

# 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](http://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](http://www.aisthesis.de)



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

Achim Hölter (Wien)

## „Die Tiefe der Jahre“

Eine komparative Studie zu Heimito von Doderers *Strudlhofstiege* im Kontext narrativer Polychronie

Einen Roman zu betiteln ist eine der prekärsten ästhetischen Aufgaben.<sup>1</sup> Der Titel sollte den Inhalt spiegeln, weder banal noch kryptisch sein, nicht zu lang – jedenfalls in den letzten zwei Jahrhunderten –, nicht missverständlich, dafür griffig, und bei alledem werden die guten Titel mit der Zeit knapp. Heimito von Doderer entschied sich bekanntlich einmal dafür, offensiv einen berühmten Titel wiederzuverwenden (*Die Dämonen*), ein andermal wollte er nur noch durchzählen (*Roman No. 7*); bei seinem Durchbruchswerk aber machte er es anders. *Die Strudlhofstiege* ist für Ortsfremde ziemlich kryptisch, schwer zu merken und zu schreiben, dazu noch ein Roman mit einem Unter- oder besser: Nebentitel, gemäß dem „sive“ in Doderers geliebtem Latein: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* (1951). Hier beginnt auch schon die Raffinesse, denn Doderers Roman hat nicht weniger als drei ‚Helden‘, und alle drei sind darin genannt: Die Strudlhofstiege, Melzer, die Tiefe der Jahre – der Ort, der Protagonist, die Zeit an sich. In allen drei Aspekten korrespondiert Doderers Romanpoetik guter Praxis des 20. Jahrhunderts, sofern es nämlich um das Projekt des *großen* Romans ging. *Die Strudlhofstiege – Berlin Alexanderplatz – Manhattan Transfer*, so beschworen Romantitel einen *genius loci*. *Pasenow oder die Romantik* (Hermann Broch), *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf), so rückten sie eine Hauptfigur ins Licht, die Tiefe der Jahre, damit zitierte Doderer *ein* prominentes Thema der Moderne.<sup>2</sup> Interesse weckt die Titelformulierung schon deshalb, weil sie „Melzer und die Tiefe der Jahre“ miteinander konfrontiert. Es ist gewissermaßen eine staunende Begegnung, die hier erzählt wird, denn der vornamenlose Major Melzer wird bekanntlich „Mensch“,<sup>3</sup> indem ihm seine Vergangenheit bewusst und ihm via Zeitreise subtil klar wird, was für sein Leben nottut.

Nun scheint die „Tiefe der Jahre“ fast eine Wiener Angelegenheit zu sein, wenn man an Hofmannsthals berühmte Terzinen Über Vergänglichkeit oder an die melancholische Reflexion der Marschallin in seinem *Rosenkavalier*

---

1 Vgl. Werner Bergengruen. *Titulus. Das ist: Miscellen, Kollektaneen und fragmentarische, mit gelegentlichen Irrtümern durchsetzte Gedanken zur Naturgeschichte des deutschen Buchtitels oder Unbetitelter Lebensroman eines Bibliotheksbeamten*. Zürich 1960.

2 In Paul Ricœur's monumentalem *Temps et récit* (3 Bde. Paris 1983-1985) kommt Doderer überhaupt nicht vor. Hingegen sei auf das Doderer-Kapitel in Werner Jung. *Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit*. Bielefeld 2008, S. 123-135, verwiesen.

3 Zu Doderers idiosynkratischem Konzept der ‚Menschwerdung‘ vgl. Henner Löffler. *Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimitisten*. München 2000, S. 253-255.

denkt: „Wie kann das sein“<sup>4</sup>, bzw. „Wie kann das wirklich sein“<sup>5</sup> ist die obsessive Frage zum Phänomen der Identität im Wandel. Schon bei Hofmannsthal misst sich das Ich an der ‚Vertikalität‘ des Zeiterlebens und projiziert sich so auch in die Zukunft. Die *Strudlhofstiege* hat Wolfgang Paulsen einen „österreichischen Zeitroman“ genannt,<sup>6</sup> Ludwig Rohner einen „Epochenroman“.<sup>7</sup> Beide meinen ungefähr dasselbe. Der Terminus ‚Zeitroman‘ ist nämlich ambivalent bzw. bezeichnet ein Doppelgenre. Gemeinhin porträtiert der Zeitroman ein Zeitalter, eine Epoche. Dafür lässt er sich Zeit; ein kurzer Zeitroman wäre eine *contradictio in adiecto*. Weil aber ein Zeitroman den Leser viel Zeit kostet (den Autor sowieso), wird er implizit und, etwa in Thomas Manns *Zauberberg*, oft explizit zu einem Roman über die Zeit an sich, was gerade auch, mit Arbeiten wie denen von Frank Hirschbach<sup>8</sup> über den „Roman der Zeit“ und Frank Hübel zu „Zeit und Bewußtsein“,<sup>9</sup> in der *Strudlhofstiege* gut zu beobachten ist.

Die Plots der hier angesprochenen, fast durchweg kanonischen Romane werden als bekannt vorausgesetzt,<sup>10</sup> der Begriff der Polychronie aber ausprobiert, nachdem sich die bekannten narratologischen Einführungen in der Regel zwar mit den Genetteschen Kategorien Ordnung, Dauer (teilweise auch dem relationierenden ‚Tempo‘)<sup>11</sup> und Frequenz befassen,<sup>12</sup> sodass man das Konstruieren mehrerer distinkter Zeitebenen am ehesten im Bereich der Anachronie, der arzfiziellen temporalen Unordnung, ansiedeln würde. Der Begriff Polychronie begegnet bisher diffus als Umschreibung der Alterität fremdkultureller Zeitkonzeptionen (also eine Mehrfachlogik aus Unpünktlichkeit und

4 Hugo von Hofmannsthal. „Über Vergänglichkeit“. In: H. v. H. *Gedichte. Dramen I. 1891-1898*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 21.

5 Hugo von Hofmannsthal. „Der Rosenkavalier. Komödie für Musik“. In: H. v. H.: *Dramen V. Operndichtungen*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 9-182, hier: S. 38.

6 Wolfgang Paulsen. „Deutsch-Österreichischer Zeitroman: zu Doderers Roman ‚Die Strudlhofstiege‘“. In: *Symposium* 10 (1956), H. 2, S. 217-230.

7 Ludwig Rohner. „Die Strudlhofstiege“. Beispiel eines Epochensromans.“ In: *Roman et société. Actes du colloque international de Valenciennes*. Mai 1983. Valenciennes 1983, S. 193-204.

8 Frank D. Hirschbach. „Heimito von Doderers ‚Die Strudlhofstiege‘: Ein Roman der Zeit.“ In: *Papers on Language and Literature* 3 (1967), N. 2, S. 148-158.

9 Thomas Hübel. *Zeit und Bewußtsein in Heimito von Doderers „Die Strudlhofstiege“*. Phil. Dipl. Wien 1987.

10 Vgl. Achim Hölter. „Heimito von Doderer: ‚Die Strudlhofstiege‘“. In: Joachim Kaiser (Hg.): *Das Buch der 1000 Bücher. Autoren, Geschichte, Inhalt und Wirkung*. Dortmund 2002, S. 288-290; „Marcel Proust: ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘“. Ebd., S. 877-880.

11 Tilmann Köppe/Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014, 180-184.

12 Vgl. das Diagramm bei Silke Lahn/Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 150.

Multitasking) und, näher am hier ausgeführten Bedarf, als Bezeichnung für die Historiographie von Großräumen nach dem Muster der französischen *Annales*-Schule gemäß dem Prinzip der „longue durée“, die aber, um erzählt werden zu können, wieder in zahlreiche Etappen zerfallen muss (auf die zahlreichen heterogenen Internet-Referenzen wird hier verzichtet). Präziserweise wird man von *Polychronie* sprechen dürfen ab einer Anzahl von drei Zeitebenen in einem Erzähltext. Definitiv soll sogleich hinzuverfügt werden, dass diese drei oder mehr Zeitebenen nicht nur punktuell aufscheinen, sondern mit einer gewissen Dauer als stabile Ebenen der Romanzeit etabliert werden und möglicherweise sogar so, dass nicht eine prädominiert. Mit dem Wort „Romanzeit“ wird für einen Moment der Frage ausgewichen, ob die Schichtung der Zeiten sich bereits in der sogenannten ‚erzählten Zeit‘ ausfalten soll oder ob die häufige Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit auch darunterfällt. Ersteres wäre plausibler, weil nur so ein neues Erklärungspotential entsteht, denn sonst sind allzuvielen Texte mit simpler Rahmenkonstruktion gleich ‚polichrones Erzählen‘. Auf den ersten Blick scheint es sich z. B. in der *Strudlhofstiege* hauptsächlich um eine Dichronie zu handeln. Aber sowohl die Tatsache, dass noch mindestens eine häufiger angesprochene erzählte Zeitebene impliziert wird, als auch das (unserer Definition nach) nicht maßgebliche, aber durch sein Verstecktsein interessante Faktum, dass der Roman aus einer schemenhaft erahnbaren Erzählzeit nach dem Zweiten Weltkrieg berichtet wird – man denke auch an den auch schon wieder auf ein Präteritum verweisenden Satz: „Wenn ich im April 1945 [...] in meinem kalten Hotelzimmer zu Oslo über Melzer nachdachte“ –,<sup>13</sup> machen eine mehr- oder vielfache Zeitschichtung überzeugend.

Thomas Manns *Zauberberg* erhebt im „Vorsatz“ den „Vergangenheitscharakter“<sup>14</sup> von Hans Castorps Geschichte explizit zum Thema. Sie ist, wie es heißt, „sehr lange her [...] und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.“ (TMZ 9). Auch hier also die – sicherlich verblasste –, aber doch einschlägige Metapher von der ‚Tiefe‘ der Vergangenheit. Manns Prolog handelt ja von einer grammatischen Kategorie, dem Präteritum<sup>15</sup> als Erzähltempus, sodass, wäre der „Zauberberg“ im Original ein italienischer Roman, dieser im „passato remoto“, in der entfernten Vergangenheit zu erzählen wäre. Bezogen auf das erzählerische Präteritum, betont Monika Fludernik: „the pastness of the traditional past-tense narrative signifies a kind of unspecified past whose relation to the present moment of reading is one of distancing rather than of precise location.“<sup>16</sup> Man könnte diese Akzentuierung des Vergangenseins geradezu als

13 Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München 1995, S. 85. (= HvDStr).

14 Thomas Mann. *Der Zauberberg. Roman*. Hg. u. textkritisch durchges. v. Michael Neumann. Frankfurt a. M. 2002, S. 10 (= TMZ).

15 Er spricht, für die deutsche Grammatik nicht ganz korrekt, vom Erzähler als dem „raunenden Beschwörer des Imperfekts“ (TMZ 9).

16 Monika Fludernik. „Time in Narrative“. In: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hgg.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York 2008, S. 608-612, hier: S. 611.

objektivierende Deskription des Inhalts der Tiefen-Metapher auffassen. Nun erläutert der Erzähler des *Zauberberg* aber auch den Grund für die „hochgradige Verflorenheit unserer Geschichte“ (TMZ 9), nämlich, dass sie „vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt“ (TMZ 9), womit der Erste Weltkrieg gemeint ist. Verkennen wir nebenher nicht, dass der kurze „Vorsatz“ insgesamt dreimal das Wort „tief“ bemüht. Die deutlichste Entsprechung zur *Strudlhofstiege* besteht aber natürlich darin, dass dort ebenfalls der beinahe völlig ausgesparte Weltkrieg als Zäsur fungiert, die den Jahresschichten Tiefe verleiht. Seinen sehr langen Roman *Joseph und seine Brüder* indes begann Thomas Mann mit einem „Vorspiel“, das er „Höllenfahrt“ nannte und in dem er den bekannten Mythos von Josephs zwischenzeitlicher Versenkung in einer Grube mit der Fahrt in den Schacht der Zeit oder besser: Zeitlosigkeit vergleicht: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit“, beginnt das Buch. „Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“<sup>17</sup>

Die Vergangenheit, die Jahre – die Sprache der Literatur ist auf eine arme, beschränkte Weise reich an Periphrasen, welche auf eins hinauswollen: die Zeit zu benennen. Bei Proust wird am Ende auf die hilflosen Zeitmetaphern aufmerksam gemacht, die sich des Raums bedienen, „qui, que nous les orientations dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont somme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe.“<sup>18</sup> Um so minutiöser darf man die Synonyme sezieren, um so lohnender ist zu fragen, was genau die „Tiefe der Jahre“ suggerieren. In Grimms *Deutschem Wörterbuch* kommt die Fügung gar nicht vor; auch sonst ist die temporale Variante von „Tiefe“ bzw. „tief“ dort nur nebenher abgehandelt. Immerhin wird als eine mögliche Semantik benannt:<sup>19</sup> „zeitlich weit zurückliegend, gleichsam im dunkel der vergangenheit“. Das scheint aber die Doderersche Verwendung nicht scharf zu treffen, denn so klar es bei der „Tiefe der Jahre“ um das Weit-zurück-liegen geht, so unklar ist, ob die Vergangenheit aus sich bereits Dunkel erzeugt, denn das hängt ab von der jeweiligen Erinnerungstheorie. Es mag sein, dass der Grimm-Redakteur, der etwa den Jean Paulschen Ausdruck „in der tiefen kindheit“ erläutern wollte, der Meinung war, je weiter Erinnerung in die Kindheit zurückreiche, desto undeutlicher werde sie. In der binären memorialen Auffassung aber, die Doderer und eben auch Proust und andere vertreten, scheint es eher, als erinnere sich das Subjekt – oder eben nicht. Das bedeutet, dass Erinnerung möglicherweise schockartig auftaucht, dass die Tiefe der Jahre entweder ein Dunkel ist, das plötzlich erhellt werden kann, oder dass da eben gar nichts zu sein scheint, bis es mit einemmal wieder in die Existenz tritt, je nachdem, ob

17 Thomas Mann. *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman.* Hg. u. textkrit. durchges. v. Jan Assmann, Dieter Borchmeyer u. Stephan Stachorski unter Mitwirkung v. Peter Huber. Frankfurt a. M. 2018, S. IX.

18 Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu.* Ed. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. IV. Paris 1989, S. 504.

19 Jacob und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch.* 11. Bd. I. Abt. I. Teil Leipzig 1935, Sp. 483.



man sich an etwas zu erinnern versucht oder ob in der „Tiefe“ „tout d’un coup“<sup>20</sup> etwas zu sehen ist: ‚Mémoire volontaire‘ vs. ‚mémoire involontaire‘ also.

In welche Richtung vergeht die Zeit? Gewöhnlich in die Zukunft, das ist klar. Da das menschliche Bild-Denken diese Aussage ebenso gewöhnlich mit einer verräumlichenden Abbildung verknüpft, ist die Frage so banal nicht, wobei hier gleich erwähnt sei, dass die Zeittheorien zwischen Vorsokratikern und Gegenwart für die Vertikalität der Imagination von Erinnerung keine maßgebliche Rolle spielen.<sup>21</sup> Zeit vergeht in der westlichen Welt in aller Regel von links nach rechts, der Zeitstrahl eines (westlich-europäischen) Diagramms zeigt dorthin. Damit ist aber bereits eine wesentliche, meist unbewusst bleibende Elementarannahme angesprochen: Insbesondere die narrative Zeit vergeht – und dies nun wirklich nur in den westlichen Kulturen, nicht z. B. im Manga – blätternd von links nach rechts, im E-Book hingegen plötzlich von oben nach unten, was mehr ist als nur ein belangloser Medienwandel. Halten wir also vereinfachend fest, dass die literarische Zeit sich seitlich fortbewegt, doch selbst das gilt nicht immer. Auch das „Rad der Zeit“ ist ein gültiges Denk- und Sprachbild, das seit dem Barock und vor allem der Romantik bemüht wird, um ein spezifisches, später oft buddhistisches Zeiterleben in ein Symbol zu fassen, und wenn aus dem Uhrentopos bei Durs Grünbein die „Pizza aus Stunden“ wird,<sup>22</sup> bleibt die Zeit zirkulär. Meist hingegen ist die Zeitvorstellung doch linear. Der Kosmologe sieht Zeit als Tendenz von Ordnung zur Entropie, der Botaniker registriert sie als Bewegung von innen nach außen, wie sich die Jahresringe um den Kernschaft eines Baumes lagern, der Geologe schließlich nimmt Zeit als etwas wahr, was von unten nach oben vergeht, und die Häufung von Trümmerschichten, bei der die älteste die unterste ist, zwingt auch den Archäologen, die Zeit umzukehren, indem er sich von oben nach unten durchgräbt. Damit sind wir der Metaphorik des Erinnerns am nächsten gekommen, denn diese betrachtet Zeitliches gemeinhin *wie von oben*.

Die Metapher von der „Tiefe der Jahre“ hat also a priori große Überzeugungskraft. So große, dass man spontan nach Pendants in anderen Literatursprachen fahndet: ‚La profondeur des années‘ – heißt das so bei Proust? Nein. ‚The depth of the years‘ – würde das nicht fatal nach Henry James klingen? Ja, aber es wäre unauthentisch. Man mag vielleicht Anthony Powells zwölfteiligen Zyklus *A Dance to the Music of Time* (1951-1975) assoziieren, der oft in vier Jahreszeiten-Bänden gedruckt wird, Richard Powers’ Romane *The Time of Our Singing* (2003) und *The Echo Maker* (2006), die gerade durch die deutschen Übersetzungen als *Der Klang der Zeit* und *Das Echo der Erinnerung* in die Tradition des essentialistischen Zeit-Romans eingereiht werden. Sie alle rufen andere Assoziationsfelder auf. Doderer jedenfalls hat sich mit *seiner* Formel an prominenter

20 Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. Ed. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. I. Paris 1987, S. 46.

21 Vgl. Karen Gloy. *Philosophiegeschichte der Zeit*. München 2008.

22 Achim Hölter. „Das Rad der Zeit – Eine Denkfigur der Romantik“. In: *Arcadia* 30 (1995), S. 248-285, hier: S. 284.

Stelle zu den Autoren gesellt, die die Zeit im Raum abbilden. Und er hat vielfach in seiner eigenen sich wiederholenden Bildlichkeit jene abstrakte Tiefe vor allem als die Tiefe eines Gewässers konkretisiert. *Ein* anderes Exempel muss genügen: Gerhard Roth merkt zur Vigilkapelle an, die in der Wiener U-Bahn-Station Stephansplatz eingeseigelt ist, man schaue „durch eine Glasscheibe auf sie hinunter“, die aber „nicht die Elemente Luft und Wasser“ trenne wie bei einem Aquarium, sondern „in ihrer Durchsichtigkeit und ihren Spiegelungen Schichten von Zeit“ sichtbar werden lasse.<sup>23</sup>

Die Symbolik des Wassers ist so alt wie die Menschheit. Sie wird von der Kulturwissenschaft mit den Bereichen Ursprung, Leben, Tod, Reinigung und Unbewusstes verknüpft,<sup>24</sup> mit Zeit hingegen nur dann, wenn das Wasser fließt.<sup>25</sup> Dabei ist genau das frühe 20. Jahrhundert jene Phase, in der, etwa bei André Gide („Le traité du Narcisse“, 1891) oder Hanns Henny Jahnn („Fluß ohne Ufer“, ab 1949), die Zeit symbolisch extensiv als Fluss entwickelt wird. Bei Doderer ist die entsprechende Symbolik jedoch idiosynkratisch und insofern auch anders zu lesen, denn in den *Wasserfällen von Slunj* etwa<sup>26</sup> wird das flüchtige Element Zeit als Fluidum charakterisiert, das – subjektiv, wohlgemerkt – langsamer oder rascher fließt und – subjektiv – in den stillen Momenten eines Wiener Spätsommers ganz zum Stehen kommen kann. Dieser horizontalen Dimension ist die vertikale beigegeben: Wie die Zeit flach stockt, so dringt der Blick unter der Oberfläche in eine Tiefe, die nicht der Bergsonschen „durée“<sup>27</sup> gehört, dem gespürten Vergehen der gegenwärtigen Zeit, sondern dem historischen *passé*, der reinen Vergangenheit. Die Zeit erhält bei Doderer über die Wassersemantik also zwei Dimensionen, wie der Fluss, dem man folgen oder in den man vom Ufer oder von der Brücke hineinsehen kann. Wer in die Vergangenheit reist, müsste flussaufwärts wandern; bei Doderer aber taucht er in die Tiefe.

In Musils *Mann ohne Eigenschaften* heißt es von Ulrich einmal, dass das Gesetz, nach dem der Mensch, „überlastet und von Einfalt träumend“<sup>28</sup>, suche, „kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung“. Was man heute als Komplexitätsreduktion bezeichnen würde, erzeugt nach Musil Beruhigung, das

23 Gerhard Roth. *Eine Reise in das Innere von Wien. Essays*. Frankfurt a. M. 1993, S. 27.

24 Daniela Gretz. Art. ‚Wasser‘ in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 414f.

25 Wiebke von Bernstorff. Art. ‚Fluss‘ in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 110f. Die Semantik des Flusses fügt der allgemeinen des Wassers noch die der Grenze/Schwelle hinzu und eben die der Zeit.

26 Dort heißt es, dass die „Zeit [...] damals sehr langsam noch verging, sich da und dort in Teichen sammelte, oder, ihres Fließens ganz vergessend, in Tümpeln stand und den Himmel spiegelte“. Heimito von Doderer. *Die Wasserfälle von Slunj*. 5. Aufl. München 1984, S. 48.

27 Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 5e éd. Paris 1993, S. 56-104.

28 Robert Musil. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 2. Reinbek 1978, S. 650 (= MmoE).

eindimensionale Vorher und Nachher. Wer, heißt es bei ihm, „imstande ist, die Ereignisse [gerade auch negative, A. H.] in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben“, dem werde „so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen“, denn die „meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler“ (MMoE 650). Dieses Axiom kann man im Erwachen des Zivilverstands sozusagen auch am Major Melzer erkennen. Sobald dieser nämlich überhaupt zur Erinnerung gelangt, beginnt er, eine Art von sequentieller Ordnung in seinem Leben zu stiften. Dass ihm dabei sofort wohl würde, wäre übertrieben, und ein Sektionsrat Geyrenhoff wie in den *Dämonen*, der nun gleich ans chronikalische Werk ginge, ist er und wird er nicht. Hier geht es aber um den Widerspruch zwischen Musils anthropologischer Beobachtung und der Praxis des Erzählens in „bessere[n] Romane[n]“.<sup>29</sup> Wenn die lineare Chronologie Wohlbehagen auslöst, so muss die Auflösung dieser Linearität Konfusion und also Unlust auslösen. Dass der moderne Roman diesen Weg geht, ist damit noch keine Widerlegung Musils, denn erstens sind Ulrichs Tagträumereien bei aller Plausibilität kulturkritisch und somit ironisch zu lesen, und zweitens wäre auf dem Umweg über die bekannten Theorien des Erhabenen zwischen Burke und Lyotard<sup>30</sup> der indirekte Lustgewinn eben aus der Unlust der Überkomplexität leicht zu erklären. Musils Ulrich weiß, dass ihm das, wie es in dem berühmten Zitat heißt, „primitiv Epische abhanden gekommen“ ist, so wie im Öffentlichen alles „schon unerzählerisch geworden“ ist, sich nicht mehr linear, sondern „in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet“ (MMoE 650). Dem folgt denn auch Musils Romanmodell. *Seine* Polychronie äußert sich jedoch eher als Polythematik, denn für ihn ist die zeitliche Sukzession in der Selbst-Narration hauptsächlich ein Bild für Kausalitätsrelationen, für das „weil“ und „damit“ (MMoE 650), und das Nacheinander des Erzählens wäre die naive Weigerung, die unerzählbar gewordene Wirklichkeit zu akzeptieren. Deshalb spiegelt sich Komplexität bei Musil auch primär auf der Zeitebene des *Erzählens*, im „essayistisch“ genannten Springen von einem Diskurs zum andern, und eben nicht immer zum nächsten, weniger auf der der erzählten Zeiten. Auch geht es ihm nicht primär um die Erinnerung.

Im Mittelpunkt jenes Verfahrens, das den polychronen Roman Dodererscher Prägung trägt, steht indes eine völlig andere Frage: Wie zeigt, wie simuliert man das Vergehen der Jahre? Man ahnt bereits, dass dem typischen memorialen Zeitroman die ‚Tiefe der Jahre‘ als Metapher für subjektives Zeiterleben und die Sondierungsbohrung der Erinnerung dient. Doch wenn man von Polychronie spricht, ist vom Modell des memorialen auch der chronikalische Roman abzugrenzen, der ebenfalls eine – und zwar beträchtliche – Tiefe der Jahre aufbietet, freilich und gerade weit jenseits der Lebens- und Erinnerungsspanne des

29 In *Die Wasserfälle von Slunj* (a. a. O., S. 312) apostrophiert sich Doderer als „einigermaßen gerissenen Verfasser besserer Romane“.

30 Vgl. Achim Hölter. „Das Erhabene und der Tod in Heimito von Doderers Roman ‚Die Wasserfälle von Slunj‘“. In: Alexander W. Belobratow (Hg.). *Österreichische Literatur: Gefühle, Gedanken, Gestaltungen* (= *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 12). St. Petersburg 2017, S. 100-124.

Individuums. Die zeit- und erinnerungsmimetische Funktion der Vertikalität wird jedoch erst erfüllt, wenn der kognitive Adaptionsprozess in beide Richtungen verläuft. Dann entsteht durch eine Art Hin- und Herzoomen eine (beinahe) sinnliche Erfahrung, die in dem knappen Horizont ästhetischer Erfahrung Zeitbewusstsein und Erinnerung erfolgreich simuliert. Daher scheidet der Chronikroman trotz evidenter Polychronie aus dem poetologischen Muster der Zeitsimulation aus. Grenzfälle bilden die typischen Familiensagas wie John Galsworthys *Forsythe Saga* (1900-1933) mit ihren präzisen Temporalisierungen oder Gabriel García Marquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) mit ihrer fließenden Zeitdarbietung. Noch deutlicher wird der Unterschied an Büchern wie Günter Grass' *Der Butt*, auf den am Schluss zurückzukommen ist, James Micheners umfangreichen, auf Detailstudien basierenden Geschichtsromanen wie *Die Bucht* (*Chesapeake*, 1978) oder den Langzeithistoriographien von Edward Rutherfurd wie *Sarum* (1987, später „the novel of England“ genannt, ein Buch, das über 10.000 Jahre in der Nähe von Salisbury die Abkömmlinge mehrerer Familien verfolgt).<sup>31</sup> Generell wählt dieser Romantyp einen Ort (das spätere Danzig, eine Bucht in Amerika, die Stelle, die einstmals Salisbury heißen sollte), um ihn als eigentlichen Chronotopos (also nicht in der etwas vagen, flexiblen und vermutlich gerade deshalb erfolgreichen Bachtinschen Konzeption)<sup>32</sup> über Jahrhunderte oder Jahrtausende immer wieder zu besuchen. So lässt sich eine ‚Tiefe der Jahre‘ exzellent am stabil bleibenden Punkt messen. Jedoch ist die Erzählperspektive eine völlig andere; aus der Warte eines allwissenden Erzählers, der zwar intern fokalisieren kann, aber vom Zeiterleben ausgeschlossen und deshalb eine Art gleitend beteiligter Chronist bleibt, werden die Ereignisse wie Perlen an der Schnur aufgereiht. So entsteht eine Chronologie, die niemanden in die Lage versetzt, sich zu erinnern. Allenfalls der jeweils letzte erreichte historische Stand ist Ausgangspunkt für eine Tiefenlotung. Es mag dennoch sein, dass das von solchen Romanen erzeugte Bewusstsein für die temporale Tiefe unter der scheinbaren Seichtheit des Ortes auch eine Art objektiver ‚Tiefe der Jahre‘ erkundet und fühlbar macht.

Doch zurück zur *Strudlhofstiege*: Roswitha Fischer hat die Genese des Roman-titels dokumentiert. Der Lektor Horst Wiemer hatte, um den Eindruck des Heimatlich-Gemütlichen abzustreifen, zu einem Untertitel geraten. Von Dietrich Weber stammt überdies die Information, aus der folgt, dass der Doppeltitel erst „relativ spät entstanden“ sei.<sup>33</sup> Doderers schrieb an Wiemer: „Wesentliches über das Buch sagt Ihnen schon der Untertitel ‚Melzer und die Tiefe der Jahre‘: hier wird der Weg der Menschwerdung über das eigentliche Fundament der Persönlichkeit gegangen: das Gedächtnis. Weil dieses aber, immer schöpferisch

31 Dieses Rezept wiederholte der Autor inzwischen auch für London, Dublin, New York, Paris und Russland.

32 Michail M. Bachtin. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner. A. d. Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt a. M. 1989, S. 8.

33 Roswitha Fischer. *Studien zur Entstehungsgeschichte der ‚Strudlhofstiege‘ Heimito von Doderers*. Wien/Stuttgart 1975, S. 69.

entschleiern, sich an die chronologische Reihenfolge nicht hält, tut dies auch mein Buch nicht: damit war etwas technisch ganz Neues zu bewältigen.“<sup>34</sup> Doderer verwendet den Untertitel schon im Tagebuchnachtrag zum 10.7.1948.<sup>35</sup> Die noch nicht bis zur Titelseite avancierte *Formel* aber begegnet auch schon in einer aus dem *Dämonen*-Projekt abgezweigten „Diversion“, die der Autor auf 1940-44 datiert, und wo es zunächst heißt, dass eine Sache „ganz gestorben, voll vergessen und vergangen sein muß, um wiederauferstehen zu können“, und dass man am „Faden“ einer „Beziehung“ das „Abgeschiedene“ „nicht mehr aus der Tiefe der Zeiten“ ziehen könne. Vielmehr müsse das Vergangene, nicht mit Doderers Worten, spontan, ungerufen wiederkehren, und dafür wählt der Autor nun eine verschleierte Gewässermetapher, die – vermutlich eher zufällig, aber was ist schon Zufall in diesem erkennbar psychoanalytisch umstellten Diskurs? – mit einem Farbadjektiv ausstattet, das heute aufhorchen lässt, primär aber wohl zunächst als Antithese zu der Farbe des leuchtenden Erinnerungsschatzes motiviert ist. Wie auch immer, die ausgearbeitete Metapher lautet: „Aber das ineinander gesunkene und verschobene Gemäuer in der braunen Tiefe der Jahre dort unten ist ihm kein Steinbruch, wo er hingeht, Baustoff zu holen. Sondern von selbst wird plötzlich ein Teil aufleuchten wie von innen erhellter Smaragd, grün-glühend [...]“<sup>36</sup> In seiner sehr frühen Skizze *Heimkehr in die Jugend* (1929) hat Doderer diese Antithese aus der Unzugänglichkeit gesuchter Erinnerung und deren nur spontaner Verfügbarkeit im „Strome vergehender Zeit“<sup>37</sup> schon erprobt.

Dass nun, wie Fischer folgert, „künstlerische Erwägungen [...] als Anlaß dieser endgültigen Formulierung nicht zu erkennen“ seien,<sup>38</sup> kann man denn doch in Zweifel ziehen, schon weil die entscheidende Metapher ja mehrfach im Romantext vorkommt und der Titel sie entweder bündelt oder sie alternativ (wofür aber kein Hinweis vorliegt) umgekehrt aus dem definitiven Titel noch in eine späte Textschicht eingewandert wäre. Die Metapher wird aufgerufen beim Spaziergang mit Editha, die sogleich von einem Rendezvous vor 14 Jahren zu sprechen beginnt und damit alles aufruft, was für Melzer „aus der Tiefe der Zeiten kam“ (HvDStr 714), hier und jetzt aber überlagert wird von ihrer erotischen Präsenz. Was Prousts „bal de tête“, das als Maskenball erlebte Wiedersehen mit den gealterten Freunden des Pariser Hochadels, ist bei Doderer en miniature das Begräbnis Etelkas, das Melzer seit 14 Jahren erstmals mit einer Anzahl früherer Bekannter zusammenführt. Den Konsul Grauermann nimmt er dabei wahr „als etwas schlichthin Vollkommenes und Fertiges“, „als verhielte dieser sich in der dahinfließenden Zeit wie ein sauberer Kiesel im Bach: über ihm stand die

34 Heimito von Doderer an Horst Wiemer, 22. Mai 1949 (unveröff., maschinenschriftlicher Durchschlag).

35 Heimito von Doderer. *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1940*. 2. Aufl., München 1964, S. 599.

36 Heimito von Doderer. *Tangenten*, a. a. O., S. 88.

37 Heimito von Doderer. „Heimkehr in die Jugend“. In: *Die Erzählungen*. Hg. u. m. e. Nachw. vers. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1980, S. 211-214, hier: S. 211.

38 Fischer, a. a. O., S. 69.



Tiefe fast ganz durchsichtig, ja, sie verschwand, wenn man sich darüber beugte“ (HvDStr 869). Ausführlich wird berichtet, wie die Malerin Maria Rosanka die Majorin Melzer (die frühere Thea Rokitzer) porträtiert. Und dann heißt es: „Das war 1927. Einundzwanzig Jahre später, als die Rosanka längst zu Paris lebte“, habe die Malerin ein rätselhaftes Pendant geschaffen (HvDStr 872f.) Damit öffnet sich die Tiefe der Jahre nach vorwärts, eine Bewegung, mit der an den wenigen Stellen zugleich stets die Auktorialität ins Licht tritt. Anders gesagt: Polychronie, die sich zur erzählerischen Gegenwart hin öffnet, unterstützt sogar das ‚foregrounding‘ scheinbar selbstverständlicher Erzähltechniken als Basistechnik der Metafiktion. Und ganz am Schluss, auf der letzten Seite überhaupt, wird die Metapher wie ein beliebtes Motiv in einer symphonischen Koda wiederholt: Bezogen auf die „Verlobungs-Jause“ (HvDStr 908) heißt es: „wir sehen diese süße Gondel [...] noch heiter unter klingelndem Spiel in der [nicht: in die, A. H.] Tiefe der Jahre schweben“ (HvDStr 909). Das Perspektiv des Erzählers historisiert also auch diesen gerade noch in der Gegenwart des Erfahrens lebendigen Augenblick, indem es ihn zugleich wegrückt und wie mit einer Iris-Linse filmisch einrahmt. Diese „Tiefe der Jahre“ ist nun keine des Erinnerns, sondern des Erzählens, keine dynamische, sondern eine fixierende; die Metapher verweist auf das Kulissenhafte, die künstliche Perspektivierung des Blicks auf die Vergangenheit.

Eine Vorankündigung des Romans von Verlagsseite hatte die Metapher gleich zweimal bemüht: Um Denken zu lernen, müsse Melzer „tief in die vergangenen Jahre hinabsteigen“,<sup>39</sup> heißt es, und am Schluss jener eigentümlichen Vorab-Haus-Rezension: „Mit weitausholendem barockem Schwunge führt uns das Buch aus der Gegenwart in die Tiefe der Zeit und von dort wieder hinauf in das Hier und Jetzt, um in der beglückenden Schilderung von Melzers Hochzeit Krönung und Ende zu finden.“<sup>40</sup> So wörtlich. Abgesehen davon, dass es mit dem Heraufführen ins „Hier und Jetzt“ so gar nicht stimmt, verrät diese Eloge, was die Tiefe der Zeit für den Verlagslektor der Nachkriegsperiode bedeutete, nämlich eine unheile Zeit. Ob man Doderers Eintauchen in die letzten Jahre der k. u. k.-Vergangenheit nostalgisch lesen solle, ist vielfach und zurecht in Zweifel gezogen worden, hier aber klingt es geradezu umgekehrt: die Gegenwart wäre das Befreiende (vier Jahre vor dem Staatsvertrag 1955), die Tiefe das Gefährliche, in das man nur zu kathartischen Zwecken hinabtaucht, das Ziel des Autors aber, nach der historischen Katastrophe die Serenität des Lesers wiederherzustellen.

Vergegenwärtigen wir uns kurz das Zeitschema der *Strudlhofstiege*: Der Roman besteht bekanntlich aus vier Teilen, deren erste drei ungefähr gleiche Länge haben, nämlich auf der Ebene der Textoberfläche (jeweils 150-200 Seiten), während der Schlußsatz, wie etwa in Bruckners Symphonien IV oder V, noch einmal ausführlicher wird, diesfalls mit 350 Seiten. Dieses Finale ist zeitlich linear erzählt, vom 29. August bis zum 2. Oktober 1925, wie schon der dritte Teil, vom 11. Juli bis zum 31. August, also leicht überlappend, in einsinniger Chronologie

39 Fischer, a. a. O., S. 66.

40 Fischer, a. a. O., S. 67.

funktioniert. Nicht so der zweite Teil, in dem wesentlich der August 1911 dem Hochsommer 1925 gegenübergestellt ist. Und erst recht nicht der erste, in dem zwischen dem Nachsommer 1923, dem 12. Mai 1911 und sogar dem Sommer 1910 gesprungen wird, dergestalt, dass das Buch im Jahr 1923 beginnt mit einer Tauchfahrt ins Jahr 1910, um sich dann zunächst dem Referenzjahr 1911 zu widmen, dem Jahr des ‚Skandals auf der Strudlhofstiege‘, der nicht zum Ziel führenden Velleitäten Melzers in Richtung Editha Pastré und Asta Stangler. Gerade wenn man ohne visuelles Schema die Daten aufführt, wird klar, dass das polychrone Erzählen eine Herausforderung an die Kontrollfähigkeit des Rezipienten bedeutet. Und es wird auch klar, dass es zuallererst eine quantitative Kategorie ist, denn es definiert sich primär dadurch, dass nicht einfach von einer Hauptzeitebene und einer Rückwendung bzw. Analepse oder filmisch: Flashback oder Rückblende,<sup>41</sup> gesprochen werden kann, sondern dass (zunächst) keine Hauptzeitebene festgelegt ist. Die *Strudlhofstiege* erweist im Verlauf, dass sie sich allmählich auf das Jahr 1925 hin stabilisiert und insofern beinahe nur eine Pseudo-Polychronie anbietet. Die dramatischen Zuspitzungen rhythmisieren, nach Doderers Partitur so geplant, den Erzähl- (nicht: den Zeit-)verlauf: die Bärenjagd, die zwar live erzählt wird, aber von vornherein in Melzers Vergangenheit abgelagert ist, der opernartige Bühnenauftritt eines ganzen Ensembles auf der Stiege, das unheilswangere Fest im Dorfgasthof, das Straßenbahnglück. Für die Erzeugung einer ‚Tiefenschärfe‘ ist nun maßgeblich die (um eines glaubwürdigeren Realismus willen nur beinahe genaue) Datumswiederholung. Melzers ‚Sturz durch sich selbst‘ geschieht am 22. August 1925, der Stiegenskandal geschah am 23. August 1911. Und am 21., aber September des Jahres 1925, also knapp einen Monat nach Melzers Erinnerung auch daran, wie und warum 1910 seine Beziehung zu Mary Allern scheiterte, rettet er Mary, verwitwete K., vor dem Verbluten. Jener Augusttag, der Tag der Bewusstwerdung, wenn auch nicht der Aufklärung aller Intrigen, ist Peripetie des Romans. Von ihm aus kommt die Tiefe der Zeiten allmählich zur Ruhe, sodass sich das chronologische Erzählen, glatt wie ein fließender Fluss, wenn auch mit zunehmendem Tempo, *durchsetzt*. Die Zeit ändert – wäre dies kein Paradox – gewissermaßen ihre Dimension; sie fließt wieder gerichtet, statt zu stocken. Dass Doderer die Polychronie nun noch einmal auf der Mikroebene eines Tages vorführt, gehört zu der Fugato-Qualität des symphonischen Finales.<sup>42</sup> Wir sehen wie in filmischer Parallelmontage Marys Morgen, Melzer und René im Austausch über Etelkas Selbstmord, dann zur gleichen Uhrzeit Paula und Thea, auf Melzer wartend, Grete, Mary und Trix auf René wartend, Eulendorf, Editha und Mimi wiederum auf Melzer, und schließlich ihn und Thea um 17:40 beim Unfall zur Stelle.

41 So bei Eberhard Lämmert. *Bauformen des Erzählens*. 7. Aufl. Stuttgart 1980, S. 101-103; vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 34-36; Lahn/Meister, a. a. O., S. 138f.; Markus Kuhn. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin, Boston 2013, S. 196-201.

42 Dieser Aspekt wäre weiterzuverfolgen mit Martin Brinkmann. *Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers*. Wien 2012, z. B. S. 65-70 u. ö.

Diese Art der Polychronie soll, allerdings ohne ausführliche intertextuelle Sondierungen, kurz parallelisiert und verglichen werden mit der Praxis einiger anderer kanonischer Romane des früheren 20. Jahrhunderts.

Eine aufschlussreiche Entsprechung bietet William Faulkners berühmter Bewusstseinsstrom-Roman *The Sound and the Fury* von 1929 (Faulkner, 1897-1962, ist übrigens recht genau Generationsgenosse Doderers). Das Buch, ca. 300 Seiten lang, umgreift Ereignisse aus der Geschichte der Südstaaten-Familie Compson aus drei Jahrzehnten. Die älteste Zeitebene markiert der Tod der Großmutter 1898, eine nächste die erste Liebschaft Caddys im April 1909, dann folgen der Suizid des Bruders Quentin im Juni 1910, der Tod des Vaters 1913, schließlich das Verschwinden des Mädchens Quentin zu Ostern 1928. Diese Handlungen werden aber gerade nicht nacheinander erzählt, sondern – vorgegeben durch die ganz auf das Bewusstsein der beteiligten Personen begrenzte Perspektive – in der subjektiven Erzählung dieser Familienmitglieder gespiegelt bzw. aufgehoben. Entsprechend tragen die ersten drei Teile des Romans je ein Datum: 7. April 1928, 2. Juni 1910, 6. April 1928 und 8. April 1928. Der Bewusstseinsstrom des Selbstmörders am Tag vor seinem Tod ist gewissermaßen ein Rückgriff, während sich die drei anderen Referenzebenen nur um einen – allerdings maßgeblichen – Tag unterscheiden. Das grundlegende *dichrone* Gerüst besteht also aus dem Juni 1910 und Ostern 1928, doch gerade diese (der *Strudlhofstiegen*-Konstruktion nicht unähnliche, den Ersten Weltkrieg ebenso aussparende und in der späteren Version den Zweiten Weltkrieg ebenso stichwortartig einflechtende) Struktur erlaubt es, in der minimalen Verschiebung die Feinbeobachtung zu verankern, eine Art – metaphorisch gesprochen – 3D-Effekt. Dass die Zeit, u. a. in der symbolischen Gestalt einer zer Schlagenen Uhr, und das fließende Wasser vor allem im 2. Kapitel eine prägende Rolle spielen, sei nur am Rande vermerkt. Faulkner arbeitete beim Wechsel der intendierten, im Bewusstsein des schwachsinnigen Bruders Benjamin verfließenden Zeitebenen mit Kursivdruck. Nach Kriegsende, 1946, veröffentlichte er eine Ausgabe, der er Zusätze über die Familienchronik der Compsons hinzufügte. Diese vernetzen den Roman einerseits mit seinem übrigen Erzählwerk, vor allem aber stiften sie ein wenig Ordnung, und damit haben sie die Herausforderung des polychronen Romans teilweise aufgehoben.

Virginia Woolf strukturiert in *The Years*<sup>43</sup> die Sequenz ihrer Kapitel wie folgt: 1880 (S. 5-78), 1891 (S. 79-113), 1907 (S. 114-127), 1908 (S. 128-139), 1910 (S. 140-166), 1911 (S. 167-185), 1913 (S. 186-193), 1914 (S. 194-239), 1917 (S. 240-258), 1918 (S. 259-261), „Gegenwart“ [1930] (S. 262-375). Diese komplexe Struktur, die der nach Art des realistischen Familienromans angelegten

43 Virginia Woolf. *The Years. Between the Acts*. With Introduction and Notes by Linden Peach. Ware 2012: 1880 (S. 5-63), 1891 (S. 64-90), 1907 (S. 91-102), 1908 (S. 103-112), 1910 (S. 113-133), 1911 (S. 134-148), 1913 (S. 149-155), 1914 (S. 156-192), 1917 (S. 193-207), 1918 (S. 208-210), „present day“ [1930] (S. 211-298). – Zitatnachweise nach Virginia Woolf. *Die Jahre*. Übers. v. Herberth u. Marlyns Herlitschka. Frankfurt a. M. 1979.



Narration unterlegt ist, wird weiter vertieft durch zyklische, jahreszeitliche Elemente, die die Linearität unterlaufen, sowie den Kontrast von „clock time“ und „mind time“,<sup>44</sup> das subjektive Zeitempfinden der Hauptfiguren, in dem die distinkten Zeitebenen eben erinnernd verfließen. In *To the Lighthouse*<sup>45</sup> wählt die Autorin ein anderes Konzept: Auf den I. Teil („Der Ausblick“) (S. 7-152) mit 19 Abschnitten sehr unterschiedlicher Länge (Nr. 2 und 15 umfassen nur wenige Zeilen) folgt als II. Teil ein kurzes Interludium mit dem Titel „Die Zeit vergeht“ (S. 155-176), bevor dann im III. Teil („Der Leuchtturm“) die beabsichtigte Fahrt zehn Jahre später und ohne die inzwischen verstorbene Mrs. Ramsay realisiert wird (S. 179-255). Hier ist zweierlei im Hinblick auf den Vergleich zu Doderer relevant: Zum einen wird das Jahrzehnt in dem weitgehend leeren Ferienhaus anschaulich gemacht durch die zurückgebliebenen Utensilien und Kleidungsstücke, d. h. durch die menschenlose Leere und die von Ungeziefer allmählich besetzten Möbel. Im 4. Abschnitt dieses „Time Passes“-Mittelteils konzentriert sich Woolf ganz auf das, was bei Doderer das immer wieder angeführte „möbelhafte“ „Schweigen“ der Dinge ist (HvDStr 21, 61, 62, 252, 331, 560). Zum anderen aber verrät das Mittelstück die Chronologie des Ganzen, denn in einem kurzen Einschub heißt es: „Eine Granate barst in Frankreich und zerriß zwanzig oder dreißig junge Männer, unter ihnen Andrew Ramsay“<sup>46</sup> bis zu dem Satz: „So war denn wirklich der Friede da.“<sup>47</sup> D. h., auch *To the Lighthouse*, 1927 erschienen, inszeniert jenen Zeitsprung hinweg über die Kriegsjahre, den wir von Doderer kennen. Drei Zeitebenen also, weit auseinandergespannt, vor dem Krieg, während des Krieges (diese ohne Menschen), nach dem Krieg. Schon in *Mrs. Dalloway* (1925)<sup>48</sup> hatte Virginia Woolf diese Zeitsprünge erzählt, freilich ganz aus der Perspektive und von dem Zeitpunkt der sich von einem Junitag des Jahres 1923 aus 30 Jahre zurückerinnernden Titelheldin. Dort übrigens wird der einzige Erzähltag durch Glockenschläge skandiert, die das Vergehen der Stunden bewussthalten (denken wir hier an die minutiöse Minutenregie im Schlussteil der *Strudlhofstiege* vor Marys Katastrophe). In *The Waves* (1931)<sup>49</sup> wird die Tiefe der Zeit auf sechs Charaktere verteilt, deren Bewusstsein sich umlaufend in Momenten des Tages- bzw. Jahreszyklus ausspricht. Sie gehören aber *einer*, der damaligen Jetztzeit an. Die Polychronie ist hier also keine annalistische, sondern ein komplexes Präsens, wie überhaupt zu konstatieren bleibt, dass Virginia Woolf in ihrem Erzählen reichlich Gebrauch macht von allen zyklischen Zeitgliederungsmustern, dem Stunden-, Tages-, Wochen-,

44 Ansgar Nünning, Art. „The Years“, in: Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 17. München 1992, S. 836f.

45 Paginierung nach Virginia Woolf. *Die Fahrt zum Leuchtturm*. Roman. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1982.

46 Woolf. *Die Fahrt zum Leuchtturm*, a. a. O., S. 165.

47 Woolf. *Die Fahrt zum Leuchtturm*, a. a. O., S. 175.

48 Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. Roman. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1978.

49 Virginia Woolf. *Die Wellen*. Roman. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1979.

Monats- und Jahreszeitenrhythmus. In der das realistische Prinzip verlassenden fiktiven Biographie *Orlando*<sup>50</sup> schließlich wird das Leben eines Menschen über Jahrhunderte verfolgt, wobei die historischen Epochen durch die Identität der Hauptfigur verbunden werden (also umgekehrt zu den obengenannten Chronikromanen), vor allem aber die innere Fremdheit des aus der Renaissance stammenden jungen Mannes, inzwischen eine junge Frau, Faszination ausübt, etwa das Erleben der Geschwindigkeit einer Autofahrt. Woolfs Kunstgriff liegt darin, dass der zu Beginn, im Jahr 1586 unter Elisabeth I., sechzehnjährige Adlige Orlando auf seinem Weg durch 342 Jahre nur um zwanzig Jahre altert. Dabei reist er, übernimmt verschiedene Tätigkeiten und Rollen, findet sich im England unter Jakob I. und Jakob II., dann wieder im frühen 18. sowie im 19. Jahrhundert, bis er schließlich 1928 das moderne London kennenlernt. Die Provokation der Polychronie besteht hier in der übernatürlichen Langlebigkeit Orlando's; die Erzählbarkeit aber wird gewährleistet dadurch, dass die Biographie nicht kontinuierlich erzählt ist, sondern in Sprüngen, die z. B. durch einen tiefen Schlaf motiviert sind und in denen sich die einzelnen Metamorphosen der Figur vollziehen.

Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* nun, in sieben Teilen zwischen 1913 und 1927, also fünf Jahre nach des Autors Tod, erschienen, ist ein Werk mit komplex geschachtelter Chronologie, so komplex, dass Hans-Robert Jauss sie in einer dreispaltigen Tabelle arrangieren musste,<sup>51</sup> von der eine die Abfolge der Textabschnitte enthält, eine den an spärlichen historischen Verweisen ablesbaren Rahmen einer absoluten Chronologie, eine die z. T. sprunghafte, wenngleich in ihrer Abfolge nachvollziehbare und im wesentlichen auch biochronologische Zeitfolge der vom Erzählsubjekt erinnerten Handlung. Nach der Rekonstruktion von Willy Hachez<sup>52</sup> kann man davon ausgehen, dass die Eltern des Erzählers einander 1879 kennenlernten, vor allem aber auch Swann die Kokotte Odette de Crécy. Das bedeutet, dass die in *Un amour de Swann* erzählte, um die Zeit der Geburt des Erzählers (die Hachez auf 1880 datiert) spielende große Eifersuchtsgeschichte um Swann und Odette als Vorzeit-Handlungsebene zwischen 1879 und 1889 angelegt ist. Erst um 1885 (mit einem punktuellen Blick weiter zurück) beginne das Kontinuum der Kindheitserlebnisse des Erzählers, und erst etwa 1895, mit der Liebe zu Gilberte Swann, werde eine bis ca. 1903 dauernde Erzählstrecke eröffnet, die das Erwachsenwerden des Helden und seine zweite große Liebe, die zu Albertine, zum Inhalt hat. Dabei hat Proust einzelne Episoden so stark ausgefüllt und gedehnt, dass über Hunderte von Seiten die Ereignisse und Gefühle eines Tages geschildert sind mit dem Effekt, dass der Leser die äußere Chronologie vergisst. Übrigens blieben aufgrund von Prousts Tod Unstimmigkeiten bestehen, die bei Jauss zu einer komplexeren Aufschlüsselung

50 Virginia Woolf. *Orlando. Eine Biographie*. Übers. v. Herberth u. Marlys Herlitschka. Frankfurt a. M. 1978.

51 Hans Robert Jauss. *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt a. M. 1986, S. 283-285.

52 Philippe Michel-Thiriet. *Das Marcel Proust Lexikon*. A. d. Frz. v. Rolf Wintermeyer. Frankfurt a. M. 1992, S. 261-263.

führen, indes für das in Rede stehende polychrone Erzählen keine Rolle spielen. Nach der Hauptebene um Swann-Odette und der der Adoleszenz des Erzählers bis etwa zum 23. Lebensjahr, die die meisten Romanteile ausfüllt, ist nun eine etwa zehnjährige Leerstrecke eingefügt, die mit einem Sanatoriumsaufenthalt erklärt wird, bis man dem Erzähler im Paris des 1. Weltkriegs wiederbegegnet. Nach dessen Ende ist die berühmte Madeleine-Episode zu datieren, die den Erinnerungs- und Schreibprozess motiviert. Und nach ihr und der eigentlichen Initiation, der *Matinée* der *Princesse de Guermantes*, liegt der Erzählzeitraum, der nach anderen Interpreten jenseits von Prousts Tod, in einem Paris der 1920er Jahre, angesiedelt ist. Ob man nun den Zurechtrückungen der Neueren oder der in eine vage Zukunft gerichteten Chronologie der Älteren anhängt<sup>53</sup> – entscheidend ist, dass Proust seine *Recherche* mit extrem wenigen Daten an die französische Geschichte angebunden hat und dass er im Medium der unwillkürlichen Erinnerung die Zeitaufhebung als punktuelle Zeitreise des Subjekts zur Apotheose steigert. Der Sturz des Erzählers durch seine Jahre verleiht ihm das Gefühl der Unsterblichkeit, und die mindestens vier Niveaus erzählter Zeit, von denen das späteste erst allmählich zu einer *Erzählzeitebene* hinführt (d. h. zu dem geschriebenen Roman *A la recherche du temps perdu*), beglaubigen das memoriale Erlebnis eben durch die komplexe Schichtung.

Bei Marcel Proust erhält die erinnerte Zeit ihre „Tiefe“ durch die Betonung der Punktualität des Erinnerungsschocks. Die 13 über den Romanzyklus verteilten, am Schluss clusterartig auftretenden *Mémoire-involontaire*-Momente katapultieren den Erzähler jeweils augenblicklich (beim ersten Mal, in der Madeleine-Episode freilich erst nach einer mühsamen, geburtsartigen Anbahnungsphase, bei der er seine Erinnerung vergeblich aktiv sucht) in die ‚verlorene Zeit‘. Dann befindet sich das erinnernde Ich wie nach einem Zeitsprung im Combray der Kindheit, im Balbec der Jugendzeit, im Venedig einer Ferienreise, d. h. jeweils um eine größere Anzahl von Jahren zurückversetzt. Was Proust, wie gesehen, nicht tut, ist, die ‚Tiefe der Jahre‘ durch eine feste Chronologie zu stabilisieren. Im Gegenteil: Auch wenn die Proust-Forschung approximative Zeitgerüste erstellt, wird diese nur implizit erkennbar. Wichtiger als das Ermessen der Zeitdistanz ist die Enttemporalisierung. Dass es sich nicht nur um Wochen oder Monate handelt, ist freilich klar. Das hängt aber primär damit zusammen, dass eine überzeugende erzählerische Simulation von Erinnerung die Simulation von Vergessen voraussetzt.<sup>54</sup> Es muss mithin für das Ich eine erhebliche Zeitspanne vergangen sein, die sich nur in Jahren messen lässt. Wie viele Jahre der Abstand

53 Der nur in französischer Sprache gepflegte *Wikipedia*-Sonderartikel zur Chronologie der *Recherche* versucht eine Entparadoxierung, indem die berichtete Handlung mit dem Schreibentschluss ins Jahr 1919 datiert wird und dafür eine Reihe von „Problèmes de chronologie“ ausgeklammert, also implizit zu Kompositionsfehlern erklärt: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie\\_des\\_%C3%A9v%C3%A9nements\\_d%27%C3%80\\_la\\_recherche\\_du\\_temps\\_perdu](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_%C3%A9v%C3%A9nements_d%27%C3%80_la_recherche_du_temps_perdu) (31.08.2020).

54 Achim Hölter. „Amnesien auf dem ‚Zauberberg‘ und anderswo. Überlegungen zu einer Poetik des narrativen Vergessens.“ In: Frauke Bolln/Susanne Elpers/Sabine Scheid (Hgg.): *Europäische Memoiren/Mémoires européens. Festschrift für Dolf Oehler*. Göttingen 2008, S. 81-107.

zwischen Schreib- bzw. Erinnerungszeit und erinnelter Zeit genau misst, ist relativ unerheblich.

Ist Doderer nun Proust mit österreichischen Mitteln? Zu prüfen wären zahlreiche konzeptionelle Parallelen, die Vorliebe für Gerüche beim Herbeiführen der *mémoire involontaire* sowie natürlich die Frage eines nachweisbaren Proust-Bezugs.<sup>55</sup> Die Idee wurde bereits kurz diskutiert, dass Doderer den Untertitel der „Strudlhofstiege“ in Anlehnung an den letzten Satz von Prousts Romanwerk gewählt haben könnte. Doderers Proust-Lektüre ist ab 15.5.1942 in Frankreich nachweisbar.<sup>56</sup> *A la recherche du temps perdu* lag zu jenem Zeitpunkt nur fragmentarisch in deutscher Sprache vor: die ersten drei von sieben Teilen in den Übertragungen von Rudolf Schottlaender bzw. Franz Hessel und Walter Benjamin 1926 bis 1930,<sup>57</sup> der fragliche siebte Band von Eva Rechel-Mertens' vollständiger Ausgabe erschien jedoch erst 1957. Henner Löffler hat 2005 die „Tiefe-der-Jahre“-Metapher und das Konzept der „ungerufen aufsteigende[n]“ Erinnerung bei Doderer zu einem seiner Argumente für die Ähnlichkeit mit Proust gemacht.<sup>58</sup> Dabei hat er auch das Rätsel um die Genese der Metapher in der deutschen Proust-Übersetzung angesprochen, die bei Eva Rechel-Mertens entsteht und heute auch in Luzius Kellers Überarbeitung zu lesen ist und auf die Achim Hölter aufmerksam machte.<sup>59</sup> Denn im französischen Original ist die Metapher nicht vorhanden. Bei Proust heißt es: „comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes...“.<sup>60</sup> Also keine Formulierung wie ‚profondeur des années‘. Deshalb lag es nahe, die Vermutung herumzudrehen: Doderer konnte die Formulierung nicht von Proust haben, weil sie nicht von Proust ist und damals auch noch nicht von einem Proust-Übersetzer stammte. Aber wie, wenn Eva Rechel-Mertens den Öffentlichkeitserfolg des 1951 erschienenen österreichischen Romans bewusst oder unbewusst registriert hätte oder gar eine aktive Doderer-Leserin gewesen wäre? Freilich weist Löffler darauf hin, dass in der ersten Auflage der Rechel-Mertensschen Proust-Übersetzung 1957, die der „Strudlhofstiege“ zeitlich halbwegs benachbart war, die Übersetzung noch anders lautete und die „Tiefe der Jahre“ nicht vorkam. „Es bleibt ein Rätsel“, resümiert Löffler, „aber all das ändert nichts an der Sache“,

55 Vgl. Löffler. *Doderer-ABC*. a. a. O., S. 123f., 143, 188.

56 Doderer, *Tangenten*, a. a. O., S. 119.

57 Marcel Proust. *Der Weg zu Swann*. Übertr. v. Rudolf Schottlaender. 2 Bde. Berlin 1926. – Marcel Proust. *Im Schatten der jungen Mädchen*. Übers. v. Walter Benjamin u. Franz Hessel. Berlin o. J. [1926]. – Marcel Proust. *Die Herzogin von Guermantes*. Übers. v. Walter Benjamin u. Franz Hessel. 2 Bde. München 1930.

58 Henner Löffler. „Proust... Beckett. Nabokov... Doderer“. In: Reiner Speck/Rainer Moritz/Michael Wagner (Hgg.). *Proustiana XXIII. Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft*. Frankfurt a. M./Leipzig 2005, S. 175-198, hier: S. 187.

59 www.doderer-gesellschaft.org – Der Forumseintrag wird irrtümlich datiert auf 18.2.1992; richtig ist 18.2.2003; Henner Löffler machte auch schon am 22.2.2004 im Forum darauf aufmerksam, dass die Erstauflage 1957 die Formulierung noch nicht enthielt.

60 Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*. [Ed. Tadié], a. a. O., IV. Paris 1989, S. 625.

nämlich der zugrundeliegenden Basisvorstellung.<sup>61</sup> Zur Lösung nur so viel: Der Bibliographie von Pistorius<sup>62</sup> zufolge sind die für diese Frage maßgeblichen Drucke die Erstausgabe des 7. Bandes (1957), die 2. Auflage hiervon (1962)<sup>63</sup> und der letzte Teil der nunmehr neu gesetzten 13-bändigen Werkausgabe (1964). In letzterem begegnet ganz am Ende erstmals die Formulierung für die Absicht des Erzählers, die Menschen „als Wesen [zu] beschreiben, die, „in die Tiefe der Jahre getaucht, ganz weit auseinanderliegende Epochen streifen“.<sup>64</sup> Die „Tiefe der Jahre“ im letzten Satz der deutschen *Recherche* wirkt wie ein Reflex auf Doderer, der sein Recht eher in sich, in der Angemessenheit der Metapher, als in der wörtlichen Treue zum Original hätte. Das scheint wohl auch Luzius Keller so empfunden zu haben, denn in der revidierten Fassung der Übersetzung stellt er zwar die Syntax um, behält aber den Ausdruck bei: „[...] da sie ja, wie in die Tiefe der Jahre getauchte Riesen, gleichzeitig so weit voneinander entfernte Epochen berühren, die sie durchlebt haben [...]“.<sup>65</sup> Warum genau aber Eva Rechel-Mertens erst 1964 die – gelungenere und irgendwie vertrautere – Formel von der „Tiefe der Jahre“ fand, ist noch nicht ermittelt. Hingegen konnten Proust-Leser in der DDR *nur* diese an Doderer erinnernde Formulierung kennen,<sup>66</sup> und das hat Folgen, mindestens bei Uwe Tellkamp, denn in *Der Turm* (2008) hat die fiktive DDR-Autorin Judith Schevola den Roman *Die Tiefe dieser Jahre* geschrieben,<sup>67</sup> der im Westen, im ebenfalls fiktiven Munderloh-Verlag, gedruckt wird. Hier kann die Metapher natürlich genau so ‚Komplexität‘ oder ‚emotionale Intensität‘ bedeuten; man wird es nicht erfahren, denn der Roman ist natürlich auch fiktiv.

Das Kernkonzept, Prousts Markenzeichen, das dennoch auch von anderen Autoren angewendet wird (Dostojewski, Huxley), ist die *mémoire involontaire*, bei Doderer wohl eher „ungerufen“.<sup>68</sup> Schauen wir kurz auf Melzers einschlägige Erlebnisse: Von René Stangler wird aus dem Jahr 1927, also nach Abschluss der Romanhandlung, der Ausdruck kolportiert, „wann immer“ er in einer Wohnung

61 Löffler 2005, a. a. O., S. 188.

62 George Pistorius. *Marcel Proust und Deutschland. Eine internationale Bibliographie*. 2. Aufl. Heidelberg 2002, S. 25f.

63 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. VII. Die Wiedergefundene Zeit*. Dt. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M./Zürich 1957, S. 563. – Dass. 2. Aufl. Frankfurt a. M./Zürich 1962, S. 563.

64 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die Wiedergefundene Zeit*. Dt. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1964, S. 518.

65 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die wiedergefundene Zeit*. A. d. Frz. übers. v. Eva Rechel-Mertens; revid. v. Luzius Keller. Frankfurt a. M. 2002, S. 528; ohne Kommentar.

66 Uwe Tellkamp. *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*. Frankfurt a. M. 2008, S. 858. Dort werden explizit die „sieben Bände der Rütten & Loeningchen Ausgabe“ gelesen. Der hier angesprochene Schluss: *Marcel Proust. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. A. d. Frz. übers. v. Eva Rechel-Mertens. M. e. Einl. v. Manfred Naumann. Bd. 7. Berlin 1976, S. 447. Vgl. Achim Hölter: „Marcel Proust in der DDR!“ In: *Wirrendes Wort* 49 (1999), S. 388-417.

67 Tellkamp, a. a. O., S. 744.

68 Z. B. „dies ungerufene Bild“ (HvDStr 692).



das Singen der Straßenbahn-Oberleitung gehört habe, sei „E. P. in mir aufgestiegen, mit seinem Zimmer, den seltsamen grellfarbenen Puppen darin, mit seinen Büchern, seinen leicht getrüben Augen, seiner Heftigkeit, seiner Güte und seinem Wert.“<sup>69</sup> Man vergleiche Prousts Madeleine-Szene in Rechel-Mertens' Fassung: „ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens und die aus dem Park von Monsieur Swann, die Seerosen auf der Vivonne, die Leutchen aus dem Dorfe und ihre kleinen Häuser und die Kirche und ganz Combray und seine Umgebung, alles deutlich und greifbar, die Stadt und die Gärten auf aus meiner Tasse Tee.“<sup>70</sup> – Die „sehr lebhaftige Erinnerung an jenes Jahr 1911“ wird ausgelöst dadurch, dass Melzer 1925, „drei Tage nach der Fahrt im roten Automobil“ (HvDStr 99), das sagt die relative innere Chronologie, Editha Schlinger am Graben trifft. Aber das genügt nicht für jenes „Zurück-Verweisen“ (HvDStr 99). Der eigentliche Auslöser ist „etwas von außen Herantretendes“ (HvDStr 99), nämlich ein Geruch, den er morgens im Treppenhaus gespürt hat, eine Mischung aus Fäule, Moder, Gummi, Kellergeruch im Ganzen. Nun hat er diese „Ansprache“ (HvDStr 100) über den Vormittag nicht zu identifizieren vermocht, eine „Ansprache aus einem gleichsam neu durch die begrenzende Wand des ihm umschließenden Bewußtseins gebrochenen Raum“ (HvDStr 100). Dieser Raum sei „wohl auch früher dagewesen – und zwar vor sehr langer Zeit schon“ (HvDStr 100). Da ist sie, die Tiefendimension der Zeit. Von der „Tiefe der Zeit“ oder „Tiefe der Zeiten“ ist bei Doderer übrigens häufig die Rede,<sup>71</sup> auch noch im Spätwerk wie in den *Merowingern*<sup>72</sup>, genau so noch im unvollendeten *Grenzwald*, wo die Wendung mit olfaktorischen Eindrücken verknüpft ist („Man roch durch bis in die Tiefe der Zeiten“).<sup>73</sup> In der *Strudlhofstiege* scheidert die Zeitsondierung zunächst: „jedem Versuch der Erinnerung oder Deutung [...] weigerte sich dies“ (HvDStr 100). Wie bei Proust ist die *mémoire volontaire* hier untauglich, ja unzuständig; noch ist es zu früh. – Am ominösen 21. September entsteht jedoch die gleiche Situation, mit analogem Vokabular inszeniert (den Kunstgriff wird Doderer in den *Wasserfällen* für das Semmering-Erlebnis Roberts bzw. Monicas anwenden),<sup>74</sup> der gleiche rätselhafte Kellergeruch aus der Portierswohnung, und diesmal ist der „Zusammenhang“ „für Melzern derart evident, daß er ihn auch nicht durch den kleinsten Bruchteil einer Sekunde erst zu suchen brauchte: die grünschattige Verschlossenheit des Raumes unterhalb der großen verglasten Holzveranda vor der seinerzeitigen Villa seiner Mutter“ (HvDStr

69 Doderer. *Tangenten*, a. a. O., S. 114.

70 Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Dt. v. Eva Rechel-Mertens. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1975, S. 67. „Aufsteigen“ ist Übersetzung für Prousts Verb „sortir“, [Ed. Tadié], I., a. a. O., S. 47.

71 Hier seien als einziges Beispiel die *Commentarii* genannt. Heimito von Doderer. *Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß*. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1976, S. 11 u. ö.

72 Heimito von Doderer. *Die Merowinger oder Die totale Familie*. Roman. 2. Aufl. München 1977, S. 160 u. 307.

73 Heimito von Doderer. *Der Grenzwald. Fragment*. M. e. Nachw. v. Dietrich Weber. 2., unv. Aufl. München 1973, S. 22, vgl. auch S. 174 u. 188.

74 Heimito von Doderer. *Die Wasserfälle von Slunj*, a. a. O., S. 10 u. 244.

785f.) – Dann der berühmte Denkschlaf am 22. August 1925: Die Erinnerung an die Tage nach dem Skandal auf der Strudlhofstiege bis zu seiner Abreise nach Bosnien funktioniert nicht. Woran er sich willkürlich und willentlich erinnert, sind das Knie einer Prostituierten und die Tapete eines Nachtlokals (HvDStr 297). Dann aber sind es das Zusammentreffen einer Marschmusik draußen (und zwar der gleichen wie am 18. August 1911) und des Naphtalin-Geruchs (und zwar des gleichen wie aus Asta Stanglers Zimmer), die den Erinnerungsschub auslösen (HvDStr 296-299; vgl. 862), sodass im „kurzen Kontakt-Schluß zwischen Vergangenheit und Gegenwart“ die beiden Punkte „identisch“ sind (HvDStr 96).

Tiefe impliziert die Möglichkeit zu fallen oder zu springen. Die Verbindung wird also gestiftet bzw. befestigt durch weitere Vokabeln, die die Bildlichkeit des Blicks von oben und den Transfer von Zeitlichkeit in vertikale Räumlichkeit bedienen. Deshalb kann Doderer das bekannte Bild vom „Vorbeisturz an uns selbst“ entwickeln, „revue passée im Schnellzugstempo“ (HvDStr 310), von den Trópoi, den Weichenpunkten der eigenen Biographie, die man am besten „blitzschnell“ (HvDStr 311) befährt, weil das Tempo die Lichtlein und Signale „intensiver aufleuchten“ (HvDStr 310) lässt, also für den Selbsterkenntnisvorgang fruchtbarer ist. Im Garten der Pichlers ist das Wiedererkennen Paulas durch Melzer das eine, das weitaus Wichtigere aber „der Akt, welcher es sichtbar machte, der vierzehn Jahre tiefe Sprung, eine von den neuerlichen Besitzergreifungen seiner eigenen Vergangenheit, die in letzter Zeit sich häuften, dichter und dichter einschossen, ein Trommelfeuer des Gedächtnisses, aber doch nur, wie ihm ganz zutiefst ahnte, die Vorbereitung einer entscheidenden Durchbruchschlacht“ (HvDStr 739). Doderer greift diese abgeleitete Metapher exakt wieder auf: „so gelang es Melzer also, den früher erwähnten vierzehn Jahre tiefen Sprung zu tun und Paula wiederzuerkennen.“ (HvDStr 744). In personennaher Fokalisierung wird parallel erzählt, wie beide sich (auf verschiedene Weise) an diese Anagnorisis herantasteten, bei Paula ist es für den Leser noch nachvollziehbar, weil die Assoziationen aufgeschlüsselt werden, bei Melzer ist es eine fast absolute Erinnerung. Sie wird herbeigesogen durch mystische oder quasi zenbuddhistische<sup>75</sup> Konzentration auf einen abseitigen Punkt. So, heißt es, „gelang es Melzer also, den früher erwähnten vierzehn Jahre tiefen Sprung zu tun und Paula wiederzuerkennen.“ (HvDStr 744) Der Beglaubigungsakt ist einfach wie der Tausch der Parole zwischen Kameraden: „Strudlhofstiege 1911?“ – „Ja“ (HvDStr 744). Entscheidend ist hier die Formulierung vom „Sprung“. Wer ihn riskiert, erreicht über die erkenntnisfördernde Distanz eine Nähe zweiter Ordnung, die die Erkenntnis vollendet.

Eine weitere, integrative Funktion unserer Ausgangsmetapher von der ‚Tiefe der Jahre‘ fällt vielleicht weniger auf: Die Ablagerung der horizontalen Zeitschichten als Denkfigur spiegelt sich in der Überlagerung der Persönlichkeitsmuster der Pastré-Zwillinge, solange diese nämlich nicht demaskiert sind. Plötzlich begreift Melzer die Gedächtnislücken und Verhaltensdifferenzen zwischen

75 Vgl. Martin Mosebach. *Die Kunst des Bogenschießens und der Roman. Zu den ‚Commentarii‘ des Heimito von Doderer*. München 2006.

Mimi und Editha, und das klingt im Mund des Erzählers, der für den Vergleich quasi gemeinsam mit Melzer verantwortlich zeichnet, so: „Es sonderte sich [...] Editha Schlinger entzwei wie eine trübe Lösung, die man ausfällt und welche nun in zwei verschieden gefärbten Schichten übereinander steht, deutlich sich abhebend und abgrenzend.“ (HvDStr 862). Ähnlich ist es mit der Tiefe der Zeiten. Wenn die Fahrt in den Abgrund Schwindel erzeugt, dann ist Sicherheit zu gewinnen durch das gleichsam chemische Trennen der liquiden Zeitschichten. Auch hier haben wir es mit einem regelrechten Cluster an Bildlichkeit zu tun, mit dem Doderer ästhetische Komplexität und semantische Tiefe bewirkt.

Die spezifische Leistung seines Zeitromans besteht in der intrikaten Verknüpfung, im Weben eines inneren Verweissystems, das mit voller Absicht den Leser auf einen Zickzackkurs – eben wie beim Nähen – durch die Zeit führt und ihm damit implizit jene Aufgabe stellt, die dann etwa in Löfflers *Doderer-ABC* eingelöst wird, nämlich das Ganze zu decodieren und eine glatte Chronologie zu erstellen.<sup>76</sup> Natürlich, zitiert der Literaturwissenschaftler mit Doderer, sind das „lauter Gemeinheiten“,<sup>77</sup> denn wenn jemand die Absicht gehabt hätte, am Schnürchen zu erzählen, hätte er das wohl chronikalisch getan. Also erscheint es geradezu als Hereintappen in eine Falle, wenn man sich aufs Entschlüsseln einlässt, und doch ist genau dies das Rezept des polychronen Romans. Es ist eben nicht naiv oder banal, sondern ein Einlösen des in Romanform ausgestellten Gutscheins auf Lustgewinn, wenn man es tut. Jedes Genre kreiert schließlich spezifische Lustverheißungen; der polychrone Roman u. a. das Versprechen der Angst-Lust (daher der Verweis aufs Erhabene), den Überblick zu verlieren und ihn doch zu behalten. Deshalb gehört es unbedingt zu ihm, dass – wie in der *Strudlhofstiege* – auch alle möglichen anderen Jahreszahlen, nicht nur 1911, 1923, 1925, einmal genannt werden, ganz wie ein Jongleur mit vielen Bällen beeindruckt, deshalb ist es berechtigte Absicht, wie ein Hütchenspieler, an manchen Nahtstellen fast unbemerkt die Zeitebene zu wechseln (und es gehört zur Fairness-Regel des Spiels, dass man es bei der Zweitlektüre doch merken kann), deshalb auch ist das Vor- und Zurückgreifen von vornherein ein Stilmittel des ironischen Erzählens, es entspricht dem Blick des Jongleurs, der, während die Bälle kreisen, sein Publikum anlächelt. Und deshalb stimmt es auch nicht ganz, dass der Schlussteil der *Strudlhofstiege* glatt durchgezählt sei, denn auf ihn beziehen sich zahlreiche Antizipationen, die man bei idealer Lektüre vergegenwärtigen bzw. nachschlagen muss (Beispiel: der Verweis auf das Gespräch Melzers mit René am unteren Ende der Treppe am – volle Datumsangabe! – „22. August 1925“ schon HvDStr 43f.). Schließlich ist die adäquate Lektüre eines polychronen Romans strenggenommen nur als Eingehen auf die Simulation der Zeittiefe möglich, hin- und herblättern. Und zum Lustgewinn des versierten Lesers gehört es, dass er darauf verzichten kann, die Tiefe der Zeit gleichsam als Gewicht der 900 Seiten (oder wie viele es bei anderen Autoren sein mögen) in der Hand wiegend.

76 Vgl. Löffler. *Doderer-ABC*, a. a. O., S. 64-80 („Chronologie von DS/DD“).

77 Федор Достоевский: Преступление и наказание. Роман. Санкт-Петербург 2008, S. 11: „А впрочем, как это подло всё...“.



Schließen wir mit einem Probeklick auf einen ganz anderen und einen extrem einschlägigen polychronen Roman, um noch einmal die entscheidenden Punkte zu resümieren: In Günter Grass' *Butt* durchläuft das männliche Subjekt im ewigen Kampf mit den Frauen neun Zeitstufen, beginnend mit der diffusen Urzeit der mythischen dreibrüstigen Aua und endend mit der zeitgenössischen Abrechnung der und mit der Feministin Ilsebill. Die historischen Phasen, klassifizierbar als „Jungsteinzeit, Eisenzeit, frühes, mittleres und Spätmittelalter, Barock, Absolutismus, revolutionäres 19. und frühes 20. Jh. Mit dem Endpunkt Drittes Reich“<sup>78</sup> werden von einer zehnten Zeitebene aus, der 1977-er Gegenwart, bewertet und auf eine historische Schnur gefädelt. Nur weil das männliche Ich immer gleichbleibt, die weibliche Partnerin als mythische Köchin immer wiederkehrt und schließlich der Butt als Weltgeist immer blind agiert, vor allem aber, weil die Handlung stets in den räumlich-biographischen Erfahrungsumkreis des empirischen Autors Grass gebannt bleibt, ist der permanenten Zeitreise eine räumliche Achse gesetzt. Als polychrone allegorische Konstruktion funktioniert das, als Subjekt-Roman, der das Erlebnis der Zeit imitiert, wäre es untauglich. Genannt werden Jahreszahlen, angebunden wird an historische Ereignisse, aber natürlich ist der ewige Butt nicht geeignet, die Erinnerung des sterblichen Ich zu simulieren. Er weiß sozusagen immer alles, und das ist für einen Roman unter den Aspekten Zeit und Erinnerung nicht interessant.

Hingegen findet die Polychronie, die bei Doderer teils sichtbar, teils implizit aktiviert wurde, und die in Woolfs *The Years* schon programmatisch ausgefaltet worden war, in einem rezenten Beispiel eine bewusste und drastischere Anwendung: in Szczepan Twardochs Roman *Drach* (2014). Denn hier – man möchte sagen: endlich – wird die Geschichte (einer oberschlesischen Familie) so deutlich polychron entwickelt und auch typographisch ausgewiesen, dass die Leseaufgabe schwerpunkthaft im Zuordnen der in den Kapitelkopfzeilen chronologisch, aber unstrukturiert angegebenen Jahreszahlen zu den im Kapitel ohne Auflösung oder Markierung folgenden Sätzen oder Absätzen besteht: Wenn also etwa eine Überschrift lautet „1906, 1919, 1921, 1943, 1945, 1946, 1948, 1950, 1954, 2014“<sup>79</sup> bedeutet dies, dass aus all diesen Jahren Handlung oder Erinnerung in den knappen Erzählraum weniger Seiten geschichtet ist; erkennbar wurden auch die Kriege nicht ausgespart.

Eine bloße „Tiefe der Jahre“ also erfüllt nicht den spezifischen Reiz von Doderers Roman. Und nicht nur zufällig nicht, sondern aus Prinzip nicht, denn die Ansiedlung einer Romanhandlung auf mehreren oder vielen Zeitebenen beraubt diese Handlung ihres Interesses. Daher die, wenn es keine subjektive Täuschung ist, eigentümliche Kälte von noch so packend erzählten historischen Längsschnittromanen, denn ihre annalistische Reihung erzählt habituell über die Erlebens- und Erinnerungsgrenze des Einzelnen hinaus. Die Grenze scheint also markiert von den Familiensagas über drei bis vier Generationen des Typs

78 Bernhard Setzwein. Art. „Der Butt“, in: Walter Jens (Hg.). *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 6. München 1989, S. 796f., hier: S. 796.

79 Szczepan Twardoch. *Drach. Roman*. A. d. Poln. v. Olaf Kühn. Reinbek 2017, z. B. S. 105. Vgl. viele weitere Stellen in diesem Roman.

*Das Geisterhaus* (Isabel Allende), grob gesagt also vom einsamen Hundert-Jahre-Rahmen, den ein langlebiger Patriarch realistischere spannen kann und der, vom Alter aus gesehen, noch eine realistische Erinnerungstiefe zulässt. Im Grunde ist ausgedehnte Polychronie die Denkweise des Mythos. Dieser beginnt aber genaugenommen erst jenseits der normalen Lebensfrist des Einzelnen, dort, wo die individuelle Memoria an ihre Grenze stößt. Der wirklich reizvolle *gerade schon* polychrone Roman ist also der, der zwar die ‚Tiefe der Jahre‘ wie in mehreren Wasserschichten durchblicken lässt, sich aber beschränkt auf die innere Zeitreisemöglichkeit des einzelnen Menschen, nicht eines Kollektivs, nicht einer Familie, denn die Familienchronik, so fruchtbar sie für die Romanproduktion gerade des letzten Jahrzehnts offenbar wieder geworden ist,<sup>80</sup> hat wenig zu tun mit und nicht das Geringste zu bieten für das, was Proust, Woolf, Faulkner und Doderer anstrebten und leisteten.

---

80 Vgl. Dieter Forte. *Das Haus auf meinen Schultern. Romantrilogie*. Frankfurt a. M. 1999; Arno Geiger. *Es geht uns gut. Roman*. München 2007, u. v. a.