

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Johannes Ungelenk (Potsdam)

Von der (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen

Moderne Literatur und die Poiesis eines unbequemen Verhältnisses

„Now is the winter of our discontent | Made glorious summer by this son of York“¹ – mit diesen Worten öffnet Shakespeares *Richard III*. Ein einziger Schauspieler hat die Bühne betreten, beginnt zu reden und setzt so, alleine, das Stück in Gang – ein Novum für Shakespeare. Die frühneuzeitliche Bühne ist (fast) leer, die Zuschauer*innen hängen an den Lippen des Protagonisten, um durch seine Worte in die fiktive Welt des Dramas eingeführt zu werden.

Gleich mit dem ersten Wort versetzt Richard die Zuschauer*innen in eine *andere* Gegenwart: Fast wie eine hypnotische Anweisung konstituiert dieses „Now“ das Zeit-Raum-Gefüge der englischen Rosenkriege. Sich diesem theatralen „Now“ hinzugeben ist die Aufgabe der Zuschauer*innen. Sie sind aufgerufen, „to forget (however briefly) everything they have experienced before. What matters is this ‚now‘, the *hic et nunc* of the theatre.“²

Richards Worte entführen aber nicht vollends und auch nicht ohne Reibung in eine andere Welt oder eine andere Zeit. Sie sind auf gewitzte Art doppelbödig und spielen, gerade in Anbetracht der einsamen Figur auf (fast) leerer Bühne, mit der Offenheit der auffällig gehäuften deiktischen Bezüge („Now“, „our“, „this“), für die die Szene nicht ausreichend Referenzmaterial bereitstellt, um sie in der fiktiven Welt zu stabilisieren. Wie Tom Bishop gezeigt hat, überschneiden diese *shifter* die Fiktionsgrenze und thematisieren so die theatrale Grundkonstellation: „the work of theatre hangs on the cardinal words ‚Now‘ and ‚our‘, with their complex gesturing through [Richard] at once out to us [die Zuschauer*innen] and back to Yorkist England.“³ „Now“, das erste Wort des Stücks, macht auf die besondere Situation aufmerksam, die das Medium Theater mit seinem Überlappen von innerem und äußerem Kommunikationssystem⁴, bzw. der Kopräsenz von Schauspieler*in und Publikum⁵, hervorbringt. Auf der Spur von Richards „Now“ rekonstruiert Bishop diese Besonderheit des Mediums Theater als ein Phänomen komplexer Zeitlichkeit – als *Gleichzeitigkeit*

1 William Shakespeare. *Richard III*. The Arden Shakespeare, Third Series. Hg. James R. Siemon. London: Bloomsbury, 2009, 1.1.1-2.

2 Jürgen Pieters' Ausführungen beziehen sich hier und im Folgenden auf *The Tempest*, sind aber in ihren theatertheoretischen Grundzügen in weiten Teilen (abzüglich der genreabhängigen Einbindung von Musik) auf Shakespeares Dramenkunst verallgemeinerbar; Jürgen Pieters. "The Wonders of Imagination. The Tempest and Its Spectators." *European Journal of English Studies* 4.2 (2000): S. 141-54. S. 151.

3 Tom Bishop. *Shakespeare and the Theatre of Wonder*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996, S. 11.

4 Vgl. Manfred Pfister. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 1988, S. 22.

5 Vgl. Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 63ff.

zweier eigentlich ungleichzeitiger Momente: eines „remote moment of the story being told“ auf der einen Seite, und dem „vulnerable moment where the performers put together the play by word and gesture in the audience’s presence“ auf der anderen.⁶

Das mitunter spontane, unvorhersehbare Spiel zwischen diesen beiden Momenten charakterisiert nach Bishop – Erika Fischer-Lichte hat dies bekanntermaßen zu einer diskursprägenden Theorie ausgearbeitet – die Theatersituation:

From this latter moment actors can appeal directly to their watchers, and vice versa, at times both planned and unplanned, as no film character can do. A musician is only ever here, a film actor only there, but a stage actor moves between here and there, and takes us willingly along. The deepest work of theatrical representation is to make spectators see and feel these two moments in mutual implication.⁷

Wie vielleicht schon die kippenden Bezüge, insbesondere des *timeshifters* „Now“, in den ersten Versen von *Richard III* aufzuzeigen vermögen, adelt Bishop Shakespeare völlig zu Recht dafür, auf metatheatrale Weise die Zuschauer*innen auf das Spiel zwischen den Zeiten, auf die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem in der Performanz des Theaters aufmerksam zu machen. Shakespeares Tanz auf der Fiktionsgrenze, zwischen den Zeiten, beschränkt sich aber nicht auf Aufklärungsarbeit über die Funktionsweise des Mediums Theater. Sein Spiel mit dem schillernden „Now“ ist radikaler, weil es auch die rahmende Gegenwart (der Rezeption) – die *Gleichzeitigkeit* – erfasst, auf der das theatertypische Spiel zwischen den Zeiten *bequem* aufruhrt.

Diese These soll im Folgenden an Shakespeares *Tempest* knapp skizziert werden. *The Tempest* ist nicht nur, in seiner fast parabelhaften Anlage, das vielleicht ‚metatheatralischste‘, also am konsequentesten den Reflexionen über die Theaterkunst gewidmete Stück Shakespeares, es ist auch im Hinblick auf das oben in Bezug auf *Richard III* thematisierte Wort *now* besonders: Hallett Smith stellt in seiner Einleitung zu einem dem *Tempest* gewidmeten Sammelband die Behauptung auf, dass in keinem anderen Text des ‚Kanons‘ – vermutlich Shakespeares, oder etwa gar der westlichen Theatergeschichte? – das Wort *now* öfter vorkomme als im *Tempest*.⁸

Der unzweifelhaft beachtlichen Häufung des Wortes – Grace Hall spricht vom „abundant ‚now‘“⁹ – steht eine fast systematische Verwendung in metatheatraler Bedeutung zur Seite. Insbesondere die als *playwright* oder *stage manager* agierende Figur Prospero greift immer wieder auf das Wörtchen *now* zurück, um typische Zeitpunkte oder Wendungen des Dramenverlaufs zu markieren. Auf diese Weise referiert das wie schon zu Beginn von *Richard III* doppelzeitig

6 Bishop. Theatre of Wonder (wie Anm. 3), S. 1.

7 Bishop. Theatre of Wonder (wie Anm. 3), S. 1.

8 Hallett Smith. „Introduction.“ *Twentieth Century Interpretations of The Tempest. A Collection of Critical Essays*. Hg. Hallett Smith. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969, S. 4.

9 Grace R. W. Hall. *The Tempest as Mystery Play. Uncovering Religious Sources of Shakespeare’s Most Spiritual Work*. Jefferson, NC: McFarland, 1999, S. 45.

schillernde *now* immer wieder und insistierend *auch* auf eine Ebene, die aus der fiktiven Dramenwelt heraussteht, die ihr fremd ist.

So findet sich etwa, verpackt in der das Stück leitenden metatheatralen Analogie der Insel als Theater, der glückliche Moment der Konstitution der theatralen Situation nicht nur nacherzählt, sondern mithilfe des eingeschobenen „Now“ auch auf die Aufführungssituation selbst bezogen:

Prospero: By accident most strange, bountiful fortune
(Now, my dear lady) hath mine enemies
Brought to this shore; [...]¹⁰ (*Temp.* 1.2.178-180)

Prosperos ‚Feinde‘, die es per Zufall auf die Insel spült, geben in der maßgeblichen Stück-im-Stück Substruktur das Bühnen-Publikum ab, das Prospero mit Ariels Hilfe nach und nach durch Spektakel aller Art emotional einigermaßen grausam bearbeiten wird. Die *shifter* „Now“ und „this“ erlauben wiederum jenes Kippen zwischen dem fiktiven Zeit- und Raum-Gefüge und der konkreten Aufführungssituation. Dieses theatertypische Kippen ist hier jedoch besonders, denn die die Dramenwelt und die Theatersituation verbindende Theateranalogie des Stücks macht, dass das, was Bishop den „remote moment of the story being told“ genannt hatte, gar nicht so „remote“, gar nicht so weit entfernt ist wie gewohnt – er rückt den Zuschauer*innen gewissermaßen bedrohlich auf die Pelle. Prospero kommentiert hier und an vielen weiteren Stellen, gleichsam in Echtzeit *auch* das konkrete Theatergeschehen zwischen Schauspielern und Publikum. Der „vulnerable moment where the performers put together the play by word and gesture in the audience’s presence“ bildet einen thematischen Schwerpunkt, vielleicht gar das Zentrum des Stücks. Der von Prospero beschworene *kairos*, der glückliche Moment, beschränkt sich nicht auf die fiktive Dramenwelt – er kommt *auch* – oder gerade! – durch die Konstituierung der Theatersituation zustande, und unterstreicht so die theaterspezifische Simultanität von Aufführung und Rezeption.

Läuft Prosperos die Kommunikationssysteme querender Echtzeitkommentar während des Großteils der Aufführung latent im Subtext mit, ohne überhaupt bemerkt werden zu müssen und so die Fiktion zu stören, tritt er doch an einer Stelle offener zu Tage. Wieder leitet das schillernde Wörtchen *now* die Passage ein:

Prospero: Now does my project gather to a head.
My charms crack not; my spirits obey; and time
Goes upright with his carriage. How’s the day?
Ariel: On the sixth hour; at which time, my lord,
You said our work should cease. (*Temp.* 5.1.1-5)

10 William Shakespeare. *The Tempest*. The Arden Shakespeare, Third Series. Hg. Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan. London: Bloomsbury, 1999; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *Temp.*

Der thematisierte Zeitpunkt ist dramentheoretisch gewichtig. Prospero führt dies selbst mit Bezug auf sein „project“ aus, welches wie gewohnt metatheatral in Analogie über das rahmende Theaterstück *The Tempest* spricht. Projekt – oder Theaterstück – laufen auf ihr Ende zu. So weit folgt die bekannte Analogie, die die beiden Momente – ‚hier und jetzt‘ in der Dramenwelt und ‚hier und jetzt‘ im Theater – verbindet, alten und einigermaßen harmlosen Bahnen. Nun bedient sich Shakespeare aber eines Tricks: er lässt Prospero nach der Uhrzeit fragen – das „Now“ bekommt also plötzlich einen festen chronografischen Bezug, der das Schillern des *shifters* arretiert. Der Witz: Ariels Auskunft, es gehe auf 18 Uhr zu, stimmt *auch* für die Besucher*innen im frühneuzeitlichen Theater.¹¹ Ariel, der Schauspieler von Prosperos Spektakeln, verdeutlicht das auf die Aufführungskonventionen in Shakespeares London abgestimmte Timing mit seinem Hinweis auf die verabredete Arbeitszeit (durch Ariel hindurch spricht auch der Ariel darstellende Schauspieler): Theatervorstellungen fanden, auch wegen der Angewiesenheit auf Tageslicht in den Freilufttheatern, nachmittags statt und endeten zur Abendessenszeit.

Die kleine Szene inszeniert einen unbedeutenden Scherz – der vielleicht nur die aufmerksameren Zuschauer*innen kitzelt. Und doch spielt Shakespeare in Szenen wie diesen – sie sind häufiger als man vielleicht vermuten mag – mit Grundfesten von Fiktion und Wirklichkeitsauffassung. Shakespeare „partly dissolves the distance between the play’s fantastic action and the ‚real lives‘ of its first spectators“¹², schreibt B. J. Sokol über Szenen wie die gerade analysierte. Ansatzpunkt hierfür ist die Dimension der Temporalität: wie Sokol zu Recht herausstellt, nimmt der Witz „the convention that stage time is not the same as real time“¹³ ins Visier. Sowohl die übereinstimmende Tageszeit als auch die gegen Ende des Stücks wiederholte thematisierte Dauer von drei Stunden (*Temp.* 5.1.136; 5.1.223) bringen die Zeit der Dramenwelt und die Zeit der Aufführung in unbequeme Synchronizität. Unbequem deshalb, weil Shakespeares witzelndes Spiel unter der Hand grundlegende Grenzen von innerem und äußerem Kommunikationssystem oder, anders gesagt, von fiktiver Dramenwelt und faktischer Aufführungssituation verletzt. Es handelt sich, um einen Begriff der Narratologie zu entwenden, gewissermaßen um eine dramatische Metalepse: Rahmenbedingungen des äußeren Kommunikationssystems – maximale Spieldauer eines Theaterstücks, Tageszeit bei typischem Spielbeginn – werden in die Fiktion zurückgespeist und beeinflussen dort die Geschehnisse. In der Dramenwelt selbst entsteht dadurch kein Problem: völlig widerspruchsfrei trägt sie die Zeittaktung, gewissermaßen blind für die von extern eingespeiste Synchronisierung. Die Metalepse betrifft die Gegenwart der Rezeption.

11 Moderne Inszenierungen müssten also diese Angabe anpassen – wir sind ja Abendvorstellungen gewohnt und Shakespeares Scherz geht arg nach hinten los, wenn die Zeitangabe nicht übereinstimmt!

12 B. J. Sokol. *A Brave New World of Knowledge. Shakespeare’s The Tempest and Early Modern Epistemology*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2003, S. 127.

13 Sokol. *Brave New World* (wie Anm. 12), S. 127.

Das Lachen des Publikums über das ‚Zusammenfallen‘ der Zeit der Dramenwelt und der realen Lebenswelt reagiert auf eine unerwartete Komplizierung, im Grunde auf eine Art Überforderung. Denn mit Shakespeares Kurzschluss der Zeit der dargestellten Welt und der konkreten Theatersituation entfällt ein gewichtiger Aspekt der Distanzierung, der die klare Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit im Theatersetting stabilisiert: Nicht umsonst spricht Bishop in seiner Unterscheidung der für das Theater typischen Momente vom „remote moment of the story being told“ – der sich unterscheidet von der Gegenwart, den „the audience’s presence“ impliziert. Nähern sich, wie es *The Tempest* suggeriert, der Moment der dargestellten Welt und der Aufführungsmoment zeitlich bis zur Ununterscheidbarkeit an, fällt zumindest der Aspekt der Zeitlichkeit für die stabile Unterscheidung von Fiktion und Realität, von „story told“ und „vulnerable moment“ der Aufführungssituation, aus. Ist Prosperos Echtzeitkommentar zur Wirkung seiner theatralen Spektakel – der sich zugleich auf das intrafiktionale Bühnen-Publikum als auch an das reale Publikum im Zuschauer*innenraum richtet – fiktional oder faktual? Kann der metatheatrale Subtext, der, gewissermaßen in Echtzeit, die gerade stattfindende Aufführung von *The Tempest* kommentiert und damit einen faktischen Bezug in der realen Welt hat, nicht schlicht auch als (faktuale) dramentheoretische Abhandlung gelesen werden?¹⁴

Diese Befragung impliziert nicht, dass die zwei von Bishop unterschiedenen Momente sich (zeitweise) zu einem einzigen vereinigten und dadurch die produktive „tension [...] between these two ‚nows“¹⁵ aufgehoben würde. Ganz im Gegenteil: Die produktive Spannung steigert sich sogar, wenn sich die beiden ‚nows‘ – *now* der *story* und *now* der Aufführung – annähern, bis nicht mehr eine feststellbare zeitliche Distanz, sondern nur noch das Häutchen der Fiktionsgrenze sie trennt. Die Spannung spaltet den Moment der theatralen Gegenwart, der in den Rekonstruktionen bislang als stabilisierender, weil deparadoxalisierender Anker der Gleich-Zeitigkeit fungiert hatte. „[T]heatrical performance [...] acts at once in two different moments“¹⁶, schreibt Bishop. Doch genau jenen rahmenden Raum der Gleichzeitigkeit, das „at once“, das Bishop der Theateraufführung zuschreibt, befragt der sich zwischen Prospero und Ariel zutragende theatrale Witz: Werden die „two different moments“ zu stark in Näherung gebracht, zerbricht die bequeme Gleichzeitigkeit – Bishops Formel beginnt selbst zu schillern, die Differenz geht von der Fest-Stellung eines (vorhandenen)

14 Setzt man die Analysekategorien und Ebenenunterscheidungen wie inneres/äußeres Kommunikationssystem, Dramentext und Aufführungstext etc. voraus, wird eine ‚Auflösung‘ der in Shakespeares Stück inszenierten Verwirrung kein größeres Problem sein. Mein Argument ist vielmehr, dass *The Tempest* eben die Grundlagen und Voraussetzungen dieser ordnungsherstellenden Unterscheidungen befragt. Dieser Befragung möchte ich folgen, weil sie mir spannender erscheint als eine stabilisierende (und damit potentiell die Text- bzw. Aufführungskräfte stillstellende) ‚logische‘ ‚Ordnung‘/Kategorisierung des bei Shakespeare Begegnenden (das dann schlicht die für geltend betrachteten Schemata auf das Stück anwendet).

15 Pieters. *Wonders of Imagination* (wie Anm. 2), S. 151.

16 Bishop. *Theatre of Wonder* (wie Anm. 3), S. 1.

Unterschieds der Zeit-Momente über in ein Differieren der „theatrical performance“ von sich selbst – deren gleichförmige und einheitliche ‚Gegenwärtigkeit‘, der Garant für die aufhebende Gleich-Zeitigkeit, steht nun in Frage. Die Gleichzeitigkeit der Aufführung wird sich selbst ungleichzeitig.

Just dies trägt sich zu, nicht wenn die analysierende Wissenschaftlerin im Nachhinein, oder gar abstrakt, ‚nows‘ unterscheidet (Bishops Schema), sondern wenn eine Dramenfigur, Prospero, mit offen doppeltem Bezug im Theater tatsächlich „Now“ sagt. Überraschenderweise bricht aber die Theatersituation dabei nicht zusammen. Das Drama riskiert mit diesem Witz sehr viel weniger, als manche Theoretiker*innen befürchten. Fast mit erhobenem Zeigefinger besteht etwa Jürgen Pieters in Anlehnung an Bishop darauf, dass das Theater die Ko-Existenz zweier Welten evoziere, „without ever allowing them to collapse“:

At all times, the reality of the stage is the reality of the stage, while the reality of the public remains the reality of the public. The law of the theatre is a law of the ‘in-between’, a law that says that the two shall never meet.¹⁷

Prosperos „Now“ und der anschließende Scherz mit der Uhrzeit spielt nicht mit dem Kollaps der Theatersituation, sondern lässt, kurz aber wirkungsvoll, den Nabel des theatralen Mediums aufblitzen. Denn Theater findet die „two different worlds and two different time-levels“¹⁸ nicht vor und integriert sie in den präsentischen, rahmenden ‚Raum‘ der Aufführung, sondern generiert, in der Aufführung selbst, erst die Differenz der zwei ‚nows‘: Es spreizt die Gegenwart von Schauspieler*innen und Rezipient*innen auf, bringt sie mit sich selbst auf Spannung, bis ein von ihnen selbst geäußertes „Now“ trotz aller Situationsstabilisierung zu *shiften* beginnt: Der von einem Menschen im Theater geäußerte Halbsatz „Jetzt, da Caliban den Aufstand startet“ kann etwa auf folgende Weisen fortgesetzt werden, ohne dass eine ‚richtiger‘ wäre als die andere: a) „lutsch ich schnell einen Bonbon“, b) „wird Prospero böse“. Dieses Zerbrechen, dieses Bersten der mit sich (scheinbar) identischen, homogenen Gegenwart ist gewissermaßen die Grundoperation jeder theatralen Performanz. Das ‚in-between‘ des Theaters, das Bishop wie Pieters völlig zu Recht als entscheidendes Charakteristikum herausstellt, ist ein ‚echtes‘ Zwischen¹⁹: Es ist nicht Effekt von es begrenzenden, vordefinierten Ebenen (*hier* ist die reale Welt, *dort* die Dramenwelt und das Theater würde als Drittes dazwischen vermitteln, wäre aber ontologisch in der realen Welt angesiedelt), sondern es ist das produktive Zwischen

17 Pieters. Wonders of Imagination (wie Anm. 2), S. 151.

18 Pieters. Wonders of Imagination (wie Anm. 2), S. 151.

19 Nach Heidegger stellt die Vorstellung eines solchen Zwischen eine, vielleicht gar *die* große Herausforderung des Denkens dar: „Wir sind nicht, und wenn, dann nur selten und dabei kaum, in der Lage, eine Beziehung, die zwischen zwei Dingen, zwischen zwei Wesen waltet, rein aus ihr selbst her zu erfahren. Wir stellen uns die Beziehung sogleich von dem aus vor, was jeweils in Beziehung steht. Wir sind wenig darüber verständigt, wie, wodurch und woher sich die Beziehung ergibt und wie sie als diese Beziehung ist.“ Martin Heidegger. „Das Wesen der Sprache.“ *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1965: S. 157-216, S. 188.

des Theaters, aus dem sich die Ebenen ausdifferenzieren. Der Unterschied ist gewichtig, weil nur so zwei ‚echte‘ ‚nows‘ entstehen, die nicht von der Hierarchie des vorausgesetzten Gegensatzes Realität–Fiktion gefärbt werden (ein authentisches ‚now‘ der Aufführung/Rezeption und ein bloß simuliertes ‚now‘ der Dramenwelt). Dass ein Theatergesetz den Kontakt der zwei ‚nows‘ verhindern würde oder müsste, ist schräg formuliert: Das Häutchen der Fiktion, das vor jeder Aufführung aufs Neue erst aufgespannt werden muss, macht einen Kontakt, ein Verhältnis zweier ‚nows‘, die es auf seinen beiden Seiten trennend konstituiert, erst möglich! Jenseits und unabhängig der Performanz von Fiktionalität gibt es keine zwei, die sich überhaupt treffen könnten. Anders formuliert: Die zwei sind in keinem gemeinsamen, rahmenden Präsens präsent – das Performative der Theateraufführung (man könnte auch sagen: Fiktion) ist eine zeitliche Operation, die aus (scheinbar?) *einer* Gegenwart das spannungsgeladene Gegenstehen zweier macht.²⁰

Auch wenn sich diese Spreizung problemlos den Konventionen und ‚Gesetzen‘ des Theaters zuschreiben lässt, hat sie doch Aufführung für Aufführung statt. Im Falle von *Richard III* markiert Shakespeare so den Beginn des Aufspannens der spreizenden Fiktion – der Epilog des *Tempest* macht auf die umgekehrte Operation aufmerksam, hier kommt die Gegenwart der Welt (der Zuschauer*innen, der Schauspieler*innen) wieder mit sich selbst zur Deckung:

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint. (*Temp.* Epilog 1-3)

* * *

‚Unbequem‘ habe ich oben das Verhältnis zweier Momente genannt, die Shakespeares *Tempest* in allzu perfekte Synchronizität, in allzu große Nähe zueinander hat kommen und damit zentrale Grenzen der theatralen Fiktion hat verschwimmen lassen. Diese Wortwahl führte heimlich, hinter dem Rücken, eine Referenz mit, die noch aufzulösen bleibt. Stichwortgeber war Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*:

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; *wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen*: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. [...]

20 Mir scheint eine solche aus einem Berührungsmoment gedachte Theatersituation sehr viel einleuchtender zu verdeutlichen, wie im Theater Affekte erzeugt werden, als wenn in einem ersten Schritt absolute Trennungen von Ebenen eingeführt werden, die dann in einem zweiten von Affekten gequert werden müssen.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.²¹

Diese medientheoretisch richtungsweisende und deshalb vielzitierte Passage charakterisiert die „Poesie“ als Zeitkunst. Lessing folgert aus der Eigenschaft literarischer Zeichen, „in der Zeit“ zu sein, dass auch ihre „Gegenstände“, ihr „Bezeichnete[s]“ zeitlicher Natur sein sollen, um ein „bequemes Verhältnis“ zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu etablieren. Präziser als ich dies gerade – bewusst unscharf – getan habe, lässt sich die aus Lessings Überlegungen hervortretende leitende Eigenschaft des Mediums „Poesie“ mit Christian Metz' Begriff der „séquence deux fois temporelle“²² fassen: „il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)“²³, schreibt Metz, wobei das in Klammern nachgeschobene Begriffspaar Lessings zeichentheoretische Leitunterscheidung aufnimmt. Auch Metz' Fokussierung auf „séquence“ – er ist Kinotheoretiker – schließt an Lessing an, der ‚Zeit‘ auf die Dimension der Folge von ‚Gegenständen‘ reduziert. Wichtig und anschlussfähig auch für notwendige Erweiterungen und Komplizierungen ist die doppelte Zeitstruktur ‚poetischer‘ Werke: Oben wurde bereits Tom Bishops Theorie der zwei Momente für das Drama ausgeführt, bekannter sind sicherlich narratologische Überlegungen zur doppelten Zeitlichkeit erzählender Texte, insbesondere das von Günther Müller eingeführte Begriffspaar „Erzählzeit“ vs. „erzählte Zeit“.²⁴

‚Bequem‘ an dieser Doppelung – oder treffender, an dieser *Homologie* zwischen Zeichen und Bezeichnetem – ist die Möglichkeit der Steigerung der Abbildungsqualität im Bezeichnungsprozess, den Lessing beschreibt: Weil Zeichen in der Zeit sind (also Folgen bilden, oder auch eine gewisse Dauer haben, könnte man ergänzen), können sie Gegenstände in der Zeit präziser abbilden als etwa die Malerei.

Wie aber oben bereits am *Tempest* skizziert, hat die ‚Bequemheit‘ dieses Verhältnisses ihre Grenzen. Sie ist durch einen Sättigungsgrad charakterisiert. Die ‚Abbildungsqualität‘ kann nicht unendlich gesteigert werden. Treibt man die Annäherung der Zeitlichkeit von Zeichen und Bezeichnetem dennoch weiter, an ihr Extrem, kippt das Verhältnis ins Unbequeme.

Jenes Kippen, jenes plötzliche Zutagetreten eines herausfordernden, nicht leicht in bekannte Schemata integrierbaren Moments interessiert mich in diesem

21 Gotthold Ephraim Lessing. *Laoakon. Briefe, antiquarischen Inhalts*. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, S. 116; Herv. JU.

22 Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968, S. 27.

23 Metz. *Signification au cinéma* (wie Anm. 22), S. 27.

24 Selbstverständlich gibt es auch wesentliche Züge, die Theatersituation – mit ihrer zumindest partiellen Simultanität von Produktion und Rezeption – und Rezeption narrativer Texte im Hinblick auf Zeitlichkeit unterscheiden. Die Grundstruktur einer doppelten Zeitlichkeit ist jedoch eine geteilte. Ob sich dies auch für Lyrik in gleichem Maße verallgemeinern ließe, ist – außer für ‚erzählende‘ Formen – eine schwierigere Frage; vgl. Günther Müller. „Erzählzeit und erzählte Zeit.“ *Festschrift für Paul Kluckhohn und Herman Scheider*. Tübingen: Mohr, 1948, S. 195-212.

Artikel. Es geht mir nicht darum, die Grenzen literarischer Produktion auszuloten, oder literarischen Texten dabei zuzusehen, wie sie dies tun. Ich glaube nämlich nicht, dass es überhaupt *ihre* Grenzen sind, auf die Literatur hier stößt. Im Gegenteil, ich glaube, dass die von Lessing proklamierte ‚Bequemheit‘ eher ein Maß für die Integrierbarkeit des Literarischen in nichtliterarische Bezugssysteme und Intuitionen darstellt und ‚moderne‘ Literatur sich just durch die Arbeit an jener Grenze erst ihren ‚eigenen‘ Raum erschreibt. Die ‚Unbequemheit‘ des von Lessing thematisierten Verhältnisses wäre nicht Anzeichen eines Tastens an ihren Grenzen, sondern gerade ein produktives, innovatives Moment moderner Literatur.

An Lessings medien-/kunsttheoretischem Modell selbst kann die kritische Kraft dieses Unbequem-Werdens von Literatur abstrakt angedeutet werden: Lessing rekonstruiert und vergleicht Malerei und Literatur anhand von ihren Vorgehen als „Nachahmungen“: Ausgehend von diesem Schema öffnen sich die beiden Seiten, die des nachgeahmten Originals und die des Kunstprodukts der Nachahmung, die Lessing aber mit zeichentheoretischen Termini versieht. Innerhalb dieses so gesetzten Rahmens operiert das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem bequem, wenn auf beiden Seiten ‚Zeitempfindlichkeit‘ gegeben ist. Geht diese Zeitempfindlichkeit jedoch vom Zeichen auf den Vorgang des Bezeichnens selbst über, endet die Komfortzone des Bequemen aber schlagartig: Impliziert *Nach*-Ahmung nicht selbst ein zeitliches Verhältnis? Konstituierte sich nicht so eine dritte, oder gewissermaßen ‚nullte‘ Sequenz, die einen Übergang zwischen den Folgen von Zeichen und Bezeichneten ermöglichte – und das Potenzial hätte, die gesamte Operation gehörig außer Tritt zu bringen? Der Leitgedanke der Re-Präsentation, auf dem Lessings zeichentheoretisches Schema aufruhet, erweist sich bei zweitem Hinsehen gerade durch seine zeitlichen Implikationen (und potenziellen Interventionen!) als zeitallergisch. Seine berühmtgewordenen medientheoretischen Überlegungen etablieren die Poesie als Zeitkunst und setzen sie damit im Wettstreit der Künste in eine vorteilhafte Position – kurioserweise liegt dem Argument aber ein Schema der Nachahmung zugrunde, das zeitunsensibel gedacht ist: Wie sich auch über die Analogiebildung des Folgens neben- und nacheinander zeigen lässt, ist es die Malerei, die dieser Vorstellung von Nachahmung die leitenden Konzepte einflüstert.

* * *

In Shakespeares *Tempest* trägt sich, wie oben gezeigt, ein solch unbequemer Übergang zwischen den zwei Zeitsequenzen, den zwei ‚nows‘ zu. Er ist aber von sehr begrenztem Umfang, nur ein kurzer, aufblitzender Moment, und vor allem von geringer Tragweite. Es handelt sich um nicht viel mehr als einen Gag, den man folgenlos überhören, eine Spielerei, die von Expert*innen als metatheatrale Referenz auf die theaterspezifische Kopräsenz von Akteur*innen und Publikum gelesen werden kann, aber sicher nicht auf ein ‚größeres‘ Charakteristikum, gar von ‚Literatur‘ als solcher, hochskaliert werden muss.

Im zweiten Text, den ich einer ausführlicheren Lektüre im Hinblick auf ein unbequemes Verhältnis der Zeiten unterziehen möchte, wächst sich eine solch witzige Spielerei unübersehbar zum poetischen Prinzip aus. Er ist so klassisch,

dass die Beschäftigung mit ihm fast verzichtbar erscheint: Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Sternes Meisterwerk ist für die Frage nach der Poiesis der Un(-Gleichzeitigkeit) des Un(gleichzeitigen) aber nicht nur ein historischer Meilenstein, sondern erweist sich bei näherem Hinsehen auch als herausfordernd komplex. Es sollen hier nur exemplarisch und kursorisch einige wichtige Wegmarken und Merkmale des Romans angetippt werden – ohne dem Potenzial des Romans für die Fragestellung dabei gerecht werden zu können. Genügen sollen die Beobachtungen als Folie für die Lektüre eines weiteren Textes, dem die eigentliche Aufmerksamkeit gilt.

Im Laufe des ersten Bandes thematisiert der Erzähler Tristram Shandy selbst das Charakteristikum des Romans, seine Tendenz zur *digression*, zur Abschweifung. Er stellt sie als eine von zwei Bewegungen innerhalb seiner Romanmaschine dar:

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, – and that at the same time.²⁵ (*TS* 58)

Die beiden unterschiedlichen Bewegungen sind im Roman leicht auszumachen: unerbittlich fortschreitend ist das Leben des Titelprotagonisten, das sich der autobiographische Roman zu erzählen vorgenommen hat, abschweifend die Ausführungen des autodiegetischen Erzählers Tristram Shandy, der vom Hunderten ins Tausendste kommt und dabei den ‚eigentlichen‘ Faden der Erzählung, wenn nicht häufig verliert, so doch arg locker in Händen hält. Als Bewegungen in den Raum projiziert begegnet uns auch hier ein Verhältnis zweier zeitsensibler Serien. Im Unterschied zum Drama überspielt dieses Verhältnis zunächst nicht die Fiktionsgrenze (äußeres und inneres Kommunikationssystem), sondern ist zwischen Erzählinstanz und Diegese gelagert.²⁶ Trotzdem lässt sich das von Lessing herausgearbeitete Verhältnis von Zeichenzeit und Zeit des Bezeichneten an die Bewegungen von Tristrams Romanmaschine antragen. Dabei fällt sofort ins Auge, dass Tristram (zumindest für seinen spezifischen Fall) das Verhältnis der zwei Bewegungen, bzw. Zeitserien keinesfalls als harmonisch – wie von Lessing vorausgesetzt – annimmt, sondern im Gegenteil betont, sie seien, von sich aus, „at variance“, im Widerstreit. Diesen Konflikt zwischen der *digression* des Erzählens (≈Erzählzeit)²⁷ und der *progression* der erzählten Biographie (erzählte Zeit) zu versöhnen („reconcile“) sei die Eigenart seines Werks – die tiefere Bedeutung

25 Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. The World's classics. Hg. Ian Campbell Ross. Oxford: Oxford Univ. Press, 1983; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *TS*.

26 Man könnte sagen, narrative Texte ziehen das Phänomen in den Raum der Fiktion und können es so, insbesondere bei homodiegetischem Erzählen, auch leichter und präziser thematisieren, bzw. darüber reflektieren.

27 Ganz exakt kommen die beiden nicht zur Deckung, da die *digressions* zum Teil auch aus Analepsen bestehen, sich also die Zeitdimensionen der Ordnung und der Dauer mitunter mischen.

des Nachsatzes „at the same time“ wird sich erst erschließen, wenn wir eines der berühmten Beispiele der *Gleichzeitigkeit* der zwei Zeitserien, von Fortschreiten und Abseitwärtsschreiten, betrachtet haben.

Herauspicken möchte ich eine Szene, die sich kurz nach Tristrams Geburt zuträgt. Bei der Zangengeburt hat Dr. Slop, der Arzt, versehentlich die Nase des Kleinen lädiert, was den Vater in große Agonie versetzt. Er zieht sich, emotional derangiert, in sein Zimmer zurück und wirft sich auf das Bett. Sein Bruder, Uncle Toby, setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Bett steht. Hier greift nun Tristrams erzählendes Ich ein, denn selbstverständlich bedarf es einer seiner berühmten *digressions*, um darzulegen, warum genau Tristrams Vater vom kleinen Nasenunfall so getroffen ist:

To explain this, I must leave him upon the bed for half an hour, – – and my good uncle Toby in his old fringed chair sitting beside him. (TS 172)

Es folgen ausschweifende Darlegungen der wissenschaftlichen Lektüren des Vaters zu Theorien der Nase, die acht Kapitel und dutzende Seiten füllen, bis der Erzähler endlich zu dem im Bett liegenden Vater und Onkel Toby zurückkehrt:

Trim insists upon being tried by a court-martial, – the cow to be shot, – *Slop* to be *crucifix'd*,—myself to be *tristram'd*, and at my very baptism made a martyr of; – – poor unhappy devils that we all are! – I want swaddling, – – but there is no time to be lost in exclamations. – – I have left my father lying across his bed, and my uncle *Toby* in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five-and-thirty-minutes are laps'd already. (TS 187)

Die Passage führt exemplarisch den besonderen Umgang vor, den Tristrams Romanmaschine mit den zwei Zeitserien, Erzählzeit und erzählter Zeit, der Zeit des erzählenden Ichs und der Zeit der erzählten Welt, pflegt. Dieser ist kurios, weil er nicht innerhalb der künstlerischen Variationen der Synchronisierung des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit angesiedelt ist, wie sie etwa Gérard Genette systematisch ausgearbeitet hat: nach Genette kennen die Variationen des Zeitverhältnisses von Erzählung und Erzähltem in Hinblick auf Dauer zwei Richtungen mit jeweils zwei Extrempunkten: Die Raffung bricht eine längere Dauer der erzählten Welt auf wenige Sätze Erzählung herunter, und findet ihr Extrem in der Ellipse, d. h. in der Auslassung von Zeit der erzählten Welt in der Erzählung, die Erzählzeit wird gewissermaßen Null (während die erzählte Zeit, quasi virtuell, fortläuft); umgekehrt erzählt die Dehnung eine kurze Dauer der erzählten Welt sehr ausführlich, verwendet darauf viel Erzählzeit, mit dem Extrem, dass die Zeit der erzählten Welt pausiert, während die Erzählung sich etwa in Abschweifungen ergeht, wie es bei Tristrams Erzählen eigentlich der Fall sein müsste. In Genettes Rekonstruktion, die auf einer ähnlichen Unterscheidung der zwei Zeitserien aufruht wie Lessings, bleiben die beiden Sequenzen also trotz der künstlerischen Ausgestaltung ihres Verhältnisses immer gegenläufig synchronisiert, wie die Symmetrie der Grenzwerte der

Folgen (wenn eines gegen unendlich geht, geht das andere gegen Null) schön anzeigt.

Tristrams Romanmaschine gibt sich mit dieser Art variabler Synchronisierung nicht zufrieden. Der Roman macht radikal das, was er, wie oben zitiert, scheinbar beiläufig behauptet: seine zwei Bewegungen, seine zwei Zeitserien haben statt, und zwar: „at the same time“. Die Zeitserie des Erzählens tritt in die der erzählten Welt ein: Während der Abschweifungen des Erzählers pausiert die erzählte Welt nicht, beide sind absolut, also nicht nur in ihrem Verhältnis synchronisiert – die Figuren müssen deshalb auf den Erzähler warten, der sich nicht nur um fünf Minuten, sondern durch eine weitere sich anschließende Abschweifung um noch ein Vielfaches mehr, verspätet. Wie mit Shakespeares doppeldeutigen ‚nows‘ etabliert sich ein Übergang zwischen den zwei Sequenzen, Erzählzeit und erzählte Zeit werden miteinander verrechenbar – ein unmöglicher Kontakt, der zwischen dem Erzähler und der von ihm erzählten Welt, scheint möglich zu werden. In Sternes Fall handelt es sich jedoch nicht wie im *Tempest* um einen flüchtigen Moment, um ein Aufblitzen – der Übergang ist eines der Grundprinzipien des Romans.

Was der Erzähler Tristram mit fast unverschämter Ironie als die *Harmonisierung* eines Streitverhältnisses dargestellt hatte, entpuppt sich also gerade in seiner ‚Harmonisierung‘ als große Unbequemlichkeit. Mehr noch, zumindest narratologisch inszeniert *Tristram Shandy* einen unerhörten Affront: Wie Julian Hanebeck klug und detailreich dargelegt hat, lässt sich der Roman als umfassendes Lehrstück zur Metalepse lesen.²⁸ Aus der Perspektive der Narratologie verletzen die Übergriffe des Erzählers auf die erzählte Welt unentwegt fundamentale und unüberwindbare Ebenengrenzen: was da in Kontakt kommt – Erzählinstanz und erzählte Welt, oder für das hier verfolgte Projekt vor allem: Erzählzeit und erzählte Zeit – *darf* nicht nur nicht, es *kann* narratologisch wie logisch nicht in Kontakt kommen. Erzählzeit und erzählte Zeit *können* nicht kurzgeschlossen werden, weil dies ein narratologisches Grundaxiom verunmöglicht, das Gérard Genette als Axiom der ‚Stimme‘ folgendermaßen formuliert hat: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“²⁹

Was passiert nun, wenn der Erzähler Tristram Shandy (oder auch die Figur Prospero) eine solche Ebenenverletzung begeht?

Genette spricht von einer „bizarre[n] Wirkung“³⁰, wobei ich nicht sicher bin, ob das Lachen der Rezipient*innen, oder, vorsichtiger, die Komik der Situation, tatsächlich, wie Genette meint, auf die Präsentation „in scherzhaftem Ton“³¹ zurückgeführt werden kann. Ich glaube vielmehr, dass just jenes ‚Bizarre‘,

28 Vgl. Julian Hanebeck. *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin: De Gruyter, 2017.

29 Gérard Genette. *Die Erzählung*. Übers. Andreas Knop. Paderborn: Fink, ³2010, S. 148.

30 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 152.

31 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 152.

jenes ‚Verwirrende‘ – auch dies, wie wir gleich sehen werden, ein Begriff Genettes – der Metalepse selbst das Lachen induziert: ein Lachen aus Unbeholfenheit, das wir aus dem Alltag kennen, wenn uns eine (meist unbedeutende) Situation überfordert. Wenn wir auf kein Verhaltensmuster zurückgreifen können, um mit unserer peinlichen Hilflosigkeit irgend umzugehen, lachen wir im schlechtesten Falle verlegen – im besten bauen wir die Situation zu einer wirklich komischen, selbstironischen Slapstick-Nummer aus. Die unbequeme Ausgangslage ist damit keineswegs ‚geheilt‘, der eigentliche Grund der Überforderung nicht aus der Welt. Negativ formuliert haben wir das ‚Problem‘ bloß geschickt überspielt, von ihm abgelenkt; positiv formuliert ist, im besseren Falle, von der Unbequemheit ein Impuls ausgegangen, der einen produktiven Prozess angestoßen und etwas in die Welt getragen hat, was sich ohne Anstoß nicht ereignet hätte.

Sternes Komik speist sich (auch) aus dem Kitzeln des Unbequemen. Doch diesen Kitzel als Komik zu benennen und das Unbequemwerden des Zeitverhältnisses zum Mittel dieser Komik zu erklären, versöhnt das Unbequeme ebenso wenig wie ihm als ‚Metalepse‘ einen Fachterminus zuzuschreiben und es im narratologischen Modell als Transgression fassen zu können. Denn: Die Figuren in *Tristram Shandy* warten tatsächlich auf ihren Erzähler und nehmen weder Anstoß daran, dass dieser auf einer ‚niedrigeren‘ diegetischen Ebene als sie angesiedelt ist, noch, dass er für diesen Kontakt in der erzählten Welt doppelt vorhanden sein müsste: als auf das Gewickeltwerden wartender Säugling und als intervenierender Erzähler. Der literarische Text selbst hält diese (narrato-)logischen ‚Widersprüche‘ – oder müsste man sagen, diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen? – klaglos aus.

Unbequem wird Tristrams di-gressive Romanmaschine, weil sie in Kontakt mit nichtliterarischen Bezugssystemen, mit den Intuitionen tritt, die wir alle aus ‚unserer Wirklichkeit‘ an sie herantragen. Selbstverständlich ist sie just für jenen Kontakt gebaut – es geht ihr ja, heimlich, hinter dem Rücken des Erzählers, um die Perplexität, mit der wir, überfordert, vor ihr stehen – und verlegen oder stauend lachen. Genettes narratologischer Apparat ist dabei nichts anderes als eine elaborierte – wohl die bestmögliche – Formalisierung aller theoretischen Möglichkeiten des Erzählens, *wie wir sie aus den intellektuellen Materialien unserer ‚nichtliterarischen‘ Welt rekonstruieren können*. Polemisch zugespitzt findet Genette die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeiten ‚der Erzählung‘, die sie bestimmende axiomatische Struktur, in theoretischen und logischen Figuren *unserer* nichtfiktionalen Realität.³² Als bekannte Bauteile lassen sich unschwer das Modell (mündlicher) Kommunikation finden, die Konzepte von Person, der Satz vom ausgeschlossenen Dritten, die Geschlossenheit *einer* Welt, Zeit als Sequenz homogener, in sich einheitlicher Gegenwart...

Doch warum soll der moderne literarische Text (ich sage bewusst nicht *die Erzählung*) den strukturierenden, transzendentalen Grundbedingungen der *nichtliterarischen*, also einer ihm fremden Welt unterworfen sein?

32 Die starke, unüberbrückbare Unterscheidung von extradiegetisch und diegetisch, im Sinne von ‚echte Realität‘ und bloß fiktionale Geschichte, stammt von Genette selbst, wie gleich deutlich werden wird.

Paul Ricœur würde wohl auf diese zugegeben polemische Frage rasch eine ziemlich überzeugende Antwort geben: ‚weil wir den literarischen Text sonst nicht verstehen könnten.³³ Zweifellos erleichtert den Rezipient*innen der Eindruck einer gewissen Vertrautheit der ‚Verhältnisse‘ des literarischen Textes die Orientierung in und den Umgang mit ihm. Es steht zudem außer Frage, dass weite Teile der literarischen Produktion der Einbildungskraft freien Lauf tatsächlich nur innerhalb der aus der nichtfiktionalen Realität bekannten Ordnungsraster lassen – es spricht ja auch nichts dagegen: Der literarische Text *kann* sich so organisieren, wie wir es von ‚der Realität‘ gewohnt sind.³⁴ Er *muss* aber nicht. Daraus folgt, mit Ricœur, dass wir ihn dann nicht (komplett) verstehen können. Aber beschreibt just jene Konsequenz nicht treffend die eigenartige Charakteristik literarischer Texte? Was heißt ‚verstehen‘ anderes, als an bekannte Bezugssysteme anfragen, in Bekanntes übertragen, bis – ja bis wohin? Bis ‚die Botschaft‘ entschlüsselt und angekommen ist? Bis, um mit Deleuze und Guattari zu sprechen, die von Sprache immer implizierten ‚Befehle‘ (*mots d'ordres*) übermittelt und damit bereits ihre Ausführung erfahren haben?³⁵ Doch was sollte dies im Falle von Literatur sein?

Anstatt Literatur als eine Art phantasievolle Nachahmung von nichtliterarischer Kommunikation zu begreifen, oder sich um die hermeneutische Verstehbarkeit von fiktionalen Texten zu sorgen, würde ich ein anders orientiertes Experiment vorschlagen. Ich würde die beiden Welten, ‚fiktive‘ und ‚reale‘, die sich durch die Fiktion treffen, anders miteinander in Relation setzen; sie *in Berührung bringen*, sodass in einem nichthierarchischen Verhältnis in beide Richtungen Übertragung möglich ist. Da Genette und andere die (notwendige!) Übertragung von ‚Realität‘ auf Text schon ausgiebig theoretisiert haben, bleibt vor allem die umgekehrte Richtung zu untersuchen. Es geht also nicht darum, Ordnungsmuster der ‚Realität‘ auf den literarischen Text zu projizieren, sondern anders herum, vom literarischen Text und seiner Komplexität aus die eigenen, intuitiven begrifflichen Schemata zu befragen und herausfordern zu lassen; dem literarischen Text zu unterstellen, dass er etwas (denken) kann, oder etwas sagt, das uns in der ‚echten‘ Welt (noch) nicht zugänglich ist, weil es durch

33 Ricœur fasst eine notwendige „*pré-compréhension*“, die Vorstellungen von der Welt auf den Text übergehen lässt, als „*Mimèsis I*“: Bedingt durch Ricœurs Fokus auf den aristotelischen Begriff des *mythos* sind dies vor allem handlungstheoretische Grundlagen, vgl. Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, S. 108-125.

34 Fraglich bliebe dennoch, *warum* Fiktion dies tun *sollte*, begegnen uns diese Ordnungsraster in der Realität doch ohnehin, wozu dann überhaupt Literatur? Darauf gibt es selbstverständlich Antworten – etwa das Einüben von Mustern, didaktische oder propagandistische Vermittlung –, aber ästhetisch interessant oder politisch-kritisch anschlussfähig dürften davon die wenigsten sein. Mir scheint diese Debatte aber eine Scheindebatte zu sein, denn vermutlich reproduziert kein literarischer Text – ob er es ‚will‘ oder nicht – schlicht die außerliterarische Ordnung. In Frage steht vielmehr der Umgang mit den Abweichungen.

35 Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, S. 100-101.

die Weise, wie wir sie (etwa durch epistemische Muster oder anderes) ordnen, verstellt wird.

Genette hat Recht, wenn er in jeder einzelnen Metalepse, etwa der oben analysierten des Übergangs der Zeitsequenzen, ein Spiel mit der von der Narration eingezogenen Fiktionsgrenze selbst beobachtet. Unverkennbar schwingt in seinen Ausführungen zu den Transgressionen der Metalepse aber eine bizarre Angst um diese „heilige Grenze zwischen zwei Welten“³⁶ mit, als müsste er sie vor Profanation verteidigen. In Gefahr geraten ist aber gar nicht diese Grenze – sondern Genettes (nichtliterarische, kommunikationstheoretische) Modellierung dieser Grenze. Gerade diese Modellierung verletzt aber die ‚Heiligkeit‘ der Grenze, versucht sie doch, sie von einer der abgegrenzten ‚Welten‘ aus zu entwerfen und begeht damit einen fatalen Übergriff. Dieser Übergriff ist gar nicht nötig, schreibt Genette doch an gleicher Stelle, dass die Grenze „*nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stückes) selber*“³⁷. So, unter Verzicht auf Hierarchie der stabilen Unterscheidung von Extra-diegese und (untergeordneter) Diegese,³⁸ und damit der homogenen Rahmung der Unterscheidung selbst in einer (höhergelegenen) Einheit, lässt sich diese Grenze als echte, „heilige“ Differenz aus dem Zwischen fassen: Der Akt der Narration spaltet die Gegenwart und generiert so zwei ‚Welten‘ – und zwei Zeiten, gleichzeitig *und* ungleichzeitig, weil ungerahmt, ohne homogene Umgebung. Die „Bedeutung der Grenze“, die sich laut Genette „durch die Intensität [der] Wirkungen“ der Metalepsen bezeugen würde, speist sich nicht ausschließlich aus deren tatsächlicher Unverletzlichkeit: Dass sie nicht kollabieren kann, ist durch den Akt der Narration selbst tautologisch gegeben. Die Bedeutung der Grenze liegt im Übergang, den sie ermöglicht, in der Beziehung, die durch sie entsteht. Zwei heterogene Serien geraten in Kontakt und setzen eine gegenseitige Befragung

36 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 153.

37 Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 153.

38 Es ist im Übrigen bezeichnend, dass Genette dem Verfahren der Metalepse die „inakzeptable und doch so schwer abweisbare[] Hypothese“ unterstellt, „wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören“, Genette. *Erzählung* (wie Anm. 29), S. 153. Auch im Extremfall lässt Genette das Axiom des hierarchischen Ebenenunterschieds gelten – den die Metalepse doch ins Visier genommen hatte – und faltet die Schachtel-Struktur schlicht eine Stufe weiter aus. Aber vielleicht lautet die Hypothese ja auch anders, weniger phantastisch: dass die Diegese (der literarische Text) nicht *innerhalb* des Extradiegetischen („der Realität“) zu liegen kommt, sondern *neben* ihm (eben (un) gleichzeitig); dass „das Extradiegetische“ nicht die Bedingungen der Möglichkeit des Diegetischen bereithält, dass sich in der Diegese also ‚Unmögliches‘, ‚Unerhörtes‘ zutragen kann; dass, wenn der falsche Rahmen fällt, ein *echtes* Verhältnis *zwischen* Diegese und ‚Realität‘ entstehen kann; dass dieses Verhältnis aufzeigt, dass Fiktion nicht nur auf Seiten der Diegese statthat; dass viele Weisen, wie wir in der ‚Realität‘ ‚die Welt‘ ordnen, Fiktion sind, also von uns (natürlich unbewusst) gemacht werden, und wir die Welt in mancher Hinsicht auch durchaus anders ordnen könnten.

in Gang – ohne dass eine der beiden die andere assimilieren oder integrieren könnte.

* * *

Sternes *Tristram Shandy* stellt den Leser*innen den Zwie-gang (*di-gression*) einer (Un)gleichzeitigkeit des (Un-)Gleichzeitigen vor Augen. Die sonderbare Erzählmaschine konfrontiert die Leser*innen mit ihrem bizarren, staunenerregenden und erheiternden Mechanismus – der sich zu erkennen gibt, thematisch aber nicht in die erzählte Welt rückgebunden ist. Die Maschine hat zudem außerhalb der Narration kein Korrelat, sie kann deshalb ein Kuriosum bleiben, das wenige Folgen zeitigt für die Art, wie wir ‚unsere‘ nichtfiktive Welt ordnen und ihr Sinn geben.

In just jenem Zug unterscheidet sich Sternes Roman von Marcel Prousts monumentaler *À la recherche du temps perdu*, der die verbleibenden Seiten dieses Artikels gewidmet sein sollen. Der Zwie-gang ist hier nicht mehr Mechanismus, sondern findet sich in die ‚inneren‘, die psychischen Prozesse des Erzähler-Ichs verlagert – bei narratologisch ähnlicher, autodiegetischer Anlage spiegeln sich so deutlich auch die unterschiedlichen historisch-epistemischen Ausgangsbedingungen wider.³⁹ Die Verschiebung des ‚Ortes‘ des Zwie-gangs erleichtert gleich in doppelter Hinsicht dessen Fähigkeit zum Übergang: (1) er bleibt nicht, wie bei Sterne, ein Phänomen der Narration, des Erzählens (und damit des Zwischen, zwischen ‚den Welten‘), sondern wird auch erzählbares Phänomen der diegetischen Welt; (2) die in der diegetischen Welt dargestellte psychische Struktur hat ein offensichtliches Korrelat im psychischen Apparat der Leser*innen in der ‚echten Welt‘, ein Übergang über die Fiktionsgrenze ist so zumindest angebahnt.

In Prousts „*mémoire involontaire*“⁴⁰ (*TR* 5), wie sie etwa die berühmte Madeleine-Episode vorstellt, trägt sich auf paradigmatische Weise das Moment einer (Un)Gleichzeitigkeit des (Un)gleichzeitigen zu. Die erste, überforderte Schilderung des überwältigenden Erlebnisses anlässlich der harmlosen Verkostung eines in Tee getunkten Gebäckstücks zu Beginn von *Du côté de chez Swann* kann das Sichzutragende kaum fassen; im Zentrum steht ein unerklärliches Glücksgefühl, das mit einer nicht näher bezeichnenbaren Unterbrechung des Alltagsmoments einhergeht. Einzig ein Beben zeugt von der Erschütterung, die das erlebende Bewusstsein und seine Auffassung von Wirklichkeit tiefer zu betreffen scheint:

[J]e sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désacré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais

39 Für Sterne wäre dies die Frühphase der ‚Erfindung‘ des modernen Subjekts, wobei die (Ordnung der) Welt noch nicht vollends auf den Schultern dieser neuen Instanz lastet, bei Proust die viel stärker, fast komplett auf das Subjekt, seine Wahrnehmung und Empfindung zentrierte Weltsicht (gegen die der Roman auch anschreibt).

40 Marcel Proust. *Le Temps retrouvé*. À la recherche du temps perdu VII. Collection folio classique. Hg. Pierre-Louis Rey. Paris: Gallimard, 1990; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *TR*.

cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.⁴¹ (*DcdcS* 102)

Viele der für die *mémoire involontaire* zentralen Begriffe fallen in dieser Schilderung. Allerdings wird diese erst die bereits hier, im ersten Band, versprochene Analyse und Auflösung des Rätsels um das Glücksgefühl ordnen – die Leser*innen müssen sich bis zur Mitte des letzten Bandes gedulden, bis der Erzähler sein Versprechen einlöst. Auf dem Weg zu einer Matinee sind ihm, beim Stolpern über eine Bodenplatte und anschließend, anlässlich des Klirrens eines Löffels, erneut überschwänglich glücksbesetzte Ereignisse der *mémoire involontaire* widerfahren. Es kommt daher ganz gelegen, dass er in der Bibliothek warten muss – eine Musikdarbietung ist im Gange, die nicht unterbrochen werden darf –, so bietet sich die Chance zur von den Leser*innen lang ersehnten Reflexion.

Es trägt sich, so wird der Erzähler gewahr, in den Ereignissen der *mémoire involontaire* tatsächlich eine Gleichzeitigkeit von zwei Momenten zu – ganz analog zu den beiden ‚nows‘ der Theatersituation. Der ‚aktuelle‘ Moment trifft auf einen ‚entfernten Moment‘, der plötzlich auf sich aufmerksam macht:

[...] j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais (*TR* 177-178).

Was sich da in der ersten Beschreibung der Madeleine-Empfindung geregt hatte, was da aufgestiegen war, wird als eine andere, und zwar *zeitlich* differierende Realität erkennbar: die Distanz, die sich *zugleich* auftut und Übergang ermöglicht, ist temporeller Natur, sie ist Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Durch den Geschmack der Madeleine deplatziert sich aber nicht nur ein vergessener Erinnerungsfetzen, sodass er wieder zu Bewusstsein kommen kann; das innere Beben des Erzählers zeugt von der tiefgreifenden Erschütterung, die auf den aktuellen Moment und das Erleben der Gegenwart übergreift. Die aufsteigende Vergangenheit ist nicht in die erlebende Gegenwart integrierbar. Sie verunsichert die Gewissheit des sonst konkurrenzlos empfundenen *einen* Präsens. Die neue, unversöhnbare Zwi-heit der Momente führt das Zittern eines Zweifels ein, mehr noch, die *mémoire involontaire* trägt sich stets als ein Kampf von konkurrierenden Gegenwarten⁴² zu:

41 Marcel Proust. *Du côté de chez Swann*. À la recherche du temps perdu I. Collection folio classique. Hg. Antoine Compagnon. Paris: Gallimard, 1988; hier und im Folgenden als Nachweis im Fließtext angegeben, abgekürzt als *DcdcS*.

42 Man könnte vielleicht sogar sagen, dass diese zeitliche Gegen-Ständigkeit die etymologische Grundlage des Wortes *Gegenwart*, die nach dem *Deutschem Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm* wohl auf ein räumliches Gegenüber referiert, tatsächlich in die Dimension der Zeit transferiert, was ganz neue Wege öffnet, Präsens oder Gegenwart ohne Umwege über räumliche Verhältnisse als ein genuin zeitliches Phänomen zu denken; vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. „Gegenwart.“ *Deutsches*

[L]a sensation commune avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s'opposait de toute la résistance de sa masse à cette immigration dans un hôtel de Paris d'une plage normande ou d'un talus d'une voie de chemin de fer.

[...]

Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé un instant, comme un lutteur, au lieu actuel. Toujours le lieu actuel avait été vainqueur ; toujours c'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau ; si beau que j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé (TR 181-182).

Das Nachdenken über Sieger*innen und Gewinner*innen dieses Kampfes sollte aber nicht davon ablenken, dass die Schönheit, die Besonderheit, des durch die *mémoire involontaire* ausgelösten Ereignisses erst durch – und nur durch – diesen Kampf hervorgebracht, erst durch den Zwiespalt der Beziehung zweier Gegenwarten produziert wird. Im Zwischen entsteht nicht nur die Empfindung, selbst das empfindende Subjekt/Wesen ist Produkt dieses Zwiegangs:

[A]u vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression [de la madeleine] la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (TR 178)

Das besondere und rätselhafte Verhältnis zweier Zeiten, zweier Momente, die unversöhnliche (Un)Gleichzeitigkeit des Un(gleichzeitigen), unterscheidet die *mémoire involontaire* von allen bewussten Bezügen zur Welt, über die das Subjekt verfügt, und erlaubt deshalb Zugang zu einer ohne sie verschlossenen Dimension:

Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours. (TR 178)

Der Gegenwart zu entrinnen („*échapper au présent*“) scheint mir dabei die zentrale Bedingung zu sein. Zielgerichtetes Handeln und Vergnügen sind wie die Erinnerung und die Intelligenz ‚der Gegenwart‘ verhaftet. Was auf den ersten Blick nicht recht einleuchtend scheint – Handeln richtet sich schließlich auf eine Zukunft, Erinnerung auf Vergangenes –, klärt sich mit Blick auf das Definitionskriterium von ‚der Gegenwart‘: die Ein(fach)heit dieser Gegenwart, aus deren Rahmung die Eigenschaften des Homogenen, des Uniformen und des Direkten folgen.

Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig: S. Hirzel, 1854-1961, Bd. 5. 16 Bände. Druck, Sp. 2281.

Diese *Ein(fach)heit* klingt schon in der Madeleine-Episode, im sich anbahnenden Kampf zwischen bequemem Alltag und der unbequemen *mémoire involontaire* an:

Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant *simplement* à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine. (*DcdcS* 103; Herv. JU)

Wie der Erzähler später in der Reflexion zur *mémoire involontaire* ausführen wird, ist *penser simplement* eine Tautologie: *L'intelligence* ist treibende Kraft bei der Herstellung einer „peinture uniforme de la vie“ (*TR* 176). Ihre Hauptaufgabe ist die Herstellung jener widerspruchsfreien *Ein(fach)heit*, die sich in ein solch uniformes, einheitliches Bild integrieren lässt:

[...] la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement [...]. (*TR* 176)

Die Intelligenz – als Zentrum der Bewusstheit – sortiert also, trennt, nach zunächst einleuchtenden Kriterien – und sortiert aus, was nach diesen Kriterien nicht von Belang ist. Zu ihrem ureigensten, der Logik, gesellen sich weitere, die anderen Bedürfnissen als dem des Vernunftgebrauchs dienen: etwa den „ennuis d'aujourd'hui“, den „désirs de demain“, der „jouissance immédiate“ oder „matérielle“ (*TR* 184), der „action effective“ (*TR* 184), usf. Ein auf den präsenten Zentralpunkt des *einen* Bewusstseins, des *einen* Willens – der *volonté* – ausgerichtetes Ordnungsraster entwirft so, durch Auswahl und Sortierung von Eindrücken, eine *simple*, eine nach dem (aus dem Zentralpunkt bezogenen) Leitkriterium der (präsenten, gegenwärtigen) Einheit strukturierte Realität. Der beste Spiegel dieser so gearteten Realität ist die *mémoire volontaire*:

[C]onservée par la mémoire, c'est la chaîne de toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité [...]. (*TR* 201).

Solcherart Denken, solcherart Leben, solcherart Realität ist – so bricht es aus dem Erzähler hervor – nichts als Lüge: „ce mensonge-là“ (*TR* 201). Das willkürliche, also dem Bewusstsein zugängliche Gedächtnis/Erinnern „ne faisait que combiner entre eux des éléments homogènes“ (*TR* 180); es ist, im Resultat, „*mémoire uniforme*“ (*TR* 176; Herv. JU). Eben jene Gleichförmigkeit, jene obligatorische Einheitsordnung des bewussten Weltzugriffs, verstellt den Blick aber für ein ganz wesentliches Merkmal der Empfindungen; ein Mangel, der nach sich zieht, „qu'une peinture uniforme de la vie ne puisse être ressemblante“ (*TR* 176). Adorno würde das, was das *simple*, das, was das identifizierende Denken nicht zu fassen bekommt, das, was sich dem gleichförmigen Gemälde entzieht und was nicht aus homogenen Elementen nachgebaut werden kann, wohl das

„Nichtidentische“⁴³ nennen. Der Erzähler bezeichnet diesen uniform oder simpel nicht zu erreichenden ‚Rest‘ zunächst als „différence qu’il y a entre chacune des impressions réelles“ (TR 176). Auch ihm stellt sich diese nicht durch Identifizierung abbildbare Differenz aber als Verwiesenheit auf „Konstellation“⁴⁴ dar:

[C]e reflet rose du soir sur le mur fleurie d’un restaurant champêtre, sensation de faim, désir des femmes, plaisir du luxe – la volutes bleues de la mer matinale enveloppant des phrase musicales qui en émergent partiellement comme les épaules des ondines – le geste, l’acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d’une couleur, d’une odeur, d’une température absolument différentes. (TR 176)

Das scheinbar *Simpleste* geht in seiner geschlossenen Einheit nicht auf: „Was ist, ist mehr, als es ist“, würde Adorno formulieren. Dieses Mehr scheint in der Beschreibung von Prousts Erzähler als irreduzible Verhältnisse von (simultaner) *Nachbarschaft* auf, in die sich die einfachste Geste oder Handlung getaucht findet, und erst dadurch ihre Singularität erfährt. „Kommunikation mit Anderem kristallisiert sich im Einzelnen“⁴⁵, in Adornos Worten, sodass ein identifizierender Zugriff auf das Eine eben jene unbegrenzte nachbarschaftliche Prägung des Eindrucks oder Aktes verfehlen muss.

Die *mémoire involontaire* reicht nun, durch einen paradox anmutenden Kniff, an die irreduziblen Verhältnisse von Nachbarschaft heran, die dem bewussten Zugang verschlossen bleiben. Paradox ist dieser Vorgang, weil er sich über ein identifizierendes Ereignis vollzieht: Es ist „le miracle d’une analogie“ (TR 178), das Wunder einer sich realisierenden „métaphore“ (TR 196), wenn eine Geschmacksempfindung, ein Geräusch oder ein haptischer Eindruck die gegenwärtige Gegenwart mit einer entfernten Gegenwart in Beziehung setzen. Vom identifizierenden Denken unterscheidet sich das Operieren dieser sensuellen Identität aber fundamental: Statt von einem hierarchisch über den Situationen erhabenen Zentralpunkt aus – einer transzendentalen Identität sozusagen – zu sortieren und einen umfassenden, homogenen Horizont aufzuspannen, löst der wunderhafte Zusammenklang von Vergangenheit und Gegenwart im Sineseeindruck das Erinnern vom Primat eines vorgeordneten Zentralpunktes ab. Die erlebte Identität *zweier* Empfindungen kürzt den vorausgesetzten Zentralpunkt gewissermaßen aus der Gleichung⁴⁶ und bringt damit Inkommensurab-

43 Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, S. 164.

44 Adorno. *Negative Dialektik* (wie Anm. 43), S. 164.

45 Adorno. *Negative Dialektik* (wie Anm. 43), S. 164.

46 Adorno beobachtet einen ähnlichen Vorgang in Hegels Begründung der Dialektik (als Werden). Auch hier wende sich eine Operation der Identität gegen das starre Identisch-Sein (das sich identifizieren ließe!), um ein Werden in Bewegung zu setzen: „Daraus wächst der Behauptung ihrer Identität jene Unruhe zu, die Hegel Werden nennt: sie erzittert in sich“, Adorno, *Negative Dialektik* (wie Anm. 43), S. 160. Das Erzittern des auf *Zwie*-heit und *Zwie*-gang verwiesenen Subjekts ist uns von Prousts *Recherche* ja wohlbekannt.

les in Berührung. Durch die Identität des Sinneseindrucks – Geschmack der Madeleine, Klang des Löffels, Haptik der unebenen Platten – wird die *absolute* Differenz der Konstellationen wahrnehmbar. Die im Kampf zwischen den Zeiten, zwischen den beiden ‚nows‘, sich konstituierende *mémoire involontaire* bringt ein ‚Gemälde‘ hervor, das sein Herausstehen aus der gewohnten *Gleichförmigkeit* mittransportiert. Es ist nicht naturalisiert in den Funktionszusammenhang des intentionalen Handelns; seine Verwiesenheit auf zwei singuläre Konstellationen, auf all die unbedeutenden sensuellen Nachbarschaften, begegnet hier als eine wahrnehmbare Fremdheit. Diese wundersame, vielleicht schöne Fremdheit ist das deutlichste Indiz für das konstitutive Doppeltsehen⁴⁷ der *mémoire involontaire*. Es erfasst beide ‚nows‘, auch das ‚aktuelle‘, das dabei seinen Status als verlässlicher, ‚echt realer‘, rahmender Standpunkt verliert: „[A]u lieu de me faire une idée plus flatteuse de mon moi, j’avais au contraire presque douté de la réalité actuelle de ce moi.“ (TR 180)

‚Inhaltlich‘, also mit Bezug auf das konkrete ‚Was‘, das die Konstellationen unterschiede, wäre die Differenz, die als Fremdheit wahrnehmbar wird, nicht positiv *bestimmbar*, ohne erneut einen transzendentalen Einheitshorizont aufzuspannen. Dem Erzähler gelingt es dennoch, sich ihr auf andere Weise begrifflich zu nähern: Die absolute Differenz, das vom identifizierenden Denken nicht fassliche Nichtidentische, ist – Zeit:⁴⁸

[M]ais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu’entre deux souvenirs d’années, de lieux, d’heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d’une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. (TR 177)

Es ist die von der *mémoire involontaire* instanziierte (Un-)Gleichzeitigkeit des (Un)gleichzeitigen, die diese Distanz einer absoluten, uneingefassten und nicht in höherer Einheit aufgehobenen Differenz wahrnehmbar und denkbar macht. Die Reflexionen des Erzählers erschließen auch die Komplexität, für die die so gewollt erscheinende Formel, die ich mantrahaft wiederhole, entsteht: Was die *mémoire involontaire* hervorbringt, was sie erschafft (*ce qu’elle crée*), ist auf der einen Seite „un peu de temps à l’état pur“ (TR 179) – wiedergefundene Zeit, wie der Titel des letzten Bandes ja bereits ankündigt. Auf der anderen Seite bezeichnet der Erzähler just jenes so wundersam Erschaffene, fast im selben Atemzug,

47 „[...] *ellipses* et *éclipses* qui déconstruisent les grilles logiques du lecteur-scripteur, font dérailler sa raison, troublent sa vue jusqu’à ce qu’en résulte, au moins, une diplopie incurable“, Luce Irigaray. *Speculum de l’autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974, S. 176-177.

48 Hier trennen sich die Wege, die sich, nur in heuristischer Absicht selbstverständlich, zwischen Prousts Erzähler und Adornos *Negative Dialektik*, als Modifikation eines Hegel’schen Denkens der Negativität, eine kurze Strecke parallel führen ließen. Die Idee, Differenz nicht über (negierte) Identität, sondern über Zeit zu denken, und so auch von den Synthesen des transzendentalen Subjekts unabhängig zu machen, weist philosophisch auf Gilles Deleuzes *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

als „extra-temporel“ (TR 178), als „en dehors du temps“ (TR 178) befindlich. *Zugleich* ‚pure, reine Zeit‘ und ‚der Zeit äußerlich‘?

Es ist eben diese Unversöhnlichkeit, dieses Paradox, das die wiedergefundene Zeit selbst charakterisiert – und die Zeit unterscheidet von allem als Einheit, als Umschlossenes, als Mit-sich-selbst-Identisches, als Sich-von-einem-Außen-Abgrenzendes und so ein Wesensinneres bildendes Gedachtes. Zeit im Reinzustand ist sich selbst äußerlich – sie ist absolute Differenz. Differenz ohne Verweis auf vorgeordnetes Differierendes. Zwi-e-heit ohne Zwei. Die unvermeidliche Differenz der pursten Einheit zu sich selbst. Eben jenes soll im Schimmern des (Un)Gleichzeitigen zum Ausdruck kommen: Wie der *mémoire involontaire* dient das in die Formel eingeschlossene *Gleiche* bloß der Operation der Differenz und ihrer Erfahrung: Es ist nicht Rahmen, kein übergeordneter, homogener, uniformer ‚Zeitinnenraum‘, innerhalb dessen sich, gleichzeitig, zwei verschiedene Zeiten treffen und so verrechenbar werden; *gleich* ermöglicht die Begegnung⁴⁹ von Inkommensurablen, ohne Rahmen, ohne Homogenität, es bezeichnet die Absenz von Hierarchie – und muss dennoch immer sofort durchgestrichen, gekürzt oder zumindest gestört werden, um nicht doch Gleichheit als Verrechenbarkeit und transzendente Rahmung zu etablieren. Die Gleichzeitigkeit differiert, als *Zeit*, konstitutiv von sich selbst, ist sich selbst ungleichzeitig.

Trotz der doch abstrakt und vor allem wenig intuitiv anmutenden Implikationen ereilt das Sich-als-*mémoire-involontaire*-Zutragende das Erzähler-Subjekt nicht ‚von außen‘, als herangetragenem fremder Mechanismus, der eine neue, ungewöhnliche Zeiterfahrung möglich machen würde. Gerade das komplizierte zeittheoretische Zentrum, die (Un-)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen, identifiziert der Erzähler als konstitutiven Bestandteil von Realität:

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (TR 195-196)

Diese Gleichzeitigkeit („simultanément“) von Erinnerung und Wahrnehmung, von Vergangenheit und Gegenwart ist zweifelsohne eine Spur bergsonianischen Denkens, das die *Recherche* trägt – ohne dass ihr literarisches Denken von Zeit

49 Begegnung in dem Sinne, wie Deleuze/Guattari sie in *Mille plateaux etwa* zwischen Orchidee und Wespe denken: als glückliches Ereignis, das Heterogenes, ohne (transzendental) vorgedachten Plan, in Kontakt bringt, Deleuze und Guattari. *Mille plateaux* (wie Anm. 35), S. 17, S. 291-292; vgl. Johannes Ungelenk. *Sexes of Winds and Packs. Rethinking Feminism with Deleuze and Guattari*. Hamburg: Marta Press, 2014, S. 69-76; auf ein solches Verständnis deutet auch die Tatsache, dass der Proust'sche Erzähler das Sichereignen der die *memoire involontaire* auslösenden Identität wiederholt als „hasard“ bezeichnet (vgl. *DcdcS* 100; TR 174; TR 187).

darauf reduziert werden könnte und dürfte.⁵⁰ Proust zeigt sich, tatsächlich, als ein „kühner Romanautor“, der seinen Erzähler „das kunstvoll gewobene Tuch unseres konventionellen Ichs zerreißen []“ lässt.⁵¹ Die *Recherche* begnügt sich aber nicht damit, „unter dieser augenscheinlichen Logik eine fundamentale Absurdität“ oder „die außergewöhnliche und unlogische Natur des Gegenstandes“⁵², der sie gewidmet ist, aufzuzeigen; dies ließe sich vielleicht treffend über Shakespeares Spielerei mit den zwei ‚nows‘, oder auch über Sternes Romanmaschine sagen, wo diese „Absurdität“ jeweils auch komische Effekte zeitigt. Prousts Romanzyklus geht einen Schritt weiter – wenn es überhaupt geschickt ist, hier eine Stufenfolge zu supponieren – weil er eben nicht, wie Bergson dem Romanautor unterstellt, „unser Gefühl in einer homogenen Zeit ausrollt“⁵³. Die Zerrissenheit des Ich ist der *Recherche* nicht bloß zu erzählender Gegenstand, sie greift über auf die Bedingungen des Erzählens selbst. Zerriss bleibt dabei kein rein kritischer oder gar destruktiver Akt, sondern wird als produktiver, generativer entdeckt; die konstitutive Spaltung der Gegenwart, die (Un)Gleichzeitigkeit des (Un)gleichzeitigen, bringt erst das künstlerische Werk hervor. Diese impersonale Potenz der Spaltung wird dabei bereits auf der diegetischen Ebene selbst erlebt: Die Erfahrung der *mémoire involontaire* macht durch den plötzlichen Kontakt zweier distanter Momente aufmerksam auf das permanente Außer-sich-Sein des erlebenden Ichs, das eigentlich schon in der kleinsten Alltagssituation durch die Simultanität von Eindruck/Empfindung und Erinnerung – einem aktuellen und einem ‚alten‘ Ich – statthat. Was der Erzähler als Grundbedingung der Kunst und natürlich auch des Romans betrachtet, das „sortir de nous“ (*TR* 202), das Aus-sich-Heraustreten und damit das Öffnen des Blicks auf Welt, der nun nicht mehr, fälschlicherweise, *eine*, sondern viele, vielfältige Welten sieht („nous [] voyons se multiplier [le monde]“ (*TR* 202)) und damit eine Form von Allgemeinheit generiert, die das Einzelschicksal übersteigt, ist dem Leben nicht fremd. Es kommt nicht hinzu – es ist, folgt man Prousts Erzähler, im zeitlichen Zerriss des Ichs schon angelegt und aktualisiert sich in der Minimalfigur der Beziehung des Eindrucks/der Empfindung zur Erinnerung. Dieses (zeitliche) Aus-sich-Heraustreten ist (auch) Grundbedingung des Lebens: „Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que l'artiste.“ (*TR* 202)

Die Herausforderung und zugleich Innovation von Prousts Romanprojekt besteht darin, ein Erzählen aus dieser konstitutiven Zerrissenheit heraus zu entwickeln; ein Erzählen, das eben keine „simple vision cinématographique“ ist, also nicht *einfach* Gegenwarten aneinander kettet und so „in einer homogenen Zeit ausrollt“, sondern aus eben jenem Zwiegang heraus erzählt, den es auf

50 „Proust ne se contente pas de rejoindre un courant philosophique qui lui est contemporain et qui, de Bergson à Heidegger, [...] cherche à saisir l'Être en interrogeant l'opacité du Temps“, Julia Kristeva. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994, S. 210.

51 Henri Bergson. *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewusstsein unmittelbar Gegebene*. Philosophische Bibliothek. Hg. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner, 2016, S. 118.

52 Bergson. *Zeit und Freiheit* (wie Anm. 51), S. 118-119.

53 Bergson. *Zeit und Freiheit* (wie Anm. 51), S. 119.

inhaltlicher Ebene entdeckt. Ein solches zwiefältiges, (un)gleichzeitiges Erzählen ließe sich nicht von narratologischen Modellen wie denen von Genette adäquat rekonstruieren, weil diese die vorgefundenen unbequemen Komplexitäten stets auf Anordnungen von uniformen, geschlossenen Einheiten reduzieren, jegliche paradoxe Zwieheit zu einheitlichen, abgegrenzten Schachteln und hierarchisierten Ebenen entparadoxalisieren: also letztlich das konstitutive Außer-sich-Sein auch des Erzählens in die „simple vision“ zurückübersetzen, gegen die der Roman doch explizit anschreibt.⁵⁴

Prousts *Recherche* erzählt aber aus dem Außer-sich-Sein, aus dem Zwiegang. Wie schon bei Shakespeare lässt sich dieses generative, poetische Moment der (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen gut am Beginn des Romanzyklus und an dessen Ende beobachten. Der Anfang von *Du côté de chez Swann* erzählt davon – er reflektiert darauf –, wie sich die ersten Fetzen der diegetischen Welt aus einem Zwiespalt heraus hervorbringen: der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit von Traum und Realität. ‚Der‘ Erzähler findet sich, frisch – und doch nicht ganz – erwacht, auf eigenartige Weise außer sich: „[J]’ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j’étais“ (*DcdcS* 52). Vom Zwiegang zeugt auch der zögernde Zweifel des Denkvermögens, „ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes“ (*DcdcS* 53): Die gewohnte „immobilité de notre pensée“ (*DcdcS* 52) ist suspendiert und gerade deshalb erlebt das Erzähler-Ich, unwillkürlich, es sucht ja gerade auch nach Orientierung, Erinnerungen an verschiedenste Räume, von denen einer ja derjenige sein könnte, in dem sich das Ich gerade befindet. Die Einbildungskraft hält in dieser Situation ein besonderes Verhältnis zur Existenz – was da vorbeizieht, ist kein Abglanz von Realität, ist nicht bloß erinnerte Vergangenheit, es ist „présence possible“ (*DcdcS* 56). Strukturell erinnert dieses nach kurzer Zeit wieder abklingende Außer-sich-Sein unverkennbar an die *mémoire involontaire*: Es ist zwar nicht mit dem typischen überschießenden Glücksgefühl verbunden, wird aber durchaus vom Ich genossen. Wichtiger noch: Der Roman generiert aus diesem zwiespältigen Schwellenerlebnis den Zugang zur erzählten Welt. Viele Zimmer, die im Verlauf der *Recherche* den Leser*innen begegnen werden, verhilft das Schwellenerlebnis zum Aufstieg an die Textoberfläche, darunter die „chambre à coucher de Combray“ (*DcdcS* 53). Aus jenem Produkt des morgendlichen Außer-sich-Seins faltet sich die folgende, erste Erzählepisode aus, die nach einem Durchschuss folgt: „À Combray, tous les jours dès la fin de l’après-midi“ (*DcdcS* 56) ...

Berühmterweise erweist sich diese erste Vision der Romanwelt als fade, als beschränkt auf einen eng begrenzten Horizont – das Zimmer, der Flur, das

54 Zeit scheint mir im Entparadoxalisierungsstreben strukturalistischer narratologischer Modelle gleich doppelt wirksam zu sein: 1) in der Ablendung der im eigenen Modell implizierten abstrakten, ‚systemischen‘ Zeitlichkeit (den ‚logischen‘ ‚Vors‘ und ‚Nachs‘) – die eine homogene, fortschreitend-ordnende Zeit ist; 2) in der Verdrängung der zeitlichen Dimensionen des Vorgefundenen, des zu Modellierenden, zugunsten des Glaubens an (auch sprachlich konstituierte) Einheiten – also etwa dass, wenn der Erzähler „ich“ sagt, dies auf *eine* Erzählinstanz rückschließen ließe, ungeachtet der zeitlichen Spaltung und Multiplizierung dieses „Ichs“.

Treppenhaus – es braucht eine andere Technik des Zwiegangs, des Außer-sich-Seins, der (Un)Gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen, aus der wirksamer und umfassender die Diegese entsteigen kann: die *mémoire involontaire*. Die Madeleine-Episode wiederholt das Schwellenerlebnis und schafft es dann endgültig, den Roman in Gang zu bringen. Aus der „tasse de thé“ (*DcdcS* 104) – genau betrachtet sind es zwei entfernte und doch verbundene – hebt sich ganz wörtlich die Erzählung. Wieder nach einem Durchschuss setzt das zweite Kapitel an: „Combray, de loin, à dix lieues à la ronde“ (*DcdcS* 105) ...

Man mag diesen Ausgang des Erzählens als Spielerei betrachten, die nicht recht auf die narratologische Struktur durchschlägt, also die Einheit der initialen Erzählinstanz nur oberflächlich zu ritzen, aber nicht tiefergehend zu spalten vermag. Eine weitere ‚Spielerei‘ am Ende des letzten Bandes hat sich für die narratologische Rekonstruktion als unbequemer erwiesen und bestätigt dabei den Befund des Anfangs. Der Erzähler ist am Ende des Romans zum Schriftsteller gereift, der sein erzählerisches Projekt vor sich sieht und es nun nur noch zu Papier bringen muss. Hier rückt nun abermals die Dimension der Zeit in den Fokus. Der kränkelnde, altersschwache Erzähler fragt sich, ob ihm noch ausreichend Lebenszeit bleibt, das Werk zu vollenden: „[A]urais-je le temps“ (*TR* 342), „les mois nécessaires pour écrire ce livre“ (*TR* 344)? Der Effekt dieser Reflexion auf die Leser*innen ist bizarr, schließlich scheint das extradiegetische Vorliegen des siebenteiligen Romans doch gerade diese Frage eindeutig zu beantworten. Aber ist es legitim, ‚diesen‘ zu schreibenden, fiktiven Roman der Diegese mit dem realen in unseren Händen zu identifizieren? Das offene Demonstrativum, der *shifter* in „ce livre“, lädt jedenfalls dazu ein. Obwohl die aus dieser Identifizierung folgende Metalepse der berühmten des vierten Kapitels von *Tristram Shandy* ähnelt („at this rate I should just live 364 times faster than I should write – [...] the more I write, the more I shall have to write“ (*TS* 228)), weil sie auch ‚Schreibzeit‘ mit diegetischer Zeit kurzschließt, ist der Effekt in Prousts *Recherche* weit weniger komisch als bei Sterne – die Erschütterung nimmt eher bedrohliche Züge an. Zumindest lässt sich dies aus der hastigen Reaktion mancher wissenschaftlichen Leser*innen, wie etwa Paul Ricœur, schließen, die eine mögliche Identität von diegetischem und extradiegetischen Roman kategorisch verneinen.⁵⁵ Aber warum dürfen wir Leser*innen nicht zumindest zweifeln, ob wir nicht doch „ce livre“ in Händen halten? Klar, die Metalepse, das heißt letztlich eine Undichtigkeit, ein fehlender Abschluss einer narratologisch für eine geschlossene, einheitliche Kiste gehaltene Einheit, bringt einiges ins Wanken, was die einfache Entparadoxialisierung – als ein Bestehen darauf, dass ein diegetischer Roman niemals die Diegese verlassen kann – zu sichern hilft: Man denke etwa im Lichte der Metalepse retrospektiv über die Unterscheidung von erzählendem und erlebenden Ich oder die Vorgängigkeit des narrativen Aktes nach.

Der Roman gibt uns aber doch einiges Ermunterndes an die Hand, wie mit solchen unmöglichen Identifizierungen umzugehen sei, welch Glücksgefühl

55 Vgl. Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, S. 276.

von ihnen ausgehen könne und welche produktive Effekte sie zeitigten. Die Metalepse, wenn wir sie denn als solche anerkennen, inszeniert eine Art Madeleine-Erlebnis, die über eine unmögliche Identität zwei absolut Differenten in Beziehung setzt und zugleich auf Abstand hält: Sie macht aufmerksam auf die (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen, die in jedem Akt von Fiktion und ihrer Rezeption statthat. Shakespeare, Sterne, Proust, sie spitzen diesen fiktionstypischen Kontakt zu; ich würde behaupten wollen, gerade nicht, um auf ihn zu reflektieren und ihn damit der Literaturwissenschaft verständlich zu machen. Sondern, im Gegenteil, um die Unbequemlichkeit des Außer-sich-Gerats zu affirmieren und zu forcieren. Um das Vermögen der Literatur zu intensivieren, unsere Gegenwart der Rezeption an die Gegenwart des Textes rühren zu lassen, sie „perméable“ (*TR* 181) werden zu lassen, für ihre ‚nows‘, die ‚nows‘ der Literatur. Auf dass wir außer uns geraten, in diesem Kontakt, angesteckt von der literarisch zitternden (Un)gleichzeitigkeit des (Un)Gleichzeitigen. Jetzt.