiert eine Erzählinstanz die Abwesenheit eines anderen Menschen. Es bleibt nicht klar, ob diese Erzählstimme Malte oder jemand anderem – einem posthumen Verleger etwa, wie in Goethes *Werther* – zugewiesen

⁴⁸¹ Vgl. Meid 2007, S.242.

⁴⁸² Jacobsen, Jens P.: *En begavet ung mands dagbog*. In: *Samlede Vaerker* 1–5. Bd. 3–4. København: Gyldendal 1928. Vgl. dazu Finco, Davide: *R. M. Rilke e l'arte di J. P. Jacobsen: L'incidenza del poeta danese nei quaderni di Malte Laurids Brigge*. Genova: Quaderni di Palazzo Serra 2009. Online zugänglich: <http://www.disclit.unige.it/pub/17/finco.pdf> Zugang am 10.7.2019.

⁴⁸³ Vgl. dazu Strathausen, Carsten: *The Look of Things: Poetry and Vision Around 1900*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 2003.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu u. a. den Kommentar zur Romanentstehung in Rilke 1996, S. 866–878.

werden soll. Die zweite Fassung des Romananfangs scheint einen Hinweis darüber zu liefern: „An einem Herbstabende eines dieser letzten Jahre besuchte Malte Laurids Brigge, ziemlich unerwartet, einen von den wenigen Bekannten, die er in Paris besaß.“⁴⁸⁵ Wichtig dabei ist die Umstellung der Perspektive einer anderen Figur (wie bei der ersten Fassung) und der Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers (wie bei der zweiten Fassung) in die Ich-Perspektive der endgültigen Fassung. Die Ich-Perspektive erlaubt den maximalen Ausdruck von Subjektivität und somit die Wiedergabe der Eindrücke der Hauptfigur in seinen ersten Kontakten mit der Großstadt Paris. Rilke erklärte dem Schriftsteller und Übersetzer des Romans ins Polnische Witold Hulewicz einen Grund für seine Entscheidung für das Format der *Aufzeichnungen* in einem Brief vom November 1925:

Im „Malte“ kann nicht davon die Rede sein, die vielfältigen Evokationen zu präzisieren und zu verselbständigen. Der Leser kommuniziere nicht mit ihrer geschichtlichen oder imaginären Realität, sondern durch sie, mit Maltes Erlebnis: der sich ja auch nur mit ihnen einlässt, wie man, auf der Straße, einen Vorübergehenden, wie man einen Nachbarn etwa auf sich wirken lässt.⁴⁸⁶

In dieser späteren, rückblickenden Bemerkung zum Roman betont Rilke den Aspekt der Impräzision sowie der Unvollständigkeit der „vielfältigen Evokationen“ als autonomen Gegenstand an sich, der erst durch einen gradualen Aufnahmeprozess des *Erlebens* angemessen verarbeitet werden kann.

Das Verfahren der Erlebnisdarstellung betrifft vor allem die Ebene der chronologischen Verortung der Handlung, wie eine genauere Analyse der temporalen Verhältnisse in den ersten Aufzeichnungen beweist: Im Grunde lässt es sich nicht mit Sicherheit behaupten, dass die erste Aufzeichnung (am „11. September“)⁴⁸⁷ gleich zu Anfang von Maltes Aufenthalts entstand, denn er hätte die Aufzeichnung zu einem späteren Zeitpunkt schreiben können. Die in der ersten Aufzeichnungen erzählten Erlebnisse könnten z. B. alle aus demselben Spaziergang stammen. Geht man davon aus, dass dies der Fall ist, dann ließe sich die Aussage in der vierten Aufzeichnung („Ich habe heute einen Brief geschrieben, dabei ist es mir aufgefallen, dass ich erst drei Wochen hier bin.“) als eine chronologische Angabe interpretieren. Aber die Chronologie der Erzählung wird in diesen und weiteren Fällen erst rückblickend und in Zusammenhang mit dem (für Malte überraschend diskrepanten) Erlebnis der Dauer angegeben.

⁴⁸⁵ Rilke, Rainer M.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. und kommentiert von Manfred Engel. Stuttgart: Reclam 1997, S. 218.

⁴⁸⁶ Rilke 1997, S. 297.

⁴⁸⁷ Hierfür und für die weiteren Kurzzitate in diesem Absatz: *MLB*, S. 110 f.

Malte erweist sich somit frühzeitig als ein unzuverlässiger Erzähler in Bezug auf die Darstellung der objektiven temporalen Verhältnisse seiner eigenen Geschichte.

Das Format von semantisch und grafisch getrennten Aufzeichnungen ermöglicht dabei, dass die inhaltlich thematisierte subjektive Zeitlichkeitswahrnehmung der Hauptfigur dem Leser auch erzählstrukturell präsentiert wird: Die Eintragungen, die durch einen zweifach größeren Zeilenabstand voneinander getrennt sind, beziehen sich nur gelegentlich aufeinander, sodass ihre zeitlichen Relationen bzw. ihre chronologische Entfernung bei jeder Aufzeichnung erneut geschätzt werden müssen.

Als Format können die Aufzeichnungen insofern als performativ gedeutet werden, indem sie auf eine bestimmte Wirkung auf die (Modell-)Leser abzielen, die der Erfahrung der Hauptfigur (und ebenfalls des Autors)⁴⁸⁸ entspricht: Maltes Zeitverlorenheit, die aus der großstädtischen Reizüberflutung entsteht, wird den Lesern durch die (räumlichen) Unterbrechungen der aufgezeichneten Handlungen erzählstrukturell vermittelt. Dieses Erzählverfahren verursacht außerdem eine Steigerung der Komplexität der Erzählung: Ein Hauptgrund für die Schwierigkeit der Lektüre und Interpretation der *Aufzeichnungen* ist also sicherlich die Abwesenheit von konsequenten Angaben, die die 71 Eintragungen⁴⁸⁹ und ihre jeweilige Handlung in einer chronologischen Anordnung situieren. Einige temporale Verhältnisse der Handlung ergeben sich erst allmählich, nach vielen Aufzeichnungen, wenn der Leser wie Malte „sehen lernt“, d. h. sich Zeit für die Betrachtung und Auswertung der subtil dargestellten, „vielfältigen Evokationen“⁴⁹⁰ nimmt. Andere Verhältnisse, wie diejenigen, die in den letzteren Aufzeichnungen beschrieben werden, lassen sich nicht oder nur sehr indirekt auf die Malte-Handlung zurückführen. Sie lassen sich allerdings symbolisch als der progressive Verlust der Zeitorientierung der erzählenden Figur einordnen.

Rilkes Kommentar zu Thomas Manns *Buddenbrooks* spricht für die Hypothese des vollen Bewusstseins seiner stilistischen Entscheidung, „[...] eine Lebendigkeit der Darstellung, die nicht so sehr im Stoffe, als vielmehr im fortwährenden Stofflichwerden aller Dinge liegt“,⁴⁹¹ zu suchen. Im Ausdruck „fortwährenden Stofflichwerden“ lässt sich nicht nur das Moment von

⁴⁸⁸ Vgl. Rilkes Briefe an Lou Andreas-Salomé, woher viele Stellen der *Aufzeichnungen* oft wörtlich entnommen wurden. Rilke, Rainer M.; Andreas-Salomé, Lou: Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M.: 1975, u. a. S. 65–75 sowie Rilke 1930, S. 97 ff. und Rilke 1997, S. 287.

⁴⁸⁹ Zur Deutung der Struktur des Romans vgl. Nivelle, Armand: Sens et structure des « Cahiers de Malte Laurids Brigge ». In : Revue d'esthétique 7. Paris : J. Vrin 1959, S. 5–32; Stahl, August: Rilke. Kommentar zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk. München: Winkler 1979; Stephens, Anthony: Rilkes *Malte Laurids Brigge*. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern [u. a.]: P. Lang 1974; Kruse 1994, S. 10–13.

⁴⁹⁰ Rilke 1997, S. 218.

⁴⁹¹ Rilke 2009, S. 53.

Zeitlichkeit in Manns Text, sondern auch das Prinzip der Parataxe finden, das Sabina Becker als „Reihung und [...] Konstruktion einer lockeren Motivkette“ definiert, die „analog zu einer nur mehr fragmentarisch und simultan erfahrbaren Welt“ entsteht.⁴⁹² Die Bestätigung dieses fragmentarischen Charakters sowie des fortschreitenden Verlusts der temporalen Orientierung zeigt sich gegen Ende des Romans in Passagen wie: „Aussen [sic.] ist vieles anders geworden. Ich weiß nicht wie. Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung?“⁴⁹³

4.2.2 Beispiele für Chronographie in Rilkes *MLB*

Rilkes Bewusstsein in Bezug auf das Potenzial von Erzählstrukturen für die Darstellung von Zeitlichkeit offenbart sich nicht nur in seiner Lyrik, sondern auch und vor allem in mehreren Passagen der *Aufzeichnungen*. Im Folgenden werden also Beispiele von Strategien der textuellen Gestaltung analysiert, die u. a. der Nachahmung von Aspekten der Zeitlichkeit und deren Wahrnehmung in den dargestellten Handlungen dienen. Die ausgewählten Beispiele werden hier in zwei Kategorien aufgeteilt, die sich auf ihre Ausdehnung und den Zusammenhang beziehen: I. Beispiele auf der Satzebene; II. Beispiele auf der Absatz- oder Kapitelebene.

a) Beispiele auf der Satzebene

Ein erstes Beispiel für die Darstellung von Zeitlichkeit auf der Satzebene kommt schon in der zweiten Aufzeichnung vor, die hier in ihrer Gesamtheit zitiert wird:

Dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt: Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen

⁴⁹² Becker, Sabina: Der Beginn der Moderne im Roman. R. M. Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). In: Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Hg. von M. Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von M. Lippke. Berlin: De Gruyter 2008, S. 87–109, hier S. 90. Die gegensätzliche Tendenz dazu ist die Hypotaxe, also der unterordnende Satzbau mit Fügung von Haupt- und Nebensätzen. Vgl. dazu Andreotti 2009, S. 260.

⁴⁹³ *MLB*, S. 320.

kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein.⁴⁹⁴

Eine Auffälligkeit der Beschreibung in dieser Aufzeichnung, die auch für weitere Passagen des Romans bestimmend ist, ist die Tatsache, dass die auditiven Stimuli, die nachts von der Straße kommen und Brigges Einschlafen verhindern, als Handlungen präsentiert werden – und nicht als reine Wiedergabe des Gehörten, wie etwa ‚Ich höre rasende, läutende elektrische Bahnen draußen‘. Daran zeigt sich eine der ersten Manifestationen des Prozesses vom ‚Sehen-Lernen‘, also in dem aktuellen Fall im Sinne der Übersetzung von auditiven Wahrnehmungen in Handlungen. Diese Darstellungsstrategie betont den störenden Charakter der Wahrnehmungen – wie der Zustand der Schlaflosigkeit und die Art ihrer Beschreibung schlussfolgern lässt (‚rasen läutend‘, ‚gehen über mich hin‘, ‚kommt unaufhörlich‘, ‚rennt ganz erregt‘). Aber außer der Intensität (hier im Sinne von Lautstärke) der beschriebenen Handlungen wird in einigen Fällen auch die Geschwindigkeit der jeweiligen Ursachen der Geräusche betont. Durch die Art der Handlungsbeschreibung wird dabei teilweise auch die Temporalität bzw. die von der Figur wahrgenommene Dauer der Handlungen ausgedrückt: Manche Handlungen, deren Dauer als kürzer wahrgenommen wird, werden in kürzeren Sätzen erwähnt, wie ‚Eine Tür fällt zu.‘ und ‚Jemand ruft.‘ Dagegen werden Handlungen, die für die Figur länger dauern, mit detaillierteren Formulierungen beschrieben, wie der Lärm der brechenden Glasscheibe und das Geräusch von Schritten im Treppenhaus. Die Beschreibung der Schritte weist z. B. Wortwiederholungen auf, die die beschriebene Handlung im Sinne ihrer wahrgenommenen Dauer ergänzen: ‚Kommt, kommt *unaufhörlich*. Ist da, ist *lange* da [...]‘. In diesem Sinne weist die Darstellungsweise dieser schlaflosen Nacht ein Potenzial zur Performativität auf, da durch die Detaillierung der Handlung (mit Fokus auf deren Zeitlichkeit) die Dauer der beschriebenen Ereignisse (durch die Lektüre) wiedergegeben bzw. inszeniert werden kann.

Ein weiteres Beispiel der Darstellung von Zeitlichkeit auf der Satzebene ist die 31. Aufzeichnung, in welcher sich Malte Laurids Brigge an Krankheitsperioden in seiner Kindheit erinnert. Seine Konfusion in Bezug auf die chronologische Zeit und seine damalige Wahrnehmung der Dauer dieser Perioden wird auf eine besondere Weise betont, wie der Anfang der 31. Aufzeichnung offenbart:

Aber was lang war, das waren die Nachmittage in solchen Krankheiten. Am Morgen nach der schlechten Nacht kam man immer in Schlaf, und wenn man erwachte und meinte, nun

⁴⁹⁴ Hier und im anschließenden Absatz beziehe ich mich auf *MLB*, S. 110. Markierungen, Kursivierung und Auslassungen von mir, R. S.

wäre es wieder früh, so war es Nachmittag und blieb Nachmittag und hörte nicht auf, Nachmittag zu sein.⁴⁹⁵

Der letzte Satz in diesem Ausschnitt weist ein großes Potenzial zur chronographischen Darstellung auf,⁴⁹⁶ d. h. zur performativen Übertragung der temporalen Wahrnehmung der Figur. Brigge erzählt über die Dauer der erwähnten Perioden, die von ihm als lang empfunden wurden, und detailliert die Beschreibung der Dauer der Nachmittage in seiner Formulierung durch die Wiederholung von „Nachmittag“ und des durativen Aspektes der Verben: „[...] so war es [...] und blieb [...] und hörte nicht auf [...] zu sein“. In diesem Sinne lässt sich feststellen, dass die wiederholte Erwähnung dieses Elements und seiner Dauer ein Potenzial der performativen Darstellung dieser Dauer – mittels ihrer Entsprechung durch die Dauer der Lektüre – aufweist.

Das umgekehrte Phänomen – also die Abwesenheit der Beschreibung von Zeitspannen, die von der Hauptfigur nicht in vollem Bewusstsein ihrer Dauer erlebt wurden – lässt sich auch belegen, wie im Fall von Passagen der 19. Aufzeichnung:

Ich sah nach der Uhr; ich war eine Stunde auf und ab gegangen. Eine Weile später kamen die Ärzte. Zuerst ein paar junge Leute, die mit gleichgültigen Gesichtern vorbeigingen, schließlich der, bei dem ich gewesen war, in lichten Handschuhen, Chapeau à huit reflets, tadellosem Überzieher. Als er mich sah, hob er ein wenig den Hut und lächelte zerstreut. Ich hatte nun Hoffnung, gleich gerufen zu werden, aber es verging wieder eine Stunde. Ich kann mich nicht erinnern, womit ich sie verbrachte. Sie verging.⁴⁹⁷

Wie schon Günther Müller erkannte,⁴⁹⁸ wählt der Erzähler aus, was erzählt wird. Die hier präsentierte Beschreibung der erzählten Ereignisse offenbart einen weiteren wichtigen Aspekt dieser Auswahl: die temporale Wahrnehmung. Brigge erkennt, dass er sich nicht erinnern kann, wie er diese Stunde seiner Wartezeit verbracht hat, und deswegen wird das Vergehen dieser Stunde in zwei Wörtern zusammengefasst: „Sie verging.“ Ein kurzer Satz stellt hier eine als extrem kurz bzw. kaum wahrgenommene Zeitdauer dar.

Weitere Beispiele auf der Satzebene, die einer ähnlichen Logik folgen, aber hier nicht weiter besprochen werden, sind u. a. in den Aufzeichnungen 14, 18, 21, 71 zu finden.

⁴⁹⁵ Hier und im nächsten Absatz: *MLB*, S. 198. Auslassungen von mir, R. S.

⁴⁹⁶ Vgl. dazu Kap. 3.2 sowie Kap. 1.2 dieser Arbeit.

⁴⁹⁷ *MLB*, S. 160.

⁴⁹⁸ Vgl. Müller 1974, S. 276: „Erzählte Zeit ist stets ausgewählte Zeit“.

b) Beispiele auf der Absatzebene

Während sich die oben besprochenen Beispiele innerhalb eines Satzes befinden, dehnen sich andere über die Grenzen von Sätzen hinaus, wie im Fall der achten Aufzeichnung: „Wenn ich nach Hause denke [...]“.⁴⁹⁹ Mit 1455 Wörtern ist sie wesentlich länger als die vorigen und viele der weiteren Aufzeichnungen, wie diese Aufzählung beweist: 1. (Aufzeichnung): 210 (Wörter); 2.: 124; 3.: 80; 4.: 143; 5.: 385; 6.: 209; 7.: 304; 8.: 1455, 9.: 156; 10.: 152. Die kontrastierende Länge der achten Aufzeichnung ergibt sich aus der detaillierten Beschreibung des Todes des Kammerherrn Christoph Detlev Brigge, Großvater der Hauptfigur. Auch in diesem Fall besitzt die Textlänge einen darstellenden Charakter: Der Erzähler kontrastiert den modernen „fabrikmässig[en]“⁵⁰⁰ Todesprozess, den er in der siebten Aufzeichnung bespricht, mit der anschließenden Darstellung des langwierigen Todes des Kammerherrn Brigge, wie Vietta erkennt: „Diese Textebene der Erinnerung verläuft auch inhaltlich kontrastiv zur Paris-Beschreibung, insofern sie – so in der Beschreibung des Todes des Großvaters Christoph Detlev Brigge auf Schloss Ulsgaard – ein *Gegenbild* zum anonymen Tod der Großstadt entwirft.“⁵⁰¹

Der Tod des Kammerherrn wird in der gesamten Aufzeichnung personifiziert und in Verbindung mit der in den vorherigen Aufzeichnungen (siebten und achten) erläuterten Beobachtung gebracht, dass sich die Menschen heutzutage nicht genug um einen anständigen Tod kümmern würden. So wird z. B. in der siebten Aufzeichnung angemerkt: „Wer gibt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener“.⁵⁰² Die Entscheidung des Kammerherrn, seinen Tod „ausführlich zu sterben“, wird zu einem Element innerhalb der Opposition, die durch den ganzen Roman aufgebaut wird, zwischen zwei Welten: einerseits dem ländlichen, traditionellen, ruhigen, adligen Dorf Ulsgaard in Dänemark und andererseits der (für Malte) gegenwärtigen urbanen, modernen, entfremdeten, chaotischen, mondänen Großstadt Paris. Die schmerzhaft erlebte Erfahrung des zwei Monate langwierigen Todes des Kammerherrn wird von Brigge (am Anfang und zum Schluss der achten Aufzeichnung) als Ausdruck der Würde und des Stolzes des Großvaters sowie Ausdruck einer in der Gegenwart nicht mehr vorhandenen (temporalen) Selbstbestimmung interpretiert. Allerdings verursacht

⁴⁹⁹ *MLB*, S. 115–120.

⁵⁰⁰ *MLB*, S. 113.

⁵⁰¹ Vietta 2007, S. 121 f. Kursivierung im Original.

⁵⁰² *MLB*, S. 113 f.

die komplette Beschäftigung aller Menschen mit dem langwierigen, grausamen Tod des Kammerherrn sogar chronologische Unordnung auf Ulsgaard:

Und alle taten ihr Tagwerk schlecht und vergaßen das Heu hereinzubringen, weil sie sich bei Tage ängstigten vor der Nacht und weil sie vom vielen Wachsein und vom erschreckten Aufstehen so ermattet waren, daß sie sich auf nichts besinnen konnten. Und wenn sie am Sonntag in die weiße, friedliche Kirche gingen, so beteten sie, es möge keinen Herrn mehr auf Ulsgaard geben: denn dieser war ein schrecklicher Herr. Und was sie alle dachten und beteten, das sagte der Pfarrer laut von der Kanzel herab, denn auch er hatte keine Nächte mehr und konnte Gott nicht begreifen. Und die Glocke sagte es, die einen furchtbaren Rivalen bekommen hatte, der die ganze Nacht dröhnte und gegen den sie, selbst wenn sie aus allem Metall zu läuten begann, nichts vermochte.⁵⁰³

Durch den Bezug auf die zeitliche Verwirrung, die die Personifizierung des Todes verursacht, wird der Zusammenhang zur temporalen Ebene eindeutig: Der Tod übertrumpft die (chronologische) Zeit, die hier durch die Glocke symbolisiert wird.

Die zwei Monate, die diese Handlung gedauert haben mag, werden nicht Tag für Tag beschrieben, sondern durch Erinnerungen an Episoden, die sich chronologisch nicht genau bestimmen lassen. Insofern lässt sich feststellen, dass ihre Darstellung keinen chronologischen Charakter hat, sondern einen chronographischen: Innerhalb der Episoden werden Strategien der Wiederholung angewendet. Das Wort „Tod“ kommt beispielsweise 18 Mal in der achten Aufzeichnung vor, wobei der Tod des Kammerherrn elf Mal namentlich erwähnt wird, oft in unmittelbarer Nähe im Text, wie diese zwei Beispiele zeigen:

Und wäre es jemandem eingefallen zu fragen, was die Ursache von alledem sei, was über dieses ängstlich gehütete Zimmer alles Untergangs Fülle herabgerufen habe – so hätte es nur *eine* Antwort gegeben: der Tod.

Der Tod des Kammerherrn Christoph Detlev Brigge auf Ulsgaard. [...] Nicht Christoph Detlev war es, welchem diese Stimme gehörte, es war Christoph Detlevs Tod.

Christoph Detlevs Tod lebte nun schon seit vielen, vielen Tagen auf Ulsgaard und redete mit allen und verlangte.⁵⁰⁴

Die gezielte namentliche Wiederholung dieses Elements durch die ganze Aufzeichnung trägt sowohl zur Betonung der Präsenz bzw. der Unausweichlichkeit des Todes als auch zur Verstärkung der Darstellung seiner Dauer in der Handlung bei, und zwar nicht nur inhaltlich, auf der Ebene des Signifikats, sondern auch auf der Zeichenebene bzw. auf der Ebene des Signifikanten: Der Tod des Großvaters dominiert die Oberfläche des Textes ähnlich wie er darin dargestellt wird:

⁵⁰³ *MLB*, S. 119.

⁵⁰⁴ *MLB*, S. 117 f. Kursivierung im Original. Auslassungen in eckigen Klammern von mir, R. S.

Christoph Detlevs Tod, der auf Ulsgaard wohnte, ließ sich nicht drängen. Er war für zehn Wochen gekommen, und die blieb er. Und während dieser Zeit war er mehr Herr, als Christoph Detlev Brigge es je gewesen war, er war wie ein König, den man den Schrecklichen nennt, später und immer.

In dieser Passage wird betont, dass die Herrschaft des Todes des Kammerherrn temporaler Natur ist bzw. sich auf das Erzwingen eines eigenen Rhythmus und einer eigenen Dauer bezieht. Auch im Text bezieht sich die Vorherrschaft dieses Elementes bzw. die Verbreitung und Häufigkeit des Zeichens auf die (chronographische) Darstellung dieser eigenständigen Dauer. Die (im Vergleich zu den anderen, unmittelbaren Aufzeichnungen) große Detaillierung einer einzigen kohärenten Handlung und die darin entwickelte Strategie der Wiederholung sind demnach Elemente, die ein Potenzial zur performativen Darstellung von Brigges Wahrnehmung von Dauer in dieser Aufzeichnung aufweisen.

Ein abschließendes Beispiel für chronographische Textgestaltung auf der Absatzebene ist die 61. Aufzeichnung „Ich weiß, wenn ich zum Äußersten bestimmt bin“. Dieses Fragment ist mit 2529 Wörtern eines der längsten im Roman. In der Fachliteratur zu *MLB* wurde die Schwierigkeit einer thematischen Aufteilung der Aufzeichnung schon angemerkt,⁵⁰⁵ sowie auch die Tatsache, dass manche Erzähleinheiten thematisch stark von der Haupthandlung (des Malte Laurids Brigge in Paris) abweichen. Diese Beobachtung lässt sich in Bezug auf die temporale Ebene differenzieren: Je weiter gegen Ende des Romans, desto stärker entfernt sich die Erzählinstanz von einem nachvollziehbaren chronologischen Standpunkt. So wird bei der ersten Aufzeichnung noch ein Datum angegeben („11. September“)⁵⁰⁶ und Bezüge zur Gegenwart sowie zur örtlichen Positionierung der Erzählinstanz, also zum ‚Hier und Jetzt‘ der Erzählung, hergestellt. Je weiter im Roman, desto labiler und sporadischer werden diese Bezüge. Der Bezugsverlust zur Gegenwart fängt etwa bei der 20. Erzähleinheit an, in welcher Brigge nach dem (oben zitierten) Besuch im Krankenhaus (19. Aufzeichnung) angibt, krank zu sein: „Und jetzt auch noch diese Krankheit [...] Ich liege in meinem Bett, fünf Treppen hoch, und mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger.“⁵⁰⁷ Das Bild eines Zifferblattes ohne Zeiger ist in diesem Sinne bezeichnend für die Entwicklung der Erzählung, die sich immer weiter von einer beschreibenden zu einer darstellenden Dynamik entwickelt. Diese Dynamik wird in der 62. Aufzeichnung, in welcher Brigge eine Kindheitserinnerung wiedergibt, metanarrativisch kommentiert: „Ich begreife nicht, wie das, was jetzt geschah, sich in etwa fünf

⁵⁰⁵ Naumann 1996, S. 3 f.

⁵⁰⁶ *MLB*, S. 109.

⁵⁰⁷ *MLB*, S. 166.

Sekunden abspielen konnte. So dicht man es auch erzählt, es dauert viel länger.“⁵⁰⁸ Dieser Erzählerkommentar betont das Bewusstsein der Erzählinstanz in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Dauer der Lektüre und der Dauer der erzählten Ereignisse. Durch den Einschub von Zitaten (wie bei der 18. Aufzeichnung Charles Baudelaires Prosagedicht *À une heure du matin* und Teile aus der Bibel, dem Buch Hiobs),⁵⁰⁹ von parallelen Handlungen (wie der Geschichte des Nachbarn Nikolaj Kusmitsch in der 49. Aufzeichnung) sowie detailreichen (Kindheits-)Erinnerungen distanziert sich die Erzählinstanz immer weiter von der anfänglichen chronologischen Gegenwart: Historische Persönlichkeiten, Adlige, Heilige übernehmen die Erzählung.

Dieser Zusammenhang offenbart sich in der 61. Aufzeichnung, in welcher die Legende um ‚Charles le Fou‘, dem französischen König Karl VI. (1368–1422) und Papst Johannes XXII. (1245–1334)⁵¹⁰ neuerzählt wird. Mitten in der Darstellung taucht allerdings ein aufschlussreicher Hinweis zur Situierung der Handlung auf: „Es war das Verhängnisvolle dieser dargestellten Gedichte, dass sie sich immerfort ergänzten und erweiterten und zu Zehntausenden von Versen anwuchsen, so dass die Zeit in ihnen schließlich die wirkliche war; etwa so, als machte man einen Globus im Maßstab der Erde.“ In diesem Kommentar erkennt der Erzähler den zeitdarstellenden bzw. chronographischen Charakter der Detaillierung bzw. ‚Ergänzung‘/‚Erweiterung‘ der Erzählung, die in diesem Zusammenhang exakt seine eigene Erzählstrategie ist. Sein Versuch gegen Ende des Romans, die Chronologie der Erzählung zu ‚erweitern‘, kann als Strategie der Eroberung der ‚wirklichen‘ Zeit bzw. der dauerdarstellenden Zeitlichkeit des Erzählens verstanden werden.

4.3 Abschließendes zu Rilkes *MLB*

Diese Analyse von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* darf in dem aktuellen Rahmen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sie dient allerdings als Einblick in die (thematische und strukturelle) Komplexität des Romans, die in der Fachliteratur oft als Faktor für dessen Schwierigkeit angemerkt wird. Dabei spielt die Besonderheit der Darstellung temporaler Verhältnisse im Roman eine fundamentale Rolle. Die Analyse versuchte

⁵⁰⁸ *MLB*, S. 316.

⁵⁰⁹ Vgl. dazu Small, William: Rilke – Kommentar zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Chapel Hill: The University of California Press 1983, S. 21 f.

⁵¹⁰ Vgl. dazu den Kommentar von M. Engel in Rilke 1997, S. 273 f. sowie Small 1983, u. a. S. 71–100.

daher vor allem den darstellenden Charakter des Zusammenspiels von Form und Inhalt in den *Aufzeichnungen* hervorzuheben.

Schon die Wahl des Formats zeugt von Rilkes Formbewusstsein sowie seine darstellerischen Intentionen, deren Ursprünge in seiner Lyrik in den einführenden Abschnitten dieses Kapitels besprochen wurden. Die Chronographie bzw. Darstellung von temporalen Verhältnissen in *MLB* behält somit einen lyrischen Charakter, der stark auf Poetizität, Selbstreferenzialität, Nuancen der Form und Rhythmus der Sätze basiert. Die Aufteilung in Beispielen auf der Satz- einerseits und Absatzebene andererseits versuchte, diese formellen Aspekte in Bezug auf die Verhältnisse der Textlänge zu verdeutlichen. Dabei wird bei diesem Roman ersichtlich, wie das Fehlen von Zeitangaben eine chronologische Verortung sowie die Etablierung einer ‚Geschwindigkeit der Erzählung‘ erschweren bzw. unmöglich machen kann. Aus der Reihung der im Roman erzählten Ereignisse ergibt sich oft eine eher dürftige Chronologie der Erzählung, die weniger auf Handlung und Agentivität, sondern stärker auf Empfindungen und Reaktionen basiert. Die subjektive Wahrnehmung von Zeitlichkeit gewinnt dadurch eine stärkere Gewichtung. Auf einer Ebene der Subjektivität der Wahrnehmung von Zeitlichkeit wird die erzählte Chronologie oft von Erinnerungen der Hauptfigur, Geräuschen der Großstadt sowie äußeren Reizen im Allgemeinen, Nebenhandlungen (wie der des Nachbarn Kusmitsch), Textzitate etc. unterbrochen. Die textuellen und thematischen Unterbrechungen der Erzählung werden durch das Format *Aufzeichnungen* gleich zu Anfang eingeführt und somit quasi naturalisiert. Sie manifestieren sich, wie gezeigt, sowohl auf einer Satzebene, in welcher sich der Bezug zwischen Satzform und Inhalt auf eine spezifische Handlung konzentriert, als auch auf einer Absatzebene, in welcher größere Text- und Sinneinheiten aufeinander bezogen werden.

Diese Darstellungsweise ist performativ, weil sie eine direkte Auswirkung bei der Lektüre haben kann. Auf der Absatzebene sind die Unterbrechungen in der Erzählung – so wie die Länge der *Aufzeichnungen* – stark ungleichmäßig, variierend und somit nicht vorhersehbar. Der Bruch des Erzählflusses sowie mit der (schon brüchigen) Chronologie der Handlung lässt sich daher als eine Widerspiegelung der chronologischen Orientierungslosigkeit der Hauptfigur verstehen, die sich durch die Erzählstrategie des Romans auf die Leser übertragen kann. Auf der Satzebene wird die Dauer von einzelnen Handlungen durch die Form, wie sie erzählt werden, quasi mimetisch konstruiert, wie die Beispiele gezeigt haben. Aspekte wie die Länge eines Satzes haben insofern das Potenzial, die Dauer der Lektüre zu beeinflussen und somit bei den Lesern eine temporale Erfahrung, die derjenigen der Hauptfigur entspricht, zu erzeugen.

5. Th. Manns *Der Zauberberg* – ‚Zeit‘-Roman in dreifachem Sinn

Der Zauberberg markiert eine neue Phase in Thomas Manns Leben und Schaffen. Der Autor und seine Zeitgenossen werden „durch den Krieg aus ihrer Bahn gerissen“.⁵¹¹ Diese „tief zerklüftende Wende und Grenze“⁵¹² – die noch vor dem Anfang der Geschichte Hans Castorps in einem „Vorsatz“ erwähnt wird – stellte viele der Prämissen in Frage, die das frühere gesellschaftliche Ordnungssystem begründet und berechtigt hatten. Angesichts der Unmöglichkeit sowie der offenkundigen Unlust des Autors, sich inmitten vieler wichtiger, komplexer und umstrittener Fragen zu positionieren (wie er 1918 in *Betrachtungen eines Unpolitischen* erklärte),⁵¹³ entschied sich Mann für eine dialektische Verfahrensweise bei der Behandlung von oft gegenläufigen Positionen,⁵¹⁴ eine Art „Bilanz der Moderne“.⁵¹⁵ Hans Wißkirchen bemerkt dazu:

Thomas Mann war in dieser Zeit [bei Kriegsende, R. S.] offen für die unterschiedlichsten ideologischen Einflüsse. Auswirkungen hatte das vor allem auf den großen Roman jener Jahre, den *Zauberberg*, in dem Thomas Mann versuchte, die unterschiedlichsten weltanschaulichen Strömungen ästhetisch zu gestalten, eine Tatsache, die dem Roman eine zeitgeschichtliche Aktualität verlieh, wie vorher und später keinem Werk.⁵¹⁶

Durch die ästhetische Gestaltung unterschiedlicher Weltanschauungen und Gedankenrichtungen – die im *Zauberberg* u. a. mittels des Figurengegensatzes Settembrini vs. Naphta implementiert wird⁵¹⁷ – distanzierte sich der Autor von damals (um 1918) kursierenden affirmativen, verschreibenden Haltungen und näherte sich einer untersuchenden, skeptischen, beschreibenden Position an.⁵¹⁸ Auch aus diesem Grund darf der Roman als „ein Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts“⁵¹⁹ betrachtet werden, wie Thomas Mann ihn rückblickend beschrieb. Diese

⁵¹¹ Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer 1974, S. 9.

⁵¹² Mann 2002 (ZB), S. 9, „Vorsatz“.

⁵¹³ Als Beispiele für darin behandelte Fragen sind u. a. die Bedingungen für die Existenz, die gesellschaftliche Stellung und die politische Verantwortung der Schriftsteller sowie die kulturelle Bedeutung des Weltkriegs zu nennen. Vgl. dazu Honold, Alexander: *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Art.]. In: Blödorn, Andreas; Marx, Friedhelm (Hg.): *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 156–162.

⁵¹⁴ Vgl. dazu Thesz, Nicole A.: „Die Welt vor dem großen Kriege“: Abgrenzung und Dialektik auf dem „Zauberberg“. In: *Monatshefte*, Vol. 98, No. 3. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2006, S. 384–402, bes. S. 385.

⁵¹⁵ Neumann, Michael: Die Irritationen des Janus oder *Der Zauberberg* im Feld der klassischen Moderne. In: *Thomas Mann Jahrbuch* Vol. 14, 2001, S. 69–85, hier S. 69 und 70 ff.

⁵¹⁶ Wißkirchen, Hans: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus*. Bern: Francke 1986, S. 41. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵¹⁷ Vgl. dazu Wißkirchen 1986, S. 56.

⁵¹⁸ Wie genauer erläutert am Beispiel von Th. Manns journalistischer Aktivität in Detering, Heinrich: *Akteur im Literaturbetrieb: Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur*. In: *Thomas Mann Jahrbuch* Vol. 23 (2010), S. 27–45.

⁵¹⁹ Mann 1990, S. 602.

bewusste stilistische Entscheidung der Berücksichtigung, Erkundung und Darstellung der „abgelaufene[n] Epoche“⁵²⁰ veränderte den ursprünglichen Plan des Autors, lediglich ein „humoristisches Gegenstück“ zu *Tod in Venedig* zu schreiben.⁵²¹ Zwölf Jahre und 1201 Manuskriptblätter trennten das erste Romankonzept im Juni 1912 und die Veröffentlichung im September 1924 – davon allerdings nur sieben Arbeitsjahre (vermutlich von Juli 1913 bis September 1915 und Mai 1919 bis September 1924).⁵²² Für die Wahrnehmung des Autors sowie für viele seiner Zeitgenossen fühlten sich diese Jahre allerdings wie Jahrzehnte an, wie der „Vorsatz“ des Romans zum Ausdruck bringt. Diese Erfahrung der Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung von Zeitdauer und ‚Zeit‘ (chronologisch, historisch und ontisch) wird im Roman thematisch und ästhetisch untersucht und verwandelt das Projekt eines bloßen humoristischen Gegenstücks in einen dichten und tiefsinnigen ‚Zeit‘- und Zeitlichkeitsroman, wie im Weiteren erläutert wird.

Zunächst wird in den Abschnitten 5.1 und 5.2 die begriffliche Ebene der Behandlung von ‚Zeit‘ im *Zauberberg* besprochen, die die anschließende Hinwendung der entlang des ganzen Romans entwickelten Idee einer ‚Aufhebung der Zeit‘⁵²³ im Abschnitt 5.3 einleitet. Danach wendet sich die Untersuchung der Beispiele einer chronographischen Darstellung sowie ihrem Potenzial zur Performativität zu.

5.1 ‚Zeit‘-Begriff(e) im *Zauberberg*

Thomas Manns zweite Arbeitsphase am *Zauberberg* (1919–1924) brachte mit sich die Idee für den Romanschluss (mit dem Beginn ‚des großen Krieges‘) sowie dessen Hinwendung zur Zeitthematik.⁵²⁴ Beide Aspekte nehmen eine prominente Rolle schon im zuvorderst eingeführten „Vorsatz“⁵²⁵ ein, der bewusst nicht als ‚Vorwort‘ betitelt wird, sondern tatsächlich als Verkündung einer ästhetischen Absicht. Der Verweis auf eine Begrifflichkeit aus der Musik – ‚Vorsatz‘ im Sinne eines vorläufigen, einführenden Teils eines mehrteiligen bzw. in Sätzen unterteilten Musikstücks – ist ebenfalls plausibel und findet Anschluss in anderen Aspekten der

⁵²⁰ Vgl. Neumann 2001, S. 70.

⁵²¹ Vgl. Mann 1990, S. 606 sowie Mann, Thomas: Selbstkommentare: ‚Der Zauberberg‘. Hg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 7

⁵²² Heißerer, Dirk: Thomas Manns *Zauberberg*. Einstieg, Etappen, Ausblick. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 14. Eine leicht variierende Datierung bietet Langer, Daniela: Thomas Mann. *Der Zauberberg*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2009, S. 284 f.

⁵²³ Mann 1990, S. 612.

⁵²⁴ Vgl. dazu Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Kommentar von Michael Neumann. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 5.2. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2002, S. 28 f.

⁵²⁵ Vgl. Heißerer 2018, S. 19.

Erzählung, die im Weiteren noch präsentiert werden.⁵²⁶ Als Ansprache eines Erzählers an den Leser stellt der „Vorsatz“ jedoch keine Ausnahme im Gesamtwerk des Autors dar, wie die Anfänge von u. a. *Doktor Faustus* (1947) oder der Erzählung *Die vertauschten Köpfe* (1940) beweisen.

Werkgenetisch und thematisch betrachtet lässt sich die Absicht dieses einleitenden Teils als die Untersuchung der Diskrepanz zwischen chronologischer Zeit (bzw. Objektivität) und der Erfahrung von Zeitlichkeit (Subjektivität) bezeichnen. Die Erzählinstanz betreibt schon an dieser Stelle eine scharfsinnige und raffinierte Reflexion in Bezug auf den ‚Zeit‘-Begriff und dessen Darstellung durch die Sprache: „Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, [...] ist sehr lange her [...] und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen“.⁵²⁷ Auffallend in dieser und weiteren Passagen des Abschnittes ist zunächst die Verwendung des Personalpronomens „wir“, das gegen Ende des Vorsatzes – „Wir werden sie [die Geschichte] ausführlich erzählen [...]“⁵²⁸ – und wenig weiter – „Und somit fangen wir an.“ – wiederholt wird. In beiden Fällen beziehen sich die Erzähleraussagen auf den Akt des Erzählens. Die Pluralform in diesen Passagen lässt sich als *Pluralis inclusivus* bzw. *Pluralis auctoris* bezeichnen,⁵²⁹ da durch sie die Erzählinstanz die Agentivität des Erzählaktes mit der Leserschaft teilt. Das Pronomen ‚wir‘ schließt, auch wenn nur grammatikalisch, die Leser mit ein⁵³⁰ und lässt sich somit als ein indirekter Hinweis auf das Potenzial der Performativität der Erzählung deuten, da die Erzählinstanz dabei auf die aktive, mitgestaltende Tätigkeit der Lektüre anspielt: Erst durch sie kann die Geschichte rezipiert werden und somit entstehen.

Ein Beispiel für ein ähnliches Vorgehen befindet sich im ersten Absatz der zuvor erwähnten Erzählung *Die vertauschten Köpfe*, die „indische Legende“ – so der Untertitel – und die erste Erzählung Manns nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs:⁵³¹ „Es wäre zu wünschen, dass die Zuhörer sich an der Festigkeit des Überliefernden ein Beispiel nähmen, denn fast mehr Mut noch gehört dazu, eine solche Geschichte zu erzählen, als sie zu vernehmen. Von Anfang bis zu Ende trug sie sich aber zu, wie folgt.“⁵³² Der Erzähler stellt damit eine Aufforderung an den

⁵²⁶ Vgl. dazu Langer 2009, S. 5 sowie 309–311 und 355–359. Und auch Vaegt 2006.

⁵²⁷ ZB, S. 9, Auslassungen von mir, R. S.

⁵²⁸ ZB, S. 10. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵²⁹ Vgl. Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, u. a. S. 408.

⁵³⁰ Dieses Phänomen kommt wieder in „Strandspaziergang“ am Anfang des letzten Kap. vor, Mann 2002, S. 816: „[...] [W]ir wissen nicht, ob sich der Leser noch ganz im klaren darüber ist, wie lange [waren Joachims Worte] verklungen.“ Auslassung und erläuternde Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵³¹ Vgl. Blödorn; Marx 2015, S. 140–142.

⁵³² Mann, Thomas: Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende. In: Gesammelte Werke in 13 Bänden. Bd. 10 Späte Erzählungen. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981, S. 243–338, hier S. 243.

Leser, die auch als eine Bedingung für das Gelingen der Erzählung gedeutet werden kann. Insofern kann diese Aussage als Strategie der Veränderung der inneren Einstellung des Lesers in Bezug auf den fiktionalen Status der Geschichte verstanden werden. Diese Strategie besitzt somit ein performatives Potenzial der Förderung der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit beim Leser.⁵³³ Weiterhin wird in der zitierten Stelle des „Vorsatzes“ in *Der Zauberberg* in der dritten Person über einen „Erzähler“ gesprochen: „Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden.“⁵³⁴ Diese Art der distanzierten Selbstreferenz bestärkt die Hypothese einer Verschiebung bzw. Teilung der Agentivität des Erzählaktes.

Eine weitere Besonderheit, worauf der Erzähler im „Vorsatz“ hinweist, ist der „Grad des Vergangenseins“⁵³⁵ der Geschichte, die „sehr lange her“ sei. Diese Aussage würde den chronologischen Angaben, die im weiteren Verlauf der Geschichte geliefert werden, widersprechen, wenn sich dahinter nicht eine fundamental andere Absicht verbergen würde: die der beispielhaften Darstellung der Entwicklung einer kollektiven Katastrophe (wie sie am Ende des letzten Kapitels „Donnerschlag“ bildhaft gezeigt wird) an einem individuellen, sonst simplen und irrelevanten Schicksal. Aus der Geschichte (*story*) eines einfachen jungen Menschen lässt sich eine markante, ja „tief zerklüftende“⁵³⁶ Wende in der Geschichte (*history*) rekonstruieren. Dies ist die Begründung, die der Erzähler für die Diskrepanz zwischen dem damaligen Leben und dem späteren liefert: Die Transformationen, die der Erste Weltkrieg mit sich zog, waren so weit- und tiefgreifend, dass sie sofort eine neue ‚Zeit‘ – hier im Sinne einer neuen ‚Epoche‘ – hervorbrachten. Jahrhundertelange Traditionen waren zugrunde gegangen; Prozesse, die sich sonst im Laufe von Jahren bzw. Jahrzehnten abspielten, wurden innerhalb von Wochen und Monaten abgeschlossen; tausende Menschenleben wurden dabei oft auf grausame Weisen geopfert. Thomas Mann versucht, die Tiefe und Intensität dieser Umbrüche anhand des Beispiels einer drastisch veränderten Wahrnehmung von temporalen Verhältnissen zu versinnbildlichen: Zwischen dem Dienstag im Hochsommer des Jahres 1907 (als Hans Castorp in Davos ankommt) und dem August 1914 (dem ungefähren Datum seines Abstiegs in

⁵³³ Kendall Walton nennt diese und andere Erfahrungen „*other-shoe* imaginative experiences“ (Walton, Kendall L: *In Other Shoes. Music, Metaphor, Empathy, Existence.* Oxford: Oxford Univ. Press 2015, S. vii). Eine ähnliche Situation wird von Matthias Löwe in Bezug auf die *Joseph-Tetralogie* festgestellt, in welcher der Selbstwiderspruch des Erzählers eine performative Funktion (der Bestätigung der Existenz der von ihm erzählten Geschichte) aufweist. Löwe, Matthias: *Dionysos versus Mose. Mythos, Monotheismus und ästhetische Moderne (1900–1950).* Jena: [Habilitationsschrift] 2020, S. 505 ff.

⁵³⁴ ZB, S. 10.

⁵³⁵ ZB, S. 9.

⁵³⁶ ZB, S. 9.

das schon vom Ausbruch des Kriegs verwüstete ‚Flachland‘) waren *gefühl*t viel mehr als ‚bloß‘ sieben Jahre. Der Autor macht sich dabei der Polysemie des Begriffs ‚Zeit‘ zunutze, womit gleich zu Anfang dieses im ganzen Roman rekurrente Element präsentiert und hervorgehoben wird.

Schon im ‚Vorsatz‘ lässt sich ein Spiel – nicht exakt mit der ‚Zeit‘ an sich,⁵³⁷ aber wohl – mit der Polysemie des Begriffs belegen: Der relativ kurze, einführende Abschnitt enthält die Erwähnung einer chronologischen Zeit, im Sinne von ‚Tagen‘, ‚Sonnenumläufen‘ und ‚Erdenzeit‘, dessen Begriffe der ‚Betagtheit‘ der Geschichte nicht entsprechen würden; die Erwähnung einer historischen Zeit, im Sinne der epochalen ‚Grenze‘ und ‚Wende‘, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte; sowie die Erwähnung einer ontischen Zeit im Sinne eines ‚geheimnisvollen Elementes‘.⁵³⁸ Darüber hinaus verbindet der Erzähler chronologische Zeit und (Verb-)Tempus bzw. verbale Zeitform, als ob sie sich bedingen würden, d.h. als ob das Alter einer Geschichte einen Einfluss auf die verbale Zeitform, in der sie erzählt wird, üben würde: ‚[D]iese Geschichte ist sehr lange her [...] und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen‘.⁵³⁹

Der ‚Vorsatz‘ ist der erste Erzählerkommentar im Roman sowie die erste Anspielung auf die Diskrepanz zwischen ‚Zeit‘ (Uhr- und Kalenderzeit) und Zeitlichkeitserfahrung. Der darin untersuchte ‚Grad des Vergangenseins‘⁵⁴⁰ der Geschichte bezieht sich primär auf die Wahrnehmung des Erzählers selbst, der sich zwar nicht direkt, aber durch den Akt der Überlieferung der Erzählung als Zeitzeuge präsentiert und – wohl anders als der fiktive Held – den Krieg überlebt haben muss. Die Einführung unterschiedlicher Bedeutungen des ‚Zeit‘-Begriffs gleich zu Anfang des Romans hat die programmatische Funktion der Verdeutlichung der argumentativen Orientierung des Erzählers. Seine Absicht ist weniger als eine definitonische, vorschreibende aufzufassen, sondern vielmehr als eine beschreibende Positionierung, die die erzählerische Erkundung von Perspektiven, Widersprüchen, und Diskrepanzen temporaler Verhältnisse befördert.

Schon Richard Thieberger erkennt in *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann* – eine der frühesten Studien zur Thematik im *Zauberberg* –, dass im ‚Vorsatz‘ ‚das ganze Leitmotiv in

⁵³⁷ Die Formulierung ‚Spiel mit der Zeit‘ stammt von Gérard Genette, der Marcel Prousts Aussage in Bezug auf das ‚grandiose Spiel mit der Zeit‘, dass der Traum unternimmt, auf die Erzählweise des Romans überträgt. Vgl. Genette 1998, S. 114.

⁵³⁸ ZB, S. 9 f.

⁵³⁹ ZB, S. 9.

⁵⁴⁰ ZB, S. 9.

artistisch konzentrierter Form bereits vorhanden ist.“⁵⁴¹ Zu Thiebergers Studie insgesamt antwortete Thomas Mann am 28. August 1938 persönlich mit einem dankenden Brief:

Ich kann Ihnen nur sagen, daß ich Ihre Arbeit mit aufrichtigem Respekt vor der kritischen Eindringlichkeit gelesen habe, zu deren Gegenstand Sie meine epischen Träumereien gewählt haben, und mit interessierter Genugthuung über die zeitgenössisch-geistesgeschichtlichen Beziehungen, in die Sie sie stellen. Ich habe mich öfters schon gewundert, wieviel Kameradschaft doch Zeitgenossenschaft ohne Weiteres schon bedeutet. Ich habe nie etwas von Bergson gelesen und Proust erst lange nach Beendigung des Zbg. kennengelernt.⁵⁴²

Die Plausibilität der in Thiebergers Studie präsentierten geistesgeschichtlichen Beziehungen wird in der Antwort nicht verneint, der Autor argumentiert jedoch, dass diese Beziehungen nicht durch eine direkte Rezeption der Ideen von (zumindest) zwei der zitierten Autoren (Henri Bergson und Marcel Proust) entstanden sind. Die von Thieberger untersuchten geistesgeschichtlichen Bezüge seien nach Mann durch ‚Zeitgenossenschaft‘ zustande gekommen – ein Gedanke, der im *Zauberberg* vom Erzähler ausführlicher formuliert wird: „Der Mensch lebt nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen, sondern, bewusst oder unbewusst, auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft [...]“.“⁵⁴³

Das Wort „Zeitgenossenschaft“ gewinnt in diesem thematischen Zusammenhang eine Bedeutungsträchtigkeit, die als Anspielung auf die erwähnte Polysemie von ‚Zeit‘ gedeutet werden kann: Die gemeinten Zeitgenossen teilten nicht nur die Erfahrung einer Epoche des Umbruchs, sondern auch die dadurch intensiviertere Erfahrung einer Diskrepanz zwischen chronologischer/chronometrischer Zeit und der Wahrnehmung ihrer Dauer, wie der „Vorsatz“ unmissverständlich ausdrückt. Viele dieser Zeitgenossen beschäftigten sich dadurch intensiver mit dem Begriff ‚Zeit‘, mit der Wahrnehmung von Zeitdauer sowie mit den Möglichkeiten seiner sprachlichen Repräsentation.⁵⁴⁴ *Der Zauberberg* ist eines der prototypischsten Beispiele dafür, wie die Argumentation der nächsten Abschnitte zeigen wird.

⁵⁴¹ Thieberger 1952, S. 25. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵⁴² Ebd., S. 7.

⁵⁴³ ZB, S. 53.

⁵⁴⁴ Zur modernen Beschäftigung mit dem Konzept und dem Begriff ‚Zeit‘ vgl. Kap. 1.2 dieser Arbeit.

5.2 ‚Zeit‘-Reflexion

5.2.1 ‚Ankunft‘

Reflexionen über die Diskrepanz zwischen chronologischer/chronometrischer Zeit und der Wahrnehmung von Zeitlichkeit durchziehen den *Zauberberg* und werden dabei entweder durch Erzählerkommentare, wie der „Vorsatz“, oder durch die Gespräche zwischen Hans Castorp und seinem Vetter Joachim Ziemßen ausgetragen. Die ersten Gespräche der Vettern fungieren als eine Einführung Castorps in die praktischen Aspekte des Alltags sowie in die geschlossene Gesellschaft des Davoser Sanatoriums. Sie leiten darüber hinaus Thematiken ein, die später im Roman wieder aufgegriffen werden und exemplarisch für die Gemütslage einer ganzen Epoche sind. Die Zeitthematik ist zweifellos eine der wichtigsten dabei.

Im ersten Kapitel „Ankunft“ unterscheidet Joachim Ziemßen schon in den ersten Gesprächen mit Hans Castorp zwischen der Zeitwahrnehmung von den Menschen „oben“ und „unten“: „Drei Wochen sind freilich fast nichts für uns hier oben, aber für dich, der du zu Besuch hier bist und überhaupt nur drei Wochen bleiben sollst, für dich ist es doch eine Menge Zeit.“⁵⁴⁵ Als sein Vetter ihm die voraussichtliche Dauer seines Aufenthalts verkündet, muss Castorp staunen: „Ein halbes Jahr? Du bist ja schon fast ein halbes Jahr hier! Man hat doch nicht so viel Zeit –!“ Ziemßen antwortet mit einem Vergleich der (chronometrischen) Zeit in den unterschiedlichen Höhenebenen, nämlich auf der einen Seite das Bergsanatorium oder „wir hier oben“;⁵⁴⁶ auf der anderen das ‚Flachland‘:

„Ja, Zeit“, sagte Joachim und nickte mehrmals geradeaus, ohne sich um des Vetters ehrliche Entrüstung zu kümmern. „Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles schon lernen“, sagte er und setzte hinzu: „Man ändert hier seine Begriffe.“⁵⁴⁷

Castorp zeigt sich überrascht von der resignierten Perspektive Joachims, sowie von der Erweiterung seines medizinischen Wortschatzes (durch Wörter wie „Interkostalraum“, „Sputum“, „Methylaldehyd“) und auch von seiner nüchternen und etwas düsteren bzw. kaltblütigen Haltung gegenüber dem Tod: Bei der Fortführung des Gesprächs (im nächsten Unterkapitel „Nr. 34“), als die Vettern das Zimmer, in welchem Hans Castorp während seines Aufenthalts wohnen soll, besichtigen, berichtet Ziemßen in aller Ruhe über den kürzlich

⁵⁴⁵ ZB, S. 16.

⁵⁴⁶ ZB, S. 20.

⁵⁴⁷ ZB, S. 17.

erfolgten Tod der vorherigen Bewohnerin des Zimmers als auch der Kranken im nebenanliegenden Sanatorium. Dabei werden die ersten Anzeichen einer Annäherung an die Thematiken ‚Tod‘ und ‚Krankheit‘, die auch fundamental für den Roman sind, eingeführt.

5.2.2 „Im Restaurant“

Anschließend gehen Castorp und Ziemßen, da sie die allgemeine Mahlzeit des Sanatoriums verpasst hatten, zu einem Restaurant und die Zeitreflexion wird im entsprechenden Unterkapitel („Im Restaurant“) wieder aufgegriffen:

„Ja, es ist brilliant, dass du gekommen bist!“ sagte er, und seine gemächliche Stimme war bewegt. „Ich kann wohl sagen, es ist für mich geradezu ein Ereignis. Das ist doch einmal eine Abwechslung, – ich meine, es ist ein Einschnitt, eine Gliederung in dem ewigen, grenzenlosen Einerlei ...“

„Aber die Zeit muss euch eigentlich schnell hier vergehen“, meinte Hans Castorp.

„Schnell und langsam, wie du nun willst“, antwortete Joachim. „Sie vergeht überhaupt nicht, will ich dir sagen, es ist gar keine Zeit, und es ist auch kein Leben, – nein, das ist es nicht“, sagte er kopfschüttelnd und griff wieder zum Glase.⁵⁴⁸

In dieser Passage wird der Aspekt der Subjektivität von Joachim Ziemßens Wahrnehmung von Zeitlichkeit bzw. vom Vergehen der Tage betont: Da Ziemßen gern seinen militärischen Dienst fortsetzen würde, empfindet er die Aufenthaltszeit im Sanatorium als langwierig und bedrückend. Er verkörpert die Weltanschauung vieler damaliger junger Menschen, die bereit und willig waren, in den militärischen Dienst oder gar in den Krieg zu ziehen. Seine Haltung steht für die derzeit wachsende Kriegsbegeisterung, die in den Jahren vor dem ‚großen Krieg‘ sozusagen ‚in der Luft lagen‘. Hans Castorp dagegen ist in der Lage, seine einst ganz konkreten beruflichen Ziele (den Eintritt in die Arbeitspraxis des Maschinenbaus bei der Hamburger Firma Tunder & Wilms) schnell zu vergessen und später vollkommen zu vernachlässigen.

5.2.3 „Gedankenschärfe“

Der Unterschied zwischen den Persönlichkeiten beider Vettern wird in der Fortsetzung ihres Gesprächs im Unterkapitel „Gedankenschärfe“ (im dritten Kapitel) immer deutlicher. Joachim Ziemßen beschreibt in diesem Auszug das Phänomen der Veränderung der eigenen Wahrnehmung von Dauer durch die Beobachtung bzw. die Messung von (chronometrischen) Zeiteinheiten (Sekunden, Minuten). Hans Castorp bezieht sich dagegen auf ‚Zeit‘ nicht als

⁵⁴⁸ ZB, S. 27.

chronometrische Einheit, wie Ziemßen, sondern als Eigenschaft der Wahrnehmung selbst, die nur durch diese – also nur durch das und im individuellen Erleben von Dauer – existiert.

„Ja, wenn man ihr aufpasst, der Zeit, dann vergeht sie sehr langsam. Ich habe das Messen, viermal am Tage, ordentlich gern, weil man doch dabei merkt, was das eigentlich ist: eine Minute oder gar ganze sieben, – wo man sich hier die sieben Tage der Woche so grässlich um die Ohren schlägt.“

„Du sagst ‚eigentlich‘. ‚Eigentlich‘ kannst du nicht sagen“, entgegnete Hans Castorp. [...] „Die Zeit ist doch überhaupt nicht ‚eigentlich‘. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist sie lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand.“⁵⁴⁹

Joachim insistiert dagegen in der Geltung chronometrischer Einheiten und argumentiert im Sinne der klassisch-physikalischen Zeitauffassung, die ‚Zeit‘ als chronometrisches/chronologisches Maß betrachtet. Hans Castorp begeistert sich zunehmend für das Thema und fühlt sich „sehr scharf im Kopf“⁵⁵⁰ bei der Entwicklung einer Argumentation, die zunächst die Verräumlichung von ‚Zeit‘ in Frage stellt und anschließend die Wahrnehmung (bzw. das ‚Gefühl‘ – wie beim Anlass des Gesprächs, dem siebenminütigen Ritual des morgendlichen Fiebermessens) von Dauer betont:

Joachim widersprach.

„Wieso denn. Nein. Wir messen sie doch. Wir haben doch Uhren und Kalender, und wenn ein Monat um ist, dann ist er für dich und mich und uns alle um.“

„Dann pass auf“, sagte Hans Castorp [...]. „Eine Minute ist also so lang, wie sie dir vorkommt, wenn du dich misst?“

„Eine Minute ist so lang ... sie *dauert* so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben.“

„Aber er braucht ja ganz verschieden lange – für unser Gefühl! Und tatsächlich genommen“, wiederholte Hans Castorp [...], „ist das eine Bewegung, eine räumliche Bewegung, nicht wahr? Halt, warte! Wir messen also die Zeit mit dem Raume. Aber das ist doch ebenso, als wollten wir den Raum an der Zeit messen [...].“⁵⁵¹

Der Anklang dieser Passage an Henri Bergsons Idee einer „unrechtmäßige[n] Übersetzung des Unausgedehnten in Ausgedehntes, der Qualität in Quantität“⁵⁵² ist trotz bzw. gerade wegen der Aussage Thomas Manns, den französischen Philosophen nie gelesen zu haben, bemerkenswert. Als gemeinsame Quelle beider Denker gilt Arthur Schopenhauer,⁵⁵³ dessen Gedanke später im Roman wieder auftaucht. Allerdings lassen sich weitere mögliche (direkte oder indirekte)

⁵⁴⁹ ZB, S. 102.

⁵⁵⁰ ZB, S. 103.

⁵⁵¹ ZB, S. 102 f.

⁵⁵² Bergson 2016, S. 5. Vgl. dazu Kap. 1.1 dieser Arbeit.

⁵⁵³ Mann 2002-5.2 (Kommentar von M. Neumann), S. 62 f. Zum Einfluss Arthur Schopenhauers auf Th. Mann vgl. Frizen, Werner: Zauberkraft der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang 1980 sowie Kristiansen, Børge: Thomas Manns *Zauberberg* und Schopenhauers Metaphysik. Bonn: Bouvier 1986.

Einflüsse als Vorlage für diese Diskussion in Erwägung ziehen. Ein mögliches Vorbild könnte das Treffen zwischen Henri Bergson und Albert Einstein am 6. April 1922 in der Société française de philosophie in Paris, um die Bedeutung der Relativität zu besprechen, gewesen sein, das einen großen medialen Aufruhr und sogar eine gewisse diplomatische Gespanntheit verursachte.⁵⁵⁴ Auch die Arbeiten von Edmund Husserl und die damalige Entstehung und Verbreitung der Phänomenologie könnte Thomas Mann gekannt haben.

Castorp kritisiert anschließend die Zuweisung von Eigenschaften wie Gleichmäßigkeit an etwas wie ‚Zeit‘, die gewöhnlich nicht als gleichmäßig wahrgenommen werden würde:

„Was ist denn die Zeit?“ fragte Hans Castorp [...] „Willst du mir das mal sagen? Den Raum nehmen wir doch mit unseren Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn. Schön. Aber welches ist denn unser Zeitorgan? [...] Aber wie wollen wir denn etwas messen, wovon wir genau genommen rein gar nichts, nicht eine einzige Eigenschaft auszusagen wissen! Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können ... warte! Um messbar zu sein, müsste sie doch *gleichmäßig* ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, dass sie das tut? Für unser Bewusstsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, dass sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konvention, erlaube mir mal.“⁵⁵⁵

Trotz der Erkennung dieser Diskrepanz (zwischen Erlebtem bzw. Wahrnehmung und Gemessenem bzw. Objektivität) und der begrifflichen Konfusion (zwischen chronologischer/chronometrischer Zeit und Dauer) ändern weder Castorp noch der Erzähler (noch der Autor) ihre Ausdrucksweise: Chronometrische/chronologische Einheiten und Dauer werden zwar als unterschiedlich erkannt, aber nicht begrifflich differenziert. Wie Siegfried Marck es formuliert: „Dem seltsamen Ding der Zeit haben seine [Thomas Manns] Reflexionen gegolten — nicht der Zeit als wissenschaftstheoretische Kategorie, sondern dem Zeiterlebnis.“⁵⁵⁶

Das ‚Zeit‘-Gespräch in „Gedankenschärfe“ wird vom Ergebnis aus Ziemßens Thermometer unterbrochen: ein leichtes Fieber, 37,5 ° C. Castorp lässt den Vetter sich ausruhen und geht in die Liegekur, um auf das zweite Frühstück zu warten. Auch die Art, wie der Erzähler die Stunde zwischen dem ‚Zeit‘-Gespräch und dem Ruf zum zweiten Frühstück beschreibt, ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert: „Es war schon zehn Uhr gewesen, als er sich niedergelegt hatte. Eine Stunde verging. Es war eine gewöhnliche Stunde, nicht lang, nicht kurz.“⁵⁵⁷ Diese Passage bietet sowohl eine objektive, chronometrische Ebene („zehn Uhr“, „eine Stunde“) als

⁵⁵⁴Vgl. dazu Canales 2015.

⁵⁵⁵ ZB, S. 103. Kursivierung im Original.

⁵⁵⁶ Marck, Siegfried: Thomas Mann als Denker. In: Kant-Studien Bd. 47, Heft 1–4. Berlin: De Gruyter 2009, S. 225–233, hier S. 225. Ergänzung von mir, R. S.

⁵⁵⁷ ZB, S. 105.

auch eine Referenz in Bezug auf die Wahrnehmung der Dauer dieser Stunde („gewöhnlich“ bzw. „nicht lang, nicht kurz“) nach dem Gespräch der Vettern. Durch sie betont der Erzähler allerdings das exakte Gegenteil von dem Standpunkt, den Castorp im Gespräch klarmachen wollte: Die darauf vergangene Stunde wird als „gewöhnlich“ adjektiviert bzw. ‚empfunden‘. Es lässt sich nicht mit Genauigkeit festlegen, ob sich die Bemerkung des Erzählers auf Hans Castorp, auf beide Vettern, auf den Erzähler selbst oder auf alle bezieht. In jedem Fall wird dabei die rekurrente Paradoxie bzw. ‚Zwienatur‘ der Wahrnehmung von Zeitdauer auf einer subtilen und leicht ironischen Weise ausgedrückt.

Solch selbsterzeugte Gegensätze tragen zu einer Abschwächung der im Gespräch aufgestellten Hypothese (dass ‚Zeit‘ nicht gleichmäßig verlaufen würde) sowie der weiteren Ideen bei, die im ganzen Roman entwickelt werden. Sie lassen sich auch als eine Form der Darstellung der Pluralität von unterschiedlichsten Weltanschauungen und Positionen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts verstehen und bilden ein distinktives stilistisches Merkmal der Mann’schen Prosa, wie Hans Rudolf Vaget erkennt:

Ein das ganze Kunstwerk durchziehendes Gewebe von Motiven ist Ausdruck und Abbild eines veränderten Begriffs von Zeit. Darin hat das klar geordnete und trennbare Nacheinander des traditionellen Erzählens einer Zeiterfahrung Platz gemacht, die zugleich komplexer und dynamischer ist. Sie zielt auf die Gestaltung von Zeit als einem prozesshaften Werden, in dem jeweils gegenläufige Bewegungen gleichzeitig im Gang sind.⁵⁵⁸

5.2.4 „Exkurs über den Zeitsinn“

Im Unterkapitel „Exkurs über den Zeitsinn“ am Anfang des vierten Romankapitels kommentiert Hans Castorp mit seinem Vetter Joachim über seine temporale Erfahrung in Bezug auf die ersten Wochen im Davoser Sanatorium:

„Komisch ist und bleibt es, wie die Zeit einem lang wird zu Anfang, an einem fremden Ort. [...] [W]enn ich mich umsehe, retrospektiv also, [...] kommt es mir vor, als ob ich wer weiß wie lange hier oben wäre. [...] Mit Messen und überhaupt mit dem Verstand hat das ja absolut nichts zu tun, es ist eine reine Gefühlssache.“⁵⁵⁹

Castorp erkennt an dieser Stelle die Trennung zwischen messbarer, chronologischer Zeit und erlebbarer Zeitlichkeit, die er als ‚Gefühlssache‘ bezeichnet. Auf diese Erfahrung des Protagonisten bezieht sich der Erzähler dann am Anfang des fünften Kapitels „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“, indem er den Lesern mitteilt, dass sich der Grad der Detaillierung der

⁵⁵⁸ Vaget 2006, S. 118.

⁵⁵⁹ ZB, S. 161. Auslassungen von mir, R. S.

Erzählung ab jenem Punkt ändern würde. Während der Bericht über die ersten drei Wochen von Castorps Aufenthalt „Räume und Zeitmengen verschlungen hat“, würden die nächsten drei Wochen „kaum so viele Zeilen, ja Worte und Augenblicke erfordern, als jener Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke gekostet hat“.⁵⁶⁰

Im Verlauf der Geschichte zeigt sich somit, dass der Erzähler Castorps Zeitauffassung teilt bzw. übernimmt, wie diese andere Passage von „Exkurs über den Zeitsinn“ beweist:

[...] es ist vielmehr etwas Seelisches, es ist das Erlebnis der Zeit, – welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht und mit dem Lebensgefühl selbst so nahe verwandt und verbunden ist, dass das eine nicht geschwächt werden kann, ohne dass auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erführe.⁵⁶¹

Der Erzähler begründet und situiert den Exkurs innerhalb der Handlung wie folgt:

Diese Bemerkungen werden nur deshalb hier eingefügt, weil der junge Hans Castorp ähnliches im Sinne hatte, als er nach einigen Tagen zu seinem Vetter sagte [...]: „Komisch ist und bleibt es, wie die Zeit einem lang wird zu Anfang, an einem fremden Ort. [...]“⁵⁶²

Diese Beobachtung führt Castorps progressiven Verlust der chronologischen Orientierung ein, die von einer Konfusion seiner Sinne begleitet wird. Diese Zustände finden eine Entsprechung in der Erzählweise, deren chronologische Orientierung zunehmend ungenau wird. In einem Gespräch mit dem Literaten Lodovico Settembrini noch am ersten Tag des Aufenthalts (im Unterkapitel „Satana macht ehrwürdige Vorschläge“ am Anfang des dritten Kapitels), kann Castorp nicht sagen, ob er seinen Aufenthalt als kurz- oder langweilig empfindet:

„Das ist schwer zu unterscheiden, wissen Sie. Ich habe mich durchaus nicht gelangweilt [...]. Und doch ist mir auch andererseits wieder, als ob ich nicht nur einen Tag, sondern schon längere Zeit hier wäre, – geradezu, als ich hier schon älter und klüger geworden wäre, so kommt es mir vor.“⁵⁶³

Anschließend dazu fragt Settembrini, wie alt Castorp sei, worauf dieser „trotz heftiger, ja verzweifelter Anstrengungen“ zunächst nicht zu antworten weiß, bis er sich langsam wieder daran erinnert. Angesichts der mentalen Konfusion und Ermüdung Castorps rät ihm Settembrini, möglichst schnell zurück nach Hamburg abzureisen. Mit dieser Szene werden die ersten Anzeichen einer progressiven Relativierung, Loslösung bzw. ‚Aufhebung‘ der temporalen Verhältnisse in Hans Castorps Wahrnehmung eingeführt.

⁵⁶⁰ ZB, S. 279.

⁵⁶¹ ZB, S. 160. Auslassung von mir, R. S.

⁵⁶² ZB, S. 161. Auslassungen von mir, R. S.

⁵⁶³ ZB, S. 132, auch für das anschließende Zitat. Auslassung von mir, R. S.

5.3 ‚Zeitaufhebung‘

Das angeschnittene Gespräch mit Settembrini gehört zu einer Reihe von Situationen, die die erwähnte Entwicklung einer ‚Aufhebung der Zeit‘ präsentieren. Die Idee wird von Thomas Mann 1939 in seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘* kommentiert:

Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfasst, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches ‚nunc stans‘ herzustellen.⁵⁶⁴

Das Moment der ‚Zeitaufhebung‘ betrifft somit nicht nur die Reflexion über ‚Zeit‘, sondern vor allem die Darstellung der temporalen Wahrnehmung der Hauptfigur (die „Verzauberung“ des „jungen Helden ins Zeitlose“) sowie die Darstellung der temporalen Verhältnisse um sie herum. Für die Analyse dieser Verhältnisse ist die Unterscheidung zwischen Zeitlichkeit und Zeitkategorien unentbehrlich, da es sich dabei nicht um eine tatsächliche ‚Aufhebung‘ handelt, sondern um die Feststellung einer Diskrepanz zwischen Castorps Wahrnehmung von Veränderungen und der chronologischen Zeit (in Form von Angaben über die Uhr- und Kalenderzeit) in der Geschichte. Diese Diskrepanz wird, wie die vorigen Beispiele zeigten, von Reflexionen über das Wesen bzw. die Natur von ‚Zeit‘ begleitet, die allerdings weniger der verschreibenden, normierenden Erklärung des Phänomens, sondern der Beschreibung bzw. Darstellung von Castorps Wahrnehmung dienen. Im Unterkapitel „Exkurs über den Zeitsinn“ im vierten Romankapitel beschreibt der Erzähler beispielsweise das Phänomen der Diskrepanz zwischen Wahrnehmung von Dauer und chronologischer Zeit wie folgt:

Die ersten Tage an einem neuen Aufenthalt haben jugendlichen, das heißt starken und breiten Gang, – es sind etwa sechs bis acht. Dann, in dem Maße, wie man „sich einlebt“, macht sich allmähliche Verkürzung bemerkbar: wer am Leben hängt oder, besser gesagt, sich ans Leben hängen möchte, mag mit Grauen gewahren, wie die Tage wieder leicht zu werden und zu *huschen* beginnen [...].⁵⁶⁵

Anders als andere, längere Erzählerkommentare (wie „Strandspaziergang“ im siebten Kapitel) befindet sich der „Exkurs“ nicht am Anfang des (vierten) Kapitels und besteht nicht ausschließlich aus Metanarration. Die Passage kommt nach einer Szene mit einem für Castorp überraschenden, ungewöhnlichen Naturereignis: Es schneit plötzlich, obwohl es Anfang August ist. Castorp empfindet es als „eine schöne Konfusion“, dass es auf dem Berg, wie Joachim

⁵⁶⁴ Mann 1990, S. 610–612.

⁵⁶⁵ ZB, S. 160 f. Kursivierung im Original.

Ziemßen erklärt, jeden Monat schneien kann: „[...] Die Sache ist, dass die Jahreszeiten hier nicht so sehr voneinander verschieden sind, [...] sie vermischen sich sozusagen und halten sich nicht an den Kalender.“⁵⁶⁶ Aspekte wie das Wetter und die Jahreszeiten dienen auf dem Davoser Sanatorium demnach nicht als externe Referenzen für chronologische Orientierung – was zu Castorps Wahrnehmung einer ‚Aufhebung‘ der chronologischen Ordnung beitragen wird. Ab diesem Punkt, im vierten Romankapitel, macht sich die Entwicklung einer Loslösung der Handlung aus einer bis dahin strenger gehaltenen Chronologie bemerkbar. Wie der Erzähler im zuvor zitierten „Exkurs über den Zeitsinn“ kommentiert, handelt es sich um die Repräsentation von einem Prozess der Gewöhnung im Sinne einer Veränderung der Wahrnehmung von Dauer – die dabei als „Zeitsinn“ benannt wird:

Die erste Auffrischung von Hans Castorps Zeitsinn war längst vorbei; schon begannen die Tage dahinzufiegen, und das taten sie, obgleich jeder einzelne von ihnen sich in immer erneuter Erwartung dehnte und von stillen, verschwiegenen Erlebnissen schwoh... Ja, die Zeit ist ein rätselhaftes Ding, es hat eine schwer klarzustellende Bewandnis mit ihr!⁵⁶⁷

In dieser Passage werden zwei Perspektiven von Castorps Wahrnehmung gegenübergestellt: die chronologische (der „Tage“, die ‚dahinfliegen‘) und die Perspektive der Dauer von Ereignissen bzw. ‚Erlebnisse‘ innerhalb dieser Tage. ‚Erwartung‘ und ‚Erlebnisse‘ würden diese Wahrnehmung ‚dehnen‘ bzw. zum ‚Schwellen‘ bringen: Castorps beschriebene Aktivitäten im Sanatorium (wie die täglichen doppelten Frühstücke, die Liegekurstunden, Fiebermessungen usw.) stellen ab diesem Punkt keine Neuheit mehr dar und werden allmählich mit weniger Details oder gar nicht beschrieben, wie der Erzähler selbst anmerkt: „Wird es nötig sein, jene verschwiegenen Erlebnisse, die Hans Castorps Tage zugleich beschwerten und beschwingten, näher zu kennzeichnen? Aber jedermann kennt sie, es waren durchaus die gewöhnlichen in ihrer sensiblen Nichtigkeit [...]“.⁵⁶⁸ Diese Reduzierung der Detailliertheit der Erzählung in Bezug auf ihre Chronologie entspricht der Reduzierung von Castorps rückblickender Wahrnehmung der chronologischen Zeit durch die sich bei ihm allmählich einstellende Gewohnheit in Bezug auf die Geschehnisse im Sanatorium. In einigen Passagen wie im „Exkurs über den Zeitsinn“ wird berichtet, wie „Leere und Monotonie“ „den Augenblick und die Stunde dehnen und ‚langweilig‘ machen, aber die großen und größten Zeitmassen verkürzen und [...] sogar bis zur Nichtigkeit [verflüchtigen].“⁵⁶⁹ Diese zwei Pole der temporalen Wahrnehmung (auf der einen

⁵⁶⁶ ZB, S. 145. Auslassung von mir, R. S.

⁵⁶⁷ ZB, S. 216.

⁵⁶⁸ ZB, S. 216.

⁵⁶⁹ ZB, S. 160. Auslassung und Ergänzung von mir, R. S.

Seite Langeweile, auf der anderen Verflüchtigung der erlebten Zeitdauer) bilden das Paradoxon, das im Buch meistens als ‚geheimnisvolle‘, ‚rätselhafte‘ oder ‚eigentümliche Zwienatur‘⁵⁷⁰ der ‚Zeit‘ behandelt wird: Sie kann gleichzeitig als flüchtig – in Bezug auf die Veränderung des jeweiligen Moments – und als ewig – in Bezug auf die Kontinuität der Dauer – wahrgenommen werden. Wie Joachim Ziemßen über seine temporale Wahrnehmung antwortet, vergeht für ihn die Zeit „[s]chnell und langsam“ und ist gleichzeitig „gar keine Zeit“.⁵⁷¹ Auf dem Paradoxon, das diese Aussage ausdrückt, basiert die bereits ausgeführte Idee einer ‚Aufhebung‘ der ‚Zeit‘ bzw. der temporalen Referenzen im Roman. Sie wird mit anderen Darstellungsstrategien kombiniert, wie der nächste Abschnitt illustrieren wird.

5.4 Chronographie: Die Performativität der Darstellung von Dauer

In Kap. 3.2.3 wurde das performative Potenzial der literarischen Darstellung von Dauer im Sinne der – u. a. von Herberichs und Kiening angemerkten –⁵⁷² Bedingungen der Möglichkeiten des Gelingens oder Misslingens einer vom Text suggerierten Handlung erläutert. Im Folgenden wenden wir uns an drei Beispiele für diese Phänomene, die zentral für die Interpretation von *Der Zauberberg* als ein ‚Zeit‘- und Zeitlichkeitsroman sind.

5.4.1 „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“

Zu Anfang des fünften *Zauberberg*-Kapitels, im Unterkapitel „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“, wird eine Art Erklärung bzw. Begründung der Gestaltung der Erzählung präsentiert: Der Erzähler erklärt in der folgenden Passage die chronographische Absicht des Romans sowie, dass sich die Gestaltung der temporalen Verhältnisse der Erzählung am temporalen Erlebnis des Helden orientiert.

Hier steht eine Erscheinung bevor, über die der Erzähler sich selbst zu wundern gut tut, damit nicht der Leser auf eigene Hand sich allzusehr darüber wundere. Während nämlich unser Rechenschaftsbericht über die ersten drei Wochen von Hans Castorps Aufenthalt bei Denen hier oben (einundzwanzig Hochsommertage, auf die sich menschlicher Voraussicht nach dieser Aufenthalt überhaupt hatte beschränken sollen) Räume und Zeitmengen verschlungen hat, deren Ausdehnung unseren eigenen halb eingestandenen Erwartungen nur zu sehr entspricht, – wird die Bewältigung der nächsten drei Wochen seines Besuches an diesem Orte kaum so viele Zeilen, ja Worte und Augenblicke

⁵⁷⁰ Vgl. „Vorsatz“: „[...] eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes [...]. ZB, S. 9.

⁵⁷¹ ZB, S. 27. Ergänzung von mir, R. S.

⁵⁷² Herberichs; Kiening 2008, S. 11.

erfordern, als jener Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke gekostet hat: im Nu, das sehen wir kommen, werden diese drei Wochen hinter uns gebracht und beigesetzt sein.⁵⁷³

Zunächst fällt die Komplexität des zweiten Satzes auf: Elemente, die seine Komplexität erhöhen sind dessen Länge (93 Wörter während der Satz davor 26 Wörter hat) und die Detailliertheit von Daten, Einsichten und eine Aufzählung („Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke“). In der Fortsetzung dieses Kommentars erklärt der Erzähler, dass das beschriebene Phänomen der perspektivischen Verschiebung der temporalen Darstellung „den Gesetzen des Erzählens und Zuhörens“ entspricht, nämlich, „dass uns die Zeit genau so lang oder kurz wird, für unser Erlebnis sich genau ebenso breit macht oder zusammenschrumpft, wie dem [...] jungen Hans Castorp“.⁵⁷⁴ Damit erkennt er, dass die Form seiner Erzählung bzw. ihre Länge die Funktion der Darstellung des temporalen Erlebnisses des Protagonisten hat. Er betont in dieser Passage auch, dass das im letzten Abschnitt beschriebene Paradoxon der Zwiennatur der ‚Zeit‘ eigentlich eine Grundbedingung jeder Erzählung ist. Durch die Beschreibung dieser „Erscheinung“ ‚warnt‘ der Erzähler die Leser bzw. lädt sie zur Teilnahme am Prozess der mentalen Inszenierung der erzählten Dauer ein.

Auch im weiteren Verlauf des Kommentars wendet sich der Erzähler direkt an den Leser:

Für jetzt genügt es, dass jedermann sich erinnert, wie rasch eine Reihe, ja eine „lange“ Reihe von Tagen vergeht, die man als Kranker im Bett verbringt: es ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von „Wiederholung“ zu sprechen; es sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder von der Ewigkeit die Rede sein. Man bringt die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weißt nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt. Mit Bezug auf die Ewigkeit aber von Langerweile zu sprechen, wäre sehr paradox; und Paradoxe wollen wir meiden, besonders im Zusammenleben mit diesem Helden.⁵⁷⁵

Die Formulierung „genügt es“ drückt hier eine Bedingung zum Gelingen der Erzählung aus, nämlich, dass der Leser sich an etwas erinnern sollte. Einerseits scheint der Erzähler davon auszugehen, dass „jedermann“ die beschriebene Erfahrung (tagelang am Bett gefesselt zu sein) hinter sich haben müsste. Allerdings bietet sich eine andere Lesart dieser Stelle an, nämlich, dass der Leser durch diese Passage eingeladen wird, sich diese Erfahrung bzw. die Wahrnehmung ihrer Dauer vorzustellen: Durch die direkte Hinwendung (mittels der Benutzung

⁵⁷³ ZB, S. 279.

⁵⁷⁴ ZB, S. 279. Auslassung von mir, R. S.

⁵⁷⁵ ZB, S. 279 f.

der zweiten Person Singular) richtet der Erzähler an den Leser die Agentivität in Bezug auf die Vorstellung der Erfahrung von Dauer, die der zu diesem Zeitpunkt bettlägerige Hans Castorp macht.⁵⁷⁶

Die Detaillierung dieser eingeschobenen, metanarrativen Passage führt dazu, dass sich die Lektüredauer notwendigerweise verlängert, da sich die Beschreibung der eingeschobenen Handlung (des Bringens der Mittagssuppe) über mehrere Sätze erstreckt. Auf der Satzebene wiederholen sich Wörter in leicht veränderten Wendungen, wie „rasch eine Reihe, ja eine ‚lange‘ Reihe von Tagen“ oder „Man bringt die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird.“⁵⁷⁷ Die Konfiguration dieser Elemente erlaubt uns die Entsprechung von Inhalt und Struktur in dieser Passage zu erkennen. Es wird keine genaue Wiederholung der Wörter präsentiert, sondern eine leichte, formelle Variation desselben Stoffes, die somit durch semantische Kontiguität mit der besprochenen ‚Einerleiheit‘ der Ewigkeitssuppe übereinstimmt.

Durch das performative Potenzial dieser Passage besteht die Möglichkeit, dass sich der Leser die beschriebene temporale Erfahrung nicht bloß vorstellen, sondern als Dauer (durch die Dauer ihrer Lektüre) *erleben* kann. Sie dient somit nicht nur der Erklärung der vom Erzähler angemerkten ‚Erscheinung‘ (bzw. seiner Erzählstrategie), sondern auch der Einführung des Verfahrens der Inszenierung von Castorps temporaler Wahrnehmung durch die verlängerte Dauer der Lektüre.

5.4.2 „Schnee“

Mit der Erwähnung der besagten „Erscheinung“ zu Anfang des Unterkapitels „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“ versucht der Erzähler „den Leser in Ansehung des Zeitgeheimnisses auf noch ganz andere Wunder und Phänomene [...] vorzubereiten“.⁵⁷⁸ Gemeint sein könnte damit die detaillierteste Darstellung der Diskrepanz zwischen Castorps Wahrnehmung von Zeitdauer und der tatsächlichen chronologischen Zeit in der Geschichte, nämlich die Szene der Irrwege des Helden im Unterkapitel „Schnee“ im sechsten Romankapitel. Andreas Kablitz merkt an, dass „Schnee“ genauso gut auch als

⁵⁷⁶ „Hans Castorp also war bettlägrig seit Sonnabendnachmittag.“ ZB, S. 280.

⁵⁷⁷ ZB, S. 279.

⁵⁷⁸ ZB, S. 279.

„Ausnahmesituationen“ betitelt worden sein könnte, sowie, dass diese Stelle vielfach als das Zentrum des Romans begriffen worden ist.⁵⁷⁹

Gleich vorab fallen die Länge und die Detailliertheit dieses Unterkapitels in Bezug auf die darin erzählte geringere Zeitspanne der Geschichte stark auf. Anders als der Erzähler im besprochenen Kommentar von „Ewigkeitssuppe“ verkündet, kann man die Minuten, die den Kern dieser Handlung ausmachen, nicht ‚im Nu‘ hinter sich bringen. Auf diesem Umstand basiert der Ausnahmecharakter von „Schnee“.

Das Unterkapitel fängt mit einer längeren Passage an, in welcher zahlreiche und sehr genaue Details über die Wetterlage gegeben werden. Dazu wird die Szenerie der bergischen Schneelandschaft einer Märchenwelt gleichgestellt: „Das Bild der Welt war märchenhaft, kindlich und komisch.“⁵⁸⁰ Der Erzähler spielt dabei – sowie in der ganzen Szene und an vielen Stellen im gesamten Buch – auf eine mögliche Bedeutung für den ‚Zauber‘ des Bergs an: Dort verliert Hans Castorp seine temporale Orientierung, als ob er verzaubert worden wäre. Die Allusion an das Märchenhafte⁵⁸¹ der Schneelandschaft antizipiert gleichzeitig das Phänomen, das sich im Verlauf der Handlung ereignet und vom Helden als bemerkenswert und beinahe fantastisch empfunden wird: dass die lang und detailreich beschriebene „Urmonotonie des Naturbildes“⁵⁸² und die Ereignisse während seiner Irrwege im Schnee seine Wahrnehmung von Zeitdauer verändern. Nachdem Castorp sich in einem Schneesturm verläuft, kommt er an einer bekannten Hütte an, die allerdings verschlossen ist. Castorp schützt sich an einer der Hüttenwände und, indem er seine Gedanken sammelt, bemerkt, dass er „nicht so ganz klar im Kopfe“ ist.⁵⁸³

„Es müsste sogar schon Abend sein, ungefähr sechs, – so viel Zeit, wie ich beim Umkommen vertrödelt habe. Wie spät ist es denn?“ Und er sah nach der Uhr, obgleich es den starren Fingern nicht leicht fiel, sie ohne Gefühl aus den Kleidern zu graben [...] ... Es war halb fünf. Was Teufel, so viel war es ja beinahe schon gewesen, als das Wetter losgegangen war. Sollte er glauben, dass sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? „Die Zeit ist mir lang geworden“, dachte er. „Das Umkommen ist langweilig, wie es scheint.“⁵⁸⁴

Die temporale Verwirrung des Helden während seiner Irrwege im Schneesturm kulminiert in der für ihn verblüffenden Feststellung der Diskrepanz zwischen seiner Wahrnehmung von Dauer und dem, was seine Taschenuhr zeigt. Angesichts der Erkenntnis, dass die Dauer der von

⁵⁷⁹ Kablitz, Andreas: *Der Zauberberg*. Die Zergliederung der Welt. Heidelberg: Winter 2017, S. 326.

⁵⁸⁰ ZB, S. 710.

⁵⁸¹ Zu ‚Märchen-Motiven‘ im *Zauberberg* vgl. Langer 2009, S. 333–335.

⁵⁸² ZB, S. 711.

⁵⁸³ ZB, S. 735.

⁵⁸⁴ ZB, S. 735.

Castorp erlebten Ereignisse weniger als 15 Minuten beträgt, gewinnt die Länge des ganzen Unterkapitels eine andere Bedeutungsdimension: Die Detailliertheit des Erzählens im Unterkapitel „Schnee“, die für die Länge desselben verantwortlich ist, kann zu dem Leseindruck beitragen, dass die vielen Details und Ereignisse dieser Passage einer längeren Zeitdauer der Geschichte entsprechen würden. Diese Faktoren weisen auf die darstellende Absicht des Grads der Detailliertheit im Roman hin. Diese Detailliertheit ist performativ in dem Sinne, dass sie eine längere Lektüredauer erfordert – die in diesem Fall Hans Castorps Wahrnehmung von Dauer zu entsprechen sucht.

Die darstellende Intention der Struktur des Romans wird vom Autor selbst in seiner *Einführung* angemerkt, und zwar im Kontext seiner Empfehlung an die Leser, das Buch aufgrund dieser darstellenden Intention mehr als einmal zu lesen:

Wer aber mit dem ‚Zauberberg‘ überhaupt einmal zu Ende gekommen ist, dem rate ich, ihn noch einmal zu lesen [...]. Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten [...]. Er ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch [...], dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt.⁵⁸⁵

Die hier erwähnte „reine Zeit“ lässt sich durch die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Begriffskategorien als Dauer umformulieren. Zwar geht dabei das polyseme Wortspiel in ‚Zeitroman‘ verloren, aber das Phänomen offenbart sich deutlicher: Der Gegenstand von *Der Zauberberg* ist sowohl ‚Zeit‘ als auch Zeitlichkeit bzw. Dauer. Letztere wird im Roman nicht nur als Aspekt der Erfahrung des Helden behandelt, also nicht nur thematisiert, sondern auch, wie diese und die weiteren Beispiele zeigen, *in* der Erzählstruktur und *durch* sie.

5.4.3 „Strandspaziergang“

„Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?“⁵⁸⁶ Diese Frage, die das siebte und letzte Kapitel von *Der Zauberberg* einführt, stellt eine Art Kulminationspunkt der Behandlung der Zeitthematik im Buch dar: In ihr und durch sie kommen alle Zeitreflexionen, die entlang des ganzen Romans entwickelt wurden, zusammen. Sie ist auch die längste metanarrative Passage des Buches und wohl auch die komplexeste. Ähnlich wie bei den anderen metanarrativen Passagen, die zuvor besprochen wurde, zeigt es sich, dass der Erzähler

⁵⁸⁵ Mann 1990, S. 610 f. Auslassungen von mir R. S.

⁵⁸⁶ ZB, S. 816.

die Fragen, die er aufwirft, nicht bzw. nicht eindeutig beantwortet. Aber bevor wir zu seiner Antwort in Bezug auf die Erzählbarkeit von ‚Zeit‘ kommen, stellt sich eine andere fundamentale Frage: Welche ‚Zeit‘ ist dabei gemeint? Durch die Beschäftigung mit anderen Romanbeispielen und durch die Analyse der Fortsetzung dieser Passage in „Strandspaziergang“ lässt sich feststellen, dass die „reine Zeit“,⁵⁸⁷ wie Thomas Mann es in der *Einführung in den ‚Zauberberg‘* formuliert, ‚Zeitdauer‘ bedeutet. Diese Hypothese wird nicht durch einen möglichen indirekten Einfluss von Henri Bergsons Begriff „durée pure“ im *Essai*⁵⁸⁸ untermauert, sondern auch durch die Feststellung des Erzählers selbst, dass der Versuch, die chronometrische Zeit zu erzählen, nicht sinnvoll sei.

Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! Eine Erzählung, die ginge: „Die Zeit verfloss, sie verrann, es strömte die Zeit“ und so immer fort, – das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen. Es wäre, als wollte man hirnerbrannterweise eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten und das – für Musik ausgeben. Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, dass sie die Zeit *erfüllt*, sie „unständig ausfüllt“, sie „einteilt“ und macht, dass „etwas daran“ und „etwas los damit“ ist.⁵⁸⁹

Die Verben „verfließen“, „verrinnen“ und „strömen“ deuten auf einen Aspekt von Messung (wie bei einer Wasser- oder Sanduhr) hin, d. h. auf chronometrische Zeit. Was sich erzählen ließe, so der Erzähler, ist das, was die ‚Zeit‘ „erfüllt“ bzw. „ausfüllt“, also Veränderungen, die die ‚Zeit‘ einteilen, oder Handlungen, die dazu führen würden, dass „etwas los damit“ (mit der ‚Zeit‘) ist“. Der Erzähler fährt dann fort: „Die Zeit ist das *Element* der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, – unlösbar damit verbunden, wie mit den Körpern im Raum.“⁵⁹⁰ Mit der Beschreibung von ‚Zeit‘ als ‚Element‘ rückt der *Zauberberg*-Erzähler seinen Begriff in die Richtung einer ontischen Sicht des Phänomens (wie im Sinne der in Arbeitsabschnitt 1.4 erklärten Kategorie). Die ‚Zeit‘ „selbst, als solche, an und für sich“ würde somit das Phänomen bedeuten, das vor jedem ‚Zeit‘-Begriff wahrnehmbar ist, d. h. die Zeitlichkeit, also die Wahrnehmung von Veränderung und von ihrem Gegenteil, der Dauer.⁵⁹¹ Dementsprechend wird im Weiteren zugunsten der Präzision und der Verständlichkeit anstatt von ‚Zeit‘ der Begriff ‚Dauer‘ für die Analyse dieser Passage verwendet.⁵⁹² Die umformulierte Version der Frage des Erzählers in „Strandspaziergang“ würde somit heißen: ‚Lässt sich Dauer erzählen bzw.

⁵⁸⁷ Mann 1990, S. 610.

⁵⁸⁸ Vgl. Bergson 2016, S. 96.

⁵⁸⁹ ZB, S. 816. Kursivierung im Original.

⁵⁹⁰ ZB, S. 816. Kursivierung im Original.

⁵⁹¹ Vgl. dazu Kap. 1.1 dieser Studie.

⁵⁹² Eine ähnliche Entscheidung trifft auch Hans Robert Jauß in seiner Analyse. Vgl. Jauß 1986, S.40 ff.

darstellen?‘ Die weitere Analyse der metanarrativen Passage in diesem Unterkapitel bietet eine Antwort für beide Fragen.

Nach der oben zitierten Einführung der Thematik der Erzählbarkeit von Dauer nimmt der Erzähler Vergleiche zwischen Erzählung und Musik, die schon in anderen Passagen präsentiert worden waren, wieder auf:

Sie [die Zeit] ist auch das Element der Musik, als welche die Zeit misst und gliedert, sie kurzweilig und kostbar auf einmal macht: verwandt hierin, wie gesagt, der Erzählung, die ebenfalls (und anders als das auf einmal leuchtend gegenwärtige und nur als Körper an die Zeit gebundene Werk der bildenden Kunst) nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß, und selbst, wenn sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein, der Zeit zu ihrer Erscheinung bedarf.⁵⁹³

Die Wiederaufnahme der Musik-Thematik in diesem Zusammenhang hat die Funktion der Betonung des durativen und des performativen Charakters der Erzählung, wie die Idee am Ende des letzten Teils des Ausschnitts zeigt: Das verbindende Element von Musik und Erzählung ist die Tatsache, dass beide der Zeitdauer zu ihrer Erscheinung bedürfen. In seiner *Einführung in den ‚Zauberberg‘* geht der Autor näher auf den Einfluss der Musik auf seinen Schreibstil ein:

[...] besonders folgte ich [Richard] Wagner auch in der Benützung des Leitmotives, das ich in die Erzählung übertrug, und zwar nicht wie bei Tolstoi und Zola, auch noch in meinem Jugendroman ‚Buddenbrooks‘ der Fall ist, auf eine bloß naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik.⁵⁹⁴

Mann affirmiert mit diesen Bemerkungen die Modernität seines Stils im Gegensatz zu einer naturalistischen Schreibweise, die nur thematisch bzw. deskriptiv arbeiten würde. Sein Verfahren sei dagegen „in der symbolischen Art der Musik“.⁵⁹⁵ Das ‚Symbolische‘ steht in diesem Zusammenhang für das Non-verbale und lässt sich somit als Übertragung der Bedeutung von (erzähl)strukturellen Aspekten wie die Länge des Textes (wie in Abschnitt 3.2 dieser Arbeit ausgeführt) verstehen. Hans Rudolf Vaget betont dabei die Übertragung der Benützung der Technik des Leitmotives in die Erzählung bei Thomas Mann:

Offenbar ist die Vorbildlichkeit Wagners in einem umfassenderen Begriff des Epischen zu suchen, d. h. dem Problem der Organisation von Zeit. Die Frage nämlich, mit welchen Mitteln das Nacheinander und Ineinander zeitlicher Abläufe gestaltet und aufeinander bezogen werden kann, war von Wagner auf eine neuartige Weise gelöst worden.⁵⁹⁶

⁵⁹³ ZB, S. 816. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵⁹⁴ Mann 1990, S. 611. Auslassung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵⁹⁵ Mann 1990, S. 611.

⁵⁹⁶ Vaget 2006, S. 101.

Die Organisation von ‚Zeit‘ bedeutet für die Erzählung auch Organisation von Raum, da es sich um schriftliche Kommunikation handelt. So erklärt der Autor weiter in der *Princeton Einführung* die Intention der Konfiguration des Romans als eine Steigerung – sowohl thematisch als auch in sich selbst – und erwähnt dazu den Aspekt der Länge:

Seine [Hans Castorps] Geschichte ist die Geschichte einer Steigerung, aber sie ist Steigerung auch in sich selbst, als Geschichte und Erzählung. Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert. [...] Dies Buch also ist räumlich und geistig auf dem Wege der Steigerung weit über das hinausgewachsen, was der Autor ursprünglich mit ihm vorhatte. Aus der short story wurde der zweibändige Wälzer – ein Malheur, das sich nicht ereignet hätte, wenn der ‚Zauberberg‘ das geblieben wäre, was viele Leute anfangs in ihm sahen und noch heute in ihm sehen: eine Satire auf das Lungen-Sanatoriums-Leben.⁵⁹⁷

Die hier angedeutete Korrelation der Steigerung der Länge des Buches mit seiner stilistischen Entwicklung entspricht der Tatsache, dass der Erzählerkommentar am Anfang des letzten Romankapitels der längste ist. Daraus lässt sich eine primär darstellende Funktion aus der Länge der metanarrativen Passage schließen.

Die Frage, ob sich Dauer erzählen bzw. schriftlich-verbal darstellen lässt, kann somit erst unter Berücksichtigung einer Bedingung bejaht werden: Sowohl für die Entstehung von Musik aus den Noten einer Partitur als auch für die Entstehung von Sinn aus Wörtern und Sätzen eines Textes ist die *Performanz* unentbehrlich: Die Noten werden gespielt, die Wörter werden (sei es nur mental oder laut) gelesen. Die mentale Aufführung der Erzählung, die unentbehrlich für die Lektüre ist, besitzt als Performanz das Potenzial der Übertragung der Zeitlichkeit der erzählten Ereignisse in die Ebene der realen Welt.⁵⁹⁸ Da diese Akte der Performanz Zeitlichkeit besitzen bzw. da sie an sich dauern, übt die Länge eines Textes einen unmittelbaren Einfluss auf die Lektüredauer aus.

Der Erzähler im *Zauberberg* zeigt sein volles Bewusstsein in Bezug auf die performative Kraft seiner Erzählweise im Unterkapitel „Fülle des Wohllauts“, in welchem die Anschaffung eines Grammophons die Routine des Sanatoriums zeitweilig unterbricht. Der Erzähler bezeichnet eine der von Hofrat Behrens zur Probe gestellten Schallplatten als eins der „Zauberbücher“.⁵⁹⁹ Der Gesang eines berühmten italienischen Baritons wird teilweise wörtlich wiedergegeben:

⁵⁹⁷ Mann 1990, S. 612 f. Ergänzung und Auslassung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁵⁹⁸ Wie in Kap. 3.2.3 dieser Arbeit erklärt.

⁵⁹⁹ ZB, S. 966.

Er sang eine Opernbravourarie in seiner Sprache – eh, il barbiere. Di qualità, di qualità! Figaro qua, Figaro là, Figaro, Figaro, Figaro! Die Zuhörer wollten sterben vor Lachen über sein falsettierendes parlando, über den Kontrast dieser Bärenstimme und dieser zungenbrecherischen Sprechfertigkeit. Erfahrene mochten die Künste seiner Phrasierung, seiner Atemtechnik verfolgen und bewundern. Meister des Unwiderstehlichen, Virtuose des welschen Da capo-Geschmacks, hielt er den vorletzten Ton, vor der Schlußtonika, zur Rampe vordringend, wie es schien, und offenbar die Hand in der Luft, auf eine Weise aus, dass man in gezogene Bravorufe ausbrach, bevor er geendigt hatte. Es war vorzüglich.

Zu dieser Szene merkt Andreas Kablitz an, dass die Erzählweise den Effekt erzeugt, als ob „der vorletzte Satz dieses Absatzes den langen Atem des Sängers“ imitiere, und weiter:

Den ein solcher Ähnlichkeitseffekt kommt grade dadurch zustande, dass der Länge des Tons, den der Sänger „auszuhalten“ vermag, die beständige syntaktische Unterbrechung korrespondiert, die den nicht enden wollenden Satz als einen solchen zu erkennen gibt. Modelliert der zitierte Textausschnitt also zum einen die Entsprechungen von Musik und Sprache, so führt er auch vor, dass die Sprache andere als nur akustische Eindrücke wiederzugeben mag.⁶⁰⁰

Kablitz bezieht sich hier auf die Darstellung (oder das ‚Imitieren‘) eines Aspektes der Dauer der erzählten Handlung (das ununterbrochene Aushalten eines gesungenen Tons) durch die Erzählstruktur. Somit bezieht er sich auf das Potenzial des *Zauberbergs*, die Performanz der Lektüre durch die Gestaltung von Sätzen zu beeinflussen.

Die meistens feststellbare Diskrepanz zwischen realer Dauer und Zeitangabe behandelt der Erzähler im *Zauberberg* in seiner (einflussreichen)⁶⁰¹ Unterscheidung von zwei ‚Zeiten‘ der Erzählung im metanarrativen Kommentar „Strandspaziergang“ am Anfang des letzten Kapitels:

Das Zeitelement der Musik ist nur eines: ein Ausschnitt menschlicher Erdenzeit, in den sie sich ergießt, um ihn unsagbar zu adeln und zu erhöhen. Die Erzählung dagegen hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann.⁶⁰²

Was hier als ‚Zeit‘ benannt wird, bezieht sich auf zwei vollkommen unterschiedliche Elemente: einerseits auf eine reale, chronometrische Ebene, die als „musikalisch-reale“ benannt wird; andererseits auf die (sprachlich basierte) chronologische Ebene der erzählten Geschichte, die dabei als ‚imaginär‘ bezeichnet wird – im Sinne, dass sie Chronologie durch Zeitangaben, die der Leser sich vorstellen bzw. imaginieren muss, erzeugt.

⁶⁰⁰ Kablitz 2017, S. 469.

⁶⁰¹ Vgl. Kap. 2.4 sowie Jauß 1986.

⁶⁰² ZB, S. 816 f.

Anschließend in „Strandspaziergang“ ‚gesteht‘ bzw. betont der Erzähler seine darstellende Absicht:

[W]enn es zuviel gesagt wäre, man könne „die Zeit erzählen“, so ist doch *von der Zeit* erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, – so dass denn also dem Namen des „Zeitromans“ ein eigentümlich träumerischen Doppelsinn zukommen könnte. Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, dass wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.⁶⁰³

Die Strategie der Gegensätzlichkeit von Argumenten, die auch in dieser Passage eingesetzt wird, betont die Zusammensetzung der zwei unterschiedlichen Phänomene (Dauer und Chronologie) in einem einzigen Begriff und somit auch die Diskrepanz zwischen einerseits Wahrnehmung (von Dauer) und andererseits chronologischen bzw. historischen Angaben. Dieselbe Diskrepanz wird – immer durch die Polysemie des Begriffs ‚Zeit‘ – auf die Bezeichnung ‚Zeitroman‘ erweitert. Trotz der ganzen begrifflichen Konfusion, die im Roman die Rolle der Aufdeckung von Paradoxien spielt, gesteht der Erzähler seine Absicht, mit seiner Erzählung die ‚Zeit‘ zu erzählen. Er unterscheidet diese Tätigkeit von derjenigen, „*von der Zeit*“ zu erzählen, d. h., sie nur zu thematisieren. Sein Geständnis betrifft eine Absicht bzw. das Vorhaben, eine andere Art der Darstellung zu entwerfen, die somit symbolisierender Natur ist.

Die ‚symbolische Art‘ der Darstellung, die Thomas Mann in der *Einführung in den ‚Zauberberg‘* der Musik zuschreibt,⁶⁰⁴ weist auf den Aspekt der erzählstrukturellen Gestaltung seiner Erzählung hin. Dabei werden Kennzeichen einer ‚Aufhebung‘ der Wahrnehmung von temporalen Verhältnissen in der Geschichte entwickelt. Die dazu verwendeten Erzählstrategien sind die Abwesenheit von temporalen Referenzen bzw. präzisen Zeitangaben und die Detaillierung und Steigerung der Komplexität einiger Passagen. Der Erzähler merkt beispielsweise noch relativ am Anfang des Kapitels an: „[...] Gelegenheitsworte des seligen Joachim [...]: längst verklungene Worte, – wir wissen nicht, ob sich der Leser noch ganz im klaren darüber ist, wie lange verklungen.“⁶⁰⁵ Die Absicht der Abwesenheit von präziseren Zeitangaben an dieser und weiteren Stellen wird etwas später im Kapitel erklärt:

Und wenn wir die weitere Frage streiften, ob die um uns Versammelten sich noch ganz im klaren darüber seien, wie lange es gegenwärtig her ist, dass der unterdessen verstorbene [...] Joachim jene Bemerkung über Musik und Zeit ins Gespräch flocht [...], – so wären wir wenig erzürnt gewesen, zu hören, dass man sich wirklich im Augenblick nicht

⁶⁰³ ZB, S. 818. Anpassung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁶⁰⁴ Mann 1990, S. 611.

⁶⁰⁵ ZB, S. 816. Auslassungen in eckigen Klammern von mir, R. S.

mehr so recht im klaren darüber sei [...]. Das gehört zu seinem [Castorps] Roman, einem Zeitroman, – so – und auch wieder so genommen.⁶⁰⁶

Eine spätere Stelle des Kapitels verbindet die Orientierungslosigkeit des Lesers mit derjenigen Hans Castorps und präsentiert dabei eine knappe, rückblickende Chronologie der gesamten Handlung und der Erscheinung einiger der Figuren:

Wie lange Joachim eigentlich hier oben mit ihm gelebt, bis zu seiner wilden Abreise oder im ganzen genommen; wann kalendermäßig, diese erste trotzige Abreise stattgefunden, wie lange er weg gewesen, wann wieder eingetroffen und wie lange Hans Castorp selbst schon hier gewesen, als er wieder eingetroffen und dann aus der Zeit gegangen war; wie lange, um Joachim beiseite zu lassen, Frau Chauchat ungegenwärtig gewesen, seit wann, etwas der Jahreszahl nach, sie *wieder da* war (denn sie war wieder da), und wieviel Erdzeit Hans Castorp im „Berghof“ damals verbracht gehabt hatte, als sie zurückgekehrt war: bei all diesen Fragen, gesetzt, man hätte sie ihm vorgelegt, was aber niemand tat, auch er selber nicht, denn er scheute sich wohl, sie sich vorzulegen, hätte Hans Castorp mit den Fingerspitzen an seinen Stirn getrommelt und entschieden nicht recht Bescheid gewusst, – eine Erscheinung, nicht weniger beunruhigend als jene vorübergehende Unfähigkeit, die ihn am ersten Abend seines Hierseins befallen hatte, nämlich Herrn Settembrini sein eigenes Alter anzugeben, ja, eine Verschlimmerung dieses Unvermögens, denn er wusste nun allen Ernstes und dauernd nicht mehr, wie alt er sei!⁶⁰⁷

Erzählstrukturell betrachtet lassen sich in dieser Passage diverse Faktoren, die zur Steigerung der Komplexität der Darstellung beitragen, feststellen: die Abwesenheit von präzisen, chronologischen („kalendermäßigen“) Referenzpunkten, die auffällige Länge des Satzes – das Zitat besteht im Grund aus einem einzigen Satz mit 179 Wörtern (!) – die Aufzählung von chronologisch unterschiedlichen Ereignissen; Appositionen; eine ironisch anmutende rhetorische Wende in „gesetzt, man hätte [...], was aber niemand tat, auch er selber nicht [...]“.⁶⁰⁸ Diese Strategien dienen der erzählstrukturellen Repräsentation der mentalen Konfusion des Helden sowie der Verschärfung der Diskrepanz zwischen wahrgenommener Dauer und chronologischer Zeit: Indem die Passage verlängert und detailliert wird, verlängert sich auch die Lektüredauer und steigert dabei die Orientierungslosigkeit des Lesers in Bezug auf die Chronologie der Erzählung. Die Absicht dieser Strategie wird u. a. auch durch Beispiele für temporale Orientierungslosigkeit bei Opiumrauchern und verschütteten Bergleuten verstärkt.⁶⁰⁹ Aus diesen Gründen lässt sich die Passage als chronographisch bezeichnen, da ihre Erzählstruktur Eigenschaften aufzeigen, die ein Potenzial der performativen Darstellung der temporalen Konfusion Hans Castorps besitzen.

⁶⁰⁶ ZB, S. 818. Auslassungen in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁶⁰⁷ ZB, S. 818 f.

⁶⁰⁸ ZB, S. 819.

⁶⁰⁹ ZB, jeweils S. 817 und 819.

Als weiteres Beispiel für chronographische Darstellung lässt sich noch die Szene, in welcher Hans Castorp versucht, die „Zeit am Schwanz zu halten“, anführen:

Er konnte sitzen, seine Uhr in der Hand – seine flache, glattgoldene Taschenuhr, deren Deckel mit dem gravierten Monogramm er hatte springen lassen, – und niederblicken auf ihre mit schwarzen und roten arabischen Ziffern doppelt rundum besetzte Porzellankreisfläche, auf der die beiden zierlich-prachtvoll verschnörkelten Goldzeiger auseinander wiesen und der dünne Sekundenzeiger den geschäftig pickenden Gang um seine besondere kleine Sphäre tat. Hans Castorp hielt ihn im Auge, um einige Minuten zu hemmen und zu dehnen, die Zeit am Schwanz zu halten. Das Weiserchen trippelte seines Weges, ohne der Ziffern zu achten, die es erreichte, berührte, überschritt, zurückließ, weit zurückließ, wieder anging und wieder erreichte. Es war fühllos gegen Ziele, Abschnitte, Markierungen. Es hätte auf 60 einen Augenblick anhalten oder wenigstens sonst ein winziges Zeichen geben sollen, dass hier etwas vollendet sei. Doch an der Art, wie es sie rasch, nicht anders als jedes andere unbezifferte Strichelchen, überschritt, erkannte man, dass ihm die ganze Bezifferung und Gliederung seines Weges nur unterlegt war, und dass es eben nur ging, ging . . . So barg denn Hans Castorp sein Glashüttenerzeugnis wieder in der Westentasche und überließ die Zeit sich selbst.⁶¹⁰

Diese Passage präsentiert u. a. eine chronographische Darstellung der erzählten chronometrischen Angaben, indem darin Aspekte der Erzählstruktur (wie Textlänge, Wiederholungen) Eigenschaften der Dauer der erzählten Handlung symbolisieren. So wird bei der Beschreibung der Bewegung des kleinen Uhrzeigers eine besondere Satzstruktur verwendet: „Das Weiserchen trippelte seines Weges, ohne der Ziffern zu achten, die es erreichte, berührte, überschritt, zurückließ, weit zurückließ, wieder anging und wieder erreichte.“⁶¹¹ Die fortschreitende Bewegung des Sekundenzeigers wird hier chronographisch durch die aneinandergereihten Verben symbolisiert. Die Verben haben anfangs eine ähnliche Länge, die zur Gleichmäßigkeit der Lektüre und somit zum Erlebnis der erzählten Dauer führen kann – und darin liegt das Potenzial zur Performativität dieser Passage. Diese Strategie wird in der Fortsetzung der zitierten Passage wieder eingesetzt: „[...] und dass es eben nur ging, ging ...“⁶¹² Die drei Punkte nach der Wiederholung von „ging“ am Ende des Satzes deuten auf eine nicht genau definierte Fortsetzung der beschriebenen Bewegung. Auch diese Fortsetzung erfüllt eine Funktion, die durch ein letztes, wichtiges Beispiel verdeutlicht werden kann.

Gegen Ende des Unterkapitels bezieht sich der Erzähler auf die Erfahrung eines Spaziergangs am Meeresstrande, die dem Abschnitt seinen Titel verleiht. Schon im Unterkapitel „Schnee“ tauchte ein Vergleich der Monotonie beider Landschaften auf,⁶¹³ der in einem thematischen Verhältnis zu dieser Passage steht. Erneut wendet sich der Erzähler (der sich

⁶¹⁰ ZB, S. 822 f.

⁶¹¹ ZB, S. 822.

⁶¹² ZB, S. 823.

⁶¹³ ZB, S. 711.

wieder auf sich selbst in der ersten Person Plural bezieht) direkt an den Leser und hofft, dass dieser das Erzählte durch frühere Erfahrung bzw. Erinnerung oder einfach sein Vorstellungsvermögen nachvollziehen und mitdenken bzw. miterleben kann:

Wir vertrauen, dass auch Erfahrung und Erinnerung des Lesers uns nicht im Stiche lassen werden, wenn wir auf diese wundersame Verlorenheit Bezug nehmen. Du gehst und gehst. . . du wirst von solchem Gange niemals zu rechter Zeit nach Hause zurückkehren, denn du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen. O Meer, wir sitzen erzählend fern von dir, wir wenden dir unsere Gedanken, unsre Liebe zu, ausdrücklich und laut anrufungsweise sollst du in unserer Erzählung gegenwärtig sein, wie du es im stillen immer warst und bist und sein wirst... Sausende Öde, blass hellgrau überspannt, voll herber Feuchte, von der ein Salzgeschmack auf unseren Lippen haftet. Wir gehen, gehen auf leicht federndem, mit Tang und kleinen Muscheln bestreutem Grunde, die Ohren eingehüllt vom Wind, von diesem großen, weiten und milden Winde, der frei und ungehemmt und ohne Tücke den Raum durchfährt und eine sanfte Betäubung in unserem Kopfe erzeugt, — wir wandern, wandern und sehen die Schaumzungen der vorgetriebenen und wieder rückwärts wallenden See nach unseren Füßen lecken. Die Brandung siedet, hell-dumpf aufprallend rauscht Welle auf Welle seidig auf den flachen Strand, — so dort wie hier und an den Bänken draußen, und dieses wirre und allgemeine, sanft brausende Getöse sperrt unser Ohr für jede Stimme der Welt. Tiefes Genügen, wissentlich Vergessen . . . Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! Nein, sieh, dort in der schaumig grau-grünen Weite, die sich in ungeheueren Verkürzungen zum Horizont verliert, dort steht ein Segel. Dort? Was ist das für ein Dort? Wie weit? Wie nah? Das weißt du nicht. Auf schwindelige Weise entzieht es sich deinem Urteil. Um zu sagen, wie weit dies Schiff vom Ufer entfernt ist, müsstest du wissen, wie groß es an sich selber als Körper ist. Klein und nahe oder groß und fern? In Unwissenheit bricht sich dein Blick, denn aus dir selber sagt kein Organ und Sinn dir über den Raum Bescheid . . . Wir gehen, gehen, — wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit.⁶¹⁴

Durch die Länge und Tiefe dieser Beschreibung einer Situation – aber vor allem einer subjektiven, psychologischen und temporalen Erfahrung – des Streunens, des Schlenderns an einem Strand, der willentlichen Vergessenheit und Orientierungslosigkeit evoziert, versucht der Erzähler die temporale Erfahrung, die einer der Figuren (vielleicht)⁶¹⁵ gemacht hat, performativ zu vermitteln. Die Szene ist kaum noch in die Handlung zu integrieren und der Erzähler beschreibt sie etwas weiter im Text als „Ferienlizenzen“, „Phantasien der Lebensmuße“.⁶¹⁶ Ihre darstellende Funktion ist allerdings offensichtlich: Der Erzähler entwirft eine Landschaft, in welcher die ‚Aufhebung‘ der ‚Zeit‘ zusammen mit der Erfahrung der Orientierungslosigkeit in

⁶¹⁴ ZB, S. 824 f.

⁶¹⁵ Die gemeinte Figur ist (nach Langer 2009, S. 218) wohl Hofrat Behrens. Die merkwürdige Unbestimmtheit in Bezug auf die Zuschreibungsmöglichkeit der beschriebenen Handlung kommt aus der fragartigen (und fragwürdigen im Sinne von ungenauen, unzuverlässigen) Beschreibung des Erzählers: „War er am Meere spaziert, der Doktor, der diesen Gedanken zuerst empfing [...]?“ ZB, S. 825.

⁶¹⁶ ZB, S. 826.

Bezug auf räumliche Verhältnisse vervollständigt werden kann. Mit Ausdrücken, die eine implizite Einladung zur „Verlorenheit“ beinhalten, animiert der Erzähler den Leser dazu, sich diese Landschaft und die dazugehörigen Empfindungen vorzustellen: „Wir wenden dir [dem Meer] unsere Gedanken“; „ausdrücklich und laut anrufungsweise sollst du in unserer Erzählung gegenwärtig sein, wie du es im stillen immer warst und bist und sein wirst...“; „Wir gehen, gehen [...]“.⁶¹⁷ Die Vergegenwärtigung des Meeres stellt auch eine Einladung zur Vorstellung von dessen sich zyklisch wiederholender Bewegung dar. Die Wiederholung des Verbs ‚gehen‘ betont dieses Vorhaben und evoziert lautlich die Dynamik der Brandung. Sie spielt dabei auf das unbestimmte Fortschreiten des Uhrzeigers im zuvor kommentierten Beispiel an. Der Erzähler versucht dabei, eine Entfernung in Bezug auf die temporalen und räumlichen Orientierungen zu erzeugen: „Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! [...] Wir gehen, gehen, — wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit [...]“.⁶¹⁸ Damit ist die temporale ‚Aufhebung‘ nicht nur thematisch, sondern auch erzählstrukturell angedeutet, da sich anhand der vielen, ausgeführten Entsprechungen von Form und Inhalt in dieser Passage ein performatives, chronographisches Potenzial identifizieren lässt. Denn durch ihre Länge, die leicht veränderten Wiedererwähnungen von Elementen, die dadurch erzeugte Komplexitätssteigerung⁶¹⁹ wird die Zeitlichkeit des Erzählens darin betont.

5.5 Abschließende Bemerkungen zu Th. Manns *ZB*

Die Frage des Erzählers am Anfang des Unterkapitels „Strandspaziergang“, die als Ansatzpunkt für die in diesem Kapitel entwickelten Überlegungen diente, lässt sich demnach als Frage nach der Erzählbarkeit von Dauer erfassen – und somit als Frage nach dem chronographischen Potenzial des Romans. Sie kann auf zwei Ebenen bejaht bzw. näher bezeichnet werden: ‚Zeit‘ im Sinne von historischer Zeit bzw. Epoche ist ein Hauptthema von Thomas Manns *Der Zauberberg*, weil der Roman einen Ausschnitt der geistigen Lage der europäischen Gesellschaft der Vorkriegsperiode versinnbildlicht. Aber die im Roman entwickelte Erzählstrategie übersteigt bei weitem die Kategorisierung als ‚Zeitroman‘ im herkömmlichen Sinn, da das Buch – wie der Autor es beschreibt – selbst das ist, wovon es

⁶¹⁷ *ZB*, S. 824 f. Auslassung von mir, R. S.

⁶¹⁸ *ZB*, S. 825. Auslassung von mir, R. S.

⁶¹⁹ Für die Faktoren der Textkomplexität vgl. Abschnitt 3.2.3 dieser Arbeit.

erzählt:⁶²⁰ Die Erfahrung eines epochalen Bruchs, der vom Ersten Weltkrieg eingeleitet wird, diente Thomas Mann als Inspiration für die Entwicklung eines literarischen Beispiels für den Bruch mit dem Begriff ‚Zeit‘ selbst sowie mit der Darstellung von dessen Wahrnehmung als historischer, chronometrischer und chronologischer Begriff. Der Roman reflektiert somit die Möglichkeiten der literarischen Darstellung temporaler Verhältnisse und steht in diesem Sinne im Einklang mit der damaligen historischen, geistigen Situation, indem darin eine bewusst polysemische Verwendung des Begriffs sowie der dadurch erzeugten Paradoxien stattfinden.

Zu dieser thematischen, gut erforschten Ebene kommt allerdings eine zweite, ‚symbolische‘ bzw. ‚strukturelle‘: *Der Zauberberg* ist ein Roman der progressiven Unbestimmtheit der temporalen Situierung der Handlung. Der Erzähler übernimmt und erweitert die Erfahrungen der chronologischen Orientierungslosigkeit, die die Hauptfigur erlebt, und versucht, diese Erfahrungen durch die Erzählweise an den Leser zu vermitteln. Die Analyse der wichtigsten Beispiele dafür zeigte, dass einigen (vor allem metanarrativen) Passagen im Roman eine Funktion der Vermittlung der Dauer von erzählten Handlungen zugewiesen werden kann: Durch Strategien der Detaillierung und der Steigerung der Komplexität der Handlung entsteht ein Potenzial der Verlängerung der Dauer der Lektüre, das, wenn erfüllt, zum Erlebnis einer Dauer führt, die symbolisch für die jeweilige erzählte Dauer in der Handlung verstanden werden kann.

Diese Art der erzählstrukturellen Darstellung von Dauer ist performativ, weil sie die sprachliche Ebene der schriftlichen Kommunikation übersteigt und auf den Mechanismus der Performanz der Lektüre appelliert. Der Aspekt der Leseperformanz – die als Handlung immer eine Dauer aufweist – steht in engster Verbindung mit dem von Thomas Mann mehrfach erwähnten Verfahren der musikalischen Aufführung, bei welchem Dauer (in Form von Notenwert, Pausen, Rhythmus, leitmotivischen Anspielungen etc.) eine fundamentale Rolle spielt. Die progressive Steigerung der Intensität dieser Erzählstrategie kulminiert in Szenen mit einer fast vollkommenen ‚Aufhebung‘ der temporalen Bezüge in der Erzählung.

Durch diese Kombination von Zeitreflexion und die Konstruktion einer besonderen Zeitlichkeit der Lektüre schafft es der Erzähler, nicht nur *über*, sondern auch die ‚Zeit‘ selbst (im Sinne der dadurch erzeugten Dauer der jeweiligen metanarrativen Passage) zu erzählen. *Der Zauberberg* erweist sich dadurch als ein Zeit-Roman nicht nur in doppeltem, sondern in dreifachem Sinn: als Epochenroman, als Roman der Reflexion über ‚Zeit‘-Begriffe und als chronographische Erzählung, die Dauer durch die Textstruktur performativ darstellt.

⁶²⁰ Mann 1990, S. 612. Ergänzung von mir, R. S.

6. Chronographie in R. Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*

Die Zeitthematik ist eine Konstante in allen Phasen von Robert Musils Schaffen und spielt eine prominente, aber bisher nicht differenziert erforschte Rolle in seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften (MoE)*. Ein zentraler Aspekt, der dabei oft nicht angemessen berücksichtigt wird, ist das Verhältnis zwischen Erzählstruktur und narrativ dargestellten temporalen Relationen. Dass dieses Verhältnis eine große Rolle in Musils Schreibweise spielt, könnte zunächst zweifelhaft erscheinen, da der Autor vermutlich keinen so drastischen Bruch mit der herkömmlichen Form der Romanoberfläche versucht.⁶²¹ In dieser Hinsicht brechen etwa die grafischen und semantischen Trennungen zwischen Texteinheiten sowie Texteinschübe in Rilkes *Aufzeichnungen* viel stärker mit traditionellen literarischen Mustern.⁶²² Die folgende Analyse soll jedoch zeigen, dass eben diese anscheinend intakte Textoberfläche im *MoE* als Darstellungsstrategie von Merkmalen der Wahrnehmung einer Epoche eingesetzt wird. Diese Epochenwahrnehmung wird ihrerseits allerdings durch die Darstellung der Zeitlichkeit des Erzählens selbst hervorgehoben. Die ‚Zeit‘, die im *MoE* besprochen und dargestellt wird, ist die historische, aber sie wird im Roman durch die Darstellung der Wahrnehmung von Zeitlichkeit evoziert. Dies ist ein Schlüsselaspekt für das Verständnis des Erzählverfahrens im *MoE*, denn er betrifft die Problematik um die Länge dieses gewaltigen Romanfragments. Die Hauptthese dieses Kapitels ist, dass die Länge des *MoE* als ein Darstellungsmerkmal mit einer ästhetischen (chronographischen) Funktion interpretiert werden kann. Über die Erzählweise des *MoE* merkt Musil 1932 in einem Notizbuch an:

Dieses Buch hat eine Leidenschaft, die im Gebiet der schönen Literatur heute einigermaßen deplatziert ist, die nach Richtigkeit/Genauigkeit.

Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.⁶²³

Es stellt sich angesichts dieser Aussage unmittelbar die Frage, was denn sonst in dem monumentalen Roman erzählt wird, wenn nicht die Geschichte. Eine mögliche Antwort, die diese Analyse zu plausibilisieren versuchen wird, ist: Aspekte der Erfahrungen und Wahrnehmungen, die die Periode vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, wie Musil sie schildert, kennzeichnen.

⁶²¹ „Anders als James Joyce bricht Musil die Zeichen nicht auf: die konventionelle sprachliche Oberfläche bleibt intakt.“ schreibt Müller-Bach 2013, S. 13.

⁶²² Vgl. dazu Kap. 4.2.2 b dieser Studie sowie Small 1983, S. 21 f.

⁶²³ Musil 1999, S. 431.

Für die Erläuterung dieser Aspekte sowie der beobachtbaren Entwicklung des Erzählverfahrens, das prägend für den *MoE* ist, werden im anschließenden Unterkapitel einige Lebensabschnitte Musils in Zusammenhang mit seiner historischen Zeit und zwei seiner früheren Werken (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und *Die Versuchung der stillen Veronika*) in aller Kürze besprochen.⁶²⁴

6.1 Wahrnehmungen, Verwirrungen, Vereinigungen

Robert Musils Geburt (1880 in Klagenfurt, damals Österreich-Ungarn) fällt zusammen mit Émile Zolas *Le roman expérimental*, am Anfang von einem „Schwellenjahrzehnt“.⁶²⁵ Einige der Erfahrungen, die im *MoE* beschrieben werden, lassen sich in Musils Vita wiederfinden, die Oliver Pfohlmann als „Patchworkbiographie einer prekären Existenz“⁶²⁶ beschreibt: Ähnlich wie die Figur Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* bricht Musil seine militärische Ausbildung ab und wechselt zunächst zum Studium der Ingenieurwissenschaft, dann zur Philosophie und Psychologie. Die Versuche der Hauptfigur, ein bedeutender Mann zu werden, haben also eine Vorlage in den Berufswechseln des Autors, der allerdings aus prekären Umständen ein unübersehbares literarisches Œuvre erarbeiten kann. Dies betrifft nicht nur sein Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften*, das oft als „Jahrhundertroman“⁶²⁷ bezeichnet wird. Auch andere seiner Arbeiten, darunter auch als Essayist und Kritiker, zeugen von einem großen ‚zeitkritischen‘ Interesse im Sinne der Thematisierung von sozioanalytischen Aspekten der Epoche um die Jahrhundertwende um 1900,⁶²⁸ worauf folglich noch zurückgekommen wird.

Zusammen mit seinen Zeitgenossen (darunter die fünf Jahre älteren Kollegen Rainer M. Rilke und Thomas Mann) erlebte der Autor Höhen und Tiefen der „sozialen, kulturellen, ökonomischen und politischen Entwicklungen, zu denen auch Prozesse der Säkularisierung, Demokratisierung, Urbanisierung, Emanzipation, Individualisierung und Medialisierung

⁶²⁴ Ich stütze mich dabei an und verweise auf Karl Corinos umfassende und tiefgehende Lebensdarstellung des Autors. Corino, Karl: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

⁶²⁵ Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München: C. H. Beck 2010, S. 109.

⁶²⁶ Pfohlmann, Oliver: Robert Musil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 8.

⁶²⁷ Die geläufige Bezeichnung (u. a. in Pfohlmann 2012, S. 38) stand in der Werbung des Rowohlt-Verlags am Ende eines jeden Bandes der Gesamtausgabe. Vgl. dazu Italo A. Chiusano in: “La Repubblica” 29. März 1978. Zit. nach Schreiter, Ekkehard: Verkehr bei Musil. Identität der Form und Formen der Identität im Mann ohne Eigenschaften. Wiesbaden: Springer 1994, S. 112.

⁶²⁸ Zum sozioanalytischen Potenzial vom *MoE* vgl. Wolf, Norbert C.: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien [u. a.]: Böhlau 2011, v. a. S. 64 ff. u. 82 ff.

gehören“.⁶²⁹ Diese Prozesse kommen „gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Höhepunkt, der dann auch von den Zeitgenossen als eine im Alltag deutlich wahrnehmbare Veränderung von Lebenswirklichkeiten erkannt und entsprechend kommentiert wird.“⁶³⁰ Es ist eine „Zeit künstlerischer Erneuerung in Europa“⁶³¹ und dazu zählen die literarischen Experimente eines „konsequenten Naturalismus“ (wie von Arno Holz und Johannes Schlaf), die u. a. von Zolas oben erwähnter Schrift beeinflusst wurden.⁶³² Für Zola und andere französische Schriftsteller (wie etwa Edmond und Jules Goncourt) besaß die Literatur als experimentelle Methode das Potenzial der Erkundung „des Menschen in natürlicher und sozialer Hinsicht“.⁶³³ Viele Erzählungen bekamen daher den Titel einer ‚Studie‘ im Sinne der Hinwendung an empiristische Idealvorstellungen von beispielsweise Gesetzmäßigkeit, Kausalität, Objektivität und Determinismus.⁶³⁴

Im deutschsprachigen Kontext markieren z. B. Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie* (1887) sowie sein Drama *Vor Sonnenaufgang* (1889) einen deutlichen Bruch bzw. eine „Schwellensituation in der neueren Geschichte“⁶³⁵ der deutschsprachigen Literatur. Inspiration dafür holte sich Hauptmann aus der impressionistischen Malerei (wie z. B. aus den Werken Max Liebermanns sowie auch u. a. von Paul Baum, Eugen Bracht, Adolph von Menzel), die er durch sein Studium der Bildhauerei in Dresden (1882–1884) kennenlernte.⁶³⁶ „Hauptmanns symbolische Erzählweise lässt dinglich-sinnliche Außenwelt und psychische Innenwelt in einer Weise ineinander übergehen, wie sie dem realistischen Erzählen der Tradition fremd war“,⁶³⁷ stellt Fritz Martini fest. Das psychologisierende Element, das Hauptmann in seiner Darstellungsweise einführt, wurde in den nächsten Jahrzehnten nach 1900 von zeitgenössischen Autoren – wie Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Alfred Döblin, Knut Hamsun, Édouard Dujardin, Virginia Woolf, James Joyce – weiterentwickelt. Bahr griff schon 1890 die ästhetischen Tendenzen aus Frankreich auf und forderte „die *Überwindung des Naturalismus* durch eine ‚nervöse Romantik‘ und eine ‚Mystik der Nerven““.⁶³⁸ Alfred Döblins

⁶²⁹ Kimmich, Dorothee: Moderne. [Art.]. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 35–48.

⁶³⁰ Ebd., S. 35.

⁶³¹ Osterhammel 2010, S. 113.

⁶³² Meid 2007, S. 374.

⁶³³ Ebd., S. 372.

⁶³⁴ Ebd., S. 375.

⁶³⁵ So Fritz Martini in seinem Kommentar in Hauptmann 2010, S. 47–55, hier 47.

⁶³⁶ Meid 2007, S. 376 f.

⁶³⁷ Hauptmann 2010, S. 47 f.

⁶³⁸ Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, hg. v. Claus Pias, Weimar 2004, S. 130. Zit. nach Ajouri 2009, S. 28.

Antwort folgte sechs Jahre später mit der literarischen Momentaufnahme *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart* – die später in diesem Kapitel kurz besprochen wird.

Robert Musils Entwicklung dieser epochalen Tendenz zur ästhetischen Erneuerung ist allerdings zunächst stärker von autobiografischen Elementen geprägt. Seine frühesten innerlichen Leiden entsprangen schon aus dem schwierigen Verhältnis zu den Eltern Alfred und Hermine Musil (geb. Bergauer), wie er in Passagen seines Tagebuches schrieb: „Nie im Schoße der Familie wohlgefühlt. Eher sie geringgeschätzt.“⁶³⁹ Wohl auch unter dem Einfluss des Charakters seiner Mutter, die „[g]roße nervöse Reizbarkeit“⁶⁴⁰ zeigte, litt der Junge zwischen 1889 und 1892 an unterschiedlichen Formen von Nerven- und Gehirnkrankheiten, u. a. an Gehirnhautentzündung.⁶⁴¹ Die Eskalation von häuslichen Konflikten führte dazu, dass er zunächst in die Militärschule Eisenstadt (1892–1894) eingeschrieben wurde. Danach wurde der Vierzehnjährige in die Militär-Oberrealschule Mährisch-Weißkirchen (Hranice) immatrikuliert – wo auch Rilke von 1889 bis 1891 (bzw. bis er seinen Austritt erzwingen konnte) Schüler war.⁶⁴² Musil wird die Institution später als „A-Loch des Teufels“ bezeichnen.⁶⁴³ Aus den dort gemachten Erfahrungen entwickelte er den Stoff für seinen Durchbruch als Autor 1906 mit dem Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*.

6.1.1 *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906)

Musil bot den autobiografisch geprägten Stoff der Törleß-Geschichte 1901 zwei naturalistischen Schriftstellern – Eugen Schick und Franz Schamann – an, allerdings erfolglos. Ein Jahr später griff er selbst (in seinen Worten) „aus Langeweile“ das Thema wieder auf.⁶⁴⁴ Die Handlung spielt in einem Landinternat, das bloß als „Konvikte zu W.“ gekennzeichnet wird, und wurde von wahren Begebenheiten, die Musil vermutlich zwischen dem Herbst 1895 und Frühjahr 1896 in Weißkirchen erlebte, inspiriert.⁶⁴⁵ Die Nähe der Handlungsdetails zu biografischen Daten des Autors veranlasste Franz Servaes, den Roman 1907 als „ein mit tiefdringender psychologischer Analyse geführtes Bekenntnisbuch“ zu bezeichnen.⁶⁴⁶

⁶³⁹ Musil 1983 (TB I), S. 959.

⁶⁴⁰ Pfohlmann 2012, S. 13.

⁶⁴¹ Corino 2003, S. 44.

⁶⁴² Rilke wird bis später in seinem Leben über die Heimsuchung dieser traumatischen Erinnerungen schreiben. Vgl. dazu Engel 2004, S. 1 u. 6. sowie Byong-Ock, Kim: Rilkes Militärschülerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes. Bonn: Bouvier 1973.

⁶⁴³ TB I, S. 953.

⁶⁴⁴ Musil 2013, S. 216 f.

⁶⁴⁵ Musil 2013, S. 10 und auch 209 f.

⁶⁴⁶ In *Das literarische Echo* vom 1.6.1907. Zit. nach Musil 2013, S. 224.

In *Törleß* thematisiert Musil ein Beispiel für einen traumatisierenden Verlauf in der Schulzeit des Protagonisten. Die Geschichte erregte Aufmerksamkeit vor allem aufgrund der Schilderungen des Missbrauchs eines Schülers (Basini) durch seine Mitschüler (Reiting, Beineberg und – indirekt als Komplize – Törleß). Dabei werden Themen wie Perversion, Sadomasochismus und Homoerotismus angerissen. Allerdings spielen die ‚Verwirrungen‘ von Törleß’ Wahrnehmung von sich selbst sowie der ganzen Situation, wie schon der Titel nahelegt, eine zentrale Rolle im Roman.

Ein grundlegendes Unbehagen des Jungen ist beispielsweise der Eindruck, „überhaupt keinen Charakter“⁶⁴⁷ zu haben – womit ein verwandtes Motiv von anderen Erzählungen Musils⁶⁴⁸ (darunter auch *MoE*) antizipiert wird. Diese Erfahrung von Charakterlosigkeit zeitigt einen Einfluss u. a. auf die Zeitwahrnehmung (hier im chronologischen und chronometrischen Sinn) des Jungen:

Dass für Törleß mitunter auch andere Stunden kamen, wussten sie nicht. Und in der letzten Zeit immer zahlreichere. Er hatte Augenblicke, wo ihm das Leben im Institute völlig gleichgültig wurde. Der Kitt seiner täglichen Sorgen löste sich da, und die Stunden seines Lebens fielen ohne innerlichen Zusammenhang auseinander.⁶⁴⁹

Diese Passage betont eine innige Verbindung von Lebenssinn und Zeitwahrnehmung. Die im Zitat hervorgehobene Wirkung psychologischer Zustände auf die Zeitwahrnehmung wird im Verlauf des Romans mit Aspekten des bei Törleß noch nicht vollständig entwickelten chronologischen Bewusstseins ergänzt, wie diese Bemerkung des Erzählers betont: „Aber gerade das war es, was Törleß nicht verstand. Die geduldigen Pläne, welche für den Erwachsenen, ohne dass er es merkt, die Tage zu Monaten und Jahren zusammenketten, waren ihm noch fremd.“⁶⁵⁰ Diese raffinierte Beobachtung in Bezug auf die (in den Kapiteln 1 und 3 dieser Arbeit besprochene) ‚Chronologisierung der Wahrnehmung von Zeitlichkeit‘ weist auf den Gegenstand hin, womit sich der Autor damals wissenschaftlich beschäftigte: die Wahrnehmungspsychologie.

Als eigenständiger Forschungsbereich konstituiert sich die Wahrnehmungspsychologie ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert durch die Ideen und Versuche von u. a. Hermann Helmholtz

⁶⁴⁷ Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: ders. Gesamtausgabe in 12 Bänden. Bd.7. Hg. von W. Fanta. Salzburg [u. a.]: Jung und Jung 2019, S. 7–220, hier S. 20. Alternativ dazu Musil 2013, S. 17.

⁶⁴⁸ So z. B. Musil, Robert: Ein Mensch ohne Charakter. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 8. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S.500–509.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 22 f.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 54.

(1821–1894),⁶⁵¹ Gustav Fechner (1801–1887), Wilhelm Wundt (1832–1920), die auf Entwicklungen in der Physik, Physiologie und Erkenntnistheorie basieren.⁶⁵² Während seines Studiums (der Psychologie und Philosophie in Berlin von 1903 bis 1908)⁶⁵³ nahm Musil an wahrnehmungspsychologischen Experimenten von einem Assistenten seines Doktorvaters Carl Stumpf teil.⁶⁵⁴ 1905 nach der Beendigung des Törleß-Romans entwickelte der damalige Psychologiestudent den ‚Musil’schen Farbkreisels‘, ein Gerät zur Durchführung von Experimenten mit der Wahrnehmung von Farben.⁶⁵⁵ Musil sucht in dieser Phase hauptsächlich nach möglichen Konvergenzen von Ergebnissen der Naturwissenschaften und Physik mit philosophischen Konzepten. So verfährt er wahrscheinlich in der (heute vermutlich verschollenen) ersten Version seiner Dissertationsarbeit, die mit „Studien zur erkenntnistheoretischen Grundlage der Physik mit Bezug auf die Anschauungen Ernst Machs“ betitelt und von Prof. Stumpf abgelehnt wurde. Die zweite, erhalten gebliebene Version seiner Inaugural-Dissertation *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* wurde 1908 mit dem Prädikat *laudabile* bewertet.⁶⁵⁶ Schon in der Stellung der Aufgabe in der Einleitung lassen sich die von Musil angestrebten Beziehungsverhältnisse identifizieren:

Das Wort des Naturforschers wiegt schwer, wo immer heute erkenntnistheoretische oder metaphysische Fragen von einer exakten Philosophie geprüft werden. Die Zeit sind vorbei, wo das Bild der Welt in Urzeugung dem Haupte des Philosophen entsprang. Die Philosophie sucht heute ihr Verhältnis zu der in so weitem Bereiche aufgedeckten Gesetzlichkeit der Natur, ihre Stellungnahme zu dem alten Suchen nach einer richtigen Fassung des Substanzbegriffes und des Begriffs der Kausalität, zu den Beziehungen zwischen Psychischem und Physischem usw. mit Berücksichtigung aller Mittel und Ergebnisse der exakten Forschung zu gestalten.⁶⁵⁷

Die Jahre zwischen 1902 und 1908 stellen für Musil also eine Lebensphase der intensiven intellektuellen Beschäftigung mit Kognition, Wahrnehmung und Erkenntnis dar. Der Autor hatte mit Zeitnot zu kämpfen, wie sein Brief vom 1. August 1903 (also zur Zeit der Verfassung des Romans, die 1902 beginnt) an die Salonière Stefanie Tyrka-Gebell es beschreibt: „Ich habe

⁶⁵¹ Zur Bedeutung von Helmholtz’ Ideen für die avantgardistische Literatur vgl. Martin, William: *Joyce and the Science of Rhythm*. New York: Palgrave MacMillan 2012, S. 4 f.

⁶⁵² Vgl. Mausefeld, Rainer: *Wahrnehmung: Geschichte und Ansätze*. [Art.]. In: *Handwörterbuch Allgemeine Psychologie*. Hg. von J. Funke und Peter A. Frensch. Göttingen: Hogrefe 2005, S. 97–107.

⁶⁵³ Vgl. Corino 2003, S. 309 f.

⁶⁵⁴ Musil 2013, S. 240.

⁶⁵⁵ Musil 2013, S. 211. Näheres dazu in Hoheisel, Claus: *Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Ein Kommentar. Bochum: Westdt. 2002, S. 43–50.

⁶⁵⁶ Bonacchi, Silvia: *R. Musils Dissertation „Beitrag zur Beurteilung der Lehre Machs“ im Lichte der Klagenfurter Ausgabe*. In: *R. Musil in der Klagenfurter Ausgabe. Bedingungen und Möglichkeiten einer digitalen Edition*. München: Fink 2014, S. 135–154, hier S. 137.

⁶⁵⁷ Musil, Robert: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* (1908). In: *ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden*. Hg. von Walter Fanta. Bd. 7. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 223–360, hier S. 225.

noch nie in meinem Leben, trotz aller Examen, erfahren, – so sehr erfahren, was mit der Zeit sparen müssen bedeutet, als jetzt. Mein Arbeitstag umfasst circa sechzehn Stunden.“⁶⁵⁸ Der Hinweis auf diese Erfahrung des ‚Zeitsparens‘ deutet auf eine Beschäftigung Musils mit seiner eigenen Wahrnehmung von temporalen Vorgängen hin, wie mit der Wahrnehmung von (chronometrischer) Zeit im Entstehungsprozess des *Törleß*.

Im Roman wird die Wahrnehmung chronometrischer Zeit z. B. in der Szene am Abend nach der Abfahrt von Törleß’ Eltern dargestellt: „Jetzt schon klang ihm das Glockenzeichen in den Ohren. Nichts fürchtete er nämlich so sehr wie dieses Glockenzeichen, das unwiderruflich das Ende des Tages bestimmt – wie ein brutaler Messerschnitt.“⁶⁵⁹ Temporale Wahrnehmung ist demnach eines der häufig in Musils Werken auftauchenden Motiven und wird oft in Verbindung mit weiteren Thematiken wie die der Wahrnehmung gebracht.

Mit dem Motiv der temporalen Wahrnehmung verknüpft sich auch das Motiv der Sprachkrise bzw. -skepsis zu Beginn des 20. Jahrhunderts,⁶⁶⁰ das sich wie ein Leitfaden durch die Törleß-Geschichte zieht. Die Schwierigkeit der angemessenen Versprachlichung von Wahrnehmungen, die sich im Roman zunächst in Form von (hier nach Angaben von Törleß selbst) „wechselnde[n] seelischen[n] Perspektive[n]“⁶⁶¹ manifestiert, wird schon im Motto des Romans, einem Zitat aus Maurice Maeterlincks *Le trésor des humbles* (1896), verkündet:

Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wähnen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.⁶⁶²

Das Zitat betont den Einfluss auf Musil durch den damals berühmten (Literaturnobelpreisträgers von 1911) belgischen Dramatikers und Essayisten, der als Vordenker des Symbolismus und Vertreter einer profanen, sprachskeptischen Neomystik u. a. auch Rilke beeinflusste.⁶⁶³ Maeterlinck schafft es in dieser Passage, metareflexive Beobachtungen in Bezug auf Sprache, Wahrnehmung und Gefühle auf eine höchste poetische

⁶⁵⁸ Musil, Robert: Briefe 1901–1942. Hg. von A. Frisé. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1981, S. 8.

⁶⁵⁹ Musil 2019-7, S. 25.

⁶⁶⁰ Zu diesem Motiv bei Musil vgl. jeweils Meisel, Gerhard: Liebe im Zeitalter vom Menschen: Das Prosawerk R. Musils. Opladen: Westdt. 1991, S. 10; Honold, Alexander: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. München: W. Fink 1995, S. 28.

⁶⁶¹ Musil 2019-7, S. 219. Ergänzungen von mir, R. S..

⁶⁶² Ebd., S. 9.

⁶⁶³ Vgl. Musil 2013 (O. Pfohlmanns Kommentar), S. 263. Beispielhaft für Rilkes Sprachskeptizismus sind nicht nur der Roman *MLB* (vgl. Aufz. 44, *MLB*, S. 244), sondern auch Gedichte wie „Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort“ (1899).

Art auszudrücken. Dies ist genau die Unfähigkeit des jungen Törleß, der unter der Wechselhaftigkeit und Unzuverlässigkeit seiner Wahrnehmungen leidet und das Richtige vom Falschen (wie im Fall des von ihm geduldeten Missbrauchs des Kameraden Basini), das Reale vom Illusorischen oft nicht unterscheiden kann. Diese Quelle seiner Verwirrungen führt im Roman zu einer ähnlichen Erfahrung wie diejenige von Hugo von Hoffmannsthal's Lord Chandos in *Ein Brief* (1902), in welcher die Sprache vor der Komplexität der Wirklichkeit versagt. Der Versuch, die Komplexität der Sprache zu steigern, führt bei Chandos wie bei Törleß zu einem Zustand der Entfremdung bzw. zu „eine[r] *Beziehung der Beziehungslosigkeit*“, wie Rahel Jaeggi das Phänomen beschreibt.⁶⁶⁴ Diese Beschreibung ist in dem Fall insofern treffend, weil das Versagen der sprachlichen Kommunikation zu einem Merkmal der Beziehungslosigkeit zwischen den Figuren und ihrer (Um-)Welt wird.

Ein Beispiel für die Verknüpfung der Thematiken der Sprachkrise und der Wahrnehmung chronologischer Zeit ist die Anfangsszene der *Verwirrungen*, in welcher ein Bahnhofsvorstand „in gleichen Intervallen“ aus seinem Amtszimmer heraustrat. „[M]it ein und derselben Bewegung des Armes zog er sodann seine Taschenuhr hervor, schüttelte den Kopf und verschwand wieder; so wie die Figuren kommen und gehen, die aus alten Turmuhren treten, wenn die Stunde voll ist.“⁶⁶⁵ Diese namenlos und sprachlos gebliebene Nebenfigur leidet unter der Unpünktlichkeit des technisch optimierten Verkehrs und wird dabei als ein machtloser, nicht selbstbestimmter Teil der Maschinerie einer anderen ‚Uhr‘ dargestellt, nämlich der des sozialen Synchronisierungsbedarfs. Die bildhafte Sprache, die Musil für die Schilderung der Figur verwendet, bestärkt die Interpretation eines Zusammenhangs zwischen chronometrisch-chronologischen sozialen Zwängen und einem Versagen der Kommunikation, was in dem Beispiel in Form der Verspätung des Fahrplans dargestellt wird. Diese kurze, subtil eingeführte Nebenhandlung könnte insofern als eine frühere Form von Musils späterer Kritik (vgl. Kap. 6.2 dieser Arbeit) am positivistischen Glauben an der Präzision von Technik und Wissenschaft verstanden werden.

⁶⁶⁴ Jaeggi 2016, S. 20.

⁶⁶⁵ Musil 2019-7, S. 11. Anpassung in eckigen Klammern von mir, R. S. Maeterlinck wurde wiederum u. a. von Friedrich von Hardenberg (Novalis) beeinflusst, dem er in der Essaysammlung *Le trésor des humbles* einem ganzen Kapitel widmet. Ganz im Sinne der Suche, die Novalis in den *Blütenstaub*-Fragmenten (1798) darlegt, nach dem ‚Unbedingten‘ (Fragment 1) und Unbegreiflichen (Fragment 6) schreibt Maeterlinck in *Von der inneren Schönheit*: „Ist es nicht vielleicht das höchste Ziel des Lebens, das Unaussprechliche so in uns wiederzugebären; und wissen wir, um was wir uns selbst bereichern, wenn wir ein wenig von dem Unbegreiflichen erwecken, das in allen Ecken schläft?“ Maeterlinck, Maurice: *Von der inneren Schönheit*. Auszüge und Essays. Hg. von M. Kühn. Übersetzt von F. von Oppeln-Bronikowski. Düsseldorf [u. a.]: K.R. Langewiesche 1924, S. 47 f.

Machtlos erscheint auch die Figur des Mathematik-Lehrers, dessen Name gleichfalls vom Erzähler nicht angegeben wird. Obwohl er die mathematischen Abstraktionen unterrichtet, die Törleß als mögliche Lösung für seine Fragen in Bezug auf die Transzendenz von sinnlichen Erfahrungen sieht, kann er sie allem Anschein nach in seinem privaten Leben weder erfahren noch Törleß verständlich erklären. Auf der Suche nach einem tieferen Verständnis von Konzepten wie dem „Unendliche[n]“,⁶⁶⁶ der „unaufhörliche[n] Division“, ‚imaginären‘ oder ‚irrationalen Zahlen‘⁶⁶⁷ findet Törleß lediglich eine ernüchternd menschliche Seite des jungen Lehrers. Die Sprechstunde in der (nach schlechtem Tabak riechenden) Wohnung des Lehrers wird frühzeitig beendet, als der Lehrer das Konzept von „rein mathematische[n] Denknöwendigkeiten“, „die eben alles bestimmen, ohne dass sie selbst so ohne weiteres einzusehen wären“,⁶⁶⁸ einführt. Auf Törleß wirkt das Konzept enttäuschend und nichtssagend. Eine abschließende Aussage des Lehrers rückt die Mathematik näher an die Religion, die in der Erzählung gleichfalls als Schulfach thematisiert wird: „Lieber Freund, du musst einfach glauben; wenn du einmal zehnmal soviel Mathematik können wirst als jetzt, so wirst du verstehen, aber einstweilen: glauben!“⁶⁶⁹ Diese Antwort schafft in Törleß eine weitere Beziehung der Beziehungslosigkeit, da er sich erhofft hatte, mathematische Wahrheiten zu erleben. Wie der nichtssagende Bahnhofsbeamte in der ersten Romanszene ist auch der Mathematiklehrer nicht in der Lage, eine Problemlösung durch die Sprache zu erreichen.

Der „Verfremdungseffekt“⁶⁷⁰ bzw. die Unmöglichkeit der Hauptfigur, ihre Gefühle, Triebe und Erkenntnisse zuverlässig und kohärent zu verstehen und somit zu vermitteln, erreicht einen Höhepunkt bei dem Verhör für die Aufklärung des ganzen Geschehens mit dem Mitschüler Basini. Törleß zeigt sich unfähig, bei dem Gespräch mit dem Direktor, dem Klassenvorstand, dem Religions- und dem Mathematiklehrer die Sachverhalte verständlich zu erläutern. Stattdessen versucht er, die Ursachen seiner Unfähigkeit zu erklären:

⁶⁶⁶ Wie Törleß' plötzliche, beinah epiphanische Veränderung seiner Wahrnehmung vom Himmel: „Das Unendliche!“ Törleß kannte das Wort aus dem Mathematikunterrichte. Er hatte sich nie etwas Besonderes darunter vorgestellt. Es kehrte immer wieder; irgend jemand hatte es einst erfunden, und seither war es möglich, so sicher damit zu rechnen wie nur mit irgendetwas Festem. Es war, was es gerade in der Rechnung galt; darüber hinaus hatte Törleß nie etwas gesucht.

Und nun durchzuckte es ihn wie mit einem Schläge, dass an diesem Worte etwas furchtbar Beunruhigendes haften. Es kam ihm vor wie ein gezähmter Begriff, mit dem er täglich seine kleinen Kunststückchen gemacht hatte und der nun plötzlich entfesselt worden war. Etwas über den Verstand Gehendes, Wildes, Vernichtendes schien durch die Arbeit irgendwelcher Erfinder hineingeschläfert worden zu sein und war nun plötzlich aufgewacht und wieder furchtbar geworden. Da, in diesem Himmel, stand es nun lebendig über ihm und drohte und höhnte.“ Musil 2019-7, S. 99. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁶⁶⁷ Musil 2019-7, jeweils S. 103 und 115.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 121, 122 jeweils. Ergänzung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 121.

⁶⁷⁰ Herwig 1972, S. 37.

Denn mit den Gedanken ist es eine eigene Sache. Sie sind oft nicht mehr als Zufälligkeiten, die wieder vergehen, ohne Spuren hinterlassen zu haben, und die Gedanken haben ihre toten und ihre lebendigen Zeiten. Man kann eine geniale Erkenntnis haben, und sie verblüht dennoch, langsam, unter unseren Händen, wie eine Blume.⁶⁷¹

Mit den Aspekten der Zufälligkeit und Vergänglichkeit beschreibt Törleß in dieser Passage im Grunde dieselbe Dynamik der „wechselnde[n] seelische[n] Perspektive“, die dazu führt, dass er „die Dinge in zweierlei Gestalt“ sieht, „Vorgänge und Menschen als etwas Doppelsinniges zu empfinden“.⁶⁷² Seine Fähigkeit zur Hineinversenkung in meditative Zustände führt zu beinahe transzendentalen Erfahrungen, wie derjenige, der sich während seines Spaziergangs im Park ereignet: „Törleß hörte das Schlagen seines Herzens. Dann kam wieder ein leises, flüsterndes, versickerndes Rieseln Und diese Geräusche waren das einzig Lebendige in einer zeitlosen schweigenden Welt.....“⁶⁷³ Die Aspekte von Interpunktion bzw. Textlänge erweisen sich dabei als ein aufschlussreiches editorisches Problem: In der Suhrkamp Basis-Bibliothek Studienausgabe sind es, wie hier wiedergegeben, 25 Punkte, in der 2019 von Walter Fanta herausgegebenen Gesamtausgabe⁶⁷⁴ sind es lediglich vier Punkte, die für die nicht näher bestimmte Verlängerung übernommen werden. Die Suhrkamp-Ausgabe „folgt der Ausgabe von 1931 [...] und dabei auch der vom Dichter intendierten Strukturierung und ebenso der mitunter eigentümlichen Orthografie und Interpunktion, z. B. Auslassungszeichen von zwei bis neun Punkten Länge [...]“.⁶⁷⁵ In anderen Fällen werden auch in der neueren Edition mehrere Punkte wiedergegeben.⁶⁷⁶ Selbstverständlich kommt es in diesem Fall weniger auf die Quantität der Punkte an, sondern auf ihre Funktion der Darstellung der Wahrnehmung von Dauer. Diese Tatsache weist auf Musils Bewusstsein in Bezug auf das Darstellungspotenzial von Interpunktion hin. Die sorgfältige Gestaltung der Interpunktion für die Änderung der Textlänge legt nahe, dass der Prozess der Übertragung von (Text-)Länge bzw. Räumlichkeit in Lesedauer für Musils Entscheidungen bedeutsam war. Dass Musil „die Drucklegung seiner Bücher mitverfolgte und in Teilbereichen auch mitbestimmte“, hält Bernhard Metz beispielsweise für evident.⁶⁷⁷ Auch Sergej Rickenbacher argumentiert, dass der Form von *Törleß* eine

⁶⁷¹ Musil 2019-7, S. 214.

⁶⁷² Ebd., S. 219, 215, 101 jeweils.

⁶⁷³ Musil 2013, S. 94.

⁶⁷⁴ Vgl. Musil 2019, S. 104.

⁶⁷⁵ Musil 2013, S. 221 (Pfohlmanns Kommentar).

⁶⁷⁶ Wie Musil 2019, S. 83.

⁶⁷⁷ Metz, Bernhard: Über Robert Musils Bücher im Kontext zeitgenössischer Buchgestaltung. In: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne. Bd. 33. Hg. von N. C. Wolf und R. Zeller. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014, S. 5–58, hier S. 5.

konstituierende Funktion innerhalb eines ästhetischen Programms zukomme, und weist darauf hin, dass die formalen Aspekte des Romans bisher wenig beachtet wurden.⁶⁷⁸

Die vollständige Versenkung in die Wahrnehmungen der Figur (durch Herzschlag und Geräusche) führt in Passagen wie der oben zitierten des Spaziergangs im Park zu einer Art ‚Aufhebung‘ (ähnlich wie in Th. Manns *ZB*) der (chronologischen-chronometrischen) Zeitreferenz in der Geschichte. Das Einzige, was für Törleß – und für die Leser – bleibt, ist die subjektive, qualitative Erfahrung von Temporalität. Diese Erfahrung wird vom ‚Rieseln‘, d. h. dem Geräusch, das für fließendes Wasser oder rinnenden Sand typisch ist, evoziert. Bemerkenswert dabei, ist wieder die verwendete Interpunktion: Nach der Einführung des Wortes ‚Rieseln‘ kommen nicht drei, sondern vier Punkte, die, angesichts der oben erwähnten Sorgfalt des Autors in Bezug auf die texteditorischen Details seiner Werke, als eine grafische Verlängerung der dabei dargestellten Dauer gelesen werden können. Diese Hypothese wird von den mehreren Punkten am Ende des Abschnitts nach der Erwähnung der ‚Zeitlosigkeit‘ weiter bestärkt. Diese besondere Art der Interpunktion erweist sich somit als eine ästhetisch bewusste Entscheidung, der eine Funktion der Darstellung der Wahrnehmung von Dauer zugewiesen werden kann.

6.1.2 *Vereinigungen* (1911)

Die erwähnten formalen Aspekte des *Törleß* beweisen, dass sich Robert Musil schon in seinem Erstlingsroman mit der Wahrnehmung von Dauer eingehend und im Lichte des (positivistisch orientierten) Empiriekritizismus⁶⁷⁹ beschäftigte. Dabei bezog er sich hauptsächlich auf Themen und Motive aus literarischen Einflüssen wie Rainer Maria Rilke,⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ Rickenbacher, Sergej: (K)eine Entwicklung der Figur Törleß. Diskurs und Poetik in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und *Vereinigungen*. In: Wissen um Stimmung. Leiden: Fink 2015, S. 131–161, hier S. 131 sowie 153 f.

⁶⁷⁹ Der Empiriekritizismus ist eine „erkenntnistheoretische Position, nach der die Untersuchungen von Empfindungen als eigentliche Realitätskonstituante im Zentrum der Wissensproduktion zu stehen hat“, die Position „betont, dass es eine ‚Realität‘ außerhalb des Bewusstseins und seiner Manifestationen nicht gibt.“ Metzler Lexikon Philosophie: [Art.] Empiriekritizismus. Online zugänglich: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/empiriekritizismus/551> Zugang am 06.06.2021. Vgl. außerdem Meisel 1991, S. 44; sowie Misselhorn, Catrin: Musils *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* (1908). In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S.112–120.

⁶⁸⁰ Musils Verhältnis zu Rilke war von persönlicher Vertrautheit aber auch Ambivalenz geprägt, wie nicht zuletzt in seiner „Rede zur Rilke-Feier“ (1927) [Musil, Robert: Rede zur Rilke-Feier (1927). In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 8. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 365–388] und auch der Tagebucheintrag in *TB I*, S. 680 (Heft 28:1928–Juni 1930) zeigen. Zu seiner Lektüre von Rilkes *MLB* schreibt Musil: „Wenn ich Raskolnikow lese, ergreifen mich Raskolnikow und Dostojewski; wenn ich die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lese, ergreift mich nur Rilke [...]“. *TB I*, S. 447, Auslassung und Kursivierung von mir, R. S.

Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, indirekt aber auch auf Elemente der Wahrnehmungspsychologie, die in seiner Dissertation über Ernst Mach vorkommen.⁶⁸¹ Seine literarische Erkundung von tieferen Aspekten der Wahrnehmung von Figuren erreicht 1911 einen Höhepunkt in *Vereinigungen*, die kombinierte Veröffentlichung der Novellen *Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*. Sie erscheinen also im selben Jahr wie Musils Essay *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, in welchem sich der Autor affirmativ in Bezug auf die wissenserweiternde Behandlung von polemischen, stark tabuisierten Themen (wie Ekel,⁶⁸² psychischen Dysfunktionen, Inzest, Homosexualität, Zoophilie, Masochismus etc.) positioniert.⁶⁸³

Die Darstellungsweise der zwei Erzählungen in *Vereinigungen* ist – wie die des *MoE* – nur auf den ersten Blick bzw. auf der Textoberfläche konventionell. Die Handlung der ersten Erzählung, *Die Versuchung der stillen Veronika*, konzentriert sich z. B. auf ein problematisches, von emotionaler Spannung aufgeladenes Beziehungsdreieck zwischen den Figuren Veronika, Johannes und Demeter. Die personale Erzählperspektive vertieft sich (vor allem im ersten Teil der Erzählung) so intensiv in Wahrnehmungen und innere Vorgänge der Hauptfigur (Veronika), dass das Erfassen eines klaren Handlungsablaufs durch die Vagheit, Komplexität und Länge der Beschreibungen erschwert wird, wie schon gleich zu Anfang der Erzählung:

Irgendwo muss man zwei Stimmen hören. Vielleicht liegen sie bloß wie stumm auf den Blättern eines Tagebuchs nebeneinander und ineinander, die dunkle, tiefe, plötzlich mit einem Sprung um sich selbst gestellte Stimme der Frau, wie die Seiten es fügen, von der weichen, weiten, gedehnten Stimme des Mannes umschlossen, von dieser verästelt, unfertig liegen gebliebenen Stimme, zwischen der das, was sie noch nicht zu bedecken Zeit fand, hervorschaut.⁶⁸⁴

Man achte auf den Kontrast der Länge zwischen dem ersten und dem zweiten Satz dieser Passage. „Das Schwer- bzw. Unverständliche der beiden Erzählungen wird zum Stachel im

⁶⁸¹ Vgl. dazu Aler, Jan: Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach. Robert Musils literarisch-philosophische Anfänge. In: Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Hg. von Fritz Martini. Stuttgart: Klett 1971, S. 234–290. Zu Elementen der Wahrnehmungspsychologie bei Musil vgl. Misselhorn 2016, S. 113; sowie Pieper, Hans-Joachim: Die Philosophie R. Musils im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. In: Nietzsche-Studien 30 (1), 2001, S. 267–294. Zu Musils Diss. über Mach vgl. Bonacchi 2014, S. 135–154.

⁶⁸² Vgl. dazu Vatan, Florence: The Lure of Disgust: Musil and Kolnai. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory, 88:1, 2013, S. 28–46, v.a. S. 34 ff.

⁶⁸³ Musil, Robert: Das Unanständige und Kranke in der Kunst. In: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. von A. Frisé. Bd. 8. Essays und Reden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978b, S. 977–983.

⁶⁸⁴ Musil, Robert: Die Versuchung der stillen Veronika. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 7. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 427–473, hier S. 427. Alternativ dazu Musil, Robert: Die Versuchung der stillen Veronika. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978a, S. 194–223, hierfür S. 194.

Fleisch der Musil-Philologie“, stellt Birgit Nübel fest.⁶⁸⁵ Eine Alternative zu dieser interpretatorischen Sackgasse wäre die Erkenntnis von Komplexität und Länge als Strategien der Darstellung von mentalen Zuständen sowie ihrer Zeitlichkeit.

Über Veronika lässt sich z. B. indirekt (durch ihre Erinnerungen) feststellen, dass sie etwa 28 Jahre alt sein soll.⁶⁸⁶ Ähnlich wie in Rilkes *Malte-Roman* erzeugt schon der Prolog von *Veronika* einen Ton von Unbestimmtheit und Widerspruch, der im gesamten Text durch die Wirkung von ungenauen Indikatoren (wie „irgendwo“) sowie der Umkehrung von Aussagen („Vielleicht auch dies nicht“) herrscht.⁶⁸⁷

Wichtig in dem gegenwärtigen argumentativen Zusammenhang ist aber vor allem die schwer erfassbare zeitlich-räumliche Situierung des ersten Teils der Handlung. Chronologische Markierungen werden nicht mit Daten angeführt, sondern durch Angaben wie „in den Tagen einer fürchterlichen Entscheidung [...]“ oder „Und einmal hatte er zu Veronika gesagt [...]“.⁶⁸⁸ Die Erzählinstanz ordnet und verortet Geschehnisse dabei weitgehend nicht in einer (linear) nachvollziehbaren Chronologie. Erinnerungen und Details über die Beziehungen zwischen den Figuren werden in die Erzählung eingeführt wie gedankliche Einfälle oder gar Traumbeschreibungen bzw. -analysen:

Einmal aber sah Veronika ihn an, mit ihren großen still gestäubten Augen, – sie saßen ganz allein in einem der halbdunklen Säle, – und fragte: „Also ist etwas auch in dir, das du nicht klar fühlen und verstehen kannst, und du nennst es bloß Gott, außer dir uns als Wirklichkeit gedacht, von dir, als ob es dich dann bei der Hand nähme?“⁶⁸⁹

Die Nähe solcher Beschreibungen an den freien Assoziationen von Gedanken sowie am Duktus der Analysen von Fallbeispielen in Sigmund Freuds und Josef Breuers *Studien über Hysterie* (1895) sowie die Berichte in Freuds *Die Traumdeutung* (1900) ist auffallend. Themen wie das Unbewusste, das Unterdrückte sowie auch ‚Zeit‘ „lagen in der Luft“⁶⁹⁰ der europäischen Metropolen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert.⁶⁹¹ Weniger verbreitet ist dagegen noch die Erkenntnis, dass diese Themen die Form literarischer Werke beeinflusst haben.

⁶⁸⁵ Nübel, Birgit: *Vereinigungen* (1911) [Art.]. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 120–165, hier S. 122.

⁶⁸⁶ Dasselbe Alter der Hauptfigur von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der im Jahr davor (1910) veröffentlicht wird. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Musils und Rilkes Schaffen stellen eine aufschlussreiche Forschungslücke dar.

⁶⁸⁷ Musil 2019-7, S. 427–473, hier S. 428.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 427 bzw. S. 428.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 430.

⁶⁹⁰ *MoE*, S. 13.

⁶⁹¹ “The end of the nineteenth century brought the decline of naturalism. Instead, artists of the day began to examine and describe the inside of people’s minds. They looked for the reasons behind people’s actions. If the artists and writers did this unconsciously, it proves that psychoanalysis was already in the air.” Pough, Lieselotte: *Young Vienna and Psychoanalysis*: F. Doermann, J. J. David, and F. Salten. New York [u. a.]: Lang 2000, S. 3.

Musil vermag mit *Veronika* sowie mit seinen Gedanken in *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* die Spannung zwischen Religiosität und Sexualität, die Freud etwa ein Jahr später (1912) in *Totem und Tabu* darstellt, anreißen und wird diese erst fast zwei Jahrzehnte später in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) direkter und intensiver behandeln.

Musils *Veronika* enthält allerdings – anders als Fallberichte – eine ästhetisch bewusste Ersetzung quantitativer (chronologisch-chronometrischer) Zeitangaben durch qualitative bzw. subjektive temporale Referenzen. Tim Mehigans Kommentar zu *Vereinigungen* reißt die Problematik der Möglichkeit einer Übertragung von Wahrnehmungen durch Textquantität an:

Das Musil'sche Aufklärungsprojekt sieht also eine klare Trennung zwischen einer *Quantität* der Gefühle und einer *Gefühlsqualität* vor. Erst inmitten einer unter äußerstem Entscheidungsdruck entstehenden Gefühlsquantität, in der die Variabilität und Labilität der Emotionen registriert ist, kann der entscheidende Schritt zu einer dieser vereinzelt Emotionen transformierenden Gefühlsqualität getan werden. Dieser Weg von der Quantität der Gefühle zu der Qualität eines Gefühls ist der Weg, den die beiden Geschichten der *Vereinigungen* zu beleuchten trachten.⁶⁹²

Mehigan untersucht das Verhältnis von Quantität und Qualität thematisch, aber diese Relationen weisen auch eine (Text-)Räumlichkeit auf: Indem Sachverhalte gleichzeitig detaillierter und unbestimmt geschildert werden, verlängert sich die Räumlichkeit bzw. die Länge des Textes selbst, die wiederum durch die Lektüre in Lektürezeit konvertiert wird. Diese Erzählstrategie der Detaillierung der Unbestimmtheit resultiert somit in einer längeren Lekturedauer, die im Fall von *Veronika* allerdings weniger als Darstellung der Wahrnehmung von Dauer der Figuren fungiert, sondern als Mittel zur Betonung der emotionalen Konfusion, der Unbestimmtheit der Gefühlslage sowie der Unterdrückung von tabuisierten Inhalten.

Musil schafft es, die chronologische Verankerung von Teilen der Erzählung aufzuheben, indem er die Detailliertheit und Komplexität der Darstellung von inneren Vorgängen der Figuren steigert. Dies führt zu einer Erzählweise, die sich dem assoziativen Gedankenstrom von Wahrnehmungen, Erinnerungs- bzw. Traumerfahrungen nähert. Insofern ließe sich die veränderte Erzählweise sowie die auffällige Interpunktion von Musils früheren Erzählungen als Strategien der Darstellung einer subjektiven Wahrnehmung der Figuren verstehen, bei der auch die Wahrnehmung von Zeitlichkeit eine Rolle spielt.

Die besprochenen Beispiele der thematischen Behandlung von Wahrnehmung zeugen also von Musils eingehender und andauernder Beschäftigung mit den Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens. Sie lassen sich als Vorstufe der Gestaltungsstrategien erfassen, die in *Der Mann*

⁶⁹² Musil, Robert: *Vereinigungen. Zwei Erzählungen*. Hg. von Tim Mehigan. Stuttgart: Reclam 2014, S. 142 (Nachwort).

ohne Eigenschaften weiterentwickelt wurden. Die frühere Phase von Musils Stil weist zwar noch nicht den umfassenderen Anspruch auf Epochenkritik des Hauptwerkes auf, allerdings lassen sich zwei thematische Kategorien in den besprochenen Werken erkennen, die häufig vorkommen: Entfremdung und Überforderung. Törleß, Veronika und Ulrich sind nicht in der Lage, gesunde, funktionale Verbindungen mit ihren Mitmenschen, ihrer Umgebung und ihrer Epoche herzustellen. Das sind Eigenschaften, die der Autor nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seinen kritischen Essays immer wieder aufgreift. So schildert der Autor es in einem Interview im Jahr 1930 für die Moskauer Zeitschrift „Nowy Mir“: „Gegenwärtig beende ich einen Roman, der die Ereignisse der Jahre 1913 und 1914 schildert. In ihm will ich bekannte Fehler der europäischen Ideologie bloßlegen, Fehler, die bisher nicht behoben sind [...]“.⁶⁹³ Mit Aspekten von Musils Kritik der Moderne wird das nächste Arbeitskapitel eingeleitet, in welchem die Motive der Entfremdung und Überforderung näher erläutert werden.

An dieser Stelle wird noch angemerkt, dass sich die in dieser Untersuchung analysierten Beispiele auf das erste Buch (mit dem ersten und zweiten Teil) des Romans beschränken. Grund dafür ist u. a. die wichtige, feststellbare Verwandlung des Stils in den apokryphen Textteilen, wie sie Walter Fanta identifiziert und bespricht.⁶⁹⁴ Darüber hinaus zeigt der literaturwissenschaftliche Umgang mit dem Roman, dass es sich um mehrere Textschichten handelt, deren komplexe Konturen im Zusammenhang dieser Arbeit nur einführend skizziert werden können.

6.2 Zeitreflexion – Moderne-Kritik im *MoE*

Der Erste Weltkrieg brachte Musil das Bewusstsein, dass seine Generation Zeuge einer enormen, folgenreichen, epochalen Wende gewesen war – wie der Erzähler im „Vorsatz“ von Thomas Manns *Der Zauberberg* feststellt.⁶⁹⁵ Musil diagnostiziert die Konsequenzen und Symptome dieser drastischen Wende und entwickelt aus dieser ‚Zeit‘- bzw. Epochendiagnose den besonderen Stil des großen Romanprojekts. Seine Absicht dabei ist weniger historische Akkuratheit, sondern eher eine ‚sinngetreue‘ Schilderung der geistigen Lage seiner Epoche, wie er selbst schreibt: „Ich schildere nicht wahrheitsgetreu, ich schildere sinngetreu“.⁶⁹⁶ Diese

⁶⁹³ Musil 1981, S. 471. Auslassung von mir, R. S.

⁶⁹⁴ „Apokryph“ definiert W. Fanta als „alle zu Lebzeiten des Autors unpublizierten Teile[n]“ des *MoE*. Vgl. Fanta, Walter: Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert-Musil. Wien: Böhlau 2000, S. 23.

⁶⁹⁵ Vgl. Kap. 5 dieser Arbeit sowie Mann 2002, S. 9.

⁶⁹⁶ Wolf, Norbert C.: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 224–319, hier S. 229.

Aussage kann so aufgefasst werden, dass der *MoE* keine programmatische Hinwendung zur Faktualität oder eine dokumentarische Darstellungsabsicht aufweist.⁶⁹⁷ In diesem Sinne erläutert Musil sein Vorhaben mit dem Roman 1926 in einem Interview an Oskar Maurus Fontana: „Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht. Mein Gedächtnis ist schlecht. Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar. Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen: das Gespenstische des Geschehens.“⁶⁹⁸ Musils ‚zeitgemäße‘ Schilderung versucht also weniger tatsächliches Tagesgeschehen wiederzugeben, sondern eher ein wahrhaftiges, epochentypisches, oft überspitztes Äquivalent.

Ein Beispiel für diesen Sachverhalt ist die Wetterbeschreibung des ‚schönen Augusttages des Jahres 1913‘ zu Anfang des ersten Kapitels ‚[w]oraus bemerkenswerterweise nichts hervorgeht‘. Florian Illies berichtet von einem Artikel der *Neuen Freien Presse* vom 15. August 1913, in welchem Dr. O. Freiherr von Myrbach, Assistent der Zentralanstalt für Meteorologie, ausführlich ein ‚[a]usdauernd schlechtes Wetter‘ schildert, was nach Illies sogar ‚der kälteste August des gesamten 20. Jahrhunderts‘⁶⁹⁹ gewesen war.⁷⁰⁰ Die Beschreibung eines kalten Augusttages wäre in diesem Fall zwar wahrheitsgetreu, aber womöglich weniger wahrhaftig bzw. ‚epochentypisch‘ für Musils ästhetische Ansprüche. Auch die Wiener Schauplätze im *MoE* sind nur annähernd lokalisierbar und zeichnen sich eher durch die in ihnen stattfindenden Handlungen aus.⁷⁰¹

Dies betrifft gleichfalls andere Aspekte der Erzählung, wie die Figuren, die nach Angaben des Autors selbst eher als Typen gedacht sind, wie er 1920 in seinen Tagebüchern notiert: „Mindestens 100 Figuren aufstellen, die Haupttypen des heutigen Menschen [...]. Diese Figuren dann durcheinanderbewegen.“⁷⁰² Dadurch affirmiert er nicht nur seine Darstellungsabsicht von erfundenen, stellvertretenden zeitgenössischen Charakteren, sondern auch eine umfassende ‚Analyse der modernen Welt‘ im Sinne von ‚Rekonstruktionsversuche[n] von Mentalitätsstrukturen in Mitteleuropa zu Beginn des [20.]

⁶⁹⁷ Wie etwa die „Tatsachenphantasie“ von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, in welchem u. a. Stadtbeschreibungen, Schlagzeilen aus Zeitungen, Wetterberichte, Statistiken, Reisepläne von damals real existierenden Straßenbahnlinien usw. in den Roman eingebaut wurden. Vgl. dazu Becker, Sabina; Krause, Robert (Hg.): „Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. Bern [u. a.]: Lang 2008.

⁶⁹⁸ Musil, Robert: Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil. In: ders.: Essays, Reden, Kritiken. Hg. von Anne Gabrisch. Berlin: Volk und Welt 1984, S. 403–407, hier S. 403.

⁶⁹⁹ Illies, Florian: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2013, S. 199.

⁷⁰⁰ Dazu auch Wolf 2016, S. 242.

⁷⁰¹ Vgl. Honold, Alexander: Stadt. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 587–593, hierfür 587.

⁷⁰² Musil, Robert: Tagebücher. Bd.1. Heft 8. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 356. Auslassung in eckigen Klammern von mir, R. S.

Jahrhunderts“.⁷⁰³ Peter-André Alt weist in diesem Sinne den Romanfiguren ein „inhaltliches Programm“ zu, nach welchem „jede Gestalt im *Mann ohne Eigenschaften* [...] Weltanschauungen des 20. Jahrhunderts [repräsentiert]“.⁷⁰⁴

Dieser analytisch-kritischen Absicht geht Musil in einigen seiner Essays nach, wie im etwa 1921/22 konzipierten Essay *Der Dichter und diese Zeit. Oder: Der Dichter und seine Zeit*, in welchem Musil „das Verhältnis der Gegenwart zum Dichter“⁷⁰⁵ kritisiert. Schon der Titel belegt Musils rekurrente Verwendung von ‚Zeit‘ im Sinne von historischer Gegenwart. Im Essay *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*⁷⁰⁶ (erschienen 1922 in der Zeitschrift *Ganymed*)⁷⁰⁷ versucht Musil, eine eigene soziale und politische Epochendiagnose der geistigen Lage Europas nach dem Ersten Weltkrieg zu formulieren. Zur Form des Textes bemerkt Birgit Nübel treffend, dass es im Text – anders als das, was Musil an einer Stelle angibt⁷⁰⁸ – um nur „scheinbare Abschweifungen“ geht, da die ‚Reise vom Hundertsten ins Tausendste‘ sich „formal um einen essayistischen Spaziergang“ handelt.⁷⁰⁹ Nübel erläutert diese Aussage nicht im Aufsatz (über Musils „Unselbständig erschienene Schriften“) weiter, sondern in *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, wo sie versucht, die Kategorisierung von Musils Stil als ‚essayistisch‘ zu plausibilisieren. Unter dem Begriff ‚Essayismus‘ versteht Nübel in der Monografie weniger eine Methode der Erkenntnis, sondern „eine Methode der Darstellung“ sowie ein „einzel- text-, gattungs- wie diskursüberschreitendes Vertextungsprinzip, welches die Verfahren der interdiskursiven Traversalität selbstreflexiv kommentiert.“⁷¹⁰ Ein spannender Aspekt von Nübels Begriff ‚Essayismus‘ ist die Weite des Konzepts, die gleichzeitig Deutungsmöglichkeiten eröffnet, aber dadurch etwas an Schärfe einbüßt.⁷¹¹ In Bezug auf die

⁷⁰³ Haslmayr, Harald: Die Zeit ohne Eigenschaften. Geschichtsphilosophie und Modernebegriff im Werk Robert Musils. Wien [u. a.]: Böhlau 1997, jeweils S. 183 und 184. Ergänzungen in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁷⁰⁴ Alt 1985, S. 217. Ergänzung in eckigen Klammern aus dem Original von mir, R. S.

⁷⁰⁵ Musil, Robert: *Der Dichter und diese Zeit. Oder: Der Dichter und seine Zeit* [etwa 1921/22]. In: ders.: *Gesammelte Werke* in neun Bänden. Hg. von A. Frisé. Bd. 8. *Essays und Reden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 1349–1352, hier S. 1349

⁷⁰⁶ Musil, Robert: *Das hilflose Europa* (1922). In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8 *Essays und Reden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 1075–1094.

⁷⁰⁷ Nübel, Birgit: *Unselbständig erschienene Schriften*. In: *Robert-Musil-Handbuch*. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S.341–381, hierfür 364 f.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 1083.

⁷⁰⁹ Nübel 2016, S. 364.

⁷¹⁰ Nübel, Birgit: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2006, S. 1.

⁷¹¹ Vgl. dazu Salgado, Massimo: *Die Geburt des Musil'schen Essayismus aus den Formen des Essays*. In: *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum 1900–1920*. Hg. von Marina M. Brambilla und Maurizio Pirro. Amsterdam [u. a.]: Rodopi 2010, S. 261–280. Zum Begriff ‚Essay‘ und ‚Essayismus‘ Classen, Albrecht: Musil, Robert [Art.] in: *Encyclopedia of the Essay*. Hg. von Tracy Chevalier. London [u. a.]: Fitzroy Dearborn Pub.1997, S. 586 f.

Darstellung von temporalen Verhältnissen bespricht Nübel die Auflösung der Erzählchronologie wie folgt:

Die zeitliche Verkettung des Nacheinanders der Geschehnisse, welche die Narration konstituiert, ist beim Essay aufgelöst („genichtet“) und überführt in eine Diskontinuität, eine räumliche Anordnung der Elemente, einem Nebeneinander verschiedenster, auch narrativer, dramatischer und lyrischer Elemente: Gedanken, Assoziationen, Zitate, Analogien, Metaphern, Vergleiche, Aphorismen, Anekdoten und Dialoge.⁷¹²

Die in dieser Passage besprochene Auflösung der zeitlichen Verkettung des Nacheinanders der narrativen Geschehnisse ist ein wichtiger Aspekt für die weitere Argumentation in diesem Kapitel. Nübels Erläuterung des ‚essayistischen‘ Verfahrens versucht, unterschiedliche Gattungen zu berücksichtigen und erweist sich als weniger spezifisch in Bezug auf z. B. die Romanstruktur bzw. die Wirkung des Verfahrens auf die Erzählchronologie. Aspekte der Texträumlichkeit, wie diejenige, die in Kapitel 3.2 dieser Studie besprochen wurden (Länge, Komplexität, Leerräume, Umbrüche etc.), werden dabei nicht berücksichtigt.

Übertragen auf die Analyse vom Essay *Das hilflose Europa* lässt sich z. B. eine Steigerung der Komplexität der Formulierungen feststellen, wie durch die Ausbreitung einer Aufzählung in diesem Beispiel: „[W]ir waren früher betriebsame Bürger, sind dann Mörder, Totschläger, Diebe, Brandstifter und ähnliches geworden: und haben doch eigentlich nichts erlebt. Oder ist es nicht so?“⁷¹³ Am Ende dieser Aufzählung sowie an weiteren Stellen des Aufsatzes werden Verneinungen bzw. Gegensätze eingesetzt, wie gleichfalls an dieser Stelle:

Das Leben geht doch genau so dahin wie früher, bloß etwas geschwächer und mit etwas Krankenvorsicht; der Krieg wirkte mehr karnevalisch als dionysisch, und die Revolution hat sich parlamentarisiert. Wir waren also vielerlei und haben uns nicht geändert, wir haben viel gesehen und nichts wahrgenommen.⁷¹⁴

In diesen Beispielen zeigt sich ein Aspekt der Musil’schen Erzählweise, den Nübel im Sinne der Versinnbildlichung beschreibt: „Das Denken wird hier nicht nur gedacht, sondern zugleich auch fühlbar, sinnlich konkret gemacht.“⁷¹⁵ Dabei ist ‚sinnlich konkret‘ genauer genommen die Verlängerung der Texträumlichkeit durch Aufzählungen, wie die oben zitierte („Mörder, Totschläger, Diebe, Brandstifter und ähnliches“),⁷¹⁶ sowie durch Verneinungen und Kontrapositionen. Dadurch wird die inhaltlich thematisierte Steigerungslogik („vom

⁷¹² Nübel 2006, S. 73.

⁷¹³ Musil 1978-8, S. 1075.

⁷¹⁴ Ebd., S. 1075 f.

⁷¹⁵ Nübel 2006, S. 1 und 2.

⁷¹⁶ Musil 1978-8, S. 1075.

Hundertsten ins Tausendste“) jener historischen Zeit⁷¹⁷ durch die Textoberfläche symbolisiert. Die hervorgehobenen inhaltlichen Widersprüche und schwer vereinbaren geistigen Positionen der damaligen Epoche werden in diesen Passagen nicht nur kommentiert, Aspekte dieser Unmöglichkeit einer Synthese werden im Roman textstrukturell wiedergegeben – wie die Beispiele zeigen werden.

Die Idee der Moderne als eine Epoche der Fülle, der Überforderung, der Akzeleration, also der Steigerung der Geschwindigkeit der Verarbeitung von Informationen sowie der Menge an Inhalten pro Zeiteinheiten verarbeitet Musil ein Jahr später (1931) in seinem Essay „Die Krisis des Romans“.⁷¹⁸ Darin problematisiert der Autor die für ihn natürliche Krisensituation der Entwicklung der Gattung Roman in die Richtung ihrer Anpassung an die moderne Lebenserfahrung. Als humorvolles Beispiel für die gesteigerte Geschwindigkeit der Informationsverarbeitung des modernen Menschen nimmt er die Geschwindigkeit der mündlichen Kommunikation:

Ich habe die Vorstellung, dass der Mensch im Mittelalter nicht so schnell geschwätzt hat wie heute. Er wird ähnlich gesprochen haben wie unsere Bauern es heute noch tun. Sie bewahren im Oberdeutschen ja auch noch viel von seiner Mundart. Ein Mensch der zögernd, gedrungen u. vokalisch? [sic.] spricht, hat es verhältnismäßig leicht, in Vers überzugehen [sic.]. Er spricht in Brocken, wir sprechen rieselnden Sand. Also wäre schon die Sprache prosaischer geworden.⁷¹⁹

Auch in diesem Zusammenhang lässt sich die Steigerung (der Geschwindigkeit, der Menge an Reizen, der Komplexität von Inhalten pro chronologischer Zeiteinheit) als epochentypische Eigenschaft und Hauptdynamik des von Musil konstatierten Krisenzustands der Moderne auffassen. Dieser Zustand wird schon von Georg Simmel 1903 in *Die Großstädte und das Geistesleben* antizipiert, in welchem die aufkommende Überforderung der Sinne durch die Großstadt und ihre Auswirkung auf die menschliche Psyche besprochen werden.⁷²⁰

Die Szene mit der Einführung der – an dieser Stelle noch namenlosen – Hauptfigur Ulrich, im zweiten Kapitel des *MoE*, kommt äußerst nah an den von Simmel referierten Erfahrungen von Entfremdung und Überforderung, wie am „Widerstand des Subjekts, in einem gesellschaftlich-technisch Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden“; der „Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer

⁷¹⁷ Zur Steigerungslogik als Grunderfahrung jener Epoche vgl. z. B. Rosa 2005; Braun 2001; Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München [u. a.]: Carl Hanser 1998.

⁷¹⁸ Musil, Robert. *Die Krisis des Romans* (1931). In: ders.: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Bd. 8. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 1408–9.

⁷¹⁹ Musil 1978-8, S. 1411.

⁷²⁰ Simmel 2006, S. 9. Dazu auch Jost 1980, v. a. S. 26.

Eindrücke hervorgeht“; der „Blasiertheit“ als Versagen angemessener Reaktionsfähigkeit angesichts der Reizfülle.⁷²¹ Die Szene von Ulrichs Beobachtung des Großstadtverkehrs weist außerdem eine Ähnlichkeit zu Alfred Döblins *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart* (1896) auf, einer literarischen Momentaufnahme der Großstadt Berlin, die Simmels Beobachtungen über den mentalitätsgeschichtlichen Kontext um 1900 treffend entsprechen.⁷²² Diese Beispiele zeugen von einer epochalen Selbstreflexivität, die der Tendenz der Steigerung der Geschwindigkeit und der Komplexität der Verhältnisse vor allem in der Großstadt Ausdruck verleiht.

Die Epochenkritik im *MoE* lässt sich verstärkt im ersten („Eine Art Einleitung“) und zweiten Teil („Seinesgleichen geschieht“) wiederfinden.⁷²³ Der Handlungsinhalt der Geschichte Ulrichs, des ‚Mannes ohne Eigenschaften‘, lässt sich wie folgt kurz fassen: August 1913 ist er 32 Jahre alt und lebt in Wien, der Haupt- und Residenzstadt von ‚Kakanien‘, wie die österreichisch-ungarische Monarchie des Erzählers – mit einem ironischen Bezug auf die Bezeichnung ‚kaiserlich-königlich‘ oder ‚kaiserlich *und* königlich‘ – genannt wird. Nach drei Versuchen, ein bedeutender Mann zu werden – zuerst beim Militär, dann als Ingenieur und schließlich als Mathematiker –, beschließt Ulrich, „sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen“.⁷²⁴ Er besitzt zwar „alle von seiner Zeit begünstigten Fähigkeiten und Eigenschaften in sich, aber die Möglichkeit

⁷²¹ Simmel 2006, jeweils S. 8, 9, 19.

⁷²² „Geschäftiges Leben flutete in der Leipzigerstraße. Auf dem Trottoir drängte sich ein Pêle-mêle von allen Ständen, allen Berufen. Nasenrümpfend betrachtete die „Weltdame“ die Erzeugnisse der Hutindustrie und wie ihrer Begleiterin die ungeschickte Form dieser oder jener eleganten Kapotte. [...] Hübsche Geschäftsmädchen mit beweglicher Figur eilten Arm in Arm vorüber; sie stießen und drängten kichernd, ungeniert jedem Herrn ins Gesicht sehend. Da trottete schweren Schritts der Bankbeamte mit seiner großen Ledermappe, – Ausläufer bekannter Firmen, – Bummler, der Deutsche nennt sie Flaneurs, in der Hand die Cigarette, mit der andern einen dünnen Stock wirbelnd, Leute, die bei jedem Schaufenster stehen bleiben, – Commis, Soldaten – alles das wogte auf dem Trottoir nebeneinander; keiner sieht auf den andern in dem Gedränge, jeder hat genug mit sich zu thun [sic].“ Döblin, Alfred: *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart* (1896). In: ders.: *Das Lesebuch*. Hg. von Günter Grass. Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 83–96, hier S. 83. Auslassung und Anmerkung in eckigen Klammern von mir, R. S.

⁷²³ Explizitere Pointierungen sind in folgenden Kapiteln zu finden: 2. „Haus und Wohnung des Mannes ohne Eigenschaften“, in welchem die Hauptfigur zusammen mit der überfordernden Fülle der Großstadtreize eingeführt wird; 4. „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben“, in welchem die epochalen Widersprüche anhand eines Beispiels für sinnlich-logische Vereinbarung von unvereinbaren Elementen vorgeführt wird; 8. „Kakanien“, in welchem ein „Aussteigen“ und „Abspringen“ aus dem „Zug der Zeit“, wenn „uns die Sache mit den Geschwindigkeiten nicht gefällt“ (*MoE*, S. 32) noch möglich war; 54. „Ulrich zeigt sich im Gespräch mit Walter und Clarisse reaktionär“, in welchem der Verlust der Identitätsganzheit mit der Überforderung der Sinne durch die Informationsmenge in Zusammenhang gebracht wird; 61. „Das Ideal der drei Abhandlungen oder die Utopie des exakten Lebens“, in welchem das nicht erfüllte Versprechen der Moderne (eines besseren, leichteren, reicheren, längeren, friedlicheren Lebens) mit feiner, bitterer Ironie mokiert wird; 89. „Mann muss mit seiner Zeit gehen“, in welchem die Unmöglichkeit einer Synthese der modernen Wirklichkeit, den „rapiden Denkstil“, den „Akzelerismus“ (*MoE*, S. 401 f.) besprochen werden. Einige dieser Beispiele werden im anschließenden Unterkapitel dieser Analyse ausführlicher besprochen.

⁷²⁴ *MoE*, S. 47.

ihrer Anwendung war ihm abhandengekommen“.⁷²⁵ Die einzige Fähigkeit, die Ulrich noch besitzt, ist die finanzielle Stabilität, die sein Vater ihm ermöglicht – was ihn wiederum in ein Abhängigkeitsverhältnis stellt. Der Vater ist ein neunundsechzigjähriger, hoch angesehener und erfolgreicher Universitätsprofessor der „Jurisprudenz“,⁷²⁶ welchem Ulrich wegen seiner Lebensentscheidungen sowie uneindeutigen sozialen Stellung wie ein „weit vom Stamme gefallener Apfel“⁷²⁷ bzw. als eine Beschämung vorkommt. Aus Rücksicht auf ihn – so der durchaus ironische Erzähler zu Anfang des fünften Kapitels – soll Ulrichs Familiennamen verschwiegen werden.⁷²⁸ Durch den Vater und eine entfernte Cousine, Ermelinda Tuzzi (auch ‚Diotima‘ genannt), kommt Ulrich in Kontakt mit Vorbereitungen auf eine patriotische Feierlichkeit, die als ‚Parallelaktion‘ getauft wird. Sie soll in Österreich das 70. Jubiläum Kaiser Franz Josephs und in Deutschland das 30. Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. gebührend zelebrieren – die Beteiligten wissen nur noch nicht, wie. Die Leser können allerdings schon ahnen, dass es nicht dazu kommen wird, sondern zu einem großen, verlustreichen und für die zwei Monarchien fatalen Krieg.

Neben der Haupthandlung, die Ulrich als zentraler Referenzpunkt hat, werden viele weitere Themenkreise entwickelt: der der Parallelaktion selbst; der des Freundespaars Walter und Clarisse; der des Mörders Christian Moosbrugger; der der Schwester Agathe sowie weiterer Figuren (wie Dr. Paul Arnheim, Bonadea, Leona, Gerda und Leo Fischel, Graf Leinsdorf, General Stumm von Bordwehr, Rachel, Soliman u. v. m.). Eine große Anzahl dieser Themen basiert auf Vorarbeiten aus den Vorstufen des Romans: *Der Spion* (1919–1920), *Der Erlöser* (1921–1923), *Die Zwillingsschwester* (1923–1926).⁷²⁹

Über das Verhältnis der Thematik(en) zu der Romanform schreibt Robert Musil selbst in einem Nachwort zu *MoE*, das sich in den ‚Notizen‘ befindet:

Dieses Buch ist unter der Arbeit und unter der Hand ein historischer Roman geworden, er spielt vor fünfundzwanzig Jahren! Es ist immer ein aus der Vergangenheit entwickelter Gegenwartsroman gewesen, jetzt aber ist die Spanne und Spannung sehr groß, aber das unter der Oberfläche Gelegene, was hauptsächlich eins seiner Darstellungsobjekte gewesen ist, braucht noch immer nicht wesentlich tiefer gelegt zu werden.

⁷²⁵ *MoE*, S. 47. Zur „Gestaltlosigkeit als negative Anthropologie“ im *MoE* vgl. Wolf 2011, S. 64 ff.

⁷²⁶ *MoE*, S. 77.

⁷²⁷ *MoE*, S. 19.

⁷²⁸ *MoE*, S. 18.

⁷²⁹ *Der Spion* fängt z. B. mit der Beschreibung des Zimmermanns Franz an, der wegen Lustmords vier Jahre in einer psychiatrischen Anstalt verbrachte und somit große Ähnlichkeiten mit der Figur Christian Moosbruggers aufweist – allerdings auch mit Alfred Döblins Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz* (1929). Vgl. Musil, Robert: *Der Spion*. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 6. Salzburg [u. a.]: Jung und Jung 2019, S. 9–67, hierfür S. 9. Online zugänglich: <http://musilonline.at/musiltext-der-mann-ohne-eigenschaften-6-moe-6-der-spion-1919-1920/> Zugang am 04.04.2021. Dazu auch Pfohlmann, Oliver: Biografie. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 1–34, hier S. 26 f.

Was im Ganzen kurz ist, weil da die ihm angemessene Länge in Erscheinung tritt, wird, einzeln dargeboten, lang ja vielleicht endlos erscheinen können. Und das Tempo stellt sich erst in der Folge heraus. Was den einen langweilt, ist des anderen Kurzweil; die Breite eines Buchs ist eine Relation zwischen seiner wirklichen Ausführlichkeit und den Zeitinteressen.⁷³⁰

Hier bestätigt der Autor nicht nur seine Absicht, einen „Gegenwartsroman“, also eine Darstellung der sozialen, politischen, intellektuellen Lage zu schreiben, sondern auch den allmählichen Einfluss der vergangenen Arbeitsjahre auf die Form des Romans zu übertragen: Ereignisse, die rückblickend im Gedächtnis fast verschwinden – wie die im Buch beschriebenen Einzelhandlungen –, werden, so der Autor, perspektivisch (und je nach dem Grad des individuellen Interesses) als lang- oder kurzweilig empfunden. Auch diese Aussage bestärkt Musils Reflexionen in Bezug auf die Auswirkung der Form – und genauer hier der „Ausführlichkeit“ – des Romans auf die Leser. Die Anzahl und Vielfalt der Figuren und Themenkreise erweisen sich somit als Faktoren der Darstellung einer epochentypischen Lage, die die Komplexitätssteigerung der Handlung sowie die Steigerung der Länge und der Komplexität der gesamten Erzählung symbolisieren.

Die Summe aller Themenkreise im Roman ergibt einen Überblick der dargestellten ‚Zeit‘ in zweierlei Hinsicht: Erstens, wie oben angerissen, als historische Zeit bzw. als „Zeitdiagnostik“⁷³¹ der europäischen Ideologie unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg. Zweitens als Dauer, da die Steigerung von Länge und Komplexität des Textes zu einer Erhöhung des (Zeit)Aufwands der Lektüre führt. In diesem Sinne kann der Komplexität und der Länge der Erzählung eine doppelte darstellende Funktion zugewiesen werden. Diese These wird im folgenden Abschnitt in Bezug auf die erzählstrukturellen Aspekte des Romans untermauert.

6.3 Chronographisches ‚Aussteigen‘ im *MoE*

In der Fachliteratur herrscht Konsens darüber, dass Textlänge und -komplexität zwei Hauptmerkmale von Musils *MoE* sind. Der Roman wurde sogar schon als ‚Mammutfragment‘ bezeichnet.⁷³² Er „ist der mit Abstand umfangreichste Text Robert Musils und gilt als sein Hauptwerk, obwohl er Fragment geblieben ist“,⁷³³ stellt Musils wichtigster Biograf Karl Corino fest. „Volumen“, „Pluralität“ und „Unabgeschlossenheit“ sind Aspekte, die auch Thomas Pekar

⁷³⁰ Musil 1990, S. 877. Für die Erwähnung im anschließenden Absatz gilt ebd.

⁷³¹ Vgl. Haslmayr 1997, S. 184.

⁷³² Vgl. Müller-Dietz, Heinz: Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ als Essay über Kultur und Recht. Saarbrücken: Universaar 2012, S. 12; Corino, Karl: Robert Musil „Der Mann ohne Eigenschaften“. Entwicklung eines großen Romans. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, v. a. S. 98.

⁷³³ Wolf 2016, S. 224–319, hier S. 225.

für eine „Unlesbarkeit“ des Romans verantwortlich macht.⁷³⁴ Diese Eigenschaft wird allgemein nicht als zufällig betrachtet: Massimo Salgaro stellt beispielweise fest, „dass Musil zeitlebens über seine Leser und somit über den Effekt der literarischen Texte, vor allem seiner Texte, reflektiert hat“.⁷³⁵ Die Analyse von früheren Werken des Autors, die im vorigen Kapitel präsentiert wurde, bekräftigt diese Sicht.

Oliver Pfohlmann beschreibt die erwähnten Eigenschaften des Musil'schen Stils im Sinne eines übersteigerten Anspruchs des Romans bzw. als einen „unersättlichen Hunger nach Lesezeit“⁷³⁶ – im Grunde eine Bemerkung in Bezug auf die Länge des Romans. Hier bespricht Pfohlmann den Aspekt der Textkomplexität: „Musils Texte kennen kaum Erholungspausen; ihr Ziel ist ein Höchstmaß an Bedeutungsfülle, Beziehungsdichte und Bildhaftigkeit. Sie verweigern sich der erleichternden Spannungsauflösung [...]“.⁷³⁷ Inka Mülder-Bach kategorisiert den Roman bildhaft in die „Klasse der Monstertexte, die ihre Leser mit Haut und Haar an sich fesseln und ihre Zeit verschlingen wollen“⁷³⁸ und beschreibt den Aspekt der Komplexität seiner narrativen Technik wie folgt:

Der Leser des *Mann ohne Eigenschaften* sieht sich [...] mit einem Problem konfrontiert [...]. Indem dieser sich zu einem verfilzten Universum von Zeichen macht, involviert er den Leser – wenn er sich involvieren lassen will – in den Versuch, ein Gebilde zu durchdringen, dessen Komplexität tendenziell unlesbar geworden ist. Wie jeder literarische Text macht Musils Roman Strukturierungsangebote und ist darauf angewiesen, dass diese in der Lektüre realisiert werden. Doch während Erzählungen dafür üblicherweise mit einer Fabel aufwarten, welche die Zeit ordnet und semantisiert und Kriterien an die Hand gibt, um Wichtiges von weniger Wichtigem zu unterscheiden, hat dieser Informationsfilter im *Mann ohne Eigenschaften* weitgehend ausgedient.⁷³⁹

Birgit Nübel kategorisiert die Dynamik der Steigerung der Länge und Komplexität des Textes im Sinne einer andauernden Aufhebung der Möglichkeit einer Synthese:⁷⁴⁰

Ihre Leistung ist nicht die der Synthese von Leben und Wissenschaft, Sinnlichkeit und Rationalität, Sinnlichkeit und Reflexion im Sinne einer ‚Aufhebung‘, sondern im Sinne eines ‚In-der-Schwebe-Lassens‘, einer ‚Durchstreichung‘ des Identitätsdenkens im Modus Potentialis eines ‚Es könnte auch anders sein‘.⁷⁴¹

⁷³⁴ Pekar, Thomas: Robert Musil zur Einführung. Hamburg: Junius 1997, S. 7.

⁷³⁵ Salgaro, Massimo: Musils Modell-Leser. In: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne. Bd. 33. Hg. von N. C. Wolf und R. Zeller. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014, S. 260–278, hier S. 260.

⁷³⁶ Pfohlmann 2012, S. 109.

⁷³⁷ Ebd., S. 9. Auslassung von mir, R. S.

⁷³⁸ Mülder-Bach, Inka: Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman. München: C. Hanser 2013, S. 17.

⁷³⁹ Ebd., S. 16. Auslassung von mir, R. S.

⁷⁴⁰ Nübel 2006, S. 1.

⁷⁴¹ Ebd., S. 2.

Diese Dynamik des „In-der-Schwebe-Lassens“ als Methode der Darstellung ist die Basis für die erzählstrukturelle Darstellung der historischen Zeit im Roman: Wie die Kataloge der Möbellieferanten, die Ulrich für seine noch unmöblierte Wohnung (im fünften Romankapitel) sucht, breitet der Erzähler dem Leser im vierten und in weiteren Kapiteln eine enorme Palette von Ideen, Konzepten und Gedanken aus, nur um sich am Ende so wenig festzulegen, wie seine Darstellung Gottes, der im (von Nübel aus dem Roman zitierten) „Conjunctivus potentialis“⁷⁴² spricht.

Länge, Komplexität und Unabgeschlossenheit werden treffend von diesen Studien als fundamentale Elemente der Struktur des Romans erkannt. Trotzdem widmete sich bisher keine Untersuchung spezifisch dieser Faktoren sowie der Schwierigkeit der Orientierung in Bezug auf die Erzählchronologie, die eine so lange und komplexe Texträumlichkeit verursachen kann. Ohne die differenzierenden Unterscheidungen zwischen Zeitlichkeit und Zeit sowie zwischen den drei Zeitkategorien, erweist sich die Untersuchung der temporalen Relationen im Text als herausfordernd und weniger fruchtbar – wie die oben zitierte Fachliteratur erkennt. Die Berücksichtigung der Texträumlichkeit als Darstellungselement zeigt sich insofern als unentbehrlich für die angemessene Untersuchung des Musil'schen Romans. Die Beispielanalyse in den folgenden Kapiteln ist ein Versuch, zur Schließung dieser Forschungslücke (der temporal differenzierten Analyse des *MoE*) beizutragen.

In einem Brief vom 26.1.1931 an einem lediglich als „G.“ angegebenen Adressaten⁷⁴³ bespricht Robert Musil die temporale Dimension der Erzählung des damals unlängst (November 1930) erschienenen ersten Bandes des *MoE*:

Der Inhalt breitet sich auf eine zeitlose Weise aus, es ist eigentlich immer alles auf ein Mal da [...]. Ich darf also sagen, dass ich auch im 1. Band die erzählerische Dimension Zeit nicht vergesse, sondern sie bewusst, durch den Kunstgriff der geschaffenen Situation, bloß ausschalte.⁷⁴⁴

Diese wegweisende Beschreibung der Darstellungsweise temporaler Verhältnisse im *MoE* stimmt mit dem (in Kap. 3.2.3 c ausführlicher besprochenen) Verfahren überein, das Mary Louise Pratt als ‚Opting out‘ (in etwa ‚Aussteigen‘) beschreibt.⁷⁴⁵ ‚Aussteigen‘ entspricht im Kontext der Musil'schen Erzähltechnik der bewussten Entscheidung des Autors, die erzählerische Dimension ‚Zeit‘, in seiner eigenen Formulierung, ‚auszuschalten‘. ‚Zeit‘ wird hier offensichtlich nicht im historischen, sondern im chronologischen Sinn gemeint: Indem

⁷⁴² *MoE*, S. 19.

⁷⁴³ Nach der Anmerkung des Hg. Adolf Frisé vermutlich an „Bernard Guillemin“. Vgl. Musil 1981, S. 496.

⁷⁴⁴ Musil 1981, S. 496–499, hier S. 498 f. Auslassung von mir, R. S.

⁷⁴⁵ Vgl. Pratt 1977, S. 175.

Teile der Erzählung auffällig ausführlich, detailliert und komplex erzählt werden, entfernt sich der Fokus der Erzählung vom zentralen Referenzpunkt der Haupthandlung (Ulrich). Dadurch wird die Chronologie der Erzählung, im Sinne der Angabe von Stunden, Tagen, Wochen usw. in der Geschichte, schwer nachvollziehbar. In den herkömmlichen narratologischen Theorien wird dieses Verfahren bzw. bestimmte Formen seiner Erscheinung nach Gérard Genette ‚Pause‘ benannt und als eine diegetische Dauer ‚Null‘ verstanden (vgl. Kap. 2.2). Die folgenden Beispielanalysen versuchen dagegen, anhand der Erkenntnisse aus dem ersten Teil dieser Arbeit, die chronographische Funktion von Länge und Komplexität im *MoE* zu berücksichtigen.

Gegen die herkömmliche erzähltheoretische Perspektive sprechen einige (zuvor in den Kap. 2.1, 2.2 und 3.1 dieser Arbeit besprochenen) Tatsachen: Die Erzählung wird während einer ausschweifenden Detaillierung keineswegs ‚pausiert‘. Die Ereignisse, die parallel zur Haupthandlung erzählt werden, haben zwar keinen direkt feststellbaren chronologischen Gehalt (d. h. es wird in ihnen nicht angegeben, wie viel chronologische Zeit in der Geschichte vergeht), aber sie haben eine *chronographische Funktion* der Veränderung der Gewichtung temporaler Verhältnisse. Länge und Komplexität werden dabei aus der (im Unterkapitel 3.2.3 c dieser Arbeit erläuterten) semiotischen Perspektive betrachtet, in der beide Aspekte als Brüche mit den (ursprünglich von Paul Grice) postulierten Maximen des kommunikativen Kooperationsprinzips gedeutet werden.

Schon das Anfangskapitel des *MoE* („Woraus bemerkenswerterweise nichts hervorgeht“) fungiert als eine Einführung in eine programmatische Darstellungsabsicht, die sich durch den ersten und zweiten Teil des Romans erstreckt. Diese Absicht basiert auf der Kritik der europäischen Intellektualität in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die Musil in anderen Schriften erprobte. So erkennt Andrea Gnam:

Das Anwachsen der Geschwindigkeit umfasst nicht nur das Kriegs-, Informations- und Transportwesen, sondern ebenso den Wechsel der Moden, das Veralten der eingenommenen heuristischen Perspektive und die Formen des kulturellen Gedächtnisses. Vor allem die Akzeleration der Lebensverhältnisse beschäftigt Musil im „Mann ohne Eigenschaften“ wie in seinen theoretischen Schriften.⁷⁴⁶

In *Intensismus* (*Aus einem unveröffentlichten Kunsthandbuch für reichgewordene Leute*), einem Aufsatz aus dem Jahr 1926, mokiert Musil beispielsweise mehr als nur den ästhetischen Geschmack seiner Zeitgenossen, wie diese Passage zeigt:

⁷⁴⁶ Gnam, Andrea: Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk. München: Fink 1999, S. 39.

Halten Sie also bloß still an dem Wunsch fest, dass sich die Malerei bald wieder Rennpferden, Jagdbildern, Automobilen, Flugzeugen und allem, was Sie wirklich schön finden, zuwenden möge, und verlangen Sie vorläufig, dass mit den unausgenützten Geistesflächen Schluss gemacht werde.

Intensivstes Leben im kleinsten Bildteil, nervöse Fläche, Einleitung der siegreichen Energie des modernen Lebens in den Bildrahmen: das ist der Intensismus!⁷⁴⁷

Der Bezug der Kritik ist, wie die im Zitat ausgewählten Bilder von Verkehrsmitteln zeigen, die Steigerung der Geschwindigkeit vieler Prozesse im modernen Großstadtleben sowie die entsprechende „Steigerung des Nervenlebens“.⁷⁴⁸ Einige Kapitel im ersten und zweiten Teil des *MoE* können insofern durchaus als ‚intensiv‘ im Sinne der Steigerung der Informationskomplexität und der Textlänge bezeichnet werden.

Auch im Aufsatz *Geschwindigkeit ist eine Hexerei* vom 28. Mai 1927 bespricht Musil das Verhältnis zwischen modernen Lebensverhältnissen und sprachlicher Entwicklung:

Das Böseste ist, dass das moderne Leben voll von neuen Geschwindigkeiten ist, für die wir keine Ausdrücke haben. Geschwindigkeiten sind merkwürdigerweise das Konservativste, was es gibt. Trotz Eisenbahnen, Flugzeug, Automobil, Tourenzahl, Zeitlupe sind ihre äußersten Grenzen heute noch die gleichen wie in der Steinzeit; schneller als der Gedanke oder der Blitz und langsamer als eine Schnecke ist in der Sprache nichts geworden. Das ist eine verteuflte Lage für ein Zeitalter, das keine Zeit hat und sich bestimmt glaubt, der Welt eine neue Geschwindigkeit zu geben; die Schnelligkeitsäpfel hängen ihm in den Mund, und es gelingt ihm nicht, den Mund zu öffnen.⁷⁴⁹

Dieses Zitat zeugt von Musils Bewusstsein in Bezug auf die epochale Tendenz zur Steigerung bzw. Beschleunigung sowie von einer Reflexion in Bezug auf die sprachlichen Mechanismen und Möglichkeiten der Darstellung von temporalen Verhältnissen. Es zeigt darüber hinaus die Unbestimmtheit und Ambivalenz des Autors in Bezug auf Modernisierungserscheinungen, der in dieser Passage einen Zustand der zu langsamen Entwicklung der Sprache zu beklagen scheint. Musils eigene Form der ‚Hexerei‘ ist in diesem Sinne die Entwicklung einer neuartigen, ‚zeitgemäßen‘ Erzähltechnik der konsequenten und ästhetisch bewussten Steigerung der thematischen und syntaktischen Komplexität.

⁷⁴⁷ Musil, Robert: Intensismus. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 681–683, hier S. 683.

⁷⁴⁸ Simmel 2006, S. 9.

⁷⁴⁹ Musil, Robert: *Geschwindigkeit ist eine Hexerei*. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 683–685, hier S. 684.

6.3.1 „Woraus bemerkenswerterweise nichts hervorgeht“

Wahrnehmung, Sinnesüberforderung und Entfremdung sind die thematischen Grundrisse des ersten Teils im *MoE*, „Eine Art Einleitung“. Eine detailliertere Analyse der Satz- und Absatzstruktur vom Anfang des ersten Kapitels „Woraus bemerkenswerterweise nichts hervorgeht“ zeigt schon das Verfahren der Steigerung der Komplexität und Länge des Textes.

Die Komplexität des Textes ergibt sich in diesem ersten Romanabsatz zunächst aus einer Reihung von Fachtermini aus den Bereichen der Klimatologie („barometrisches Minimum“, „Isothermen und Isotheren“) und der Astronomie („Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes“). Diese Informationen zeigen sich im Verlauf der Passage und der Geschichte nicht nur als nicht relevant für das reine Verständnis der Ulrich-Handlung, sondern sogar als störend für das Erfassen ihrer Eckdaten (wer, wann, wo) bei der Lektüre:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.⁷⁵⁰

Erst am Ende des Absatzes taucht die temporale Angabe auf, die die Handlung in einer Chronologie situiert. Inka Mülder-Bach erkennt, dass es sich bei diesem Eingang um „eine vermischte Beschreibung einer gemischten Lage“ handelt, in welcher „das Tatsächliche“ bzw. die Wirklichkeit „sprachlich nicht repräsentiert werden kann“.⁷⁵¹ In dieser Passage lässt sich allerdings eine Abweichung in Bezug auf die (im Kap. erläuterten) Maximen der Quantität (Menge an Informationen), der Relation (Relevanz zum Gegenstand) und der Modalität (Effektivität der Art der Vermittlung) erkennen. Diese Abweichung deutet darauf hin, dass es sich bei dieser Art der Beschreibung um eine wohlüberlegte ästhetische Absicht mit darstellender Funktion handelt. Bekräftigt wird diese Absicht durch den ironisch anmutenden, metanarrativen Kommentar in Bezug auf die Länge bzw. die Kürze der Formulierungsvariante am Ende des Absatzes („Mit einem Wort [...], wenn es auch etwas altmodisch ist [...])“. Der

⁷⁵⁰ *MoE*, S. 9. Die Kommentare zum Zitat im anschließenden sowie im vorigen Absatz beziehen sich auf ebd.

⁷⁵¹ Mülder-Bach 2013, jeweils S. 24 und 28.

Kommentar lässt sich insofern als Andeutung in Bezug auf das chronographische Potenzial der Beschreibungen deuten. Ein moderner bzw. nicht ‚altmodischer‘ Erzählstil wäre somit komplex, überfordernd und durch diese epochentypischen Eigenschaften ‚zeitgemäß‘.

Die zeitgemäße, technisch präzise, komplexe Darstellung der Ereignisse, die einen ganz gewöhnlichen Tag ausmachen, erzeugt eine Lektüredauer, die durch die Zeitangabe am Ende der Passage chronologisch situiert wird. Diese Zeitangabe gewinnt durch die komplexe, ausgedehnte, (nach dem Erzähler) ‚zeitgemäße‘ Beschreibung einen temporalen bzw. einen eigenen, chronographischen Wert.

Im zweiten Absatz des ersten Kapitels wird zunächst die Verkehrslage der Großstadt detailreich beschrieben. Die Beschreibung ist allerdings weniger objektiv und stärker an Sinnesempfindungen orientiert:

Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile führen, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen. An diesem Geräusch, ohne dass sich seine Besonderheit beschreiben ließe, würde ein Mensch nach jahrelanger Abwesenheit mit geschlossenen Augen erkannt haben, dass er sich in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien befinde. Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen. Die Augen öffnend, würde er das gleiche an der Art bemerken, wie die Bewegung in den Straßen schwingt, bei weitem früher, als er es durch irgendeine bezeichnende Einzelheit herausfände. Und wenn er sich, das zu können, nur einbilden sollte, schadet es auch nichts. Die Überschätzung der Frage, wo man sich befinde, stammt aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken musste.⁷⁵²

Die lebensbedrohliche Geschwindigkeit – die am Ende des Kapitels ein Opfer macht – wird an dieser Stelle durch Formulierungen wie „Autos schoßen [...]“, „Fußgängerdunkelheit“, „lockere Eile“, „schneidige Kanten“, „absplitterten und verflogen“ angedeutet. Das Geräusch des bedrohlich pulsierenden Verkehrs wird in dieser Passage als eine Art *Differentia specifica* der an einer Stelle personifizierten Großstadt (mit „ihrem Gang [...] wie Menschen“) angegeben. Erst mitten im Absatz, mit dem Wechsel der Orientierung nach der Visualität, erfahren wir, dass es sich um die „Reichshaupt- und Residenzstadt Wien“ handelt. Die kurzen Ausdrucksweisen von chronologischer Angabe („August 1913“) und Ort werden allerdings als „Überschätzung“ und „etwas altmodisch“ bezeichnet, also als nicht mehr ‚zeitgemäß‘ und, angesichts ihrer Herkunft („aus der Hordenzeit“), primitiv anmutend. Diese kritisch

⁷⁵² *MoE*, S. 9. Die Kommentare zum Zitat im anschließenden Absatz beziehen sich auf ebd.

konnotierten Faktoren tragen zu einem insgesamt negativen Eindruck (von Lebensgefahr und -bedrohung) bei und somit auch zum Gesamtgefühl des Unbehagens und der Überforderung.

Während die herkömmlich wichtigsten Informationen der Geschichte in der Menge an Daten, die entweder zu spezifisch und technisch oder subjektiv und uneindeutig beschrieben werden, untergehen, merkt der Erzähler am Ende des zweiten Absatzes ironisch an:

Es wäre wichtig, zu wissen, warum man sich bei einer roten Nase ganz ungenau damit begnügt, sie sei rot, und nie danach fragt, welches besondere Rot sie habe, obgleich sich das durch die Wellenlänge auf Mikromillimeter genau ausdrücken ließe; wogegen man bei etwas so viel Verwickelterem, wie es eine Stadt ist, in der man sich aufhält, immer durchaus genau wissen möchte, welche besondere Stadt das sei. Es lenkt von Wichtigem ab.⁷⁵³

Diese Bemerkung in Bezug auf die Genauigkeit einer technisch genau überprüfaren Tatsache, die im Alltag allerdings als irrelevant betrachtet wird, deutet auf das hier erprobte Erzählverfahren der Blendung von Informationen durch Hyperdetaillierung hin: Die Eckdaten der Geschichte werden vom Erzähler (sowohl explizit, inhaltlich als auch erzählstrukturell) als weniger wichtig behandelt und gehen in die Masse an technischen Details unter. In anderen Worten: Der „Informationsfilter“, von welchem Inka Mülder-Bach schreibt, hat in Beispielen wie diesem eindeutig ausgedient.⁷⁵⁴ Der Standpunkt der Betrachtung schwankt von der Makroskopie (der klimatologischen Informationen) bis hin zur Mikroskopie (der Hautfärbung). Während das ‚Wie‘ bzw. die Form der Darstellung dadurch hervorgehoben wird, wird der Schauplatz der Handlung z. B. erst nach circa 120 Wörtern erwähnt, die die Leser zuerst mit in eine rasante Reise durch die gesamte Spanne des europäischen Luftraums nimmt (siehe Zitat „Über dem Atlantik [...]“ oben). Die Hauptfigur Ulrich wird beispielsweise erst im fünften Romankapitel namentlich eingeführt.

Diese Art der Darstellung, die herkömmlich als ‚Ausschweifung‘ oder ‚Essayismus‘⁷⁵⁵ kategorisiert werden könnte, gewinnt in diesem Zusammenhang ein symbolisierendes und chronographisches Potenzial. Die Hyperdetaillierung dehnt die Texträumlichkeit aus und steigert die Textkomplexität bzw. die Informationsdichte, was zu einer Verlangsamung des Voranschreitens der Lektüre führen kann sowie zu einer Erschwerung der Erfassung der Eckdaten der Geschichte. Diese Verlangsamung der Lektüre bedeutet allerdings nicht unbedingt, dass dadurch einen Eindruck der Verlangsamung der Erzählung in den Lesern

⁷⁵³ *MoE*, S. 9 f. Die Kommentare zum Zitat im anschließenden Absatz beziehen sich auf ebd.

⁷⁵⁴ Mülder-Bach 2013, S. 16.

⁷⁵⁵ Vgl. dazu Nübel 2006.

erzeugt werden müsste. Die Fülle und Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen, erzählten Ereignisse könnte gleichwohl einen Eindruck von Schnelligkeit oder Unübersichtlichkeit evozieren. Auch diese Eindrücke basieren allerdings auf den besprochenen Aspekten der Textlänge und -komplexität, die in dem benannten Beispiel einen Darstellungscharakter aufweisen.

Die Hyperdetaillierung erfordert von den Lesern eine größere kognitive Leistung, die in der Passage eine thematische Entsprechung in der Überquerung der Großstadtstraße im ersten Kapitel vergleichen ließe, in welcher suggeriert wird, „welche ungeheure Leistung heute schon ein Mensch vollbringt, der gar nichts tut“.⁷⁵⁶ In dieser Aussage schwingt unverkennbar die Idee der Steigerung der kognitiven Aktivität mit und in diesem Sinne wird auch der Lastwagenunfall weiter im ersten Kapitel erklärt: Die Fähigkeit der Steigerung der Aufmerksamkeit sowie der schnellen Verarbeitung von Reizen in der modernen Metropole wird als geradezu lebenswichtig dargestellt. „Er [das Unfallopfer] war durch seine eigene Unachtsamkeit zu Schaden gekommen, wie allgemein zugegeben wurde.“⁷⁵⁷ Die Bestärkung der allgemeinen Meinung verdeutlicht an dieser Stelle die Naturalisierung dieser lebensbedrohlichen Verhältnisse. Leben und Tod werden in der Großstadt zu ‚technischen Problemen‘ gemacht – wie der unbenannt gebliebene Mann der ihn begleitenden Frau erzählt – und dadurch zu einem ‚Zeitproblem‘ im historischen bzw. epochalen Sinn und auch chronometrisch in Bezug auf die Steigerung des Lebenstempos.

Aus einer Perspektive der Ebene der Haupthandlung könnte man in diesem Sinne behaupten, dass aus den äußerst spezifischen und dichten Informationen im ersten Kapitel, wie dessen Titel angibt, „nichts hervorgeht“.⁷⁵⁸ In Wirklichkeit führt der heterodiegetische Erzähler dabei den Lesern das Hauptmerkmal seines Stils vor: das ‚Aussteigen‘ (‚Opting out‘) aus den herkömmlichen, ‚unzeitgemäßen‘ Erzählverhältnissen. Er zeigt uns dadurch performativ – indem er Komplexität und Länge der Erzählung steigert – wie sich die Überforderung des modernen Großstadtlebens in Bezug auf die Wahrnehmung seiner Zeitlichkeit anfühlen kann. Die Entsprechung von Form und Inhalt, wie sie in dieser Passage vorkommt, wird von Musil zwar nicht explizit in einem ästhetischen Programm wie etwa Döblins *Berliner Programm* erklärt,⁷⁵⁹ aber ihre Häufigkeit und Prägnanz beweist, dass es sich dabei nicht um

⁷⁵⁶ *MoE*, S. 12.

⁷⁵⁷ *MoE*, S. 10. Ergänzung von mir, R. S.

⁷⁵⁸ *MoE*, S. 9.

⁷⁵⁹ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. *Berliner Programm* (1913). In: Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Hg. von W. Muschg. Olten [u. a.]: Walter-Verlag 1963, S. 15–19.

Zufälligkeiten, sondern um eine ästhetische Absicht des Autors handelt. Dies werden auch die weiteren Beispiele zeigen.

6.3.2 „Haus und Wohnung des Mannes ohne Eigenschaften“

Die textfüllende und komplexitätserzeugende Detailliertheit der Erzählweise im *MoE* drückt sich weiterhin im zweiten Kapitel des ersten Teils in der Einführung der – an dieser Stelle noch namenlosen – Hauptfigur aus. Aus der (im ersten Kapitel) vermittelten Straßenperspektive des (gleichfalls namenlosen) ‚eleganten Paares‘⁷⁶⁰ von Fußgängern nähert sich der Erzähler dem Haus des Mannes ohne Eigenschaften:

Das war ein teilweise noch erhalten gebliebener Garten aus dem achtzehnten oder gar aus dem siebzehnten Jahrhundert, und wenn man an seinem schmiedeeisernen Gitter vorbeikam, so erblickte man zwischen Bäumen, auf sorgfältig geschorenen Rasen etwas wie ein kurzflügeliges Schlösschen, ein Jagd- oder Liebesschlösschen vergangener Zeiten. Genau gesagt, seine Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts, die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert erneuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander photographierte Bilder; aber es war so, dass man unfehlbar stehen blieb und „Ah!“ sagte. Und wenn das Weiße, Niedliche, Schöne seine Fenster geöffnet hatte, blickte man in die vornehme Stille der Bücherwände einer Gelehrtenwohnung.

Diese Wohnung und dieses Haus gehörten dem Mann ohne Eigenschaften.⁷⁶¹

Diese Art der Einführung der Hauptfigur betont zunächst die Räumlichkeit der Umgebung (des Gebäudes und seiner Baugeschichte) sowie Teile seiner Geschichte, wie z. B. in Bezug auf die Passage „aus dem achtzehnten oder gar aus dem siebzehnten Jahrhundert“. Die Beschreibung der Baugeschichte behandelt diese Zeitschichten thematisch und erzählstrukturell: Wie das Übereinander der Stile und die Unmöglichkeit ihrer Synthese (wie durch die Assoziation der Stilschichten mit der Superposition von Fotoaufnahmen)⁷⁶² thematisch hervorgehoben werden, so werden auch die Teile des Gebäudes übereinander im Text konstruiert: Traggewölbe, Oberstock, Fassade und zuletzt der Innenraum der Wohnung. Die architektonische bzw. historische Vielfalt der Umgebung ließe sich sogar als eine weitere Anspielung auf die Komplexität der Erfahrung von Großstadtbewohnern, die in diesem Fall stark mit der überfordernden (temporalen) Komplexität der beschriebenen Straßenszenerie kontrastiert.

⁷⁶⁰ Vgl. *MoE*, S. 10 und 11.

⁷⁶¹ *MoE*, S. 11 f. Die Erwähnungen des Zitats im anschließenden Absatz beziehen sich auf ebd.

⁷⁶² Vgl. *MoE*, S. 12. Dieser Aspekt wird im fünften Kapitel – das interessanterweise wiederum „Ulrich“ betitelt wurde, obwohl es sich hauptsächlich um sein Haus und dessen Einrichtungsoptionen handelt – im Kontext der „Zusammenhanglosigkeit der Einfälle“ (*MoE*, S. 20) wieder aufgenommen.

Dieser Aspekt (der Komplexität der Ausstattungsmöglichkeiten) wird im fünften Kapitel erneut aufgegriffen.

Parallel zur historischen Ebene wird auch die chronometrische-chronologische Ebene zusammen mit der Hauptfigur eingeführt:

Er stand hinter einem der Fenster, sah durch den zartgrünen Filter der Gartenluft auf die bräunliche Straße und zählte mit der Uhr seit zehn Minuten die Autos, die Wagen, die Trambahnen und die von der Entfernung ausgewaschenen Gesichter der Fußgänger, die das Netz des Blicks mit quirlender Eile füllten; er schätzte die Geschwindigkeiten, die Winkel, die lebendigen Kräfte vorüberbewegter Massen, die das Auge blitzschnell nach sich ziehen, festhalten, loslassen, die während einer Zeit, für die es kein Maß gibt, die Aufmerksamkeit zwingen, sich gegen sie zu stemmen, abzureißen, zum nächsten zu springen und sich diesem nachzuwerfen; kurz, er steckte, nachdem er eine Weile im Kopf gerechnet hatte, lachend die Uhr in die Tasche und stellte fest, dass er Unsinn getrieben habe. – Könnte man die Sprünge der Aufmerksamkeit messen, die Leistungen der Augenmuskeln, die Pendelbewegungen der Seele und alle die Anstrengungen, die ein Mensch vollbringen muss, um sich im Fluss einer Straße aufrecht zu halten, es käme vermutlich – so hatte er gedacht und spielend das Unmögliche zu berechnen versucht – eine Größe heraus, mit der verglichen die Kraft, die Atlas braucht, um die Welt zu stemmen, gering ist, und man könnte ermessen, welche ungeheure Leistung heute schon ein Mensch vollbringt, der gar nichts tut.

Denn der Mann ohne Eigenschaften war augenblicklich ein solcher Mensch.
Und einer der tut?⁷⁶³

Wie der Erzähler in seinen hyperdetaillierten Beschreibungen – und sonst auch wie Musils Schilderung des ‚mathematischen Menschen‘⁷⁶⁴ – reizt sich Ulrich selbst kognitiv in dieser Passage durch die chronometrische Messung der Dauer und Geschwindigkeiten des Straßenverkehrs: Er versucht, die kognitive Anstrengung eines Menschen, der heutzutage anscheinend „gar nichts tut“, mit der Uhr zu messen und die Erkenntnis seines gescheiterten Versuches ist nichts anderes als die Feststellung der ungeheuren Überforderung der Sinne durch den gewöhnlichen „Fluss einer Straße“ in einer Großstadt. Die daraus entstandene Hyperdetaillierung hat einen unmittelbaren Impakt auf die Länge der Sätze.

Die Sätze dieser Passage können in Relation zu anderen Sätzen davor und danach als lang bezeichnet werden: Der erste Satz enthält insgesamt 121, der zweite 81 Wörter. Die Satzlänge bzw. der Zeichenträger steht dabei in einem Verhältnis der Entsprechung zu dem beschriebenen Objekt (der Dauer der Ereignisse) sowie auch zur Performanz des Textes durch die Lektüre. Auch die Erwähnung der „Leistungen der Augenmuskeln“ gewinnt dadurch ein performatives Potenzial, indem das, was beschrieben wird, auch suggeriert bzw. evoziert wird: Die erwähnte Steigerung der kognitiven und muskulären Leistung der Verkehrsteilnehmer findet in

⁷⁶³ *MoE*, S. 12. Die Kommentare zum Zitat in den anschließenden Absätzen beziehen sich auf ebd.

⁷⁶⁴ Vgl. Musil, Robert: *Der mathematische Mensch*. In: ders.: *Essays, Reden, Kritiken*. Hg. von Anne Gabrisch. Berlin: Volk und Welt 1984, S. 61–65.

derjenigen der Leser eine bedeutungsträchtige Entsprechung. Die Passage ist dadurch nicht nur repräsentativ für die Zeithematik im Roman, sie ist weitgehend ikonisch⁷⁶⁵ in ihrer Form: Die auffällige Länge des ersten Satzes verweist auf ein großes Potenzial der Vermittlung der temporalen Wahrnehmung Ulrichs, der das Messen mit der Stoppuhr nach zehn Minuten wohl aus Erschöpfung aufgibt. Die Entsprechung von Inhalt und Form erweist sich in dieser Passage demnach als besonders aussagekräftig.

Ein weiterer darstellender Aspekt der Form der zitierten Passage ist die (sonst stark hypotaktische) Satzstruktur, die an drei besonderen Punkten stellenweise parataktisch wird: einmal am Ende des ersten zitierten Satzes bei der Erwähnung von Verkehrsteilnehmern („Autos, die Wagen, die Trambahnen [...]“); dann bei der Beschreibung des Prozesses der Erfassung und Verarbeitung der Informationen („er schätzte die Geschwindigkeiten [...] ziehen, festhalten, loslassen[...]“) und unmittelbar nach der Erwähnung der „Sprünge der Aufmerksamkeit“. Die parataktischen, bilderreihenden Stellen trennen Bedeutungseinheiten im Satz, dessen Form bzw. Räumlichkeit dem Nebeneinander der Reihung von Verkehrsteilnehmern entspricht. Dadurch ließe sich eine Entsprechung zwischen den Augenbewegungen des Lesers und denjenigen eines Menschen, der einen solchen Straßenverkehr beobachten würde. Diese Entsprechung weist das Potenzial auf, die mentale Hineinversetzung der Leser in die Zeitlichkeit der erzählten Handlung zu fördern,⁷⁶⁶ da die Aufmerksamkeit der („Modell“-)Leser dadurch stärker auf den Akt der Lektüre selbst gerichtet wird. Musils Erzählweise nähert sich an dieser Stelle dem zuvor erwähnten Döblin'schen „Kinostil“, in welchem „Gedrängtheit und Präzision“ sowie die Darstellung von „[r]apide[n] Abläufe[n], Durcheinander in bloßen Stichworten“ als zeitgemäße Erzählstrategie beschrieben werden.⁷⁶⁷

Ulrich erkennt schließlich, dass die hohe kognitive Leistung im Alltag eines jeden Großstadtbewohners ein geradezu heroisches Ausmaß annimmt.⁷⁶⁸ Aber dieser Gedanke verliert sich im Ausgang des Kapitels zusammen mit weiteren Fragen, die als symptomatisch für die (historische) Zeit der Handlung bezeichnet werden:

Wer kann das heute schon wissen?! Solcher unbeantworteter Fragen von größter Wichtigkeit gab es aber damals hunderte. Sie lagen in der Luft, sie brannten unter den Füßen.

⁷⁶⁵ Vgl. Kap. 3.2.3 c) dieser Arbeit sowie Nöth 2000, S. 193.

⁷⁶⁶ Auch Günther Stocker erkennt dieses Potenzial von Texten: „Der räumlichen Ausdehnung des Buchkörpers entspricht auch eine spezifische Zeitlichkeit.“ Stocker, Günther: „Aufgewacht aus tiefem Lesen.“ Überlegungen zur Medialität des Bücherlesens im digitalen Zeitalter. In: Herrmann, H.; Moser, J. (Hg.): Lesen. Ein Handapparat. Frankfurt a. M.: V. Klostermann 2015, S. 33–47, hier 39.

⁷⁶⁷ Döblin 1963, u. a. S. 17. Ergänzungen von mir, R. S.

⁷⁶⁸ *MoE*, S. 13.

Die Zeit bewegte sich. Leute, die damals noch nicht gelebt haben, werden es nicht glauben wollen, aber schon damals bewegte sich die Zeit so schnell wie ein Reitkamel; und nicht erst heute. Man wusste bloß nicht, wohin. Man konnte auch nicht recht unterscheiden, was oben und unten war, was vor und zurück ging. „Man kann tun, was man will;“ sagte sich der Mann ohne Eigenschaften achselzuckend „es kommt in diesem Gefilz von Kräften nicht im geringsten darauf an!“⁷⁶⁹

Diese schnelle ‚Bewegung‘ der (historischen) ‚Zeit‘ und die Wahrnehmung der Steigerung des Lebenstempos im modernen Großstadtleben sind also, wie dieses und weitere Beispiele zeigen, nicht nur Thema, sondern auch die *Form* bzw. das Stilmittel im zweiten Kapitel des *MoE*.

Die Beschreibung der Wahrnehmung der Großstadt in diesen Beispielen weist insofern ein Potenzial der Chronographie auf, da ihre Lektüre einen gesteigerten kognitiven Verarbeitungsprozess erfordert. Die Steigerung der Komplexität und der Länge des Textes wird mal durch den unterordnenden, verschachtelnden Satzbau, mal durch die Reihung von unterschiedlichen Inhalten konstruiert. Diese Strategien der Darstellung weisen eine Entsprechung von Form und Inhalt auf, die die Leser zu einer mentalen Hineinversetzung in die Zeitlichkeit der erzählten Handlung einlädt. So kann z. B. die Beschreibung der Augenbewegungen sowie der kognitiven Anstrengung der Hauptfigur zu einer reflexartigen Leserreaktion der mentalen Nachahmung und dadurch der (tieferen) Einfühlung in die Zeitlichkeitswahrnehmung Ulrichs werden.⁷⁷⁰ Diese Reaktion entspricht weiterhin auch der im Roman als zeittypisch präsentierten Wahrnehmung der Großstadt und gliedert sich insofern in eine epochentypische Tendenz der Literarisierung von Geisteszuständen.⁷⁷¹ Die Wahrnehmung der Großstadt unterscheidet sich drastisch von einem langsameren Lebenstempo, das z. B. im achten Kapitel des *MoE* „Kakanien“ (vgl. Kap. 6.3.4 dieser Arbeit) präsentiert wird.

6.3.3 „Wirklichkeits-“ und „Möglichkeitssinn“

Ein weiteres Beispiel für die Verlagerung der Gewichtung temporaler Verhältnisse sowie für die chronographische Funktion der Detaillierung der Erzählung im *MoE* ist das vierte Kapitel des ersten Teils „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben“. Die Form, wie logisch-philosophische Denkfiguren darin präsentiert werden, deutet auf eine durch Ironie verschleierte, kritische Absicht hin.⁷⁷² Wie Walter Fanta es feststellt, ist das Schreiben

⁷⁶⁹ *MoE*, S. 13.

⁷⁷⁰ Vgl. dazu Kap. 3.2.3 dieser Arbeit sowie zum Einfluss der Texträumlichkeit auf den Leser Iser 1994, S. 219; Stocker 2015, S. 39 sowie Coch, Charlotte: *Lektüre als Form. Das absolute Buch* bei Friedrich Schlegel, Walter Benjamin und Niklas Luhmann. Bielefeld: Transcript 2021, u. a. S. 32.

⁷⁷¹ Zum Thema „Erweitertes Bewusstsein bei Rilke und Musil“ vgl. Ajouri 2009, S. 140 ff.

⁷⁷² Zum Ironie-Konzept bei Musil vgl. Alt 1985.

Musils „von prinzipiellen intentionalen Ambivalenzen bestimmt“.⁷⁷³ Solche Ambivalenzen werden im vierten Kapitel durch die komprimierte Schilderung von gegensätzlichen Gedankenpositionen in Bezug auf z. B. einen Wirklichkeitssinn und einen Möglichkeitssinn; Möglichkeitsmenschen und Idealisten; das Mögliche und Träume; einen Narr und ein Tüchtiger; einen Mann mit Eigenschaften und einen ohne aufgezeigt. Diese Gegensätze werden auf eine höchst uneindeutige Art und Weise besprochen, sodass die Eigenschaft von „Möglichkeitsmenschen“, die „in einem Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven“⁷⁷⁴ leben, die im Kapitel kritisiert wird, durch die Erzählweise selbst weitgehend vorgeführt wird. Die Versuche des Erzählers, den Möglichkeits- vom Wirklichkeitssinn präzise zu unterscheiden, führen zu Beispielen, die ebenfalls höchst uneindeutig sind, wie dem vom Geldbetrag:

Wenn man nun in bequemer Weise die Menschen des Wirklichkeits- und des Möglichkeitssinns voneinander unterscheiden will, so braucht man bloß an einen bestimmten Geldbetrag zu denken. Alles, was zum Beispiel tausend Mark an Möglichkeiten überhaupt enthalten, enthalten sie doch ohne Zweifel, ob man sie besitzt oder nicht; die Tatsache, dass Herr Ich oder Herr Du sie besitzen, fügt ihnen so wenig etwas hinzu wie einer Rose oder einer Frau. Aber ein Narr steckt sie in den Strumpf, sagen die Wirklichkeitsmenschen, und ein Tüchtiger schafft etwas mit ihnen.⁷⁷⁵

Der Erzähler bespricht also eine „keineswegs [...] sehr eindeutige Angelegenheit“⁷⁷⁶ auf eine auffällig uneindeutige Weise, denn nach diesem Beispiel sind beide eingeführten Menschenkategorien genauso wenig verständlich wie zuvor.

Die Uneindeutigkeit der Argumentation betrifft auch die Steigerung ihrer Komplexität durch die Einführung von weiteren Gegensätzen und Ambivalenzen, wie der Passage, nach der der Erzähler versucht, den Möglichkeitssinn zum ersten Mal zu definieren. Die Erklärung der Fähigkeit, alles zu denken, „was ebensogut sein könnte“, artet selbst in Uneindeutigkeit aus: „Man sieht, dass die Folgen solcher schöpferischen Anlage bemerkenswert sein können, und bedauerlicherweise lassen sie nicht selten das, was die Menschen bewundern, falsch erscheinen und das, was sie verbieten, als erlaubt oder wohl auch beides als gleichgültig.“⁷⁷⁷ Diese gezielte Verwendung von Ambivalenzen, die stark komprimierte Schilderung von gegensätzlichen Positionen erhöhen die Komplexität des Kapitels. Die Gegensätze werden weder ausführlich durch Beispiele erläutert noch in einen narrativen Sinnzusammenhang mit Bezug auf die

⁷⁷³ Fanta 2000, S. 31.

⁷⁷⁴ *MoE*, S. 16.

⁷⁷⁵ *MoE*, S. 16 f.

⁷⁷⁶ *MoE*, S. 17.

⁷⁷⁷ *MoE*, S. 16.

Haupthandlung gesetzt. Im Gegenteil: Der Erzähler entscheidet sich, die Komplexitätssteigerung mit einer Pointe der Ambivalenz abzuschließen. Diese Strategie gleicht einem Nullsummenspiel, das dem Leser ein synthetisierendes Ergebnis vorenthält. Durch die Verlagerung des Erzählfokus von der Haupthandlung zu komplexen philosophischen Überlegungen, die zu keiner Synthese bzw. keinem eindeutigen Ergebnis führen, wird nicht nur die Komplexität des Kapitels gesteigert, sondern auch dessen Länge. Diese Entfernung der Erzählung von der Haupthandlung enthält also bewusste, intentionale Verstöße gegen die Maximen der Quantität, Qualität und Relation der Information, die ein performatives Potenzial der Komplexitätssteigerung aufweisen.

Das vierte Kapitel kann insofern als Beispiel der Steigerung der Komplexität der modernen Lebensverhältnisse sowie des Möglichkeitssinnes interpretiert werden, dessen „Entwicklung [...] zurzeit noch im Fluss [ist] und [...] für den einzelnen Menschen sowohl eine Schwäche wie eine Kraft [bedeutet]“. ⁷⁷⁸ Diese tautologische und ambivalente Beschreibung ist (ähnlich wie Thomas Mann in Bezug auf seinen *Zauberberg* schrieb) ⁷⁷⁹ selbst das, wovon sie erzählt: Eine nicht „sehr eindeutige Angelegenheit“ ⁷⁸⁰ wird dabei auf eine komplexe und höchst uneindeutige Weise beschrieben, wodurch eine Entsprechung zwischen Form und Inhalt entsteht. Dabei werden Komplexität und Länge nicht nur (thematisch) besprochen, sondern auch (strukturell) durch die vielen, uneindeutigen Beispiele konstruiert. Die Erzählstruktur des Kapitels besitzt das Potenzial, Aspekte der Gedankenwege des Möglichkeitssinns zu evozieren. Wenn sich die Leser darauf einlassen, die Uneindeutigkeit sowie die Komplexität überstehen bzw. verarbeiten und als Ironie verstehen können, dann werden sie in der Lage sein, die Zeitlichkeit der im Kapitel beschriebenen Gedankenwege mitzuempfinden, die sich von der Ulrich-Handlung entfernen und zu einer metaphilosophischen Ebene – also zu Überlegungen in Bezug auf Überlegungen – führen.

Diese Merkmale sprechen somit für eine sowohl kritische als auch erzählstrategische Intention der perspektivierenden Darstellung von philosophischen Fragen, wie sie charakteristisch für Musils Denken ist. Diese Haltung ist in anderen seiner Schriften – wie „Der mathematische Mensch“ (1913), „Der deutsche Mensch als Symptom“ (1923), ⁷⁸¹ „Über die Dummheit“ (1937) – ausreichend belegt. Im Aufsatz „Bücher und Literatur“ aus dem Jahr 1926

⁷⁷⁸ *MoE*, S. 18. Ein weiteres, ähnliches Beispiel für dieses Verfahren wäre das Kap. 88 „Die Verbindung mit großen Dingen“. Auslassung und Ergänzungen in Klammern von mir, R. S.

⁷⁷⁹ Mann 1990, S. 612.

⁷⁸⁰ *MoE*, S. 17.

⁷⁸¹ „Es ist die richtige Philosophie dieser Zeit, dass wir keine Philosophie haben.“ Musil 1978-8 (GW), S. 1359.

betont Musil die Unmöglichkeit der Synthese unterschiedlicher Gedankenrichtungen und Strömungen seiner Epoche:

Die gegenwärtigen Jahre dürften durch eine solche Interferenz von Wellen gekennzeichnet sein, die sich gegenseitig auslöschen [...]. Es ist eine der ungerechtesten Täuschungen, sich oder anderen einzubilden, dass es heute keine Dichtung genügend großer Art gebe; im Gegenteil, man könnte wohl leicht zwei Dutzend Namen aufzählen [...]; aber sie ergeben keine Synthese.⁷⁸²

Die in diesem Zitat kommentierte Unmöglichkeit einer geistigen Synthese wird im vierten Kapitel des *MoE* nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern auch in Bezug auf die Erzählstruktur des Romans performativ dargestellt: Die ungelösten (und unlösbaren) Gegensätzlichkeiten, die das Kapitel auf einer immer komplexeren und verwirrenden Art vorführt, dienen somit weniger als „Anerkennung des menschlichen Wollens, der Komplexität der menschlichen Vorstellungskraft und des ‚Nicht-Ratioiden‘“.⁷⁸³ Die darin präsentierten Antinomien stellen vielmehr die von Peter-André Alt besprochene „Verzerrung von Kunst und Philosophie“ dar⁷⁸⁴ sowie eine unterschwellige Kritik an der modernen Tendenz der Hyperrationalisierung, die dabei beispielhaft vorgeführt werden.

6.3.4 „Kakanien“

Im achten Kapitel des *MoE* wird der untergegangene Staat „Kakanien“ eingeführt. Der Neologismus ist ein Monogramm aus ‚k. und k.‘, ‚kaiserlich und königlich‘ und fungiert als indirektere Bezeichnung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie im Roman. Kakanien ist allerdings nicht bloß Handlungskulisse, sondern steht in der Erzählung für eine ganze, untergegangene Epoche. In diesem Sinne erkennt Harald Haslmayr im vierten Kapitel eine „Zeitdiagnostik“ der Moderne sowie „Geschichte und Geschehen“ als die wichtigsten Themen des Romans.⁷⁸⁵ Der Erzähler entfaltet im achten Kapitel eine detaillierte, mitunter geistreich ironisierende Schilderung der soziopolitischen und kulturellen Situation der „guten alten Zeit, als es das Kaisertum Österreich noch gab“ und man dort dem Bedürfnis nach „Aussteigen“ und „Abspringen“ aus dem „Zug der Zeit“ nachgehen konnte.⁷⁸⁶ Insofern handelt es sich dabei nicht

⁷⁸² Musil 1978-8 (GW), S. 1160–1170, hier S. 1166. Auslassungen von mir, R. S.

⁷⁸³ Kuzmics, Helmut: Soziologie. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 546–554, hier S. 547.

⁷⁸⁴ Alt 1985, S. 312–316.

⁷⁸⁵ Haslmayr 1997, jeweils S. 184 und 160.

⁷⁸⁶ *MoE*, S. 32.

bloß um die Einführung eines gewöhnlichen Schauplatzes, sondern um eine Art „Schwanengesang“ einer ganzen Epoche und Existenzform.⁷⁸⁷

Das Kapitel ist erzählstrukturell betrachtet ein weiteres Beispiel für bewusstes, programmatisches Ausschalten der Chronologie der Ulrich-Handlung. Darin wird keine der Romanfiguren erwähnt sowie keine direkte Verbindung des Ortes mit der Handlung etabliert. Dies lässt sich als ein Merkmal der (von Mary Louise Pratt als ‚Opting out‘ beschriebenen)⁷⁸⁸ Erzählstrategie des ‚Austeigens‘ deuten, die in diesem Fall aus der zeitweiligen Verschiebung des Fokus jenseits der Haupthandlung zu Aspekten des Schauplatzes besteht. Diese thematische Entfernung des Erzählfokus von der Haupthandlung kann als Abweichung in Bezug auf die Maxime der Relation, Quantität und Modalität angesehen werden. Die durch die Referenz der Maxime leichter feststellbare Abweichung begründet und betont die Poetizität des Textes sowie seine ästhetische Intention.

Die Abweichung in Bezug auf die Maxime der Quantität betrifft die Länge der Beschreibung des Schauplatzes: „Kakanien“ ist länger als beispielsweise das erste, zweite, dritte und fünfte Kapitel des ersten Teils. Diese Art von Hintergrund für die Haupthandlung wird darin in zahlreichen Details in Bezug auf das Land, seine Bewohner und ihre (neun oder zehn) Charaktere sorgfältig und detailreich oder auf eine „ganz langsame, mit einem schleierig wallenden, meerschneckenhaft geheimnisvollen“⁷⁸⁹ Tempo beschrieben. Durch diese chronographische Detaillierung im Kapitel schaltet Musil, wie er in dem „Brief an G.“ anmerkt, „die erzählerische Dimension Zeit [...] durch den Kunstgriff der geschaffenen Situation“⁷⁹⁰ aus.

Ihrer Funktion nach lässt sich diese Darstellungsart (des Ausschaltens der Erzählchronologie) weniger dem herkömmlichen Essay, wie etwa Birgit Nübel es formuliert,⁷⁹¹ und eher der Kategorie ‚Stilmittel‘ zuweisen, denn auch in diesem Kapitel-Beispiel besteht eine bedeutungsträchtige Entsprechung von Inhalt und Form des Romans.

Inhaltlich wird Kakanien als eine Art ‚Haltestelle‘ für die Menschen, die Zuflucht von der Hektik und Hetze suchten, dargestellt:

⁷⁸⁷ Wie Th. Mann sich 1939 auf seinen Roman in *Einführung in den ‚Zauberberg‘* bezieht: Mann 1990, S. 606: „Es ist heute zu Ende oder so gut wie zu Ende damit. Der ‚Zauberberg‘ ist zum Schwanengesang dieser Existenzform geworden, und vielleicht ist es etwas wie ein Gesetz, dass epische Schilderungen eine Lebensform abschließen und dass sie nach ihnen verschwindet.“ Mann bezieht sich an dieser Stelle spezifisch auf lungentherapeutische Sanatorien wie den im Roman geschilderten Berghof, aber ferner – und somit bezüglich zu Musils Kakanien – auch auf die gesamte Epochenmentalität vor dem Ersten Weltkrieg.

⁷⁸⁸ Pratt 1977, S. 175.

⁷⁸⁹ *MoE*, S. 32.

⁷⁹⁰ Musil 1981, S. 498 f.

⁷⁹¹ Vgl. Nübel 2006.

Und eines Tags ist das stürmische Bedürfnis da: Aussteigen! Abspringen! Ein Heimweh nach Aufgehaltenwerden, Nichtsichentwickeln, Steckenbleiben, Zurückkehren zu einem Punkt, der vor der falschen Abzweigung liegt! Und in der guten alten Zeit, als es das Kaisertum Österreich noch gab, konnte man in einem solchen Falle den Zug der Zeit verlassen, sich in einen gewöhnlichen Zug einer gewöhnlichen Eisenbahn setzen und in die Heimat zurückfahren.⁷⁹²

Bemerkenswert in dieser Passage ist u. a. der Ausdruck des Verlassens des ‚Zuges der Zeit‘, der die besprochene Thematik explizit kommentiert. Die Ursache für das in der Passage kommentierte Heimweh ist die epochentypische Steigerungs- und Optimierungslogik, nach welcher man angesichts der Kürze des Lebens „ein Maximum des Erreichens“⁷⁹³ anstrebt. Diese Logik würde den Menschen das Gefühl verleihen, „über das Ziel hinausgefahren oder auf eine falsche Strecke geraten“⁷⁹⁴ zu sein. Indirekt spielt der Erzähler dabei nicht nur auf Ulrich – wie der Anfang des sich anschließenden, neunten Kapitels zeigt –⁷⁹⁵ sondern auch auf einen modernen, großstädtischen Menschentypus an, den Musil u. a. in den weiteren Kapiteln über die drei Versuche Ulrichs, ein bedeutender Mann zu werden, kommentiert. Wie im elften Kapitel „Der wichtigste Versuch“:

Man hat Wirklichkeit gewonnen und Traum verloren. Man liegt nicht mehr unter einem Baum und guckt zwischen der großen und der zweiten Zehe hindurch in den Himmel, sondern man schafft; man darf auch nicht hungrig und verträumt sein, wenn man tüchtig sein will, sondern muss Beefsteak essen und sich rühren. Genau so ist es, wie wenn die alte untüchtige Menschheit auf einem Ameisenhaufen eingeschlafen wäre, und als die neue erwachte, waren ihr die Ameisen ins Blut gekrochen, und sie muss seither die gewaltigsten Bewegungen ausführen, ohne dieses lausige Gefühl von tierischer Arbeitsamkeit abschütteln zu können.⁷⁹⁶

So wird „Kakanien“ erzählstrukturell zu einem diegetischen ‚Ausstieg‘ aus dem Fokus auf die Haupthandlung. Dieses erzählerische Ausschweifen durch die Detaillierung von Aspekten dieses Schauplatzes, die keine unmittelbare, große Rolle für den weiteren Handlungsverlauf haben, betont die Zeitlichkeit des Erzählens selbst. Darin liegt das chronographische Potenzial des Kapitels. Die unmittelbare, performative Konsequenz dieser Strategie ist die tendenzielle Retardierung der Lektüre durch die Steigerung der Länge des Textes.

⁷⁹² *MoE*, S. 32.

⁷⁹³ *MoE*, S. 31.

⁷⁹⁴ *MoE*, S. 32.

⁷⁹⁵ „Dieser Mann, der zurückgekehrt war, konnte sich keiner Zeit seines Lebens erinnern, die nicht von dem Willen beseelt wäre, ein bedeutender Mensch zu werden; mit diesem Wunsch schien Ulrich geboren worden zu sein.“ *MoE*, S. 35.

⁷⁹⁶ *MoE*, S. 39. Vgl. dazu Csáky, Moritz: *Ethnisch-Kulturelle Heterogenität und Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900*. In: *Kakanien Revisited, Fallstudien*. Wien: 2002, S. 1–11.

6.3.5 Gedankenspaziergänge

Im 54. Kapitel „Ulrich zeigt sich im Gespräch mit Walter und Clarisse reaktionär“ führt der Erzähler den Lesern die überfordernde Inhaltsfülle und Komplexität des modernen Lebens beispielhaft vor. Bei einem Spaziergang mit den Freunden Walter und Clarisse versucht Ulrich, die Werke des (von Walther Rathenau inspirierten)⁷⁹⁷ großen preußischen Finanzmannes Dr. Paul Arnheim zu erläutern:

Sie gingen zu dritt spazieren, und Ulrich musste ihr inmitten der wüst aufgebrochenen Natur die Schriften Arnheims erklären. Es war darin von algebraischen Reihen die Rede und von Benzolringen, von der materialistischen Geschichtsauffassung und der universalistischen, von Brückenträgern, der Entwicklung der Musik, dem Geist des Kraftwagens, Hata 606, der Relativitätstheorie, der Bohrschen Atomistik, dem autogenen Schweißverfahren, der Flora des Himalaja, der Psychoanalyse, der Individualpsychologie, der Experimentalpsychologie, der physiologischen Psychologie, der Sozialpsychologie und allen anderen Errungenschaften, die eine an ihnen reich gewordene Zeit verhindern, gute, ganze und einheitliche Menschen hervorzubringen.⁷⁹⁸

Die Passage ist (wie das vierte Romankapitel, vgl. Kap. 6.3.3 dieser Arbeit) ein weiteres Beispiel für die Darstellung des (nach Musil für die damalige Epoche typischen) Polyperspektivismus,⁷⁹⁹ d. h. der epochentypischen, perspektivischen Vielfalt. Die kritisch-ironische Pointe am Ende der Passage wiederholt die zuvor besprochene Strategie der Einführung von Ambivalenzen und Antinomien als Strategie der Infragestellung von epochalen bzw. ‚zeittypischen‘ Aspekten. Im Fall dieser Passage wird eine positivistisch-fortschrittlich gesinnte Perspektive durch Übertreibung (der vielen Interessenpunkte Arnheims) ironisch präsentiert. Dadurch wird die Komplexität der Argumentation und dementsprechend der Textlänge – durch die Aufreihung von Thematiken – gesteigert.

Die Passage mit dem Spaziergang besitzt ein performatives Potenzial der Aufführung der thematisierten gedanklichen Abbrüche durch die Lektüre: Der reihende, parataktische Stil der Aufzählung der Themen in den Schriften Arnheims lässt sich deuten als Repräsentation jener „Sprünge der Aufmerksamkeit [...], die Leistungen der Augenmuskeln, die Pendelbewegungen der Seele“, ⁸⁰⁰ die im zweiten Kapitel des *MoE* beschrieben wurden. Sie kann darüber hinaus als Schilderung der Unmöglichkeit einer Synthese – eine Eigenschaft, die Musil als kennzeichnend für seine Epoche betrachtet⁸⁰¹ – erfasst werden. Die „Zusammenhanglosigkeit der Einfälle und

⁷⁹⁷ Pfohlmann 2016, S. 27.

⁷⁹⁸ *MoE*, S. 214.

⁷⁹⁹ Alt 1985, S. 104.

⁸⁰⁰ *MoE*, S. 12.

⁸⁰¹ Vgl. 6.3.1 dieser Arbeit bzw. Musil 1978-8, S. 1166.

ihre Ausbreitung ohne Mittelpunkt“,⁸⁰² die im Musil’schen Denken als Sinnbild seiner (historischen) Zeit gelten, werden an dieser Stelle des Romans beispielhaft als Erzählstrategie angewendet.

Die ästhetisch absichtliche Steigerung der Komplexität und der Länge der zitierten Passage durch die Detaillierung und Aufreihung von unterschiedlichsten Themen bricht eindeutig mit den Maximen von Quantität und Relation. Die Länge der Aufreihung von durchaus sehr komplexen und höchst unterschiedlichen ‚Errungenschaften‘ der (historischen) Zeit ist auffällig hoch im Vergleich zur Quantität an Informationen einer durchschnittlichen, alltäglichen Gesprächssituation. Die Vielfalt der besprochenen Themen kontrastiert stark zur „wüst aufgebrochenen Natur“ und verstößt dadurch gegen das Einhalten der Relation bzw. des Bezugs zum Handlungskontext, da dieser eine kaum unpassendere Situation darstellt für den komplexen, überfordernden ‚Gedankenspaziergang‘, den Ulrich zu unternehmen versucht.

Die Art und Weise seiner Schilderung verleihen der Szene einen leicht sarkastisch-kritischen Unterton. Hinzu kommt die abschließende Feststellung, dass die benannten „Errungenschaften“ das Hervorbringen von guten, ganzen und einheitlichen Menschen verhindern würden. Diese kritische Schlussfolgerung entkräftet und stellt die Aussage davor – dass die (historische) Zeit an ihnen reich geworden sein sollte – grundlegend in Frage. Denn die Art und Weise wie Ulrich im Roman mit seinen eigenen kognitiven Fähigkeiten umgeht, wird äußerst ambivalent und kritisch gesinnt dargestellt: Er nutzt sie z. B., um die Anstrengung, die der Straßenverkehr verursachen kann, mit einer Stoppuhr zu messen (*MoE*, Kap. 2); um sich unzählige Gedanken über die Möblierung seiner Wohnung zu machen und danach die Entscheidung den Lieferanten zu überlassen (Kap. 5); um dreimal zu versuchen, ein bedeutender Mensch zu werden (Kap. 9, 10 und 11) und danach zu erkennen, dass ein ‚geniales Rennpferd‘ „ihm zuvorgekommen war“. ⁸⁰³ Hohe kognitive Leistung und wissenschaftlicher Fortschritt werden dadurch auf eine höchst ambivalente Art und Weise im Roman dargestellt.

Die Kombination dieser Strategien nähert die Form der Passage an die von Musil darin erkannten und performativ dargestellten Eigenschaften seiner ‚Zeit‘: Ambivalenz, Heterogenität, Komplexität. Dr. Paul Arnheim, Sinnbild des modernen Kapitalisten, bringt diese Feststellung im 49. Kapitel auf den Punkt: „Es ist das Kennzeichen einer Zeit, welche die innere Sicherheit gesunder Zeiten verloren hat, [...] dass sich in ihr nur schwer etwas als das

⁸⁰² *MoE*, S. 20.

⁸⁰³ *MoE*, S. 44 (Kap. 13).

Wichtigste und Größe herausbildet.“⁸⁰⁴ Diese Aussage besitzt einen programmatischen Sinn in Bezug auf das Musil'sche Erzählverfahren der Hyperdetaillierung.

Ein letztes Beispiel für Hyperdetaillierung sowie für die chronographische und performative Übereinstimmung von Inhalt und Form im *MoE* ist das Kapitel 89, „Man muss mit seiner Zeit gehen“, in welchem ein Teil der straffen Routine Arnheims gezeigt wird. Der Geschäftsmann genießt die Spannung seiner Aufgaben und wünscht sich sogar (schon damals 1913) Reiseflugzeuge für seine Firma, damit er „aus einer Sommerfrische im Himalaja [s]eine Leute dirigieren [...]“ kann.⁸⁰⁵ Es ist der Morgen nach einem Treffen bei Diotima (Ermelinda Tuzzi), die derzeit neue, junge Köpfe für die geplante Parallelaktion sucht. Belustigt, aber auch etwas überfordert erinnert Arnheim sich an die vielen, unterschiedlichen Ideen und Forderungen der jüngeren Menschen, die dort versammelt waren:

Was sie für famose Worte hatten! Das intellektuelle Temperament forderten sie. Den rapiden Denkstil, der der Welt an die Brust springt. Das zugespitzte Hirn des kosmischen Menschen. Was hatte er denn sonst noch gehört?

Die Neugestaltung des Menschen auf Grund eines amerikanischen Weltarbeitsplans, durch das Medium der mechanisierten Kraft.

Den Lyrismus, verbunden mit dem eindringlichsten Dramatismus des Lebens.

Den Technismus; einen Geist, der des Zeitalters der Maschine würdig ist. [...]

Den Akzelerismus forderten sie, das ist die maximale Steigerung der Erlebnissgeschwindigkeit auf Grund sportlicher Biomechanik und zirkusspringerischer Präzision!

Die photogenische Erneuerung durch den Film.⁸⁰⁶

Arnheims Erinnerungen an Forderungen und Ideen der jüngeren Gesellschaft bei Diotima gehen weiter in einem neuen Absatz; dennoch verdient die syntaktische Struktur der zuvor zitierten Passage aufgrund ihrer auffälligen Form nähere Betrachtung. Obwohl die unterschiedlichen Gedanken (ab „Die Neugestaltung“ bis „durch den Film“) semantisch zu demselben Satz gehören, werden sie, wie bei einer Auflistung, satzweise voneinander getrennt. Die Richtung der Lektüre wird dadurch stärker vertikalisiert und ihr Voranschreiten potenziell gesteigert.⁸⁰⁷ Diese Satzform ließe sich somit als Versinnbildlichung von Aspekten der im Zitat kommentierten Forderungen, wie der des ‚rapiden Denkstils‘ und der des ‚Akzelerismus‘, also der ‚Steigerung der Erlebnisgeschwindigkeit‘ deuten. Die Reihung der Sätze ermöglicht ebenfalls die Assoziation mit der Bilderreihe der damaligen Projektionstechnik des

⁸⁰⁴ *MoE*, S. 196 f.

⁸⁰⁵ *MoE*, S. 400. Auslassung und Änderung von „meine“ zu „[s]eine“ von mir, R. S.

⁸⁰⁶ *MoE*, S. 400 f. Auslassung von mir, R. S. Wenn nicht anders gekennzeichnet, beziehen sich die Kommentare zum Zitat im anschließenden Absatz auf ebd.

⁸⁰⁷ Wie zuvor in Kap. 3.2.3 b kommentiert.

‚kinematographischen‘ (also bewegungsdarstellenden) Films, der im letzten Satz des Zitats erwähnt wird. Auch hier sind Parallelen zu Alfred Döblins ‚Kinostil‘ erkennbar.⁸⁰⁸

Die Bedeutung der Form dieser Passage wird im weiteren Verlauf der Schilderung von Paul Arnheims Gedanken deutlicher:

Den Inhalt dieser Auseinandersetzung wieder herstellend, erinnerte er sich überdies, dass sie bei weitem [sic.] nicht so geordnet verlaufen sei, wie sein Gedächtnis es unwillkürlich darstellte. Solche Gespräche haben einen eigentümlichen Gang, als ob man die Parteien mit verbundenen Augen in einem Vieleck aufstellte und mit einem Stock bewaffnet gerade vorgehen hieße; es ist ein wirres und ermüdendes Schauspiel ohne Logik. Aber ist es nicht ein Abbild des Ganges der Dinge im Großen? Auch der erfolgt nicht aus den Verboten und Gesetzen der Logik, denen höchstens die Wirksamkeit einer Polizei zukommt, sondern aus den ungeordneten Triebkräften des Geistes. So fragte sich Arnheim, wenn er sich an die Aufmerksamkeit erinnerte, die er empfangen hatte, und er fand, dass man auch sagen könne, die neue, Art zu denken gliche dem freien Assoziieren bei gelockter Vernunft, das unlegbar sehr anregend sei.⁸⁰⁹

In dieser nachträglichen Reflexion zeigt sich, dass die ordnende Form der Gedankenwiedergabe im vorigen Zitat eher aus Arnheims innerer Verarbeitung der Gespräche stammte und weniger aus ihrer tatsächlichen chronologischen Ordnung. Diese Information erlaubt eine mehrdeutige Verbindung zwischen dem Titel des Kapitels („Man muss mit seiner Zeit gehen“) und der beschriebenen Handlung: Arnheim übernimmt die Zeitlichkeit der ‚zeitgemäßen‘ Forderungen für seine Erinnerungen; seine Rekonstruktion des Geschehens ist selbst komprimiert bzw. gereiht und dadurch sprunghaft geworden. Die Richtung des Textverlaufes wird dabei verkürzt, wie das vorige Zitat zeigt, sodass die vertikale Bewegung der Lektüre leicht beschleunigt werden kann. Diese Veränderung der Textstruktur ist potenziell performativ, da sie eine Veränderung des Rhythmus der Lektüre suggerieren bzw. fördern kann. Dadurch kann sie chronographisch wirken, wenn durch sie die („Modell“-)Leser die Zeitlichkeit der Gedanken Arnheims nachspüren können.

6.4 Abschließende Betrachtungen zu Musils *MoE*

Die präsentierten Beispiele versuchten ein thematisches und ästhetisches Prinzip zu belegen: die Darstellung von Zeitlichkeit und ‚Zeit‘ (im historischen und chronometrischen Sinn) in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Das chronographische Potenzial von Musils Erzählverfahren basiert auf der Darstellung von Aspekten, die der Autor als epochentypisch,

⁸⁰⁸ Vgl. Döblin 1963, S. 15–19 sowie Sokel, Walter H.: Die Prosa des Expressionismus. In: Expressionismus als Literatur – Gesammelte Studien. Hg. von W. Rothe. Bern [u. a.]: Francke 1969, S. 153–170, v. a. S. 158.

⁸⁰⁹ *MoE*, S. 403 f.

aber auch als Teil seines Lebens intensiv erfuhrt. Musils Korrespondenzen (vor allem zwischen etwa 1930 und 1942) und die unabsichtliche⁸¹⁰ Nichtvollendung des Romans zeugen von einer dauerhaften Beschäftigung mit Zeitfristen und -druck. Sie zeugen allerdings auch von seiner ungeheuerlichen Fähigkeit, bei einem eigenen, durchdachten Verfahrenskonzept zu bleiben, wie er in seinem Interview mit Oskar Maurus Fontana „Was arbeiten Sie“ erklärt: „Wo ich meinen Roman einordne? Ich möchte Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt geben. [...] Stil ist für mich exakte Herausarbeitung eines Gedankens.“⁸¹¹

Diese Exaktheit drückt sich im Erzählverfahren aus, das durch die Romanbeispiele präsentiert wurde. Eine ‚exakte Herausarbeitung von Gedanken‘ ist performativ, wenn sie die Unterbrechung der Möglichkeit ihrer Verarbeitung nicht nur thematisiert, sondern auch erzeugt. Darauf basiert das Erzählverfahren der Hyperdetaillierung, d. h. die Erhöhung der Anzahl und Genauigkeit der Informationen über Elemente, die keinen direkten Bezug zur Haupthandlung aufweisen. Daraus ergibt sich, dass die Eckdaten der Geschichte – wer, wo, wann –, die den Lesern eine Orientierung in Bezug auf Handlung und Chronologie ermöglichen könnten, in der Masse von Details untergehen – wie im ersten Kapitel des ersten Romanteils. Sie werden vom Erzähler als weniger wichtig behandelt – sowohl explizit, metanarrativ als auch erzählstrukturell durch die hypotaktische Tendenz des Erzählens im *MoE*.

Eine Konsequenz der Erzählstrategie der Hyperdetaillierung ist die Hervorhebung der Form der Darstellung, wodurch die Texträumlichkeit an Prominenz und Bedeutung gewinnt. Die Entwicklung dieser Tendenz wurde in Abschnitt 6.1 durch die Analyse von Musils früheren Werken *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und *Die Versuchung der stillen Veronika* angerissen. In diesen früheren Werken erprobte Musil die Schilderung von Aspekten der menschlichen Wahrnehmung, u. a. von Zeitlichkeit (Veränderungen und Dauer). Diese Aspekte übernehmen im *MoE* eine zentralere Rolle hauptsächlich durch die Entwicklung und Erweiterung der Darstellungsform, die einen thematischen Einfluss erfährt: Während in den früheren Werken Wahrnehmung in Zusammenhang mit menschlichen Beziehungen erfahren und analysiert wird, korreliert sie im ersten Teil des *MoE* stärker mit den modernen, großstädtischen Lebenserfahrungen. Diese ermöglichen zwar Fortschritt im technischen Sinn, wie durch die Steigerung der Geschwindigkeit von Prozessen, bieten aber nicht die notwendigen Bedingungen für die Verarbeitung und die Synthese von Erlebnissen an. Aus

⁸¹⁰ Vgl. dazu Fanta 2000, u. a. S. 11 f.

⁸¹¹ Musil 1984, S. 403–407, hier 407.

dieser Unmöglichkeit einer Synthese von höchst unterschiedlichen, modernen Lebenserfahrungen ergeben sich Aspekte der Form des Romans.

Chronologie ist als Auswahl und Anordnung von Ereignissen (wie u. a. in Kap. 1.2 erläutert) eine Form der Synthese. Die Erzählstrategie der Hyperdetaillierung erschwert die Verfolgung der Chronologie der Erzählung durch die Erhöhung der Komplexität und Länge des Textes. Eine Konsequenz daraus ist die Betonung der Zeitlichkeit der erzählten Veränderungen, die nicht innerhalb der Haupthandlung chronologisch verortbar sind. Silvio Vietta kategorisiert den *MoE* nicht als historischen Roman und behauptet, die Erzählung habe „nicht eigentlich einen Plot“.⁸¹² Treffender scheint allerdings die Erkenntnis, dass der Roman an einigen Passagen viele, abgebrochene Plots gleichzeitig präsentiert. Anders als bei Hoffmannsthals *Lord Chandos*, bei Rilkes *Malte Laurids Brigge* oder beim jungen Törleß ist es im *MoE* nicht das sprachliche Kommunikationsvermögen, das scheitert. Im Gegenteil: Die sprachliche, rhetorische Ausdrucksweise glänzt und blendet durch ihre Fokusstärke und Intensität. Diese Eigenschaften des Textes finden allerdings keine praktische Anwendung im Sinne der Etablierung einer konsequenten, erzählerischen Synthese.

Diese Erzählstrategie könnte symptomatisch für persönliche Erfahrungen Musils gewesen sein, wie er schon gegen Ende seines Lebens in seinem Tagebuch schrieb: „Ich bleibe in der Mühe des Denkens befangen und lege kein Gewicht mehr auf die Anwendung. Mein Geist ist zu wenig praktisch.“⁸¹³ Aber genau dieses Unvermögen oder Widerstreben der praktischen Anwendung machen gleichzeitig die Größe dieses „Jahrhundertromans“⁸¹⁴ und dessen ‚Schwierigkeit‘ bzw. ‚Unlesbarkeit‘⁸¹⁵ aus. Die Steigerung der Komplexität und der Länge des Textes, die in diesem Arbeitsabschnitt als Basis für das Darstellungsprinzip des Romans erkannt wurde, führt notwendigerweise zu einer Verlangsamung der Lektüre des an sich schon umfangreichen Fragments. Die Untersuchung der Zeitlichkeitsdarstellung im *MoE* gewinnt dadurch noch mehr Relevanz, denn durch sie kann auch dem Aspekt der Unabgeschlossenheit eine (nicht intentionale) darstellende Funktion zugewiesen werden, nämlich die der endgültigen Verweigerung einer Synthese der im Roman präsentierten Ideen. Die Referenzialität der Sprache im *MoE* in Bezug auf die Zeitlichkeit des Erzählens erreicht dabei einen Höhepunkt,

⁸¹² Vietta 2007, S. 178.

⁸¹³ *TB* I, S. 926 (Heft 3: 1937 bis Ende 1941).

⁸¹⁴ Pfohlmann 2012, S. 38.

⁸¹⁵ Pekar 1997, S. 7.

bei dem der Effekt des „In-der-Schwebe-Lassens“⁸¹⁶ der Leser kein Ende mehr findet und „die Zeit des Reflexionsromans prinzipiell unendlich“ wird.⁸¹⁷

Teil III – Zeitlichkeitsromane

Die vorliegende Dissertationsarbeit beschäftigte sich mit der Thematisierung und Darstellung von ‚Zeit‘ und Zeitlichkeit in drei ausgewählten Romanen des 20. Jahrhunderts: Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. In diesem dritten und letzten Teil der Analyse werden die Hauptthesen und die Erkenntnisse von Teil I ‚Zeit-Begriffe‘ mit denjenigen von Teil II ‚Zeit-Romane‘ zusammengeführt und -gefasst. Anders als bei der Einleitung werden sie nicht unbedingt in der Reihenfolge ihrer Erscheinung präsentiert, sondern eher argumentativ miteinander verknüpft. Daraus wird ein Überblick über die wichtigsten Punkte der Arbeit in Form eines abschließenden Fazits und eines knappen Ausblicks entstehen.

7. Fazit und Ausblick

7.1 Von ‚Zeitromanen‘ zu Zeitlichkeitsromanen

Der erste Teil der vorliegenden Untersuchung, die als Einführung in die präsentierten Analysen von Rilkes *MLB*, Thomas Manns *ZB* und Musils *MoE* gedacht war, zeigte, inwiefern die Erzähltheorie eine angepasste Differenzierung von temporalen Kategorien braucht. Diese Anpassung sollte in der Lage sein, nicht nur die Thematisierung von ‚Zeit‘, sondern auch temporale Aspekte des Verhältnisses zwischen Inhalt und Form von Romanen angemessen – d. h. vor allem begrifflich differenziert – zu erfassen. Der Überblick über den aktuellen Forschungsstand zeigte, dass einige Erzähltheoretiker dieses Problem erkannten, sich allerdings nicht (oder nicht differenziert genug) mit dem Begriff ‚Zeit‘ selbst befassten, wie dieser von Günther Müller aus der klassischen, Newtonschen Physik übernommen wurde. Daher wurde gleich zu Anfang des ersten Kapitels der Studie (Kap. 1.1 dieser Arbeit) eine Unterscheidung

⁸¹⁶ Nübel 2006, S. 2.

⁸¹⁷ Vietta 2007, S. 178.

zwischen Zeitlichkeit und drei anderen Kategorien von ‚Zeit‘ (chronologischer, historischer und ontischer Zeit) vorgeschlagen. Diese begriffliche Differenzierung diene somit vor allem der Erläuterung, warum temporale Angaben in literarischen Texten nicht als (‚erzählte‘) ‚Zeit‘ benannt und behandelt werden sollten: Sie können nicht mit der (realen) Uhrzeit verglichen werden, weil sie, anders als chronometrische Messeinheiten (Sekunden, Minuten usw.), nicht gleichmäßig verlaufend, gleichwertig und ununterbrochen sind (vgl. Kap. 1.2, 2.4 sowie 3.1 dieser Arbeit). Der Vergleich von temporalen Angaben in Erzählungen mit der Anzahl von Buchseiten erweist sich, wie Gérard Genette einräumt, als ein Näherungswert, der für kürzere Erzählungseinheiten wenig aussagekräftig ist.⁸¹⁸

Hinzu kommt die Tatsache, dass die Struktur moderner⁸¹⁹ Erzählungen oft Aspekte der Subjektivität der Protagonisten – z. B. im Sinne ihrer Wahrnehmung von Zeitlichkeit – darzustellen sucht.⁸²⁰ Im ersten Kapitel der Arbeit wurden Studien aus der Gedächtnisforschung und Neuropsychologie referiert, die zeigen, dass das menschliche Wahrnehmungsvermögen bzw. Gedächtnis nicht streng chronologisch, sondern episodisch ausgerichtet ist. Die im Gedächtnis konstruierten Bezüge richten sich weniger nach Uhren und Kalendern, sondern nach einer internen, subjektiven Chronologie von Erlebnissen.⁸²¹ Eine These der Arbeit war somit, dass die Erfahrung der chronologischen Orientierungslosigkeit bzw. der Diskrepanz zwischen einem internen ‚Zeitgefühl‘ und der tatsächlichen chronologischen Zeit (von Uhren und Kalendern) zentral in den drei untersuchten Romanen ist. Sie wird in den drei Romanen nicht nur thematisiert, sondern auch passagenweise erzählstrukturell dargestellt – wie die Beispielen in den jeweiligen Untersuchungskapiteln zeigten.

Für die Analyse der literarischen Darstellung von temporalen Verhältnissen (wie der Erfahrung einer Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und chronologischer Zeit) wurde in Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit die Unterscheidung zwischen chronologischer und chronographischer Darstellungsmodalitäten vorgeschlagen: Erstere ermöglicht die Verortung des Erzählten innerhalb einer Chronologie, wie durch ein Datum, eine Uhrzeit etc. Letztere bezieht sich auf die Darstellung der Wahrnehmung von Dauer. Chronographie ist die schriftliche Form einer durch die Lektüre reproduzierbaren temporalen Erfahrung (vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit) bzw. die Verwendung der Performanz der Narration für die erzählerische Darstellung von Temporalität.

⁸¹⁸ Vgl. Genette 1998, S. 62 sowie Kap. 2.2 dieser Arbeit.

⁸¹⁹ ‚Modern‘ im Sinne der in der Einleitung eingeführten Unterscheidung zwischen ‚traditioneller‘ und ‚moderner‘ Literatur in Andreotti 2009, S. 34–48.

⁸²⁰ Vgl. Teil II (Anfangsabschnitt) dieser Arbeit sowie Vietta 2007, S. 23.

⁸²¹ Vgl. dafür Kap. 1 dieser Arbeit sowie Tulving 1983, S. 39.

In modernen Erzählungen, wie den drei analysierten Beispielen, kommen chronographische Darstellungen oft häufiger vor und erweisen sich somit als relevanter als chronologische, denn sie können nicht nur die Zeitlichkeit von erzählten Handlungen vermitteln, sondern auch Aspekte der Subjektivität der Figuren – wie die Beispiele der Romananalysen gezeigt haben. Temporale Angaben oder eben ihre Abwesenheit vermitteln oft keine lineare, streng geordnete, vollständig rekonstruierbare Chronologie, sondern versuchen, mentale Zustände der Figuren zu versinnbildlichen. Diese Versinnbildlichung erfolgt durch die (partielle oder totale) Entsprechung von Eigenschaften der Performanz der Lektüre mit Eigenschaften der erzählten Handlung. Eine Hypothese der Arbeit war in diesem Sinne, dass diese Erzählstrukturen performativ wirken können, wenn die Leser durch ihre Lektüre eine temporale Wahrnehmung, die im Text beschrieben wird, nicht nur verstehen, sondern auch nachempfinden.⁸²² Diese Hypothese basiert u. a. auf der Erkenntnis der menschlichen Fähigkeit, sich mental in unterschiedliche temporale Situationen hineinzusetzen.⁸²³

Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* stellt eine große Herausforderung für analytische Methoden, die sich nach chronologischen Angaben orientieren, dar. Die Erzählfigur Malte Laurids Brigge beschreibt selbst seine Schwierigkeit, sich zeitlich zu orientieren und verkündet dadurch nicht nur seine Unzuverlässigkeit, sondern auch seine Absicht, temporale Verhältnisse anders wahrzunehmen, indem er ‚sehen lernt‘. In Abschnitt 4.1.2 dieser Arbeit wurde diese Absicht im Sinne einer Temporalisierung der ästhetischen Wahrnehmungen untersucht. Aus der Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung der Erzählfigur und der Chronologie der Ereignisse entsteht eine zunehmende temporale Orientierungslosigkeit, die sich unmittelbar in der Erzählweise widerspiegelt. Eine der Erscheinungen von Zeitlichkeit, Vergänglichkeit, wird im Roman mehrfach und wiederholt thematisiert (vgl. Kap. 4.1.1 dieser Arbeit). Die bruchartige Form der einzelnen Einträge lässt sich dabei als eine Form der Repräsentation der Vergänglichkeit interpretieren: Viele der Aufzeichnungen werden unterbrochen, einige werden in anderen Aufzeichnungen fortgeführt, andere überhaupt nicht mehr. Durch den Einschub von nicht gekennzeichneten Textteilen (vgl. Kap. 4.2.2 a und b dieser Arbeit) antizipiert Rilke Elemente der Textcollage im deutschsprachigen Roman, wie sie später beispielsweise von Alfred Döblin in *Berlin*

⁸²² Vgl. dafür Kap. 3.1.2 sowie Draesner 2015, S. 208: „Ein literarischer Text erzählt nicht nur, sondern wird in Rhythmus, Bild und Sprache auch der Extrakt eines oder mehrerer körperlicher Zustände (der Figuren), der im Leser, mit eben diesen Mitteln, revoziert werden kann. Das darauf zielende Schreiben versucht, mit seinen spezifischen Haken – dem Klang und der zeitlichen Ausdehnung der verwendeten Sprache – die Sprache des Körpers einzufangen.“

⁸²³ Vgl. dafür Kap. 3.2.3 dieser Arbeit sowie Tulving 2002, S. 311–325, v. a. 313; Breithaupt 2012, u. a. S. 10.

Alexanderplatz radikaler eingesetzt werden. Die Erzählung wird auch aus diesem Grund von Sabina Becker als „Beginn der Moderne im Roman“⁸²⁴ kategorisiert. Entscheidend für diese Einstufung des Romans als ‚modern‘ ist, nach Becker, die Analogie der Form zur Stadt- und Realitätswahrnehmung des Protagonisten. Die Autorin erkennt aber auch, dass es sich bei Rilke um eine andere Art der Verarbeitung des Stoffes als z. B. bei Döblin handelt.⁸²⁵

Und tatsächlich unterscheiden sich beide Stile eindeutig. Vor allem im zweiten Romanteil wendet sich der Blick der Hauptfigur zunehmend nach innen: Der Schwerpunkt der Handlung verlagert sich fluchtartig von der Hektik und Hetze der Großstadt Paris in die Innerlichkeit bzw. in fremde Lebensgeschichten und Kindheitserinnerungen Brigges. Die praktische Konsequenz dieser Verlagerung ist eine tendenzielle Steigerung der Länge der Aufzeichnungen sowie die Betonung der Subjektivität seines Erzählens: Chronologische Referenzpunkte werden somit im Verlauf der Erzählung immer rarer und weniger greifbar, indem der Erzähler z. B. Geschichten aus zweiter Hand erzählt. Diese Versuche, über eine ‚Zeit‘ vor seiner ‚Zeit‘ zu berichten, erweist sich als eine Sammlung von kurzen Erinnerungen, die sich – wie oft im Roman – nur entfernt aufeinander beziehen. Dadurch werden sehr vage chronologische Referenzpunkte für die Handlungen gegeben, wodurch die Chronologie der Erzählung – an dieser und weiteren Stellen – durch mehrere Absätze quasi ‚aufgehoben‘ wird (vgl. Kap. 4.2.2 b dieser Arbeit). Die Zeitlichkeit des Erzählens, die dadurch betont wird, suggeriert die Zeitlichkeit der episodischen Erinnerung des Protagonisten.

In diesem Sinne erweist sich Rilkes *Aufzeichnungen* nicht nur als ein Zeitroman (aufgrund der eingehenden Schilderung damaliger sozialer Verhältnisse), sondern auch und vor allem als ein *Zeitlichkeitsroman*, in welchem das Nacheinander der unterschiedlichen erzählten Schichten von Chronologien ein komplexes, narratives Flickwerk erzeugt. Diese Entsprechungen von Form und Inhalt in Passagen der Erzählung besitzen ein chronographisches Potenzial der Darstellung von temporalen Wahrnehmungen sowie von mentalen Prozessen der Hauptfigur und ihrer Zeitlichkeit, das erst anhand differenzierter Zeitkategorien angemessen untersucht werden könnte.

Thomas Manns *Der Zauberberg* kann wiederum als der ‚Zeit‘-Roman *par excellence* beschrieben werden. In ihm bedient sich der Autor der Polysemie des Begriffs, um einen ‚Zeit‘-Roman nicht nur in „doppeltem“,⁸²⁶ sondern auch in dreifachem Sinn zu schreiben: Erstens als Zeitroman im herkömmlichen Sinn, d. h. als „ein Dokument der europäischen Seelenverfassung

⁸²⁴ Becker 2008, S. 87.

⁸²⁵ Ebd., S. 89.

⁸²⁶ Wie der Autor selbst in Mann 1990, S. 610 f. schreibt.

und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts“;⁸²⁷ zweitens als ein Roman der Reflexion über den ‚Zeit‘-Begriff selbst sowie über die Diskrepanz zwischen chronologischer Zeit und ihrer Wahrnehmung.

In diesem zweiten Sinne reflektieren der Erzähler (in Erzählerkommentaren) und der Protagonist Hans Castorp (in Gesprächen mit seinem Vetter Joachim Ziemßen) über das Wesen und die Eigenschaften von ‚Zeit‘. Als Erzählerkommentar bzw. Metanarration zählt schon der „Vorsatz“ gleich zu Anfang des Romans, in welchem der Erzähler historische und chronologische Zeit mit der Wahrnehmung eines enormen Bruchs nach dem Ersten Weltkrieg verbindet, „[...] einer gewissen, Leben und Bewusstsein tief zerklüftenden Wende und Grenze [...]“.⁸²⁸ Die Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und chronologische Zeit wird in weiteren Teilen des Romans thematisiert, wie in „Exkurs über den Zeitsinn“ im vierten Kapitel, in welchem Hans Castorp mit seinem Vetter über die Erfahrung kommentiert, „wie die Zeit einem lang wird zu Anfang, an einem fremden Ort.“⁸²⁹ Auf diese Erfahrung bezieht sich der Erzähler am Anfang des fünften Kapitels („Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“), indem er den Lesern mitteilt, dass sich die Proportionen der Detaillierung der Erzählweise ab diesem Punkt ändern werden: Während der Bericht über die ersten drei Wochen von Castorps Aufenthalt „Räume und Zeitmengen verschlungen hat“, würden die nächsten drei Wochen „kaum so viele Zeilen, ja Worte und Augenblicke erfordern, als jener Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke gekostet hat“.⁸³⁰ Diese Passage ist besonders aufschlussreich in Bezug auf die chronographische Absicht des Romans, da der Erzähler selbst darin erkennt, dass sich die Gestaltung der temporalen Verhältnisse der Erzählung an dem temporalen Erlebnis des Helden orientiert.⁸³¹ Dadurch wird das chronographische Erzählverfahren explizit thematisiert und in den nächsten Kapiteln durchgeführt: Aspekte der Detaillierung des Alltags im Sanatorium, die in den ersten vier Kapiteln oft im Mittelpunkt standen, werden kaum noch erzählt. Dagegen werden detailreiche Beschreibungen und metanarrative Passagen häufiger und länger.

Ein Beispiel für detailreiche Beschreibung ist das Unterkapitel „Schnee“;⁸³² in welchem die zahlreichen und sehr genauen Details über die Wetterlage und das Märchenhafte der Landschaft den Fokus der Erzählung zeitweilig weg von der Hauptfigur nehmen. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich eine mögliche Bedeutung für den ‚Zauber‘ des Bergs als dessen

⁸²⁷ Ebd., S. 602.

⁸²⁸ ZB, S. 9. Vgl. 5.1 dieser Arbeit.

⁸²⁹ ZB, S. 161. Vgl. 5.2.4 dieser Arbeit.

⁸³⁰ ZB, S. 279. Vgl. 5.3 dieser Arbeit.

⁸³¹ ZB, S. 279.

⁸³² ZB, S. 706. Vgl. Kap. 5.4.2 dieser Arbeit.

Fähigkeit, die Wahrnehmung von räumlichen und temporalen Verhältnissen zu relativieren. Castorp verirrt sich räumlich und chronologisch in der magischen Szenerie der bergischen Schneelandschaft und erlebt wenige Minuten als mehrere Stunden. Die Detaillierung der Erzählung in diesem Kapitel führt dazu, dass die Lektüredauer der temporalen Erfahrung des Protagonisten im Schneespaziergang entsprechen kann. Der Textlänge wird dabei eine performative Funktion zugewiesen, da sie (die Länge) das Potenzial aufweist, die reale Lektüredauer zu beeinflussen.

Die „Aufhebung der Zeit“,⁸³³ die der Autor selbst in seiner Besprechung des Romans als Erzählverfahren erkennt, schreitet mit dem Verlauf der Erzählung fort. Gegen Ende des Romans scheint der Erzähler selbst nicht mehr in der Lage, über Ereignisse mit Genauigkeit zu berichten (vgl. Kap. 5.4.3 dieser Arbeit). In Wirklichkeit handelt es sich dabei um eine Aufhebung der temporalen Orientierung, da immer weniger chronologische Angaben für die Erstellung einer Erzählchronologie gegeben werden. Ein Beispiel dafür ist die längere, tiefgründig reflektierende, metanarrative Beschreibung eines „Strandspaziergang[s]“,⁸³⁴ deren Länge und thematische Entfernung in Bezug auf die Haupthandlung das Potenzial aufweist, die ‚Aufhebung‘ der Erzählchronologie performativ darzustellen.

So erweist sich *Der Zauberberg* in einem dritten Sinn nicht als ‚Zeit‘-, sondern als *Zeitlichkeitsroman*, weil sich darin Thematik und Form in bedeutungsträchtigen Entsprechungen verbinden. Die zunehmende temporale Orientierungslosigkeit des Protagonisten wird von einer unzureichenden und unzuverlässigen Vermittlung der Erzählchronologie seitens des Erzählers begleitet. Die Haupthandlung wird gegen Ende des Romans von längeren metanarrativen Passagen unterbrochen, deren eigene Zeitlichkeit die Funktion der Darstellung der ‚Zeit‘ „selbst, als solche, an und für sich“ hat, wie der Erzähler in der längeren, kommentierenden Passage am Anfang des siebenten Kapitels einräumt: „Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, dass wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.“⁸³⁵ In diesem Sinne ist „[d]as Buch“, wie der Autor es retrospektiv anmerkt, „selbst das, wovon es erzählt.“⁸³⁶ Es versucht, (historische und chronologische) ‚Zeit‘ sowie Zeitlichkeit nicht nur zu thematisieren, sondern auch durch die chronographische Erzählweise performativ darzustellen.

⁸³³ Mann 1990, S. 612.

⁸³⁴ ZB, S. 824 f. Vgl. Kap. 5.4.3 dieser Arbeit.

⁸³⁵ ZB, S. 818.

⁸³⁶ Mann 1990, S. 612.

Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* weist eine Absicht der Darstellung von Aspekten auf, die der Autor als Eigenschaften bzw. ‚ideologische Fehler‘⁸³⁷ seiner (historischen) Zeit erkannte. Musil postulierte eigene Perspektiven in Bezug auf seine (historische) Zeit in Essays wie *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (1922),⁸³⁸ aber auch in seinen literarischen Werken. Schon in seinem Erstlingsroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) thematisiert Musil Entfremdung als ein mögliches Ergebnis von Bildungsprozessen. Der junge Törleß sucht in den schulischen Fächern eine „Vorbereitung für das Leben“,⁸³⁹ erlebt allerdings enttäuschende und traumatische Situationen. Die Unfähigkeit seines Mathematik-Lehrers, ihm die Komplexität von Abstraktionen verständlich zu erklären und in irgendeine Verbindung mit den Erlebnissen des Jungen zu bringen, enttäuscht und frustriert diesen. Die Aggressionen, die seine Schulkameraden gegen einen anderen (Basini) ausüben, schockieren und verwirren ihn. Törleß ist nicht in der Lage, sich in einer letzten Besprechung mit dem Schulpersonal kohärent und angemessen zu verteidigen, woraus klar wird, dass seine ‚Verwirrungen‘ hauptsächlich aus dem Unvermögen stammen, Wissen in Einklang mit Wahrnehmungen und Empfindungen zu bringen. Dieses Motiv, aus welchem eine Kritik an der Instrumentalisierung von Menschen und ihrer Vernunft abgelesen werden kann, wird im *Mann ohne Eigenschaften* erneut aufgegriffen und – so die These der präsentierten Analyse – ästhetisch weiterentwickelt.

Ein weiterer Meilenstein der Weiterentwicklung von Musils Erzähltechniken ist der Novellenband *Vereinigungen* (1911), in welchem der Autor eine starke Fokussierung der Erzählung auf Wahrnehmungen und Empfindungen der Figuren ausprobiert. Die zwei Novellen (*Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*) sind Inbegriffe des Reflexionsromans,⁸⁴⁰ in welchem der Gedankengang der Subjekte detaillierter wiedergegeben wird. Die knappe Untersuchung einer der Erzählungen (vgl. Kap. 6.1.2 dieser Arbeit) zeigte, dass die Subjektivität der Erzählweise (und die konsequente Abwesenheit von chronologischen Angaben) und die Detailliertheit und Komplexität der Darstellung von inneren Vorgängen der Figuren zu einer Art ‚Aufhebung‘ der chronologischen Referenzen von ganzen Teilen der Erzählung führt.

Ein Vergleich beider Analysen ergab ihre Zuordnung zu den thematischen Kategorien der Entfremdung und Überforderung: Während im *Törleß* die Thematisierung von Entfremdung

⁸³⁷ Musil 1981, S. 471.

⁸³⁸ Musil 1978-8, S. 1075–1094.

⁸³⁹ Musil 2019-7, S. 114. Vgl. Kap. 6.1.1 dieser Arbeit.

⁸⁴⁰ Vgl. Vietta 2007, S. 174 ff. sowie Kap. 6.1.2 dieser Arbeit.

und kognitiver Überforderung noch zu keinem starken Bruch mit der herkömmlichen Romanform führt, versucht Musil in *Vereinigungen* bzw. *Die Versuchung der stillen Veronika* durch die Steigerung der Detaillierung der subjektiven Aspekte und somit auch der Komplexität der Erzählung eine Entsprechung von Form und Inhalt zu erreichen (vgl. Kap. 6.1.2).

Diese ästhetische Weiterentwicklung von epochentypischen Merkmalen und Problemen erreicht einen Höhepunkt in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Schon durch die Bezeichnung „Mammut-Roman“⁸⁴¹ wird auf die auffällige Länge der unvollendet gebliebenen Erzählung verwiesen, die herkömmlich als ‚Ausschweifung‘ oder ‚Essayismus‘⁸⁴² kategorisiert wird. Die präsentierte Analyse versuchte, Aspekte der Erzählweise des Romans im Sinne der Weiterentwicklung des Erzählverfahrens, das in Musils früheren Erzählungen erläutert wurde: der Steigerung der Komplexität der Erzählung, die sich im *MoE* potenziert und zu einer bemerkenswerten Steigerung der Länge der Erzählung führt. Die beispielhafte Analyse versuchte zu zeigen, dass Komplexität und Länge⁸⁴³ im ersten und zweiten Teil des ersten Buchs (jeweils „Eine Art Einleitung“ und „Seinesgleichen geschieht“) eine darstellende Funktion zugewiesen werden kann. Die Untersuchung der Entsprechung von Form und Inhalt in den erläuterten Passagen wies auf einen darstellenden Charakter des Musil’schen Erzählverfahrens hin.⁸⁴⁴ Durch die Strategie, die in dieser Arbeit ‚Hyperdetaillierung‘ genannt wurde – d. h. die Detaillierung von Aspekten, die keinen direkten, leicht nachvollziehbaren Bezug zur Haupthandlung haben –, wird die Orientierung in Bezug auf die Erzählchronologie erschwert. Sie führt in vielen Romanpassagen zu einer Art der ‚Aufhebung‘ der Chronologie – ähnlich wie im Fall von *Veronika*, aber auch von Rilkes *Aufzeichnungen* und Thomas Manns *Zauberberg*.⁸⁴⁵

Die Hyperdetaillierung weist ein performatives Potenzial auf, weil durch sie die zwei besprochenen Aspekte der (historischen) Zeit – Entfremdung und Überforderung – nicht nur thematisiert, sondern auch versinnbildlicht werden. Gleich am Anfang des ersten Kapitels verkündet der Erzähler, dass eine kurze und knappe Erzählweise „etwas altmodisch“ sei.⁸⁴⁶ Zeitgemäß bzw. epochentypisch wäre dagegen das Erzählverfahren, das in dieser Analyse (nach

⁸⁴¹ Corino 2014, S. 98.

⁸⁴² Vgl. dazu Nübel 2006 sowie Kap. 6.1 dieser Arbeit.

⁸⁴³ Die Definition der Kriterien Länge und Komplexität basiert in dieser Arbeit auf einer Anpassung von Studien, die sich mit der Untersuchung der Komplexität von Texten beschäftigen und im Abschnitt 3.2.3 c eingehend besprochen wurden.

⁸⁴⁴ Inka Mülder-Bach erkennt in diesem Sinne, dass der Informationsfilter, der üblicherweise in Erzählungen „die Zeit ordnet und semantisiert und Kriterien an die Hand gibt, um Wichtiges von weniger Wichtigem zu unterscheiden“ im *MoE* „weitgehend ausgedient“ hat. Mülder-Bach 2013, S. 16. Vgl. Kap. 6.3 dieser Arbeit.

⁸⁴⁵ Vgl. Kap. 6.3 dieser Arbeit.

⁸⁴⁶ Vgl. *MoE*, S. 9 sowie Kap. 6.3.1 dieser Arbeit.

Mary L. Pratts Begriff ‚Opting Out‘⁸⁴⁷ als ‚Aussteigen‘ bezeichnet wurde: Indem Passagen des Romans, die keinen direkten Bezug zur Haupthandlung haben, sehr ausführlich, detailliert und komplex erzählt werden, steigert sich ihre Komplexität und die Erzählweise wird dadurch, wie der Erzähler selbst im ersten Romankapitel anmerkt, ‚zeitgemäß‘. Dadurch wird auch die Erzählchronologie schwerer nachvollziehbar und die Länge des Romans wird gesteigert.

Dieses Verfahren lässt sich als Mittel zur Darstellung der zwei identifizierten epochentypischen Eigenschaften begreifen, die von Musil in seinen Werken besprochen werden: Entfremdung – hier im Sinne des Verlusts von Bezügen zur Umwelt⁸⁴⁸ – und kognitiver Überforderung. Der Autor selbst behandelt diese Aspekte auf eine ambivalente, perspektivierende und ironische Art und Weise, allerdings lässt sich das Endergebnis seiner Äußerung als Epochenkritik auffassen.⁸⁴⁹ Thematisch sind beide Aspekte ubiquitär im Roman: Schon die Einführung der Erzählung präsentiert eine höchst detaillierte Fülle an technischen Details, in welcher die Eckdaten der Geschichte (wer, wo, wann), die ganz knapp und zerstreut in den Text eingeführt werden, untergehen (vgl. Kap. 6.3.1 dieser Arbeit). Die Hektik, die Gefahr der Geschwindigkeit im Großstadtverkehr, die am Ende des ersten Kapitels sogar ein Opfer fordern, werden von zwei fremden Passanten normalisiert und „zu einem technischen Problem“, das sie „nicht mehr unmittelbar anging“,⁸⁵⁰ erklärt.

Auch die Hauptfigur erlebt sehr intensiv die zwei epochentypischen Aspekte: Nach drei gescheiterten Versuchen, ein bedeutender Mensch zu werden, entscheidet sich Ulrich, „ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen“.⁸⁵¹ Er verliert dadurch den tieferen Bezug zu seinem sozialen Umfeld sowie zu seinem Vater. In der Szene am Fenster im zweiten Kapitel des ersten Teils („Haus und Wohnung des Mannes ohne Eigenschaften“) beschäftigt er sich z. B. mit dem Messen der kognitiven Anstrengung des Straßenverkehrs.⁸⁵² Hohe kognitive Leistung und wissenschaftlicher Fortschritt werden dadurch auf eine höchst ambivalente und ironische Art und Weise dargestellt, sodass sie aus unterschiedlichen Perspektiven gedeutet werden können – wie Musils Bild seiner Epoche auch.⁸⁵³ Dieser Aspekt der Ambivalenz erfordert allerdings, dass andere

⁸⁴⁷ Vgl. Pratt 1977, S. 175.

⁸⁴⁸ Vgl. Jaeggi 2016, S. 20.

⁸⁴⁹ Dazu Alt 1985, S. 217; Haslmayr 1997, S. 184.

⁸⁵⁰ *MoE*, S. 11.

⁸⁵¹ *MoE*, S. 47.

⁸⁵² Vgl. *MoE*, S. 12 sowie Kap. 6.3.2 dieser Arbeit.

⁸⁵³ Vgl. Kap. 6.3.3 und 6.3.4 dieser Arbeit.

Deutungsmöglichkeit offenbleiben – womit wir zu einer der Grenzen dieser Studie gelangen: die Systematisierung und Vereinheitlichung ihrer Ergebnisse.

Die Behandlung der temporalen Darstellung in den jeweiligen Romanen weist beispielsweise unterschiedliche Schwerpunkte auf: In Rainer Maria Rilkes Roman *MLB* überwiegt der Aspekt der Ästhetisierung der Zeitlichkeitswahrnehmung jenseits einer Erzählchronologie. Chronologische Zeit taucht als solche erst in der zweiten Hälfte des Romans (in der 49. Aufzeichnung)⁸⁵⁴ auf. Dagegen wird schon gleich im einleitenden „Vorsatz“ von Thomas Manns *ZB* die „eigentümliche Zwienatur“⁸⁵⁵ von ‚Zeit‘ kommentiert und daraufhin die im Verlauf des Romans zunehmende Diskrepanz zwischen chronologischer Zeit und Zeitlichkeitswahrnehmung (u. a. metanarrativ) betont. Robert Musils *MoE* behandelt ‚Zeit‘ überwiegend im Sinne von historischer Zeit bzw. Epoche, indem Eigenschaften von Aspekten, die vom Autor als epochentypisch erkannt werden, als ‚zeitgemäßes‘ Erzählverfahren umgesetzt werden.

Gemeinsam haben die drei Romane nicht nur inhaltliche Aspekte, wie die Behandlung der Diskrepanz zwischen chronologischer Zeit und Zeitlichkeitswahrnehmung sowie der temporalen Orientierungslosigkeit; die Überforderung der Sinne der Protagonisten; die Gegensätzlichkeit zwischen Klein- und Großstadt; kein eindeutiges Ende. Die Entwicklung des chronographischen Potenzials der analysierten Passagen weist Gemeinsamkeiten auf, wie die Hinwendung zur Subjektivität der Figuren, die in den jeweiligen Werken unterschiedlich erfolgt. Das untersuchte chronographische Darstellungspotenzial der drei Erzählungen erlaubte die Aufdeckung einer Reihe von inhaltlichen und erzählstrukturellen Entsprechungen, die diesen eine tiefere ästhetische Dimension verleiht. Diese Entsprechungen lassen sich in anderen Werken der behandelten Autoren sowie in Werken anderer Autoren ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zahlreich und vielfältig belegen, was die Hypothese ihres bewussten, programmatischen Einsatzes verstärkt.

Die vorliegende Interpretation versuchte, plausible, aufschlussreiche Deutungsangebote für dieses Phänomen sowie für ein tieferes Verständnis der Darstellung von Zeitlichkeit in den analysierten Romanen zu machen, aber ihre Komplexität übersteigt diejenige des präsentierten Deutungsangebots. Die erzählerische Darstellung von Zeitkategorien und Zeitlichkeit ist ein fundamentaler Aspekt dieser Werke, aber keinesfalls der einzige, wie die thematischen Verknüpfungen am Anfang der jeweiligen Romankapitel zu zeigen versuchten. Die temporale

⁸⁵⁴ *MLB*, S. 266.

⁸⁵⁵ Vgl. „Vorsatz“: „[...] eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes [...].“ *ZB*, S. 9.

Deutungsdimension von modernen Romanen lässt sich insofern auch als die (in der Einleitung sowie in Kap. 1.3 dieser Studie besprochene) kategoriale Weiterentwicklung von Zeitromanen im herkömmlichen Sinn zu ‚Zeit-Romanen‘ nach Thomas Mann (und Hans-Robert Jaub) verstehen, die sich nicht nur mit den zeitgenössischen geschichtlichen Prozessen beschäftigen, sondern auch mit ‚Zeit‘ als Thema und handlungsrelevanter Erscheinung.

7.2 Ausblick

Weitere aufschlussreiche Erkenntnisse in Bezug auf die erzählerische Darstellung von Zeitlichkeit und Zeitkategorien versprechen Rainer Maria Rilkes lyrische Werke, die in dieser Studie nur angerissen werden konnten. Rilke behandelt Zeitlichkeit und Vergänglichkeit in vielen seiner Werke und seine Verarbeitung dieser Thematik in Sprachbildern und Textstrukturen verspricht fruchtbare Erkenntnisse. Dasselbe gilt für Thomas Manns *Buddenbrooks*, *Doktor Faustus* sowie die Tetralogie *Josef und seine Brüder*, in welchen nicht nur ‚Zeit‘, sondern auch Aspekte der Performanz der Erzählung eine Rolle spielen. Die Untersuchung der Darstellungsmöglichkeiten von Zeitlichkeit in Erzählungen sollte darüber hinaus mit weiteren Beispielen aus dem deutschsprachigen Bereich sowie aus anderen Sprachräumen ergänzt und verglichen werden. Einige der wichtigsten Namen darunter wären Hermann Broch, Alfred Döblin, Franz Kafka sowie auch Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce und Laurence Sterne. Mit einer temporal differenzierten Begrifflichkeit ließen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihrem Stil präziser untersuchen und systematisieren. In diesem Sinne könnte ein Beispiel wie Sternes *Tristram Shandy* weiter zu einer Relativierung von chronologisch basierten Kategorien beitragen, falls sich Belege für eine historische Entwicklung des chronographischen Erzählverfahrens erkennen ließen.

Die Erzähltheorie kann ausgiebig von interdisziplinären Forschungsbeiträgen profitieren, wie sie selbst auch leisten kann. Ein wichtiger transdisziplinärer Forschungspunkt ist in diesem Sinne ‚Bewusstsein‘ als Kategorie der menschlichen Wahrnehmung. Eine fundamentale Frage in dieser Hinsicht ist, wie die menschliche Wahrnehmung von Zeitlichkeit beeinflusst wird bzw. werden kann.⁸⁵⁶ Die Erforschung dieser Frage würde das Verständnis von Prozessen der Lektüre sowie der Rezeption von Erzählungen viel fördern – worauf auch die Ergebnisse und Grenzen dieser Studie hinweisen. Die Entwicklung medialer Kontexte, die die Produktion und

⁸⁵⁶ Einführend dazu vgl. z. B. Tomasello, Michael: *The Cultural Origins of Human Communication*. Cambridge [u. a.]: MIT Press 2008.

Rezeption von Literatur bzw. Texten im Allgemeinen immer stärker beeinflusst, ließe sich durch die Erforschung der menschlichen Wahrnehmung adäquater untersuchen. Mit einer angepassten Definition von Zeitlichkeit und Zeitkategorien für die Literaturanalyse könnte sich die Erzähltheorie angemessener u. a. auch mit dem Einfluss der Chronologie narrativer Texte auf das Verständnis vom erzählten Geschehen im Allgemeinen auseinandersetzen – wie Paul Ricoeur es in *Zeit und Erzählung* beabsichtigte. Fritz Breithaupt bespricht z. B. die Rolle von Erzählungen für den Aufbau von u. a. Verstehensprozessen, Mitgefühl, Mitleid und Empathie.⁸⁵⁷

So tun sich in Hinblick auf die Rezeptionsebene aufschlussreiche Aspekte der Untersuchung des Leseprozesses auf, die mithilfe des aktuellen technologischen Stands eine wertvolle Aktualisierung der vorhandenen Theorien ästhetischer Wirkung anbieten könnten⁸⁵⁸. Die Erkundung der Ebene der Performanz der Lektüre kann ebenfalls von den neuesten Beiträgen der Forschung profitieren.⁸⁵⁹ Eine zunehmend große Forschungslücke ist indessen die intermediale Rezeptionsforschung, in welcher Fragen nach den Bedingungen und Unterschiede der Lektüre eine gewichtige Rolle spielen. Beispiele wären die Fragen, ob sich die Wahrnehmung der Zeitlichkeit der Lektüre beim Lesen am Bildschirm vom Lesen gedruckter Bücher unterscheidet; ob die Größe bzw. Länge der Texte im digitalen Format anders wahrgenommen wird (angesichts der Tatsache, dass die Länge digitaler Texte oft in Lesezeit angegeben wird); welche Konsequenzen diese Aspekte für Produktion und Rezeption von Erzählungen (sowie von Kunstwerken im Allgemeinen) haben können.⁸⁶⁰

Schließlich hat der Verfasser dieser Studie die Erfahrung gemacht, dass viele Menschen, die geneigt waren, über die Darstellung von ‚Zeit‘ in der Literatur zu hören, sich an einem spezifischen Thema stärker interessiert zeigten: Zeitreisen. Die Thematik ließe sich mit der differenzierten Begrifflichkeit, die in dieser Arbeit vorgeschlagen wurde, wesentlich besser und ertragreicher untersuchen als bisher und daraus könnten aufschlussreiche Erkenntnisse entstehen – nicht nur für die Literaturwissenschaft, sondern auch für viele der Fachbereiche, die Bezüge zu dieser Thematik aufweisen, wie Philosophie, Psychologie, Neurowissenschaften, Kunstgeschichte, Kultur- und Musikwissenschaften, Soziologie und auch Physik. Die aktuell

⁸⁵⁷ Breithaupt 2012, u. a. S. 10.

⁸⁵⁸ Ein aktuelles Beispiel dafür bieten Pianzola, Federico [u. a.]: Wattpad as a resource for literary studies. Quantitative and qualitative examples of the importance of digital social reading and readers' comments in the margins. In: PLoS ONE 15(1). U. K. 2019. Online zugänglich: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226708> Zugang am 10.3.2020.

⁸⁵⁹ Wie sie u. a. bei Wirth 2002, v. a. S. 323 ff. vorliegen.

⁸⁶⁰ Dazu Stocker 2015, S. 33–47.

vorhandene Literatur über ‚Zeitreisen‘ stützt sich überwiegend nicht auf erzähltheoretische, sondern auf physikalische Beiträge, die sich allerdings weitgehend von literarischen Werken (wie H. G. Wells *The Time Machine*) inspirieren lassen.⁸⁶¹ Es besteht allerdings die Hoffnung, dass sich diese Situation mit einer wachsenden Strukturierung und Erweiterung des aktuellen, narratologischen Wissenstands irgendwann ändern und auch die Erzähltheorie wegweisend für die inter- und transdisziplinäre Entwicklung neuer Theorien und Gedanken werden könnte. Diese Arbeit versuchte, einen Beitrag in diese Richtung zu leisten und dabei die günstige Grundlage für die tiefgehende Erkundung temporaler Verhältnisse (sowohl in Erzählungen als auch in anderen Medien), die die Narratologie besitzt, herauszustellen. Schließlich könnte sich diese ‚Zeit‘-Erkundung als eine der wichtigsten und am meisten Erfolg versprechenden Aufgaben dieses Fachs erweisen.

⁸⁶¹ Wie zum Beispiel Nahin, Paul J.: *Time Machine Tales. The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel*. Springer International Publishing 2017 sowie Wasserman, Ryan: *Paradoxes of Time Travel*. Oxford: Oxford University Press 2018. Vgl. dazu auch Berger, Norbert: Das Motiv der Zeitreise in zeitgenössischen Romanen. In: *Literatur für Leser*. 39. Jg. Heft 16/2. Hg. von Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobl, Bernhard Spies, Sabine Wilke. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 123–136.

Referenzen

Primärliteratur

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 5.1. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. In: Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2002 [auch als *ZB* zitiert].

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman I. Erstes und Zweites Buch. Hg. von Adolf Frisé. 20. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005 [auch als *MoE* zitiert].

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. III.1 Prosa. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1984, S.107–346 [auch als *MLB* zitiert].

Sekundärliteratur

Zu R. M. Rilke und *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Andreas-Salomé, Lou: Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel 1928.

Becker, Sabina: Der Beginn der Moderne im Roman. Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). In: Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Monika Lippke. Berlin: De Gruyter 2008, S. 87–109.

Betz, Maurice: Rilke in Paris. Hg. und übertragen von Willi Reich. Zürich: Verlag der Arche 1948.

Bohnenkamp, Klaus E.: Der reine Dichter. Rainer Maria Rilke im Urteil Robert Musils und Stefan Zweigs. In: Blätter der Rilke Gesellschaft. Bd. 26. „Auf geborgtem Boden“. Rilke und die französische Sprache. Im Auftrag der Rilke Gesellschaft hg. von Rudi Schweikert. Frankfurt a. M. [u. a.]: Insel Verlag 2005, S. 99–146.

Brown, Russel E. (So.): Index zu Rainer Maria Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Hg. von Hans Schwerte und Helmut Schanze. Bearbeitet von Russel E. Brown. Frankfurt a. M.: Athenäum 1971.

Buddeberg, Else: Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie. Stuttgart: Metzler 1955.

Byong-Ock, Kim: Rilkes Militärschulerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes. Bonn: Bouvier 1973.

Duraković, Irma: Wahrnehmungsräume in Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. In: Pismo – Časopis za jezik i književnost (Letter Journal for Linguistics and Literary Studies) 07/2009. Bosnia and Herzegovina 2009, S. 271–291. Online zugänglich: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=265110> Zugang am 20.02.2021.

Eilert, Heide: Aspekte der Moderne in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Studien zur neuen Literatur, Bd. 8, Europäische Romane der klassischen Moderne. Hg. von Anselm Maler (u. a.). Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000.

Engel, Manfred (Hg.): Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2004.

Engelhardt, Hartmut (Hg.): Materialien zu Rilkes ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Finco, Davide: Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen: L'incidenza del poeta danese nei quaderni di Malte Laurids Brigge. Genova: Quaderni di Palazzo Serra 2009. Online zugänglich: www.disclit.unige.it/pub/17/finco.pdf Zugang am 10.7.2019.

Fischer, Norbert: „Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?“ Nachklänge der Zeitauslegung Augustins in der Dichtung Rilkes. In: Rilkes Paris 1920–1925. Neue Gedichte. Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft hg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus. Braunschweig: Wallstein 2010 [=Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 30], S. 283–304.

Gerok-Reiter, Annette: Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke. In: DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Heft 3. 1993, S. 484–520.

Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache. Wien: Paul Zsolnay 2004.

Grimm, Sieglinde: Sprache der Existenz. Rilke, Kafka und die Rettung des Ich im Roman der klassischen Moderne. Tübingen [u. a.]: A. Francke Verlag 2003.

Gutjahr, Ortrud: Erschriebene Moderne. Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Die literarische Moderne in Europa. Band 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa und die Jahrhundertwende. Hg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 370–397.

Hamburger, Käte: Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik. In: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 15/1988. Rilke und Kassner. Hg. von der Rilke-Gesellschaft. Ge-gründet von Baronin Tita von Oettinger. Sigmaringen: Jan Thorbecke 1989, S. 35–42.

Hauschka, Ernst R.: Eine einsame Knabenzeit. Zu Rilkes Kindheit – Ein Essay. In: Schriften der Sude-tenakademie der Wissenschaften und Künste. Bd. 21: Beiträge zur Architektur, bildenden Kunst, Lite-ratur und Musik. Redaktion Richard W. Eichler. München: Sudetenland 2000, S. 247–256.

Henne, Helmut: Sprachliche Spur der Moderne in Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Mor-genstern. Berlin; New York: De Gruyter 2010 (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 137).

Jany, Christian: Scenographies of Perception. Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust. Cambridge: Legenda 2019.

Köhnen, Ralph: Sehen als Textstruktur: Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne. Biele-feld: Aisthesis 1995.

Kruse, Bernhard A.: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Physiologische Hermeneutik und orphe-ische Ästhetik in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ von Rilke. [k. O.]: Deutscher Univer-sitätsverlag 1994.

Leeder, Karen; Vilain, Robert (Hg.): Cambridge Companion to Rilke. Cambridge; New York; Mel-bourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo; Delhi; Dubai, Tokyo: Cambridge Univ. Press 2010.

Leppmann, Wolfgang: Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern [u. a.]: Scherz Verlag 1993.

Magnússon, Gísli: Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R. M. Rilke. Würzburg: Königshaus & Neumann 2009 (=Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 673).

Martins, Renata: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: novas perspectivas de interpretação. In: Pandaemonium germanicum v. 15, n. 20., dez. 2012, S. 51–77. Online zugänglich: <https://d-nb.info/1081549823/34> Zugang am 02.02.2020.

Naumann, Helmut: Malte-Studien. Ansätze zu einem neuen Verständnis Rilkes. Rheinfelden; Berlin: Schäuble Verlag 1996 (=Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft Nr. 7).

ders.: Neue Malte-Studien: Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ von Rainer Maria Rilke. Rheinfelden [u. a.]: Schäuble Verlag 1995 (=Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft Nr. 13).

- ders.: Studien zu Rilkes frühem Werk. Berlin: Schäuble 1991.
- Nivelle, Armand: Sens et structure des « Cahiers de Malte Laurids Brigge ». In : Revue d'esthétique 7. Paris: J. Vrin 1959.
- Pagni, Andrea: Rilke um 1900, Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk. In: Erlangener Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Hg. von Bernhard Rupprecht. Bd. 7. Nürnberg: Hans Carl 1984.
- Pantheil, Hans W.: Rainer Maria Rilke und Maurice Maeterlinck. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973 (=Philologische Studien und Quellen Heft 75).
- Pott, Sandra: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Berlin; New York: De Gruyter 2004.
- Prater, Donald A. (Hg.): Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten. Frankfurt a. M.: Insel 1987.
- Pulvirenti, Grazia: Fragmentenschrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne. Mit einem Vorwort von Detlef Kremer. Übersetzung von Beate Baumann. Würzburg: Königshausen und Neumann 2008.
- Raddatz, Fritz J.: Rainer Maria Rilke. Überzähliges Dasein. Eine Biographie. Zürich [u. a.]: Arche Literatur Verlag 2009.
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des „Berner Taschenbuchs“. Faksimile und textgenetische Edition. Hg. von Thomas Richter und Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. Bern: Wallstein 2012.
- ders.: Briefe an die Mutter. 1896 bis 1926. Hg. von Hella Sieber-Rilke. 2. Band. Frankfurt a. M.: Insel 2009.
- ders.: Schriften zur Literatur und Kunst. Hg. von Torsten Hoffmann. Stuttgart: Reclam 2009.
- ders.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit einem Kommentar von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- ders.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. und kommentiert von Manfred Engel. Stuttgart: Reclam 1997.
- ders.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 3, Prosa und Dramen. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag 1996, S. 453–635.
- ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel 1996.
- ders.: Das Stunden-Buch. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. I.1. Frankfurt a. M.: Insel 1984.
- ders.: Gedicht-Zyklen. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke besorgt durch E. Zinn. Bd. I.2. Gedicht-Zyklen. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1984.
- ders.: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel 1930.
- Rilke, Rainer M.; Andreas-Salomé, Lou: Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M.: 1975.
- Saalmann, Dieter: Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Bonn: Bouvier Verlag 1975.
- Schmidt-Ihms, Maria: Die Zeitbank des Nikolaus Kusmitsch. Eine Analyse. In: Acta Germanica 5, 1970, S. 161–175.
- Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Frankfurt a. M.: Insel 1996.

Seifert, Walter: Das epische Werk Rainer Maria Rilkes. Bonn: Bouvier 1969 (=Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft, Bd. 82).

Simon, Tina: Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges. In: Europäische Schulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd./Vol. 1785. Frankfurt a. M.; Berlin [u. a.]: Peter Lang 2001.

Small, William: Rilke – Kommentar zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Chapel Hill: The University of California Press 1983.

Stahl, August: Rilke. Kommentar zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk. München [u. a.]: Winkler 1979.

Stephens, Anthony: Rilke als Leser Baudelaires. *Malte Laurids Brigge* und die Petits poèmes en prose. In: Rilke und die Weltliteratur. Hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf [u. a.]: Winkler 1999, S. 85–106.

ders.: Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern [u. a.]: Peter Lang 1974.

Strathausen, Carsten: *The Look of Things: Poetry and Vision Around 1900*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 2003.

Urbich, Jan: Ästhetischer Widerstand. Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität in „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ im Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte. In: Weimarer Beiträge Bd. 55, Ausgabe 3. 2009, S. 357-379.

ders.: Ästhetischer Widerstand. Poetische Subjektivität und die Funktion von Stadt und Land in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur. Hg. von Dieter Burdorf und Stefan Matuschek. Heidelberg: Winter 2008, S. 231–248.

Wagner, Jeanne: Die Variation der lyrischen Sprechinstanz in Rilkes deutsch-französischem Doppelgedicht „Das Füllhorn“ / „Corne d’Abondance“. In: Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner. Berlin; New York: De Gruyter 2019, S. 306–322.

Warning, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München: Fink 2009.

Wiesner-Bangard, Michaela; Welsch, Ursula: Lou Andreas-Salomé. „...wie ich Dich liebe, Rätsellenben“. Eine Biographie. Stuttgart: Reclam 2017.

Zu Thomas Mann und *Der Zauberberg*

Becker, Sabina: Jenseits der Metropolen. Thomas Manns Romanästhetik in der Weimarer Republik. In: Thomas Mann Jahrbuch Vol. 22. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2009, S. 83–89. Online zugänglich: https://www.jstor.org/stable/24745291?seq=1#metadata_info_tab_contents Zugang am 01.07.2021.

Blödorn, Andreas; Marx, Friedhelm (Hg.): *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015.

Campe, Rüdiger: Body and Time. Thomas Mann’s *The Magic Mountain*. In: Thomas Mann: Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. Hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein, Gary Schmidt. München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 213–232.

Crescenzi, Luca: Zur Soziologie der Zauberberggesellschaft. In: *Lebenstraum und Todesnähe. Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Die Davoser Literaturtage 2012. Hg. von Helmut Koopmann und Thomas Sprecher. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2015, S. 99–112 (= Thomas-Mann-Studien 49).

- Detering, Heinrich: Akteur im Literaturbetrieb: Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur. In: Thomas Mann Jahrbuch Vol. 23 (2010), S. 27–45. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/24745315 Zugang am 25.12.2020.
- Engelhardt, Dietrich von; Wißkirchen, Hans: „Der Zauberberg“ – Die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Stuttgart: Schattauer 2003.
- Frizen, Werner: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt a. M.; Bern: Lang 1980.
- Hamburger, Käte: Thomas Manns Roman *Joseph und seine Brüder*. Eine Einführung. Stockholm: Bermann-Fischer 1945.
- Harpprecht, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- Heine, Gert; Schommer, Paul: Thomas Mann. Chronik. Vittorio Klostermann 2004.
- Heißerer, Dirk: Thomas Manns *Zauberberg*. Einstieg, Etappen, Ausblick. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.
- Jahraus, Oliver: Anspruch auf Modernität und traditionelle Gebundenheit. Thomas Mann: *Der Zauberberg* (1924). In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Unter Mitarbeit von Monika Lippke. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2008, S. 179–210.
- Kablitz, Andreas: *Der Zauberberg*. Die Zergliederung der Welt. Heidelberg: Winter 2017.
- Kann, Irene: Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht. Thomas Mann - Robert Musil - Peter Handke. Paderborn [u. a.]: Ferdinand Schöning 1992.
- Karthus, Ulrich: Der Geschichtliche Takt: Thomas Mann: ein moderner Klassiker. In: Thomas Mann Jahrbuch Vol. 20 (2007), S. 63–80. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/24744722 Zugang am 20.12.2020.
- Kavaloski, Joshua: Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann's *Der Zauberberg*. In: German Studies Review, Vol. 32, No. 2 (May 2009), pp. 319–342. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/40574803 Zugang am 21.6.2017.
- Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: A. Kröner 1990.
- Kristiansen, Børge: Thomas Manns *Zauberberg* und Schopenhauers Metaphysik. Bonn: Bouvier 1986.
- Langer, Daniela: Thomas Mann. *Der Zauberberg*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2009.
- Lörke, Tim; Müller, Christian (Hg.): Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Löwe, Matthias: Dionysos versus Mose. Mythos, Monotheismus und ästhetische Moderne (1900–1950). Habilitationsschrift. Jena: 2020.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Kommentar von Michael Neumann. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 5.2. Hg. von Heinrich Detering, Eckard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2002.
- ders.: Selbstkommentare: ‚Der Zauberberg‘. Hg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt a. M.: Fischer 1995.
- ders.: Einführung in den ‚Zauberberg‘ für Studenten der Universität Princeton (1939). In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XI. Reden und Aufsätze 3. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 602–617.
- ders.: Meine Zeit (1950). In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XI. Reden und Aufsätze 3. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 302–326.

- ders.: Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10 Späte Erzählungen. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1981, S. 243–338.
- ders.: Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main: Fischer 1974.
- Marck, Siegfried: Thomas Mann als Denker. In: Kant-Studien Bd. 47, Heft 1–4. Berlin: De Gruyter 2009, S. 225–233.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Die konzeptuelle Vortragbarkeit des modernen Romans. Thomas Manns *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: Herrmann, Hans-Christian; Moser, Jeannie (Hg.): Lesen. Ein Handapparat. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2015, S. 191–202.
- Neider, Charles (Hg.): The Stature of Thomas Mann. New York: New Directions 1947.
- Neumann, Michael: Die Irritationen des Janus oder *Der Zauberberg* im Feld der klassischen Moderne. In: Thomas Mann Jahrbuch Vol. 14 (2001), S. 69–85. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/24744144 Zugang am 01.01.2021.
- Reidel-Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg“. Würzburg: Königshausen und Neumann 1992 (=Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 80).
- Renner, Rolf Günter: Die Modernität des Werks von Thomas Mann. In: Die literarische Moderne in Europa. Band 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa und die Jahrhundertwende. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 398–415.
- Robertson, Richie (Hg.): The Cambridge Companion to Thomas Mann. Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Rodrigues, Menaldo A. da Silva: A representação do tempo no romance *Der Zauberberg* de Thomas Mann. São Paulo: USP 2008.
- Saueressig, Heinz: Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum. Biberach: [k. Ang.] 1967.
- Schwennsen, Anja: Mythische Rede in der Literatur. Mit Analysen zu Thomas Manns ‚Joseph und seine Brüder‘ und Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (=Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 845/2015).
- Steiger, Claudio: Eine „innerlich und räumlich weitläufige Komposition“. Musik, Zeit und Raum in Thomas Manns *Der Zauberberg*. In: Zagreber Germanistischer Einträge 26. Zagreb: CEEoL 2017, S. 149–167. Online zugänglich: www.ceeol.com/search/article-detail?id=611467 Zugang am 29.11.2020.
- Thesz, Nicole A.: „Die Welt vor dem großen Kriege“: Abgrenzung und Dialektik auf dem „Zauberberg“. In: Monatshefte, vol. 98, n. 3. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2006, S. 384–402.
- Thieberger, Richard: Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph. Baden-Baden: V. für Kunst und Wissenschaft 1952.
- Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006.
- ders.: Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955. Frankfurt am Main: S. Fischer 1999.
- Wickerson, Erica: The Architecture of Narrative Time. Thomas Mann and the Problems of Modern Narrative. Oxford: Oxford Univ. Press 2017.
- Wimmer, Ruprecht: „Zur Philosophie der Zeit im Zauberberg.“ In: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996. Hg. von Th. Sprecher. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1997, S. 251–272.

Wißkirchen, Hans: Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus. Bern: Francke 1986 (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 6).

Zu Robert Musil und *Der Mann ohne Eigenschaften*

Aler, Jan: Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach. Robert Musils literarisch-philosophische Anfänge. In: Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger zum 75. Geburtstag. Hg. von Fritz Martini. Stuttgart: Ernst Klett 1971, S. 234–290.

Alt, Peter-André: Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt a. M.; Bern; New York: Lang 1985 (=Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Dt. Sprache und Literatur; Bd 722).

Beil, Ulrich Johannes; Gamper, Michael; Wagner, Karl (Hg.): Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit. Zürich: Chronos 2011.

Blasberg, Cornelia: Krise und Utopie der Intellektuellen – Kulturkritische Aspekte in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1984.

Bolterauer, Alice: Die Faszination der Form. Robert Musil und die Krisen der Moderne. In: Germanica 34. Mosaïques littéraires. Hg. von Université de Lille 3. S. 19-36. 2004. Online zugänglich: <http://germanica.revues.org/1802> Zugang: 30.8.2014.

Bonacchi, Silvia: Robert Musils Dissertation „Beitrag zur Beurteilung der Lehre Machs“ im Lichte der Klagenfurter Ausgabe. In: Robert Musil in der Klagenfurter Ausgabe. Bedingungen und Möglichkeiten einer digitalen Edition. München: Fink 2014, S. 135–154.

dies.: Robert Musils Studienjahren. In: Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers. Hg. von Annette Daigger und Peter Henninger (=Musiliana Bd. 14. Hg. von Marie-Louise Roth und Annette Daigger). Bern [u. a.]: Lang 2008, S. 37–84.

Burckhardt, Judith: *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil oder das Wagnis der Selbstverwirklichung. Bern: Francke 1973 (=Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 48).

Castex, Elisabeth: Probleme und Ziele der Forschung am Nachlass Robert Musils. In: Colloquia Germanica, 1976/77, Vol. 10, No. 3. Tübingen: Narr/Francke 1977, S. 267–279.

Classen, Albrecht: Musil, Robert [Art.] in: Encyclopedia of the Essay. Hg. von Tracy Chevalier. London; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers 1997, S. 586 f.

Corino, Karl: Robert Musil „Der Mann ohne Eigenschaften“. Entwicklung eines großen Romans. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014.

ders.: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

Csáky, Moritz: Ethnisch-Kulturelle Heterogenität und Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900. In: Kakanien Revisited, Fallstudien. Wien: 2002, S.1–11. Online zugänglich: www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/MCsaky1.pdf, Zugang am 04.04.2021.

Cüneyt, Arslan: *Der Mann ohne Eigenschaften* und die wissenschaftliche Weltauffassung. Robert Musil, die Moderne und der Wiener Kreis. Wien: Springer 2014 (=Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis. Hg. von Friedrich Stadler)

Deutsch, Sibylle: Der Philosoph als Dichter. Robert Musils Theorie des Erzählens. St. Ingbert: Röhrig 1993 (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; Bd. 5).

Dittrich, Andreas: Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im Zauberberg, in den Schlafwandlern und im Mann ohne Eigenschaften. Tübingen: Niemeyer 2009.

- Döblin, Alfred: Über Robert Musil. In: Aufsätze zur Literatur. Ursprünglich erschienen im Berliner Tageblatt vom 3. Februar 1924. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1963, S. 280–282.
- Dowden, Stephen D.: *Sympathy for the Abyss. A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann.* Tübingen: Max Niemeyer 1986.
- Fanta, Walter: Das Zögern vor dem letzten Schritt. Zur digitalen Edition von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. In: *Autoren und Redaktoren als Editoren.* Hg. von Jochen Golz und Manfred Koltès. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 342–352.
- ders.: *Die Entstehungsgeschichte des Mann ohne Eigenschaften von Robert-Musil.* Wien: Böhlau 2000.
- Gabrisch, Anne (Hg.): *Robert Musil. Essays, Reden, Kritiken.* Berlin: Verlag Volk und Welt 1984.
- Gies, Annette: *Musil Konzeption des ‚Sentimentalen Denkens‘. Der Mann ohne Eigenschaften als literarische Erkenntnistheorie.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Gieselbusch, Hermann; Moldenhauer, Dirk; Naumann, Uwe; Töteberg, Michael: *100 Jahre Rowohlt. Eine illustrierte Chronik.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.
- Gnam, Andrea: *Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Walter Benjamins Spätwerk.* München: W. Fink 1999 (Musil-Studien; Bd. 27).
- Haslmayr, Harald: *Die Zeit ohne Eigenschaften. Geschichtsphilosophie und Modernebegriff im Werk Robert Musils.* Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1997 (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 44).
- Herwig, Dagmar: *Der Mensch in der Entfremdung. Studien zur Entfremdungsproblematik anhand des Werkes von Robert Musil.* München: Paul List 1972.
- Hoheisel, Claus: *Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“.* Ein Kommentar. Bochum: Bochumer bzw. Westdeutscher Universitätverlag 2002.
- Honold, Alexander: *Stadt.* In: *Robert-Musil-Handbuch.* Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 587–593.
- ders.: *Die Stadt und der Krieg: Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“.* München: W. Fink 1995.
- Hüsch, Sebastian: *Der Mann ohne Eigenschaften – ein Roman ohne Eigenschaften: Über die Bedeutung der Ironie in Robert Musils Roman.* In: *Modern Austrian Literature*, vol. 39, n.2, 2006, S. 19–40.
- Kassung, Christian: *Entropie-Geschichten: Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ im Diskurs der modernen Physik.* München: Fink 2001.
- Krämer, Olav: *Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry.* Berlin: De Gruyter 2009.
- Kyora, Sabine: *Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert.* Stuttgart: Metzler 1992.
- Meisel, Gerhard: *Liebe im Zeitalter vom Menschen: Das Prosawerk Robert Musils.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1991 (=Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).
- Metz, Bernhard: *Über Robert Musils Bücher im Kontext zeitgenössischer Buchgestaltung.* In: *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne.* Bd. 33. Im Auftrag der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft hg. von Norbert C. Wolf und Rosemarie Zeller. Berlin; Boston: De Gruyter 2014, S. 5–58.
- Misselhorn, Catrin: *Musils Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs (1908).* In: *Robert-Musil-Handbuch.* Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin; Boston: De Gruyter 2016, S.112–120.
- Mülder-Bach, Inka: *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman.* München: Carl Hanser 2013.

- Müller-Dietz, Heinz: Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ als Essay über Kultur und Recht. Festvortrag. Saarbrücken: Universaar 2012. Online zugänglich: universaar.uni-saarland.de/monographien/volltexte/2012/90/pdf/Rede_92.pdf Zugang am 03.03.2021.
- Murray G. Hall: Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Bd.1–: Geschichte des österreichischen Verlagslebens. Wien u. a. 1985 (= Literatur und Leben. N. F., Bd. 28/1).
- Musil, Robert: Rede zur Rilke-Feier (1927). In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 8. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 365–388.
- ders.: Ein Mensch ohne Charakter. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 8. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S.500–509.
- ders.: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 7. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 7–220.
- ders.: Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs (1908). In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 7. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 223–360.
- ders.: Die Versuchung der stillen Veronika. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 7. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2019, S. 427–473.
- ders.: Der Spion. In: ders.: Gesamtausgabe in 12 Bänden. Hg. von Walter Fanta. Bd. 6. Salzburg [u. a.]: Jung und Jung 2019, S. 9–67. Online zugänglich: <http://musilonline.at/musiltext-der-mann-ohne-eigenschaften-6-moe-6-der-spion-1919-1920/> Zugang am 04.04.2021.
- ders.: Der Mann ohne Eigenschaften. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Walter Fanta. 12 Bde. Bd. 1–6. Salzburg: Jung und Jung 2016–2018.
- ders.: Vereinigungen. Zwei Erzählungen. Hg. von Tim Mehigan. Stuttgart: Reclam 2014.
- ders.: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Mit einem Kommentar von Oliver Pfohlmann. Berlin: Suhrkamp 2013.
- ders.: Essays, Reden, Kritiken. Hg. von Anne Gabrisch. Berlin: Volk und Welt 1984.
- ders.: Tagebücher. 2 Bde. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.
- ders.: Briefe 1901–1942. Mit Briefen von Martha Musil, Alfred Döblin, Efraim Frisch, Hugo von Hofmannsthal, Robert Lejeune, Thomas Mann, Dorothy Norman, Viktor Zuckerkandl und anderen. Hg. von Adolf Frisé. Unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1981.
- ders.: Die Krisis des Romans (1931). In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 8. Essays und Reden. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- ders.: Das Unanständige und Kranke in der Kunst [1. März 1911]. In: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 8. Essays und Reden. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 977–983.
- ders.: Der Dichter und diese Zeit. Oder: Der Dichter und seine Zeit [etwa 1921/22]. In: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 8. Essays und Reden. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 1349–1352.
- ders.: Intensismus. In: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 7. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 681–683.
- ders.: Geschwindigkeit ist eine Hexerei. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 683–685.
- ders.: Die Versuchung der stillen Veronika (1911). In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 6: Prosa und Stücke. Hg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 194–223.
- Nadermann, Peter: Schreiben als anderes Leben. Eine Untersuchung zu Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Frankfurt a. M.; Bern; New York; Paris: Peter Lang 1990.

- Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin; Boston: De Gruyter 2006.
- dies.: Vereinigungen (1911) [Art.]. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin; Boston: De Gruyter 2016, S. 120–165.
- dies.: Unselbständig erschienene Schriften. In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. von B. Nübel und N. C. Wolf. Berlin; Boston: de Gruyter 2016, S.341–381.
- Pekar, Thomas: Robert Musil zur Einführung. Hamburg: Junius 1997.
- Pfohlmann, Oliver: Robert Musil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012.
- ders.: Von der Abreaktion zur Energieverwandlung: Musils Auseinandersetzung mit den Studien über Hysterie in den Vereinigungen. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz. Berlin; Boston: De Gruyter 2008, S. 169–192.
- Pieper, Hans-Joachim: Die Philosophie Robert Musils im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. In: Nietzsche-Studien 30 (1), 2001, S. 267–294.
- Precht, Richard David: Die gleitende Logik der Seele: ästhetische Selbstreflexivität in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“. Stuttgart: Springer 1996.
- Rickenbacher, Sergej: (K)eine Entwicklung der Figur Törleß. Diskurs und Poetik in Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und Vereinigungen. In: Wissen um Stimmung. Leiden (NL): Wilhelm Fink 2015, S. 131–161 (=Musils Studien, Bd. 43).
- Salgaro, Massimo: Musils Modell-Leser. In: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne. Bd. 33. Im Auftrag der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft hg. von Norbert C. Wolf und Rosemarie Zeller. Berlin; Boston: De Gruyter 2014, S. 260–278.
- ders.: Die Geburt des Musil’schen Essayismus aus den Formen des Essays. In: Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum 1900–1920. Hg. von Marina Marzia Brambilla und Maurizio Pirro. Amsterdam; New York: Rodopi 2010, S. 261–280.
- Schreiter, Ekkehard: Verkehr bei Musil. Identität der Form und Formen der Identität im Mann ohne Eigenschaften. Wiesbaden: Springer 1994.
- Stadler, Hubert: [Art.] *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 12 Mp-Pa. Hg. von Walter Jens. München: Kindler 1996, S. 110–113.
- Streim, Gregor: „Ob Exilant oder nicht“? In: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne. Bd. 33. Im Auftrag der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft hg. von Norbert C. Wolf und Rosemarie Zeller. Berlin; Boston: De Gruyter 2014, S. 244–259.
- Vatan, Florence: The Lure of Disgust: Musil and Kolnai. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory, 88:1, 2013, S. 28–46.
- Wachter, David: Konstruktionen im Übergang. Krise und Utopie bei Musil, Kracauer und Benn. Freiburg i. Br. [u. a.]: Rombach 2013 (=Reihe Litterae Bd. 194. Hg. von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler und Maximilian Bergengruen).
- Wolf, Norbert Christian: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien [u. a.]: Böhlau 2011 (=Literaturgeschichte in Studien und Quellen. Bd. 20. Hg. von Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner).
- Zeller, Rosmarie: Musils künstlerische Lösungen zur Darstellung der Krise des Wertsystems und der Ideologie in der Moderne. In: Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Internationales Kolloquium Saarbrücken 2001. Hg. von Marie-Louise Roth und Pierre Béhar in Zusammenarbeit mit Annette Daigger. Bern [u. a.]: Peter Lang 2005, S. 55–78.

Zima, Peter V.: Robert Musil und die Moderne. In: Die literarische Moderne in Europa. Band 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa und die Jahrhundertwende. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 430–451.

Quellen zu ‚Zeit‘, Zeitlichkeit, Wahrnehmung, Lesen, Erzähltheorie

Adam, Barbara: Zeitvielfalt in der Evolution aus gesellschaftstheoretischer Sicht. In: Koevolution von Technik, Wirtschaft und Gesellschaft. Akademievorlesung an der Berliner-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, 4. Februar 2010. Online zugänglich: <https://core.ac.uk/download/pdf/8805161.pdf>, Zugang am 09.07.2018.

Adamzik, Kirsten: Sprache: Wege zum Verstehen. Tübingen; Basel: A. Francke 2003.

Aichelburg, Peter C.: Zur Entwicklung des Zeitbegriffs: Aristoteles und der Zeitbegriff in der relativistischen Kosmologie. In: Stadler, F.; Stöltzner (Hg.): Time and History. Zeit und Geschichte. Frankfurt a. M. [u. a.]: Ontos 2006, S. 101–113.

Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus - Fin de Siècle - Expressionismus. Studienbuch Literaturwissenschaft. Berlin: Akademie Verlag 2009.

Alighieri, Dante: Göttliche Komödie. Stuttgart u. a.: Cotta 1922.

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation. Erzählprosa und Lyrik. Bern [u. a.]: Haupt 2009.

Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart: Metzler 1977.

Arent, Wilhelm: Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckell. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1885.

Aristoteles: Physik. Vorlesung über die Natur. Übersetzt von Hans Günter Zekl [u. a.]. In: Aristoteles. Philosophische Schriften in sechs Bänden. Bd. 6. Hamburg: Felix Meiner 2019.

ders.: Poetik. Griechisch-deutsche Ausgabe. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2001.

Aschoff, Jürgen: Zeitgeber der tierischen Tagesperiodik. In: Die Naturwissenschaften. Heft 3, Vol. 41. Berlin [u. a.]: Springer 1954.

ders.: Circadian Rhythms in Man. A self-sustained oscillator with an inherent frequency underlies human 24-hour periodicity. In: Science. Vol. 148, Juni 1965, S. 1427–1432.

Asendorf, Christoph: Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne. Wien; New York: Springer 1997.

Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München: Hanser 2013.

Assmann, Jan: Steinzeit und Sternzeit. Altägyptische Zeitkonzepte. München: W. Fink 2011.

Augustinus, Aurelius: Confessiones/Bekenntnisse. Zweisprachige Ausgabe, Latein/Deutsch. Hg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart: Reclam 2009.

ders.: Confessiones Liber X et XI / Bekenntnisse 10. und 11. Buch. (Lat/De). Übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch. Stuttgart: Reclam 2008.

- ders.: Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. In der Übersetzung von Otto F. Lachmann. Mit einer Einführung von Bruno Kern. Wiesbaden: Marix 2008.
- ders.: Bekenntnisse (Confessiones). Ditzingen: Reclam 1989.
- Aurelius, Eva Haettner; Chengzhou, He; Helgason, Jon (Hg.): Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien 2016 (=Konferenser 91).
- Aust, Hugo: Lesen. Überlegungen zum sprachlichen Verstehen. Tübingen: Max Niemeyer 1983.
- Austin, John Langshaw: How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Oxford Univ. Press 1962.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Untersuchungen zur historischen Poetik. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Berlin: Suhrkamp 2008.
- Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the theory of narrative. Toronto (u. a.): University of Toronto Press 2017.
- Barnett, Daniel: Movement as Meaning in Experimental Film. Amsterdam; New York: Rodopi 2008.
- Bataille, Georges: Die vorgeschichtliche Malerei: Lascaux oder die Geburt der Kunst. Aus dem Französischen von Georg Hemmerich. Genf: Albert Skira/Klett-Cotta 1983.
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horsta Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke. Stuttgart: Reclam 2014.
- ders.: Le Spleen de Paris. Gedichte in Prosa. In: ders.: Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 8. München: Hanser 1985.
- ders.: Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg: Richard Weissbach 1923.
- Baumgartner, Hans Michael: Zeit und Zeiterfahrung. In: ders.; Fahr, Hans-Jörg (Hg.): Zeitbegriffe und Zeiterfahrung. Freiburg i. B. [u. a.]: Alber 1994, S. 189–216 (=Grenzfragen Bd. 21).
- Bayly, Christopher Alan: The birth of the modern world, 1780–1914: global connections and comparisons. Oxford (u. a.): Blackwell 2016 (=Blackwell History of the World).
- Becker, Sabina; Krause, Robert (Hg.): „Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Reihe A. Band 95. Bern [u. a.]: Lang 2008.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hg. kommentiert und mit einem Nachwort von Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam 2011.
- ders.: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV/1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972.
- Benveniste, Émile: Problèmes de linguistique générale I. Paris: Gallimard 1966.
- Berger, Norbert: Das Motiv der Zeitreise in zeitgenössischen Romanen. In: Literatur für Leser. 39. Jg. Heft 16/2. Hg. von Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakob, Bernhard Spies, Sabine Wilke. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 123–136.
- Bergson, Henri: Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene. Aus dem Französischen neu übersetzt und herausgegeben von Margarethe Drewsen. Mit einer Einleitung von Rémi Brague. Hamburg: Felix Meiner 2016 (=Philosophische Bibliothek Bd. 632).

- ders.: Philosophie der Dauer. Textauswahl von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013 (=Philosophische Bibliothek Bd. 662).
- ders.: Essai sur les données immédiates de la conscience. Chapitre 2. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Raphaël Ehrsam. Paris: Flammarion 2013.
- ders.: Zeit und Freiheit. Text als Nachdruck der 1920 in Jena [Eugen Diederichs Verlag] erschienenen 2. Auflage der Übersetzung von Paul Fohr (1. Auflage 1911). Frankfurt a. M.: [Athenäum] 1989.
- ders.: Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: Félix Alcan 1926.
- ders.: Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein. Paris: Félix Alcan 1923.
- Berns, Ute: Performativity [Art.]. In: Handbook of Narratology. Ed. by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 370–383 (=Narratologia 19).
- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- Beyer, Andreas; Burdorf, Dieter (Hg.): Jugendstil und Kulturkritik: zur Literatur und Kunst um 1900. Heidelberg: Winter 1999.
- Bloch, Ernst: Tübinger Einleitung in die Philosophie. In: ders.: Gesamtausgabe. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Block, Richard A. (Hg.): Cognitive Models of Psychological Time. New York; London: Psychology Press 2014.
- Bloom, Harold: Alienation. Ed. by Blake Hobby. New York: Infobase 2009 (=Bloom's Literary Themes).
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison: Wisconsin Univ. Press 1985.
- Braun, Andreas: Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Anabas 2001 (=Werkbund-Archiv 28).
- Breithaupt, Fritz: Kulturen der Empathie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- Brentano, Clemens: Gedichte. Hg. von Harwig Schultz. Stuttgart: Reclam 1995.
- Breuer, Josef; Freud, Sigmund: Studien über Hysterie. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. I Werke aus den Jahren 1892–1899. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1952.
- Bucher, André: Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss). München: Fink 2004.
- Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Unter Mitarb. von Christa Bürger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Butler, Judith: Excitable Speech. A Politics of the Performative. London: Routledge 1997.
- Bylund, Emanuel; Athanasopoulos, Panos: The Whorfian Time Warp: Representing Duration Through the Language Hourglass. In: Journal of Experimental Psychology: General. Vol. 146, Issue 7. (Jul). 2017, p. 911–916.
- Canales, Jimena: The physicist and the philosopher: Einstein, Bergson, and the debate that changed our understanding of time. Princeton: Princeton University Press 2015.
- dies.: A tenth of a second: a history. Chicago [u. a.]: The University of Chicago Press 2009.
- Carr, David: Time, Narrative, and History. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1986.
- Cash, Arthur H.: The Lockean Psychology of Tristram Shandy. In: ELH, Jun., 1955, Vol. 22, No. 2, S. 125–135. Online zugänglich: www.jstor.org/stable/2871836?seq=1#metadata_info_tab_contents, Zugang am 02.11.2020.

Cavanaugh, Jillian R.: Performativity [Art.]. In: Oxford Bibliographies. Online zugänglich: www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0114.xml, Zugang am 11.11.2019.

Chall, Jeanne S.: Stages of Reading Development. New York: McGrall-Hill 1983.

Ciarleglio, Christopher M.; Ryckman, Kelli K.; Servick, Stein V.; Hida, Akiko; Robbins, Sam; Wells, Nancy; Hicks, Jennifer; Larson, Sydney A.; Wiedermann, Joshua P.; Carver, Krista; Hamilton, Nalo; Kidd, Kenneth K.; Kidd, Judith R.; Smith, Jeffrey R.; Friedlaender, Jonathan; McMahon, Douglas G.; Williams, Scott M.; Summar, Marshall L.; Johnson, Carl H.: Genetic Differences in Human Circadian Clock Genes among Worldwide Populations. In: *J. of Biological Rhythms* 2008 23:330. Online zugänglich: <http://jbr.sagepub.com/content/23/4/330>, Zugang am 01.03.2017.

Coch, Charlotte: Lektüre als Form. Das absolute Buch bei Friedrich Schlegel, Walter Benjamin und Niklas Luhmann. Bielefeld: Transcript 2021.

Cohn, Dorrit: Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang XXVI/1995. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1995, S. 105–112.

Condrau, Flurin: Die Industrialisierung in Deutschland. Darmstadt: WBG 2005 (=Kontroversen um die Geschichte. Hg. von Arnd Bauerkämper, Peter Steinbach und Edgar Wolfrum).

Conen, Paul F.: Die Zeittheorie des Aristoteles. München: Beck 1964.

Conrad, Peter: *Modern Times and Modern Places. How Life and Art were transformed in a Century of Revolution, Innovation and Radical Change*. New York: Alfred A. Knopf 1999.

Cook, Eliza: *Melaia and Other Poems*. London: Charles Tilt 1840.

Coupé, Christophe; Mi Oh, Yoon; Dediu, Dan; Pellegrino, François: Different languages, similar encoding efficiency: Comparable information rates across the human communicative niche. In: *Science Advances*, n. 5. 2019.

Currie, Gregory: *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2010.

ders.: *The nature of fiction*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1990.

Dainton, Barry: *Time and Space*. Durham: Acumen 2010.

Dascălu, Mihai: *Analyzing Discourse and Text Complexity for Learning and Collaborating. A Cognitive Approach Based on Natural Language Processing*. Cham; Heidelberg; New York; Dordrecht; London: Springer 2014 (=Studies in Computational Intelligence 534).

Davies, Paul: *About Time. Einstein's Unfinished Revolution*. New York; London; Toronto; Sidney: Simon & Schuster 2005.

Dehaene, Stanislas: *Lesen. Die größte Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert*. Aus dem Französischen von Helmut Reuter. Originaltitel: *Les Neurones de la lecture* (Paris : Odile Jacobs 2009) München: Knaus 2010.

Demandt, Alexander: *Zeit. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Ullstein 2015.

Delva, Pacôme [u. a.]: *Test of special relativity using a fiber network of optical clocks*. New York: Cornell University Library 2017. Online zugänglich: <https://arxiv.org/abs/1703.04426>, Zugang am 13.07.2017.

Dewey, John: *Art as Experience* (1934). New York: First Perigee Printing 1980.

Dietz-Otto, Edzard; Eberling, Erich; Weidner, Ernst (Hg.): *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*; Bd. 6: *Klagegesang–Libanon*. Berlin: De Gruyter 2005.

Döblin, Alfred: Modern. Ein Bild aus der Gegenwart (1896). In: ders.: Das Lesebuch. Hg. von Günter Grass. Frankfurt a. M.: Fischer 2012, S. 83–96.

ders.: Schriften zu Leben und Werk. In: Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Hg. von Walter Muschg. Olten [u. a.]: Walter-Verlag 1986.

ders.: Krise des Romans? In: Die Vertreibung der Gespenster. Autobiographische Schriften. Betrachtungen zur Zeit. Aufsätze zu Kunst und Literatur. Hg. und mit einem Nachwort von Manfred Bayer. Berlin: Rütten & Loening 1968, S. 375–377.

ders.: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Hg. von Walter Muschg. Olten [u. a.]: Walter-Verlag 1963, S. 15–19.

ders.: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. In: ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Hg. v. Walter Muschg. Olten; Freiburg: Walter-Verlag 1963.

Doderer, Heimito von: Grundlagen und Funktion des Romans (1959). In: Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. von Hartmut Steinecke und Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam 1999, S. 450–453.

Duden Bd. 11 Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Hg. von der Dudenredaktion. Mannheim [u. a.]: Dudenverlag 2002 (=Der Duden in zwölf Bänden).

Dux, Günter: Die Zeit in der Geschichte: ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit; mit kulturvergleichenden Untersuchungen in Brasilien, Indien und Deutschland. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler 1997 (=Sammlung Metzler Bd. 246).

Ebbighausen, Rodion: Das Warten. Ein phänomenologisches Essay. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. 6 Streifzüge durch die Literatur. Cambridge: Harvard Univ. Press 1994.

ders.: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem italienischen von Heinz-Georg Held. Titel der Originalausgabe: Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. München: Hanser 1987.

Eggebrecht, Hans-Heinrich (Hg.): Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Mainz: B. Schotts Söhne 1967.

Egger, Carolus: Neues Latein Lexikon. Lexicon recentis latinitatis. Über 15.000 Stichwörter der heutigen Alltagssprache in lateinischer Übersetzung. Aus dem Italienischen von Stefan Feihl. Bonn: Lempertz 1998.

Einstein, Albert: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie. Mit 4 Abbildungen. Berlin: Akademie Verlag. 1970.

Elberfeld, Rolf: Phänomenologie der Zeit im Buddhismus. Methoden interkulturellen Philosophierens. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 2004 (=Philosophie interkulturell Bd. 1).

Elias, Norbert: Über die Zeit. Hg. von Michael Schröter. Aus dem Englischen von Holger Fliessbach und Michael Schröter. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 9. Hg. von Reinhard Blomert u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Emmel, Hildegard: Geschichte des deutschen Romans. Bd. II. Bern [u. a.]: Francke 1975.

Erdle, Birgit R.: Literarische Epistemologie der Zeit. Lektüren zu Kant, Kleist, Heine und Kafka. Paderborn: Wilhelm Fink 2015.

- Evans, Vyvyan: *The Structure of Time. Language, meaning and temporal recognition*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Co. 2003.
- Fiehler, Reinhard; Barden, Birgit; Elstermann, Mechthild; Kraft, Barbara: *Eigenschaften gesprochener Sprache*. Tübingen: Gunter Narr 2004 [=Studien zur deutschen Sprache. Hg. von Ulrike Haß-Zumkehr, Werner Kallmeyer und Ulrich Waßner. Bd. 30].
- Filk, Thomas; Giuliani, Domenico: *Am Anfang war die Ewigkeit. Auf der Suche nach dem Ursprung der Zeit*. München: C. H. Beck 2004.
- Fischer, Martin H.: *Perceiving Spatial Attributes of Printing*. In: *Reading as a Perceptual Process*. Ed. by Alan Kennedy, Ralph Radach, Dieter Heller, Joël Pynte. Amsterdam (u. a.): Elsevier 2000, S. 89–118.
- Fisher, Walter: *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: Univ. of South Carolina Press 1987.
- Fix, Ulla: *Text und Textlinguistik*. In: Janich, Nina (Hg.): *Textlinguistik. 15 Einführungen*. Tübingen: Narr 2008, S. 17–34.
- Flasch, Kurt: *Augustin. Einführung in sein Denken*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG 2006.
- dies.: *Towards a 'Natural' Narratology*. London; New York: Routledge 1996.
- Förster-Beuthan, Yvonne: *Zeiterfahrung und Ontologie: Perspektiven moderner Zeitphilosophie*. Paderborn [u. a.]: Fink 2012.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Orig.: *Les mots et les choses* (1966). Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- dies.: *Archäologie des Wissens*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Frank, Manfred: *Zeitbewußtsein. Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn [u. a.]: Schöningh 1990.
- Fraser, Julius Thomas: *Time. The Familiar Stranger*. Boston: Univ. of Massachusetts Press 1987.
- Frege, Gottlob: *Über Sinn und Bedeutung*. In: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. Bd. 100, 1892, S. 25–50.
- Frey, Angelika: *Zeitenwende – Wende zur Zeit? Raumzeitstrukturen bei Helmut Krausser, Christoph Ransmayr und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshaus & Neumann 2017 (=Epistemata Bd. 882).
- Fritsch, Harald: *Die verbogene Raum-Zeit. Newton, Einstein und die Gravitation*. München: Piper 2000.
- Fuchs, Anne: *Precarious Times. Temporality and History in Modern German Culture*. Ithaca; London: Cornell University Press 2019 (=Signale. Modern German Letters, Cultures, and Thought. Series editor: Peter Uwe Hohendahl).
- Full, Bettina: *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*. Heidelberg: Winter 2005.
- Gabbani-Hedman, Sonja: *Zeitvorstellungen in Japan. Reflexion über den universalen Zeitbegriff*. Wiesbaden: Deutscher Univ.-Verlag 2006.
- Gamper, Michael; Hühn, Helmut: *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn 2014 (=Ästhetische Eigenzeiten kleine Reihe 1).
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode [et Nouveau discours du récit (1983)]*. Paris: Éditions du Seuil 2007.
- dies.: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. Mit einem Nachwort und hg. von Jochen Vogt. München: Fink 1998.

- ders.: Fiktion und Diktion. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink 1992. (=Bild und Text. Hg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle).
- ders.: Figures III. Paris: Éd. du Seuil 1972.
- Genz, Henning: Wie die Zeit in die Welt kam. Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos. München: Carl Hanser 1996.
- Gess, Nicola; Honold, Alexander (Hg.): Handbuch Literatur und Musik. Unter Mitarbeit von Sina Dell'Anno. Berlin; Boston: De Gruyter 2017.
- Gibhardt, Boris Roman; Grave, Johannes (Hg.): Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten. Hannover: Wehrhahn 2018 (=Ästhetische Eigenzeiten Bd. 10).
- Giddens, Anthony: The Consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press 1990.
- Gloor, Lukas: Prekäres Erzählen. Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane. Leiden [u. a.]: Brill; W. Fink 2020 (=Robert Walser Studien Bd. 5).
- Gloy, Karen: Philosophiegeschichte der Zeit. München: Fink 2008.
- dies.: Zeit. Eine Morphologie. Freiburg; München: Karl Alber 2006.
- Glück, Helmut (Hg.): Metzler Lexikon Sprache. 4., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2010.
- Gludovatz, Karin; Peschken, Martin; Julia; Hasenberger, Julia (Hg.): Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion. Berlin: Reimer 2004.
- Goethe, J. Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther. In: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. von Bernt von Heiseler. Bd.4. Gütersloh: Bertelsmann 1953.
- Götze, Lutz: Zeitkulturen. Gedanken über die Zeit in den Kulturen. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004 (=Im Medium fremder Sprachen und Kulturen. Hg. von Prof. Dr. Lutz Götze und Prof. Dr. Gabriele Pommerin-Götze. Bd. 6).
- Gottschall, Jonathan: The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human. Boston [u. a.]: Houghton Mifflin Harcourt 2012.
- Gottschall, Rudolf von: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik vom Standpunkte der Neuzeit. Breslau: Eduard Trewendt 1858.
- ders.: Lieder der Gegenwart. Königsberg: Theodor Theile 1842.
- Götttsche, Dirk: Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und 19. Jahrhundert. München: Fink 2001.
- Grice, Paul: Studies in the Way of Words. Cambridge: Harvard University Press 1989.
- Gryphius, Andreas: Gedichte. Hg. von Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam 2012.
- Günther, Horst: Zeit der Geschichte: Welterfahrung und Zeitkategorien in der Geschichtsphilosophie. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1993.
- Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: Metzler 2010.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. 1 Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Frankfurt a. M. [u. a.]: Ernst Klett 1980.
- Harari, Yuval Noah: Eine kurze Geschichte der Menschheit. Aus dem Englischen von Jürgen Neubauer. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2014.

- Harras, Gisela: Auf dem Weg zu einer einheitlichen Theorie der Indirektheit des Sprechens. In: (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Hg. von Jürgen Fohrmann. DFG-Symposium 2002. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004.
- Hartmann, Horst: Zeitkritik im Zeitroman. In: Gewerkschaftliche Monatshefte Vol. 12, Nr. 12 (1961), S. 739–743.
- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell 1989.
- Hasubek, Peter: Der Zeitroman – Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hg. von Hugo Moser und Benno von Wiese. 87. Band. Berlin: Erich Schmidt 1968, S. 218–231.
- Haupt, Sabine: ‚Kryptopische‘ Zeit-Räume. Unterirdische und außerirdische Topographien als Reserverate von Temporalität. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Germanistische Symposien Berichtsbände*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 501–535.
- Hauptmann, Gerhart: *Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Hawking, Stephen: *Eine kurze Geschichte der Zeit: die Suche nach der Urkraft des Universums. Mit einer Einleitung von Carl Sagan*. Dt. von Hainer Kober unter fachlicher Beratung von Bernd Schmidt. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1993.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 1967.
- Heine, Heinrich: *Lutetia*. In: *Sämtliche Schriften Bd. 5*. Hg. von Klaus Briegleb und Karl-Heinz Stahl. München: Hanser 1974.
- Herberichs, Cornelia; Kiening, Christian (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich: Chronos 2008.
- Herman, Luc; Vervaeck, Bart: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press 2005.
- Herold, Thomas: *Zeit erzählen. Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Freiburg i. Br.: Rombach 2016 (=Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae. Hg. von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler und Maximilian Bergengruen Bd. 215).
- Herrmann, Hans-Christian; Moser, Jeannie (Hg.): *Lesen. Ein Handapparat*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2015.
- Hess, Günter: „Das Spiel der Zeit – der leichte Mensch“ – Zum Wandel des Zeitbewusstseins in der deutschen Literatur. In: *Zeit: Zeitverständnis in Wissenschaft und Lebenswelt*. Hg. von Peter Rusterholz und Rupert Moser. Bern [u. a.]: Peter Lang 1997, S. 11–46 (=Kulturhistorische Vorlesungen; 1995/96).
- Higginson, Ella: *When the Birds go North Again*. New York: Macmillan 1898.
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart [u. a.]: Metzler 1993.
- Holmes, Deborah: Zur Literatur des fin de siècle in Wien. In: *Stefanz-Zweig Handbuch*. Hg. von Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2018, S. 58–65.
- Honold, Alexander: *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel: Schwabe 2013.
- Hopmann, Erika Sophie: *Die Organisation der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Ästhetik in Laurence Sternes Tristram Shandy*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Huber, Gerd: *Psychiatrie. Lehrbuch für Studium und Weiterbildung*. Unter Mitarbeit von Gisella Gross. Stuttgart; New York: Schattauer 2005.
- Huelsenbeck, Richard (Hg.): *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.

- Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Wolf (Hg.): *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter 2009 [=Narratologia. Contributions to Narrative Theory, 19].
- Husserl, Edmund: *Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis*. Vorlesung 1909. Hg. von Elisabeth Schumann. Dordrecht; Berlin; Heidelberg; New York: Springer 2005 (=Husserliana, Bd. VII).
- Hyönä, Jukka; Pollatsek, Alexander: *Processing of Finnish Compound Words in Reading*. In: *Reading as a Perceptual Process*. Ed. by Alan Kennedy, Ralph Radach, Dieter Heller and Joël Pynte. Amsterdam [u. a.]: Elsevier 2000, S. 65–87.
- Illies, Florian: 1913. *Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2013.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen: Max Niemeyer 1972.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. München: W. Fink 1994.
- ders.: *Laurence Sternes „Tristram Shandy“*. Inszenierte Subjektivität. München: W. Fink 1987.
- Jacobsen, Jens P.: *En begavet ung mands dagbog*. In: *Samlede Vaerker 1–5*. Bd. 3–4. København: Gyldendal 1928.
- Jaeggi, Rahel: *Entfremdung*. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016.
- Jakobson, Roman: *Semiotik*. Ausgewählte Texte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- ders.: *Form und Sinn*. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. München: W. Fink 1974.
- James, William: *The Principles of Psychology*. Chicago: Encyclopaedia Britannica 1989 (=Great Books of the Western World 53. Ed. by Robert M. Hutchins and Mortimer J. Adler).
- Jauß, Hans Robert: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*: ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Jenzen, Igor A. (Hg.): *Uhrzeiten: Die Geschichte der Uhr und ihres Gebrauches*. Mit Beiträgen von Reinhard Glasemann, Ulla Merle, Eckehard Deichsel, Cordula Bischoff. Frankfurt a. M.: Jonas 1989 (=Kleine Schriften des historischen Museums Bd. 42. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung vom 7. Juni bis 29. Oktober 1989).
- Jonnes, Jill L.: *Eiffel's Tower and the World's Fair where Buffalo Bill beguiled Paris, the artists quarreled, and Thomas Edison became a count*. New York: Penguin 2009.
- Jost, Dominik: *Literarischer Jugendstil*. Stuttgart: Metzler 1980.
- Julian, Philippe: *The Triumph of Art Nouveau*. Paris Exhibition 1900. Translated from French by Stephen Hardman. New York: Larousse 1974.
- Jung, Theo: *Das Neue der Neuzeit ist ihre Zeit*. Reinhart Kosellecks Theorie der Verzeitlichung und ihre Kritiker. In: *Moderne*. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 6 (2010/2011), S. 172–184.
- Kaempfer, Wolfgang: *Die Zeit und die Uhren*. Mit einem Beitrag von Dietmar Kamper. Frankfurt a. M.: Insel 1991.
- ders.: *Zeit des Menschen*. Das Doppelspiel der Zeit im Spektrum der menschlichen Erfahrung. Frankfurt a. M. [u. a.]: Insel 1994.
- Kaminski, Thomas: *Literarische Zeitreflexion in dem Roman Bohömann geheimer Oberer und Haupt der asiatischen Brüder (1804) von Theodor Ferdinand Kajetan Arnold (1774–1882)*. In: *Aufklärung in der Dalbergzeit*. Literatur, Medien und Diskurse in Erfurt im späten 18. Jahrhundert. Hg. von Michael Ludscheidt. Erfurt: Ulenspiegel 2006, S. 297–331.

- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. In: Kants Werke. Bd. III. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaft 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. 2. Auflage 1787. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1968.
- Kaschuba, Wolfgang: Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (=Europäische Geschichte. Hg. von Wolfgang Benz).
- Kavaloski, Joshua: High Modernism. Aestheticism and Performativity in Literature of the 1920s. Rochester, New York: Camden House 2014 (=Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- ders.: Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann's *Der Zauberberg*. In: German Studies Review, vol. 32, n. 2 (May 2009). Baltimore: John Hopkins Univ. Press 2009, S. 319–342.
- Kern, Stephen: The Culture of Time and Space 1880–1918. Cambridge: Harvard University Press 1983.
- Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C.H. Beck 2004.
- Kimmich, Dorothee; Wilke, Tobias: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt: WBG 2011 (=Einführung Germanistik. Hg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal).
- Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Max Niemeyer 2008 (=Studien zur deutschen Literatur. Bd. 184. Hg. von Wilfried Barner, Georg Braungart und Conrad Wiedemann).
- Kirchmann, Kai: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess. Wiesbaden: Springer 1998.
- Klein, Étienne: Die Zeit. Bergisch Gladbach: BLT 1998.
- Knoblauch, Hubert: Die kommunikative Konstruktion der Wirklichkeit. Wiesbaden: Springer 2017.
- Kolb, Bryan; Wishaw, Ian Q.: Fundamentals of Human Neuropsychology. New York: Worth Publishers 2009.
- Köppe, Tilmann; Kindt, Tom: Erzähltheorie: eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.
- ders.; Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart [u. a.]: J.B. Metzler 2008.
- Korff, Hermann A.: Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Teile 1–4. Leipzig: Weber/Koehler & Amelang 1923/1930/1940/1958/1960.
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Köster, Ingo; Schubert, Kai (Hg.): Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen. Bielefeld: Transcript 2009.
- Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 323–346.
- Kubler, George: The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven [u. a.]: Yale University Press 2008.
- Kukkonen, Karin: The Speed of Plot. Narrative acceleration and deceleration. In: Orbis litterarum, Vol. 75, Issue 2. John Wiley 2020, S. 73–85. Online zugänglich: <https://doi.org/10.1111/oli.12251> Zugang am 06.06.2021.

- Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Mit Beiträgen von Matthias Aumüller, Benjamin Biebuyck, Anja Burghardt, Jens Eder, Per Krogh Hansen, Peter Hühn und Felix Sprang. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2013.
- Lakoff, George: The Contemporary Metaphor Theory. In: Ortony, Andrew (ed.): Metaphor and Thought. Cambridge: Cambridge University Press 1992.
- Lakoff, George; Johnson, Mark: Metaphors We Live By. London: University of Chicago Press 1980.
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- Leonhard, Jörn: Erfahrungsgeschichten der Moderne. Von der komparativen Semantik zur Temporalisierung europäischer Sattelzeiten. In: Schneider, Ute (Hg.): Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dipper. Frankfurt a. M.: Lang 2008, S. 549–566.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 1994 (=Reclams Universal-Bibliothek 271).
- Lévi-Strauss, Claude: Look, Listen, Read. Translated by Brian C. J. Singer. Orig.: Regarder, Écouter, Lire (Plon 1993). New York: Harper Collins 1997.
- Levine, Robert: Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen. München: Piper 2001.
- Libet, Benjamin: Neurophysiology of Consciousness; Selected Papers and New Essays by B. Libet. Boston: Birkhäuser 1993.
- Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. Stuttgart [u. a.]: J. B. Metzler 1994.
- Liontou, Trisevgeni: Computational Text Analysis and Reading Comprehension Exam Complexity. Towards Automatic Text Classification. Frankfurt a. M.: Lang 2015.
- Litz, Walton: Joyce's Notes for the Last Episodes of "Ulysses". In: Modern Fiction Studies. Vol. 4, n. 1. Baltimore: John Hopkins Univ. Press 1958. Online zugänglich: <https://www.jstor.org/stable/26277074>, Zugang am 16.06.2021.
- Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding. London: Penguin 1997.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Unter Mitarbeit von Monika Lippke. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2008.
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. Wien: Passagen Verlag 1994.
- Mackenzie, Ivy: The Biological Basis for the Sense of Time. In: Proceedings of the Aristotelian Society, Vol. 5, Philosophy and Metaphysics. Oxford: Oxford Univ. Press 1925, S. 64–102.
- MacNeilage, Peter F.: The Origin of Speech. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2008.
- Maeterlinck, Maurice: Von der inneren Schönheit. Auszüge und Essays. Hg. von Maria Kühn. Übersetzt (Fr-De) von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Düsseldorf; Leipzig: Karl Robert Langewiesche 1924.
- Mainzer, Klaus: Zeit. Von der Urzeit zur Computerzeit. München: C. H. Beck 1995.
- Marcus, Laura: Virginia Woolf. Devon: Horndon House 2004 (=Writers and their Work).
- Martin, William: Joyce and the Science of Rhythm. New York: Palgrave MacMillan 2012.
- Martínez, Matías (Hg.): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017.
- ders. (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2011.

- Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. In: Epochen der deutschen Literatur. Bd. V, 2. Stuttgart: Reclam 1962.
- Matthews, William J.; Gheorghiu, Ana I.: Repetition, expectation, and the perception of time. In: Current Opinion in Behavioral Sciences. 8. Cambridge: Elsevier 2016, S. 110–116. Online zugänglich unter: <http://dx.doi.org/10.1016/j.cobeha.2016.02.019> Zugang am 01.03.2019.
- Mausefeld, Rainer: Wahrnehmung: Geschichte und Ansätze. [Art.]. In: Handwörterbuch Allgemeine Psychologie. Hg. von Joachim Funke und Peter A. Frensch. Göttingen: Hogrefe 2005, S. 97–107. Online zugänglich: www.uni-kiel.de/psychologie/psychophysik/mausefeld/Wahrnehmung_Theorieperspektiven.pdf Zugang am 05.05.2021.
- Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart; Weimar: Metzler 1993 (=Realien zur Literatur, Bd. 273).
- McConkie, George; Rayner, Keith: The span of the effective stimulus during a fixation in reading. In: Perception & Psychophysics, Vol. 17 (6), 1975, p. 578–586
- McTaggart, John M. E.: Die Irrealität der Zeit. In: Klassiker der modernen Zeitphilosophie. Hg. von Walter Ch. Zimmerli und Mike Sandbothe. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1993, S. 67–86.
- Mecke, Jochen: Roman-Zeit: Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart. Tübingen: Narr 1990.
- Meid, Volker: Das Reclam Buch der deutschen Literatur. Mit 606 ein- und mehrfarbigen Abbildungen. Stuttgart: Reclam 2007.
- Mendilow, Adam Abraham: Time and the Novel. London [u. a.]: Peter Nevill 1952.
- Merleau-Ponty, Maurice: Die Prosa der Welt. Hg. von Claude Lefort. Aus dem Französischen von Regula Giuliani. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Bernhard Waldenfels. München: Fink 1993 (=Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt. Hg. von Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels).
- Meyer, Anne-Rose: Zeit, Zeitlichkeit und Melancholie in Benns Gedichten 1933–1945. In: Benn-Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Hg. von Joachim Dyck, Hermann Korte und Nadine J. Schmidt. Bd. 4. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 143–156.
- Middeke, Martin: Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Minkowski, Hermann: Space and Time. Minkowski's Papers on Relativity. Translated by Fritz Lewertoff and Vesselin Petkov. Edited by Vesselin Petkov. Quebec: Minkowski Institute Press 2012. Online zugänglich: <http://rgs.vniims.ru/books/spacetime.pdf> Zugang am 08.08.2018.
- Moenks, Franz: Zeitperspektive als psychologische Variable. In: Archiv für die gesamte Psychologie Bd. 119. 1967, S. 131–161.
- Muldoon, Mark S.: Tricks of Time. Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning. Pittsburgh: Duquesne University Press 2006.
- Müller, Albrecht von; Filk, Thomas (Hg.): Re-Thinking Time at the Interface of Physics and Philosophy. The Forgotten Present. (e-book). Freiburg i. B.: Springer 2015.
- Müller, Günther: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. Tübingen: Max Niemeyer 1974.
- Nagel, Thomas: What is it like to be a bat? In: The Philosophical Review LXXXIII, 4 (Oct. 1974), p. 435–450.
- Nahin, Paul J.: Time Machine Tales. The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel. Springer International Publishing 2017.
- Nautz, Jürgen; Vahrenkamp, Richard (Hg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien [u. a.]: Böhlau 1996 [Studien zu Politik und Verwaltung Bd. 46].

- Nelting, Manfred: *Burn out. Wenn die Maske zerbricht. Wie man Überbelastung erkennt und neue Wege geht.* München: Wilhelm Goldman 2010.
- Neuman, Birgit; Nünning, Ansgar: *Metanarration and Metafiction [Art.]*. In: *Handbook of Narratology*. Ed. by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 204–211 [=Narratologia. Contributions to Narrative Theory].
- Neumann, Peter: *Zeit im Übergang zu Geschichte: Schellings Lehre von den Weltaltern und die Frage nach der Zeit bei Kant.* Freiburg; München: Karl Alber 2019 (=Beiträge zur Schelling-Forschung 8).
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage mit 89 Abbildungen.* Stuttgart [u. a.]: J. B. Metzler 2000.
- Nowotny, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- ders.: *Zu Norbert Elias' Entwurf einer Zeittheorie.* In: Schulte, Werner (Hg.); Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Hg.): *Soziologie in der Gesellschaft.* Bremen: 1981. S. 800–804. Online zugänglich unter: <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0168-ss0ar-189622>, Zugang am 04.08.2016.
- Onians, Richard Broxton: *The origins of European thought. About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate.* Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts.* München: C. H. Beck 2009.
- Padova, Thomas de: *Leibniz, Newton und die Erfindung der Zeit.* München: Piper 2013.
- Palágyi, Melchior: *Neue Theorie des Raumes und der Zeit. Die Grundbegriffe einer Metageometrie.* Leipzig: Wilhelm Engelmann 1901.
- Pandel, Hans-Jürgen: *Zur Genese narrativer Kompetenz. Empirische Untersuchungen bei Kindern und Jugendlichen.* In: *Zur Genese historischer Denkformen. Qualitative und quantitative empirische Zugänge.* Hg. von Bodo von Borries und Hans-Jürgen Pandel. Pfaffenweiler: Centaurus 1994, S. 99–122 (=Jahrbuch für Geschichtsdidaktik Bd. 4).
- Petersdorff, Dirk von: *Ein Knabe saß im Kahne, fuhr an die Grenzen der Romantik. Clemens Brentanos Roman „Godwi“.* In: *Text + Kritik Heft 143 Aktualität der Romantik.* München: Edition Text + Kritik 1999, S. 80–94.
- Petrey, Sandy: *Speech Acts and Literary Theory.* New York: Routledge 1990.
- Pfleiderer, Martin: *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik.* Bielefeld: Transcript 2006.
- Piaget, Jean: *The Construction of Reality in the Child.* Oxon: Routledge 2000.
- Pianzola, Federico; Rebora, Simone; Lauer, Gerhard: *Wattpad as a resource for literary studies. Quantitative and qualitative examples of the importance of digital social reading and readers' comments in the margins.* In: *PLoS ONE 15(1).* U. K. 2019. Online zugänglich: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226708>, Zugang am 10.3.2020.
- Pignatari, Décio: *O que é comunicação poética.* São Paulo: Ed. Brasiliense 1989.
- Pinker, Steven: *How the Mind Works.* New York: W. W. Norton & Co. 2009.
- ders.: *The Language Instinct. The New Science of Language and Mind.* London: Penguin 1994.
- Platon: *Der Staat (Politeia).* Berlin: Akademie Verlag 1985.
- Poe, Edgar Allan: *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe.* New York: Doubleday & Co. 1966.

- Ponzi, Mauro (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Posthumus, David C.: *All My Relatives: Exploring Lakota Ontology, Belief, and Ritual*. Lincoln: University of Nebraska Press 2018 (=New Visions in Native American and Indigenous Studies).
- Pouh, Lieselotte: *Young Vienna and Psychoanalysis: Felix Doermann, Jakob Julius David, and Felix Salten*. New York [u. a.]: Peter Lang 2000 (= Austrian Culture; Vol. 31).
- Pratt, Mary Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington; London: Indiana University Press 1977.
- Previšić, Boris: *Musik und Literatur*. In: *Handbuch Literatur und Musik*. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2017, S. 39–56
- Prince, Gerald: *Narratology. The Forms and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton de Gruyter 1982.
- Raddatz, Fritz Joachim: *Das Tage-Buch: Portrait einer Zeitschrift*. Königstein im Taunus: Athenäum 1981.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München [u. a.]: Carl Hanser 1998.
- Rautenberg, Ursula; Schneider, Ute (Hg.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin; Boston: De Gruyter 2015.
- Reichenbach, Hans: *The Tense of Verbs*. In: *Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader*. Ed. by Jan Christoph Meister; Wilhelm Schernus. Berlin; Boston: De Gruyter 2011, S. 1–11 [=Narratologia. Contributions to Narrative Theory 29].
- Reitz, Tilman: *Zeitmanagement im Frühsozialismus*. In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Bd. 1. Hg. von Michael Gamper und Helmut Hühn. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 367–389.
- Ricoeur, Paul: *Temps et récit*. Tome I. Paris: Éditions du Seuil 1983.
- ders.: *Temps et récit*. Tome II. *La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil 1984.
- ders.: *Temps et récit*. Tome III. *Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil 1985.
- ders.: *Zeit und Erzählung*. Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München: Fink 1988 (=Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt; Bd. 18/I. Hg. von Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels).
- ders.: *Zeit und Erzählung*. Bd. II: *Zeit und literarische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München: Fink 1989 (=Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt; Bd. 18/II. Hg. von Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels).
- ders.: *Zeit und Erzählung*. Bd. III: *Zeit und historische Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München: Fink 1991 (=Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt; Bd. 18/III. Hg. von Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels).
- Richter, Philipp: *Leibniz, Newton, Kant – Philosophische Zeitbegriffe in der Neuzeit*. Vortrag bei der Tagung „Körper, Zahl und Zeit. Die Zeichen der Natur und die Frage nach dem Sinn.“ von der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Weingarten, 1–4 Aug. 2016.
- Rimbaud, Arthur: *Complete Works, Selected Letters. A Bilingual Edition*. Translated with an Introduction and Notes by Wallace Fowlie. Updated, Revised, and with a Foreword by Seth Whidden. Chicago; London: The University of Chicago Press 2005.
- Röll, Freiherr von (Hg.): *Enzyklopädie des Eisenbahnwesens*. Hg. in Verbindung mit zahlreichen Eisenbahnfachmännern. Mit 391 Textabbildungen und 9 Tafeln. Vierter Band. *Eilzüge – Fahrordnung*. Berlin [u. a.]: Urban und Schwarzenberg 1913.

- Roloff, Volker: Der Begriff der Lektüre in kommunikationstheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht. Überlegung zu aktuellen Problemen der Leseforschung. In: Romanistisches Jahrbuch 29, 1980, S. 33–57.
- Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit. Aus dem Englischen von Robin Celikates. Berlin: Suhrkamp 2013.
- ders.: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Roth, Rainer A.; Steinbach, Peter: Zeitgeschichte. Grundkurs Geschichte 5. Königstein/Ts.: Athenäum 1985.
- Rovelli, Carlo: The Order of Time. Translated [from the Italian original “Ordine del tempo”, Adelphi 2017] by Erica Segre and Simon Carnell. New York: Riverhead Books 2018.
- Rüsen, Jörn: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln [u. a.]: Böhlau 2001.
- Sandbothe, Mike; Zimmerli, Walther C. (Hg.): Zeit – Medien – Wahrnehmung. Mit Beiträgen von Th. Anz, Jean Baudrillard, Götz Großklaus, Eckhard Hammel, Hermann Lübke, Irene Neverla, Helga Nowotny, Richard Sennett, Dieter Thomä. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994.
- Safranski, Rüdiger: Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen. München: Carl Hanser Verlag 2015.
- Sartre, Jean-Paul: L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination. Paris: Gallimard 1986.
- Sattig, Thomas: The Language and Reality of Time. Oxford: Oxford Univ. Press 2006.
- Schabert, Thilo; Riedl, Matthias (Hg.): Das Ordnen der Zeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Eranos, Bd. 10).
- Schall, Megan; Skinner, Christopher H. [u. a.]: Extending Research on Oral Reading Fluency Measures, Reading Speed, and Comprehension. In: Contemporary School Psychology (2016), 20:262.
- Schechner, Richard: Performance Studies. An Introduction. London; New York: Routledge 2013.
- Scheufele, Bertram: Priming. Baden-Baden: Nomos 2016 (=Konzepte. Ansätze der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Hg. von Prof. Dr. Patrick Rössler und Prof. Dr. Hans-Bernd Brosius. Bd. 14).
- Schilder, Paul: Psychopathology of Time. In: The Journal of Nervous and Mental Disorders 83(5). Baltimore: 1936, S. 530–546. Online zugänglich: https://journals.lww.com/jonmd/Citation/1936/05000/PSYCHOPATHOLOGY_OF_TIME.3.aspx Zugang am 12.12.2018.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. Stuttgart: Reclam 2009.
- Schinkel, Sebastian; Hösel, Fanny; Köhler, Sina-Mareen; König, Alexandra; Schilling, Elisabeth; Schreiber, Julia; Soremski, Regina; Zschach, Maren (Hg.): Zeit im Lebensverlauf. Ein Glossar. Bielefeld: Transcript 2020.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2. München [u. a.]: Wiss. Buchges. 1967.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin; New York: De Gruyter 2008.
- Schmied, Gerhard: Soziale Zeit. Umfang, „Geschwindigkeit“ und Evolution. Berlin: Duncker & Humboldt 1985 (=Sozialwissenschaftliche Schriften Heft 11).
- Schmitz, Hermann: Phänomenologie der Zeit. Freiburg [u. a.]: Karl Alber 2014.
- Schnelle, Helmut: Der Ausdruck der Zeitlichkeit in den Sprachen. In: Sagen, was die Zeit ist: Analysen zur Zeitlichkeit der Sprache. Hg. von Enno Rudolph und Heinz Wismann. Stuttgart: Metzler 1992, S. 131–154.
- Schnitzler, Arthur: Lieutenant Gustl. Novelle. Hg. von Konstanze Fliedl. Mit Anmerkungen und Literaturhinweisen von Evelyne Polt-Heinzl. Stuttgart: Reclam 2009.

- Searle, John R.: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge Univ. 1969.
- ders.: *The Logical Status of Fictional Discourse*. In: *New Literary History*, 6:2. Baltimore: John Hopkins Univ. Press 1975, S. 319–332.
- Seneca, Lucius Annaeus: *De brevitae vitae / Von der Kürze des Lebens (Lateinisch/Deutsch) Übersetzt und Hg. von Marion Giebel*. Stuttgart: Reclam 2008.
- Siebenpfeiffer, Hania: *Die Erfindung der Zukunft. Vergangene und gegenwärtige Zukünfte ‚um‘ 1800 und 1900*. In: *Diegesis Interdisziplinäres e-Journal für Erzählforschung*. Nr. 9, Heft 1, 2020, S. 68–82. Online zugänglich: www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/374/578 Zugang am 01.02.2021.
- Silveira, Rafael H.: „Keine Zeit für ihre Zeit“: Alfred Döblins Verarbeitung der modernen Steigerungstendenz in Berlin Alexanderplatz. In: Röhnert, Jan (Hg.): *Technische Beschleunigung – Ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik*. Weimar [u. a.]: Böhlau 2015, S. 157–171.
- ders.: „Außenseiter“ der Gattungszuordnung. Über die Schwierigkeit der Kategorisierung von Alfred Döblins „Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“. Jena: db-thüringen 2013. Online zugänglich: https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00022574?q=silveira
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- ders.: *Goethe. Deutschlands innere Wandlung. Das Problem der historischen Zeit*. Rembrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Sinclair, Mark: *Bergson*. London; New York: Routledge 2020.
- Sklar, Lawrence: *Space, time and spacetime*. Berkeley [u. a.]: University of California Press 1977.
- Šklovskij, Viktor: *Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy (1921)*. In: *Moderne Erzähltheorie: Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*. Hg. von Karl Wagner. Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002, S. 57–89.
- Söffler, Detlev: *Auf dem Weg zu Kants Theorie der Zeit: Untersuchung zur Genese des Zeitbegriffs in der Philosophie Immanuel Kants*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1994.
- Sokel, Walter H.: *Die Prosa des Expressionismus*. In: *Expressionismus als Literatur – Gesammelte Studien*. Hg. von Wolfgang Rothe. Bern [u. a.]: Francke 1969, S. 153–170.
- Steinecke, Hartmut; Wahrenburg, Fritz (Hg.): *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1999.
- Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. by Günter Jürgensmeier. Munich: 2005.
- Stocker, Günther: „Aufgewacht aus tiefem Lesen.“ Überlegungen zur Medialität des Bücherlesens im digitalen Zeitalter. In: Herrmann, Hans-Christian; Moser, Jeannie (Hg.): *Lesen. Ein Handapparat*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2015, S. 33–47.
- Taylor, Charles: *Das sprachbegabte Tier*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Taylor, Stanford E.: *The Dynamic Activity of Reading. A Model of the Reading Process*. In: ders.: *Exploring Silent Reading Fluency. Its Nature and Development*. Springfield/I.: C. C. Thomas 2011.
- Thomé, Horst: *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*. Tübingen: 1993.
- Thorpe, Simon; Fize, Denis; Marlot, Catherine: *Speed of Processing in the Human Visual System*. In: *Nature*. Vol. 381, 6 June 1996, S. 520–522.

- Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In : *Communications*, 8. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. Paris: Persée 1966, S. 125–151.
- Tomasello, Michael: *The Cultural Origins of Human Communication*. Cambridge [u. a.]: MIT Press 2008.
- Trédé, Monique: *L'à-propos et l'occasion (Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J. C.)*. Dissertation. Paris: Sorbonne 1992.
- Tse, Peter Ulric; Intriligator, James; Rivest, Josée; Cavanagh, Patrick: Attention and the subjective expansion of time. In: *Perception & Psychophysics* 66: 1171. Springer: 2004. Online zugänglich: <https://doi.org/10.3758/BF03196844> Zugang am 01.03.2019.
- Tulving, Endel: Chronostesia. Conscious Awareness of Subjective Time. In: Donald T. Stuss; Robert T. Knight (ed.): *Principles of Frontal Lobe Function*. Oxford: Oxford Univ. Press 2015, S. 311–325.
- ders.: *Elements of Episodic Memory*. Oxford; New York: Clarendon/Oxford Univ. Press 1983 (=Oxford Psychology Series n.2).
- Utz, Peter: Das Ticken des Textes: zur literarischen Wahrnehmung der Zeit. In: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*. Heft 7–8. Bd. 70. 1990, S. 649–662. Online zugänglich: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=smh-002:1990:70::1330#688> Zugang am 10.07.2018.
- Valdés, Mario J. (Hg.): *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto and Buffalo: Univ. of Toronto Press 1991.
- Vatakis, Argiro; Allman, Melissa J. (Hg.): *Time distortions in the mind: Temporal processing in clinical populations*. Leiden; Boston: Brill 2015.
- Vertov, Dziga: *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Ed. and with an introduction by Anette Michelson. Translated by Kevin O'Brien. Los Angeles; London: UCLA 1984.
- Vietta, Silvio: *Der europäische Roman der Moderne*. München: Fink 2007.
- ders.: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler 1992.
- Virilio, Paul: *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*. Aus dem Französischen von Ronald Vouillé. Berlin: Merve 1980.
- Wahrig-Burfeind, Renate: Chronologie [Art.]. In: Wahrig. *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Cornelsen 2008.
- Warren, Nicolas de: *Husserl and the Promise of Time: Subjectivity in Transcendental Phenomenology*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2009.
- Wasserman, Ryan: *Paradoxes of Time Travel*. Oxford: Oxford University Press 2018.
- Weimar, Klaus: Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg: Rombach 2010.
- Weimar, Klaus; Fricke, Harald; Grubmüller, Klaus; Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin; New York: De Gruyter 2007.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. München: C. H. Beck 2001.
- Wells, Herbert George: *The time machine. An invention. Authoritative text backgrounds and contexts criticism*. Ed. by Stephen Arata. New York [u. a.]: Norton & Co. 2009.
- Wendorff, Rudolf: *Zeit und Kultur: Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985.

- Werlen, Benno: *Gesellschaftliche Räumlichkeit 2. Konstruktion geographischer Wirklichkeiten*. Stuttgart: Steiner 2010.
- Werner, Lukas: *Erzählte Zeiten im Roman der frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit*. Berlin; Boston: de Gruyter 2018 [=Narratologia. Contributions to Narrative Theory. Bd. 62. Ed. by Fotis Jannidis, Matias Martínez, John Pier, Wolf Schmid.]
- Whaley, Joachim: *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation und seine Territorien. Bd. II: Vom Westfälischen Frieden zur Auflösung des Reichs 1648–1806*. Aus dem Englischen von Michael Sailer. Darmstadt: WBG 2014.
- White, Hayden: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The J. Hopkins Univ. Press 1989.
- Whitrow, Gerald James: *Die Erfindung der Zeit*. [Aus dem Englischen von Doris Gerstner. Orig.: *Time in History*. Oxford: 1988] Hamburg: Junius-Verlag 1991.
- Willems, Gottfried: *Goethezeit*. In: ders.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 3. Wien [u. a]: Böhlau 2013 (=UTB Literaturwissenschaft 3734).
- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus, Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Wittman, Marc: *Felt Time. The Psychology of How We Perceive Time*. Cambridge: MIT Press 2016.
- ders.: *Moments in time*. In: *Frontiers in Integrative Neuroscience*. Vol. 5, art. 66, oct. 2011. Online zugänglich: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnint.2011.00066/full> Zugang am 07.07.2019.
- Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*. In: *The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf*. Ed. by Anne F. Fernald. Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Worthmann, Joachim: *Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert*. Heidelberg: Carl Winter 1974.
- Wyller, Truls: *Was ist Zeit? Ein Essay*. Aus dem Norwegischen übersetzt von Gabriele Haefs. [Original: *Hva er TID* (2011)]. Stuttgart: Reclam 2016.
- Zahavi, Dan: *Husserls Phänomenologie*. Übersetzt von Bernhard Obsieger. Köln [u. a.]: Böhlau 2009.
- Zeitroman [Art.]. In: *Metzler Literaturlexikon*. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler 1990.
- Zimmerli, Walther C.; Sandbothe, Mike (Hg.): *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1993.
- Zunshine, Lisa: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press 2012.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Berlin [u. a.]: Aufbau-Verlag 1990.

Eidesstattliche Erklärung

Silveira, Rafael Humberto

Gartenstraße 7, 07743, Jena

Hiermit erkläre ich durch meine Unterschrift an Eides statt:

1. Die eingereichte Dissertation habe ich selbstständig und ohne unzulässige fremde Hilfe verfasst. Hierbei habe ich weder Textstellen von Dritten oder aus eigenen Prüfungsarbeiten noch Grafiken oder sonstige Materialien ohne Kennzeichnung übernommen.
2. Es sind ausschließlich die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet worden.
3. Sämtliche wörtliche und nicht wörtliche Zitate aus anderen Werken sind gemäß den wissenschaftlichen Zitierregeln kenntlich gemacht.
4. Die von mir vorgelegte Arbeit ist bisher noch nicht, auch nicht teilweise, veröffentlicht worden.
5. Die von mir vorgelegte Arbeit ist bisher noch in keiner Form als Bestandteil einer Prüfungs- bzw. Qualifikationsleistung vorgelegt worden.
6. Die von mir eingereichte Dissertation habe ich unter Beachtung der Grundsätze zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis erstellt.
7. Die geltende Promotionsordnung ist mir bekannt.
8. Über die Bedeutung und die strafrechtlichen Folgen einer falschen eidesstattlichen Erklärung gemäß § 156 StGB bin ich mir bewusst.
9. Ich erkläre an Eides statt, dass meine Angaben der Wahrheit entsprechen und ich diese nach bestem Wissen und Gewissen gemacht habe.

Jena,

Rafael Humberto Silveira