

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.

Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Uhrensammler

Über Zeit und Uhren in Romanen von Umberto Eco,
Christophe Bataille und Christoph Ransmayr

Vorbemerkungen: Uhrenzeiten...

Die Geschichte des Zeitbewusstseins ist mit der Geschichte der Uhrentechnologie eng verknüpft. Historische Konzeptualisierungen von Zeit schlagen sich darin nieder, wie diese gemessen wird; Zeitmessgeräte und die Praktiken ihrer Nutzung wirken auf die Vorstellungen historischer Kulturen über Zeit und Zeitlichkeit zurück. Die Erfindung mechanischer Uhren im Mittelalter bedeutet eine wichtige Zäsur in der Geschichte der Zeitkultur.¹ Beginnt man hier vor allem in Klöstern, die Tageszeiten genauer als bisher in Segmente einzuteilen und den einzelnen Tagesphasen bestimmte Beschäftigungen zuzuordnen², so wird dies zwar einerseits als eine Angleichung des andernfalls zu unregelmäßigen Lebens an eine letztlich religiös fundierte Ordnungsidee verstanden. Es schafft andererseits aber auch die Grundlage für einen ökonomisch-zweckorientierten, mit der Zeit kalkulierenden Umgang der säkularen Welt mit Zeit.

Die Uhr (genauer gesagt: die ideale, störungsfreie und von keiner äußeren Energiezufuhr durch Naturkräfte oder Menschenhand abhängige Uhr) erscheint dabei in solchem Maße als Inbegriff eines geordneten komplexen Funktionszusammenhangs, dass sie zum Modell der göttlichen Schöpfung selbst avanciert. Die Welt ist einem zentralen Topos rationalistischen Denkens zufolge ein perfektes Uhrwerk, das, einmal angestoßen, keiner weiteren regulierenden Eingriffe mehr bedarf. Dass Gott ein Uhrmacher ist, verleiht aber auch den gegenüber seiner Schöpfung defizitären und gebrechlichen Produkten menschlicher Feinmechaniker doch eine gewisse Dignität. Und wenn sogar das ontologische Problem des Parallelismus zwischen Körper und Geist von Philosophen mittels des Modells synchron laufender und dabei jeweils in sich autonomer Uhrwerke beantwortet wird, dann ist der Gang der Uhr demnach auch mehr als nur ein Analogon physischer Abläufe. Der menschliche Intellekt selbst findet aus rationalistischer Sicht in der Uhr ein Spiegelbild, ist mit Blick auf die Folgerichtigkeit und Systematik mentaler Abläufe ein Uhrwerk. Bringt das Zeitalter von Descartes und Leibniz der Uhr als Metapher und Muster der

1 Rudolf Wendorff unterscheidet diverse einander zwischen Mittelalter und Neuzeit überlagernde „Arten des Zeitbewußtseins“ (Rudolf Wendorff. *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1980. S. 174); dazu gehören eschatologische Modelle, „zyklische Vorstellungen“ – sowie „die gleichmäßige Gliederung und Messung der Zeit durch Uhren und das Kalenderwesen“ (ebd.).

2 Vgl. dazu Peter Gendolla. *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur ‚Punktzeit‘*. Köln: DuMont, 1992. S. 45 sowie Wendorff. *Zeit* (wie Anm. 1). S. 105.

Rationalität eine Hochschätzung entgegen wie vielleicht keinem anderen Artefakt von Menschenhand, so wird dies allerdings durch andere Tendenzen bald konterkariert.

...Uhrenleben

War das ‚Leben nach der Uhr‘ in den mittelalterlichen Klöstern als gottgefällig verstanden worden, hatte es für das kaufmännische Bewusstsein der Frühen Neuzeit bei aller zunehmend säkular-pragmatischen Orientierung zumindest in keinem Widerspruch zu einem göttlichen Heilsplan gestanden, sondern vielmehr eine gottgefällige Ökonomie in irdischen und moralischen Belangen verheißen, so ergibt sich langfristig doch ein anderes Bild. Der technologische Fortschritt der postrationalistischen Jahrhunderte führt zu einer zunehmend engeren und rigideren Zeittaktung des Arbeitslebens, verbunden mit einer tendenziell immer kleinteiligeren Zeittaktung. Die Verabsolutierung der Zeit³ übt auf die Lebenszeiten der Menschen einen Kontaminationseffekt aus, der im Zeichen der wirkmächtigen Differenzierung zwischen Natur und Technik zunehmend kritischer gesehen wird.⁴ Die zunehmend von Maschinen abhängige und durch deren Takt gesteuerte Arbeiterschaft, spätestens der nach der Uhr funktionierende Arbeiter oder Angestellte des Fabrikzeitalters empfindet sich in wachsendem Maße als fremdbestimmt von zeitlichen Vorgaben – von Zeitplänen, Zeitabschnitten, Zeit-Leistungs-Kalkulationen. Die Uhrenzeit überlagert sich, so eine auch literarisch artikulierte Klage, mit dem ursprünglichen Lebensrhythmus; der Maschinentakt assimiliert sich die Lebenszeit des Einzelnen, er gleicht sein Tun, Denken und Empfinden dem Takt der Uhren an – oder lässt ihn am Widerstand seiner Natur gegen die Maschinenzeit zerbrechen. In Texten der Romantik werden die Konsequenzen der Anpassung des menschlichen Lebens an den Takt der Uhren ebenso imaginiert wie die der Unterwerfung unter die Geldwirtschaft.⁵ Zum einen erscheint die Vorstellung einer perfekten Taktung und Nutzung von Zeit aus ökonomisch-rationaler Perspektive weiterhin als Basis eines effizienten Umgangs mit Lebenszeit, mit materiellen Ressourcen und Handlungsoptionen. Zum anderen erscheint die Unterwerfung der persönlichen Lebenszeit unter

3 Galilei trägt maßgeblich dazu bei, dass sich die Vorstellung einer abstrakten physikalischen Zeit etabliert. Newton schreibt in seinem Werk *Mathematische Prinzipien der Naturlehre* (1687): „Die absolute, wahre und mathematische Zeit verfließt an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig und ohne Beziehung auf irgendeinen äußeren Gegenstand. Sie wird auch mit dem Namen ‚Dauer‘ belegt.“ (Isaac Newton. *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Hg. Jakob Philipp Wolfers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. S. 25).

4 Vgl. Gendolla. *Zeit* (wie Anm. 2). S. 48.

5 Vergleichbar mit Texten über leblose Maschinen sind Erzählungen über die Geldwirtschaft, in deren Zentrum ‚leblose‘ und ‚kalte‘ Dinge stehen (vgl. dazu Manfred Frank. „Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext“. Ders. *Das kalte Herz. Texte der Romantik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 253-387).

eine abstrakte und regelmäßig getaktete ‚Weltzeit‘⁶ als Inbegriff und Gipfel der Entfremdung und der Entmächtigung des Einzelnen.

...Uhrenmenschen

Diese im mehrfachen Sinn zeitkritische Einschätzung einer getakteten und temporal rationalisierten Lebenswelt kulminiert im Vorstellungsbild des Menschen, der selbst zur Uhr geworden ist, des ‚homme machine‘ in seiner konsequentesten Spielform. Uhrenmenschen sind eine Spezifikation des romantischen Typus des Maschinen- oder Automatenmenschen. Sie entsprechen dabei einem negativen Zerrbild dessen, was im Menschen selbst angelegt zu sein scheint, wenn eine abstrakte und in ihrer Abstraktion lebensfeindliche Rationalität sich absolut setzt und die Ansprüche individuellen Lebens negiert. Geschieht dies aus Ehrgeiz und Gewinnsucht, so ist der Betroffene selbst verantwortlich. Und wer zur Uhr wird, aus eigener oder fremder Schuld, der verliert, einer volkstümlichen Vorstellung zufolge, seine Seele. Insofern sind Uhren und Teufel manchmal im Bunde, ähnlich wie der Teufel und das Geld zusammengehören.

Jules Vernes Titelfigur in der Erzählung „Maitre Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme“ (1854) ist ein genialer Uhrenkonstrukteur.⁷ Der Genfer Uhrenmeister neigt dazu, Uhren als lebendige Wesen wahrzunehmen, ja Uhren und Seelen gleichzusetzen. Dies bedingt seine affektive Beziehung zu Uhren, seine Fürsorge für sie und seine allgemein bewunderten Schöpfungen; daraus entwickelt sich aber auch sein Größenwahn. Blasphemisch setzt er die eigenen mechanischen Kunstwerke mit den von Gott geschaffenen lebendigen Wesen gleich, sieht sich selbst in einer göttlichen Schöpferrolle. Da geschieht es, dass seine Uhren ‚sterben‘, die er an viele Kunden verkauft hat. Er kauft sie zurück, vermag die so geschaffene Sammlung aber nicht zu reanimieren – ein Prometheus inmitten einer toten Gesellschaft dysfunktionaler Maschinen. Eine letzte noch funktionierende Uhr ist im Besitz eines dämonischen Fremden, von dem Zacharius sie sich zurückholen will, weil er glaubt, diese Uhr sei ein Teil oder Double seiner Seele; das Abenteuer entlarvt den Fremden als diabolisch und endet mit Zacharius’ Tod. In Zacharius’ Sammlung mortifizierter Uhren spiegelt sich allegorisch eine Gesellschaft von Wesen, die so sind wie er: Der auf Perfektion versessene Konstrukteur erscheint als modernespezifische Personifikation des Wunsches, so zu sein wie Gott. Allerdings weckt Vernes Geschichte auch eine Ahnung davon, dass solch moralische Verirrung letztlich die logische Konsequenz aus den Entwicklungen ist, die man allgemein den ‚Fortschritt‘ nennt.

Dem Leser wird die Geschichte so erzählt, als sei Zacharius’ Analogisierung von Menschen und Uhren mehr als der Wahn einer von Obsessionen geprägten

⁶ Vgl. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

⁷ Vgl. Jules Verne, *Maitre Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme*. Tradition genevoise. Ders. *Le Docteur Ox*. Paris: J. Hetzel, 1874. S. 63-100./*Meister Zacharius oder Der Uhrmacher, der seine Seele verlor (nach einer Genfer Überlieferung)*. Dt. v. Ulrich Klapstein. Hannover: JMB, 2013.

Figur, als lasse sich die Geschichte durchaus auch als die einer dämonischen Kontamination durch das Maschinenwesen lesen. Der Meister verliert seine Autonomie als moralisches Subjekt, aber auch das dämonische Männchen, das ihm seine letzte Uhr nur gegen den zu hohen Preis des Glücks seiner Tochter überlassen will, wirkt wie eine Uhr. Vernes Erzählung weist erhebliche Parallelen zu den Automatengeschichten Hoffmanns auf; Uhren und Androiden sind verwandte Schöpfungen. Doch weil es hier dezidiert um Uhrwerke geht, akzentuiert sie deutlicher die Macht getakteter und ökonomisch nutzbarer Zeit über die menschliche Seele. Die wundersame Zerstörung einer Turmuhr, deren gotteslästerliche Sprüche dem menschlichen Willen zur Selbsterhebung Ausdruck geben, erscheint da als gerechtes Strafgericht – und die animistisch-wundersame Logik der Ereignisse als Antwort auf eine entzauberte, ‚seelenlose‘ technische Wirklichkeit.

Uhren und Macht

Dass Uhrwerke – und zwar jeweils im Maße ihrer technischen Perfektionierung – semantisch ambivalente Objekte sind, resultiert vor allem aus der Beziehung des Uhrenwesens zu Machtstrukturen und Bemächtigungsphantasien. Die Perspektive auf die Uhr wird hier, vereinfachend gesagt, dadurch bestimmt, ob man zu den potenziellen oder aktuellen Inhabern der Macht oder zu den Unterworfenen gehört. Die Unterwerfung der Welt, konkreter: die Eroberung des Raums, ist in der Frühen Neuzeit in hohem Maße an die Nutzung von Uhren gebunden. Nur mittels möglichst präziser Uhren (die zunächst aber lange der entsprechenden technischen Verbesserung harrten) konnten die Seefahrer auf Reisen zu anderen Kontinenten auch im Raum so präzise navigieren, dass das Erreichen angestrebter Ziele (vor allem dem Handel) gewährleistet war.⁸ Dass diese oft als Inbegriff des Fortschritts beurteilte Eroberung der Erde durch die neuzeitlichen Seefahrer mit Blick auf die von ihr ermöglichte Eroberung und Kolonisation fremder Erdteile rückblickend divergente Bewertungen provoziert, lässt auf lange Sicht auch diese Leistung der Uhren als ambivalent erscheinen. Dem 19. Jahrhundert ist diese kritische Perspektive aber noch weitgehend fremd. Dass die Uhr allerdings einen maßgeblichen Anteil an der Unterwerfung des Menschen unter das kapitalistische Effizienzprinzip hat (welches seit dem 20. Jahrhundert vor allem im Bild der Stechuhr eine sinnfällige Metonymie findet), ist auch diesem insgesamt so fortschrittsgläubigen Jahrhundert bereits bewusst.

Uhrensammlungen

Uhren sind über ihren praktischen Nutzen hinaus auch als Sammlerstücke seit der Frühen Neuzeit geschätzt worden; Künstler und Kunsthandwerker schufen aufwendig gestaltete Uhrgehäuse und nutzten technisch raffinierte Uhrwerke

⁸ Vgl. dazu u. a. Alexander Demandt. *Zeit. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Propyläen, 2015. S. 146.

zur Erzeugung spektakulärer Effekte. Die Mechanik des Uhrwerks verlängerte sich in die der von ihnen betriebenen Automaten hinein – Automaten, die lebendige Wesen und Schauplätze, Menschen, Tiere, ja Engel und Teufel darstellten und in einer Weise agieren ließen, die möglichst täuschend naturgetreu sein sollte. Das ‚Uhrwerk‘ der Welt nebst seinen Teilwelten findet in den Produkten mechanisch-handwerklicher Kunst ein oft höchst beeindruckendes Pendant. Kunstuhren und durch Uhrwerke angetriebene Automaten sind oft die Prunkstücke von Sammlungen, wie sie seit dem Anbruch der Neuzeit zu wichtigen Demonstrationsmedien von Macht, ästhetischer Kennerschaft und weitgespannten Wissensinteressen werden. Neben der Kunst- oder Wunderkammer mit einzelnen Uhrkunstwerken entstanden Spezialsammlungen von Uhren und uhrwerksgetriebenen mechanischen Artefakten. Beliebt waren Abbilder phantastischer Welten und Wesen, aber auch von Erscheinungen und Episoden der wirklichen Welt. Eine solche Sammlung zu besitzen, bedeutete nicht nur, finanzielle Potenz und ästhetische Kennerschaft zu demonstrieren. Der Besitzer herrschte zumindest symbolisch auch über das, was sie darstellten: Menschen- und Tierfiguren, Landschaften und Städte, Lebens- und Arbeitsvorgänge, realistisch dargestellte und fabelhafte Szenarien, ferne Länder und Himmelsräume.⁹

In den im Folgenden vorgestellten Romanen werden Uhrensammlungen beschrieben, die nicht nur auf der Ebene der Handlung von Bedeutung sind, sondern auch als Reflexionsmodelle der Romanwelten, in denen sie ihren Ort haben. Von ihrer Konzeption und Darstellung her erschließt sich auch die Poetik dieser Romane, insbesondere mit Blick auf deren implizite Konzeptualisierung von Zeit, Geschichte und Erinnerung. Und auf jeweils spezifische Weise gleicht sich die Darstellungsweise der Romanerzähler gerade anlässlich der beschriebenen Uhrensammlungen dem eigenen Gegenstand an.

Eine Uhrensammlung im Kontext barocker Enzyklopädie. Umberto Eco: „L'isola del giorno prima“ (1994)

Von zentraler Bedeutung für Umberto Ecos Poetik, die in literaturtheoretischen Schriften wie den Norton Lectures,¹⁰ aber auch in seinen Romanen ihr Profil annimmt, ist seine Auseinandersetzung mit dem Fiktionsbegriff. In dieser Hinsicht an eine poetologische Tradition anschließend, als deren Gründungsdokument die „Poetik“ des Aristoteles gelten kann, erörtert Eco die Relation zwischen Faktuellem und Fiktionalem theoretisch und thematisiert sie auch in seinen Romanen. Distinktionen zwischen dem ‚Wirklichen‘ und dem

9 Uhrwerke, die den Gang der Planeten darstellten, waren bereits im Mittelalter geschaffen worden, und schon damals hatten sie sowohl eine didaktisch-säkulare als auch eine symbolische Dimension: zumindest auf der Ebene des Wissens erschlossen sich der Weltraum und die kosmischen Prozesse dem menschlichen Blick.

10 Vgl. Umberto Eco. *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Norton Lectures*. Milano: Bompiani, 1994./*Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen*. Dt. v. Burkhart Kroeber. München/Wien: Hanser, 1994.

„Erfundenen“ spielen eine heuristisch zentrale Rolle; diese Begriffe gelten aber nicht als ontologische Kategorien im Sinne einer absoluten Differenz zwischen Fakten und Fiktionen. Die Betrachtung literarischer Erfindungen als Darstellungen des ‚Möglichen‘ wird vielmehr zum Ausgangspunkt einer Poetik, die auch über den Bereich der Literatur hinaus den Anteil von Fiktionen an der Konstitution dessen betont, was als ‚wirklich‘ gilt. Das Denkbild der ‚möglichen Welten‘ fügt sich bei Eco gut in den Kontext einer aufklärerisch-humanistisch grundierten Ästhetik, die – im Gegenzug zu dogmatischen Behauptungen absoluter Wahrheiten – auf der historisch-kulturellen und semiotischen Prägung, das heißt auf der Relativität von Weltentwürfen und Ordnungsmustern insistiert. Was einer Wissensgesellschaft als ‚wirkliche Welt‘ gilt, ist das Produkt ihrer jeweiligen historisch-kulturellen ‚Enzyklopädie‘¹¹ und schlägt sich in je zeitspezifischen Weltbeschreibungen nieder. Plural sind diese dabei nicht zuletzt wegen der Pluralität der eingesetzten Sprachen und Beschreibungsmodi. Ecos Konzept der historischen ‚Enzyklopädien‘ verbindet sich eng mit seinen Reflexionen über die Vielheit der Sprachen und der Vielheit der Theorien über diese Sprachenvielheit. Sprachen, Rede- und Schreibweisen tragen maßgeblich dazu bei, als was die jeweils beschriebene Welt erscheint. Ecos Vorliebe für den Historischen Roman, der zwischen Referenzen auf historisch-faktisches und fiktionales Erzählen oszilliert, passt ins Bild; der Schwerpunkt seiner romanhaften Darstellungen historischer Welten liegt auf den für diese charakteristischen Modi der Interpretation und Darstellung von ‚Wirklichkeit‘. Der Autor muss, wenn er es auf eine stimmige Diegese anlegt, bei der Konzeption seiner Figuren gleichsam an der historischen Uhr drehen, um den ‚Ton‘ eines vergangenen Zeitalters zumindest näherungsweise wiederzugeben; Adso di Melk („Il nome della rosa“), Baudolino („Baudolino“), Simon Simonini („Il cimitero di Praga“) und Roberto de La Grive („L’isola del giorno prima“) sind Figuren, die das Weltwissen einer vergangenen Epoche, deren Rede- und Denkweisen reproduzieren, so als seien sie nicht erst zur Entstehungszeit des jeweiligen Romans erfunden worden.

Ecos dritter Roman „L’isola del giorno prima“¹² spielt im Zeitalter des Barock. Sein Protagonist, Roberto de La Grive, wird durch eine Welt geschickt, die der Romancier Eco in teils enger Anlehnung an ein weitläufiges Wissen über diese Zeit ausgestattet hat. Im zeitlichen Umfeld der Arbeit am Roman hatte er ein Enzyklopädieprojekt zum Barock realisiert, das auf Recherchen zu Fragen der barocken Wissenskultur, zu Geschichte, Politik, Gesellschaft und Lebensformen dieser Zeit beruhte. Weiteres in den Roman einfließendes Barockwissen gilt der Literatur, Kunst, Rhetorik und Ästhetik dieser Zeit. Die Romanfabel erinnert an für seine Handlungszeit charakteristische Horizonterweiterungen,

11 Umberto Eco versteht unter der ‚semiotischen Enzyklopädie‘ einer Kultur die (offene) Gesamtheit des ‚weltinterpretationsrelevanten‘ Wissens, das in verschiedenen Codes fixiert, in verschiedenen Medien verfasst sein kann (vgl. Dieter Mersch. *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1993. S. 111).

12 Vgl. Umberto Eco. *L’isola del giorno prima*. Milano: Bompiani, 1994./*Die Insel des vorigen Tages*. Dt. v. Burkhard Kroeber. München/Wien: Hanser, 1995.

an die Erschließung neuer Erfahrungsräume, an expandierendes Weltwissen und neue Ansätze der Modellierung von Welt.¹³

Im Rahmen barocker Wissenskultur und Technologie verortet sich der Roman vor allem durch das Thema Zeitmessung und Zeitzonen. Letztere strukturieren im großen Zeitalter der Seefahrer und Kaufleute den menschlichen Handlungsraum nachdrücklich. Aber wie lassen sich die dem Globus gedanklich überlagerten Raster der Längen- und Breitengrade mit Blick auf konkrete Orte verifizieren? Wie etwa findet man die Datumsgrenze? Die mechanische Uhr ist ein mittlerweile standardmäßig verwendeter Zeitmesser, aber mechanische Uhren gehen nicht genau; vor allem auf Schiffen wird die Präzision ihres Gangs wegen der teils heftigen Bewegungen selbst empfindlich gestört. Und dabei ist das Interesse an präzise gehenden Uhren größer denn je – bedingt durch die politischen und merkantilen Interessen der Seefahrernationen. Der Romanprotagonist Roberto wird von Kardinal Mazarin als Beobachter (Spion) auf eine Schiffsreise in den Pazifik geschickt; er soll herausfinden, wie weit die Konkurrenten Frankreichs, die rivalisierenden Engländer, mit ihren Versuchen der Zeitmessung gekommen sind, für die sich die Seefahrer und ihre Auftraggeber (also auch die Regierungen Europas) deshalb so interessieren, weil nur auf der Basis präziser Ortszeitbestimmung die des jeweils erreichten Längengrads erfolgen kann und so eine präzise Navigation möglich wird. Der Längengrad, auf dem sich ein Schiff jeweils gerade befindet, kann nur genau bestimmt werden, wenn man die genaue Ortszeit mit der europäischen Normalzeit vergleicht. Die Ortszeit lässt sich anhand des Sonnenstandes bestimmen – aber Uhren sind zu unzuverlässig, um nach längerer Reisezeit und zudem auf unruhigem Meer sichere Angaben über die europäische Ortszeit zu machen. Wie Roberto auf seiner Reise herausfindet, erprobt man daher auf dem Schiff ein auf vormodernem Analogiedenken beruhendes so grausames wie abstruses Verfahren mit einem angeblich ‚sympathetischen Pulver‘. Als Roberto im Pazifik nahe der Datumsgrenze Schiffbruch erleidet, gelangt er auf ein anderes Schiff, die ‚Daphné‘, deren Mannschaft verschwunden ist. In einem separaten Raum des Schiffs findet Roberto eine ganze Kollektion von Uhren, die vermutlich an Bord mitgeführt worden sind, um die Unzuverlässigkeit jeder Einzeluhr durch ihre Vielzahl zu kompensieren – vielleicht auch, um so zumindest Mittelwerte gemessener Zeit zu erhalten. Allerdings handelt es sich natürlich auch hier um Uhren, die regelmäßig aufgezogen werden müssen, und wenn sie auf einem scheinbar menschenleeren Schiff immer noch ticken, so wirkt dies zunächst unheimlich. Tatsächlich gibt es aber an Bord jemanden, der die Uhrensammlung am Laufen hält: den klugen, wenn auch schrulligen Gelehrten Pater Caspar Wanderdrossel. In der Uhrensammlung materialisiert sich der Geist des Zeitalters, in dem der Roman spielt: der Wunsch nach Normierung der Zeit, nach Präzisierung von Messverfahren, nach Bemächtigung über eine in Raum- und Zeitzonen eingeteilte Erde, aber auch die Neigung, Objekte zu sammeln, in denen sich diese

13 Zu diesen gehören ja die Leibniz'schen Erörterungen über ‚mögliche Welten‘ ebenso wie das Uhrengleichnis, in dem die Vorstellung eines in sich geschlossenen Funktionszusammenhangs der Welt prägnant zum Ausdruck kommt.

Bemächtigungsgesten materialisieren. Die Uhrenkollektion ist dabei nur eine der verschiedenen Sammlungen, die das Schiff beherbergt – und in denen sich jeweils eine spezifische Perspektive auf die Welt, ja ‚die Welt‘ selbst unter einem spezifischen Aspekt repräsentiert findet. So findet sich im Schiffsbauch eine große Anzahl von Tieren und Pflanzen: eine Art Zoo samt botanischem Garten, künstlich bewässert und vom Pater ebenfalls regelmäßig versorgt. Das Schiff als (vom Barock geschätztes) Sinnbild der Welt enthält also mehr als einen Mikrokosmos, in dem diese Welt sich bespiegelt.

Das Bild parallel laufender Uhrwerke ist Spiegel mehrerer damit ihrerseits ‚parallelisierter‘ Zusammenhänge im Roman: Es verweist auf die Parallelität verschiedener Zeitzonen auf der Erde, korrespondiert mit dem aus der barocken ‚Enzyklopädie‘ in den Roman transferierten Idee ‚möglicher Welten‘ – und wird zum Spiegel der Beziehungen von Romanfiguren untereinander: Robert hat sich einen rivalisierenden Doppelgänger namens Ferrante ausgedacht und lebt ständig mit dessen imaginärer Gestalt wie mit einer synchronisierten Uhr. Pater Wanderdrossel kann als Robertos zeitverschobenes (älteres) Double interpretiert werden; darauf verweist der Parallelismus ihrer Namen: ‚Van der Drossel‘ kann als flämische Übersetzung von ‚de La Grive‘ verstanden werden.¹⁴

Mit Robertos Doppelgängerphantasma Ferrante verbinden sich im Roman explizite Reflexionen über das Mögliche in seiner Simultaneität zum Wirklichen. Ein Bekannter und Mentor Robertos, Saint-Savin, hat in Paris mit dem jungen Mann einmal über das Konzept ‚möglicher Welten‘ gesprochen.¹⁵ Als Roberto später daran zurückdenkt, interpretiert er seine eigene Verfassung mittels dieses Modells: Er empfindet sich selbst als Schnittpunkt einer Unendlichkeit solcher Welten. Situationen, in denen er das Phantom seines Doppelgängers wahrzunehmen glaubte, erscheinen ihm wie Momente, in denen er einen Blick in eine Parallelwelt geworfen hat.

Quella infinità dei mondi di cui gli parlava Saint-Savin non andava soltanto cercata al di là delle costellazioni, mal nel centro stesso di quella bolla dello spazio di cui egli, puro occhio, era ora sorgente d’ infinite parallassi. [...] [G]ià a questo punto lo troviamo a riflettere che, se ci poteva essere un solo mondo in cui apparissero isole diverse [...] allora in questo solo mondo potevano apparire e mescolarsi molti roberti e molti ferranti. Forse quel giorno al castello so era spostato, senza rendersene conto, di poche braccia [...], e aveva visto l’universo abitato da un altro Roberto [...].¹⁶

Jene unendliche Zahl von Welten, von denen Saint-Savin gesprochen hatte, war nicht nur jenseits der Sternbilder zu suchen, sondern auch im innersten Zentrum

14 Vgl. dazu Michael Nerlich. *Umberto Eco. Die Biographie*. Tübingen: Francke, 2010. S. 241.

15 Die Spekulationen Saint-Savins über ‚mögliche Welten‘ sind die eines Schriftstellers (vgl. Eco. Insel (wie Anm. 12. S. 85f.): „Alle Romane, die ich gern schreiben würde, verfolgen mich. Wenn ich in meiner Kammer bin, ist mir, als ob sie mich alle umgäben wie kleine Teufelchen, der eine zieht mich am Ohr, der andere an der Nase, und jeder fordert mich auf: ‚Schreibt mich, Monsieur, ich bin wunderschön.“).

16 Eco. *Isola* (wie Anm. 12). S. 63.

jener Blase des Raums, in welcher Roberto, als reines Auge, nun Ursprung unendlicher Parallaxen war. [...] Schon jetzt [...] finden wir ihn mit einem Gedanken beschäftigt, der ihn noch weidlich umtreiben wird: Wenn es *eine* Welt geben konnte, in der verschiedene Inseln erschienen [...], dann konnten in dieser einen Welt auch viele Robertos und viele Ferrantes erscheinen und sich miteinander vermengen. Vielleicht hatte er an jenem Tag im Kastell von Casale, ohne es zu bemerken, sich nur um einige wenige Armeslängen [...] verschoben und dadurch in ein anderes Universum geblickt, das von einem anderen Roberto bewohnt wurde [...].¹⁷

Zu den ausgiebig entfaltenen historischen und wissenschaftlichen Referenzen des Romans gehört insbesondere die Metaphertheorie Emanuele Tesauros, der Metaphern und Gleichnisse als Produkte einer erkenntnisfördernden Kombinatorik gewürdigt hatte. Eco greift Gustav René Hockes Verknüpfung zwischen Tesauros ‚Canocchiale Aristotelico‘ und der in barocken Schriften und Abbildungen entworfenen ‚Metaphernmaschine‘ Athanasius Kirchers auf, die der Überblendung jeweils zweier Bilder diene.¹⁸ Ihre Kombinatorik bewirkt, dass dem Betrachter jeweils ein Gegenstand im Licht eines anderen erscheint, wie Pater Emanuele (Tesauro) im Roman Robertos höchstpersönlich erklärt, indem er ihm das Konzept des Aristotelischen Fernrohrs erläutert (vgl. Kap. 9: ‚Il cannocchiale Aristotelico‘; dt.: ‚Das Aristotelische Fernrohr‘). Die Produktion von Metaphern gilt ihm nicht als müßiges Spiel, sondern als Erkenntnis. Es geht darum, die zu erkennenden Objekte im Lichte der ihnen zugeordneten Metaphern als etwas anderes, ja als ‚alles Mögliche‘ sehen zu lassen, das sie tatsächlich auch – wengleich nur für den Scharfsinnigen – sind.

‚[S]e tu dici che i Prati ridono mi farai vedere la terra come un Uomo Animato, & reciprocamente apprenderò a osservare nei volti umani tutte le sfumature che ho colto nei prati [...]. E se il Diletto che ci arrecano le Figure è quello d’imparar code nuove senza fatica e molte cose in picciolo volume, ecco, che la Metafora, portando a volo la nostra mente da un Genere all’altro, ci fa travedere in una sola Parola più di un Obietto.‘ [...] – ‚[S]aper formular Metafore, e quindi a vedere il Mondo immensamente più vario di quanto non appaia agli indotti, è Arte che si apprende. Ché se vuoi sapere, in questo mondo in cui tutti oggi dan fuor di senno per molte e maravigliose Machine [...] anch’io costruisco Machine Aristoteliche, che permettano a chiunque di vedere attraverso le Parole...‘¹⁹

‚[W]enn du sagst, daß die Wiesen *lachen*, lasset du mich die Erde wie einen Beseelten Menschen sehen, & umgekehrt lerne ich, in den Menschengesichtern all jene feinen Abschattungen zu sehen, die ich in den Wiesen wahrgenommen. [...] [W]enn das Wohlgefallen, das uns die Figuren verschaffen, jenes ist, mühelos Neues zu lernen und Vieles auf kleinem Raume – wohlan, so läßt die Metapher,

17 Eco. Insel (wie Anm. 12). S. 72.

18 Vgl. dazu Gustav René Hocke. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1973. S. 123 und Bildteil (Nr. 136).

19 Eco. Isola (wie Anm. 12). S. 85-86.

indem sie unseren Geist im Fluge von einer Gattung zur anderen trägt, in *einem* Worte mehr als eine Sache erblicken' [...], [...] Metaphern zu bilden und somit die Welt unermesslich viel mannigfaltiger zu sehen, als die den ungebildeten erscheint, ist eine Kunst, die man erlernen kann. Denn wenn du's wissen willst, in dieser Welt, in der heute alle ganz verrückt nach möglichst vielen wunderbaren Maschinen sind [...], konstruiere ich Maschinen, aristotelische Maschinen, die einem jeden erlauben sollen, durch die Worte zu sehen...²⁰

Elaborierte Metaphoriken schaffen durch Modifikation der Sehweisen neue, ‚andere Welten‘, Paralleluniversen zu der in unmetaphorischer Alltagssprache beschriebenen Wirklichkeit. Auch die Wissenschaften tragen dazu bei, die ‚Welten‘ zu vermehren, indem sie sie jeweils im Sinne einer dominierenden Perspektive oder durch Konstellationen ausgewählter Beobachtungsobjekte modellieren. Und Roberto schafft für sich selbst durch Aneignung und Gebrauch einer zeittypisch-manieristischen Literatursprache unter anderem eine ‚Parallelwelt‘, in der er mit einer von ihm verehrten Dame ein Liebesbündnis unterhält.

Das Bild der Uhrensammlung im Roman bildet einen Kreuzungspunkt der skizzierten historischen, rhetorisch-sprachreflexiven und poetologischen Motive und Interessen – auch des Interesses an der welterschließenden, ja welterzeugenden Wirkung einer bildhaften Redeweise. Den Uhren selbst werden durch die Vokabeln und Sätze des Textes (der damit Robertos Wahrnehmungsweise im Moment seiner Überraschung und Irritation wiedergibt) Intentionen, Haltungen und Aktivitäten zugeschrieben. Roberto glaubt beim vielfachen Durcheinanderticken der Uhren hinter einer Tür zunächst, lebendige Wesen zu hören:

Era come se dietro quella porta ci fosse una legione di vespe e calabroni, e tutti volassero furiosamente per traiettorie diverse, battendo contro le pareti e rimbalsando gli uni contro le altri.²¹

Es klang, als ob hinter jener Tür eine Legion von Wespen und Hornissen wild ducheinandersauste, alle auf verschiedenen Flugbahnen, um gegen die Wände zu stoßen und beim Abprall gegeneinanderzuprallen.²²

Ausdrücklich werden den Uhren aber auch nach ihrer Identifikation als Artefakte mit natürlichen Wesen ‚aus Fleisch und Bein‘ (‚in carne e ossa‘) verglichen. Ein ‚Totentanz‘ (‚danza della Morte‘) wird aufgeführt, Zähne knirschen, die Uhren kauen, atmen schwer, stellen sich zur Schau. Diese Schilderung der tickenden Apparate mit ihren beweglichen Teilen, ihren Körpern und Geräuschen suggeriert – bevor sich das vermeintliche Eigenleben der Uhren als Resultat eines menschlichen Eingriffs erweist – auch für den Romanleser vorübergehend die Existenz einer animierten Mechanik.

20 Eco. Insel (wie Anm. 12). S. 95-96.

21 Eco. Isola (wie Anm. 12). S. 140.

22 Eco. Insel (wie Anm. 12). S. 154.

Il ripostiglio [...] ospitava orologi. Orologi. Orologi ad acqua, a sabbia, orologi solari abbandonati contro le pareti, ma soprattutto orologi meccanici disposti su vari ripiani e cassettoni, orologi mossi dal lento discendere di pesi e contrappesi, da ruote che mordevano altre ruote, e queste altre ancora [...]; orologi a molla dove un conoide scanalato svolgeva una catenella [...] Alcuni di questi orologi celavano il loro meccanismo sotto le apparenze di arrugginiti ornamenti e corrose opere di cesello, mostrando solo il lento movimento delle loro lancette; ma la maggior parte esibivano la loro digrignante ferraglia, e ricordavano quelle danze della Morte dove la sola cosa vivente sono scheletri sogghignanti che agitano la falce del Tempo. Tutte queste machine erano attive, le clessidre più grandi che biassicavano ancora sabbia, le più piccole oramai quasi colme nella metà inferiore, e per il resto uno strider di denti, un masticacchiare asmatico. A chi entrava per la prima volta doveva sembrare che quella distesa di orologi continuasse all'infinito: il fondo dello stanzino era coperto da una tela che raffigurava una fuga di stanze abitate soltanto da altri orologi. Ma anche a sottrarsi a quella magia, e a considerare soltanto gli orologi, per così dire, in carne e ossa, c'era di che stordirsi.²³

Der Abstellraum [...] war voller Uhren. Uhren. Wasseruhren, Sanduhren, Sonnenuhren, die verloren an den Wänden lehnten, aber vor allem mechanische Uhren, die auf verschiedenen Regalen oder Truhen standen, Uhren mit Antrieben durch Gewichte und Gegengewichte, die langsam absanken, durch Zahnräder, die in andere Zahnräder griffen und diese wieder in andere [...], Uhren mit einer Feder, in denen sich ein Kettchen von einem gerillten Kegel abwickelte [...]. Einige dieser Uhren verbargen ihren Mechanismus unter Hüllen mit rostigen Ornamenten und korrodierten Ziselierungen und zeigten nur die langsame Drehung ihrer lanzenförmigen Zeiger, aber die meisten stellten ihr knirschendes Räderwerk zur Schau und erinnerten an jene Totentänze, bei denen das einzig Lebende grinsende Skelette sind, die drohend die Sichel der Zeit schwingen. All diese Maschinen tickten, in den größeren Sanduhren lief der Sand noch, in den kleineren war er schon fast zur Gänze in der unteren Hälfte versammelt, der Rest war Zähneknirschen, asthmatisches Kauen und Malmen. Wer den Raum zum erstenmal betrat, mußte den Eindruck gewinnen, daß sich diese Anhäufung von Uhren bis ins Unendliche fortsetzte: Die hintere Wand war mit einer Leinwand bespannt, auf der eine Flucht von Räumen voll weiterer Uhren zu sehen war. Aber auch wenn man sich dieser Magie entzog und nur die Uhren betrachtete, die sozusagen aus Fleisch und Bein waren, gab es Grund zum Staunen.²⁴

Diese ‚animierende‘ Uhrenschilderung, bei der die im Vordergrund sichtbaren Uhrenwesen sogar noch weitere in der Tiefe des Raums zu verheißen scheinen, erinnert an die (zuvor im Roman erörterten) Effekte der verschiedenartige Bilder überblendenden Metaphernmaschine, die der Sonne ein ‚Gesicht‘ verleiht und Wiesen ‚lachen‘ lässt. Am Beispiel der Uhrenszenen demonstriert Eco, wie Sprache funktioniert. So wie Zeichen und Codes darüber bestimmen, als was zu interpretierende Gegenstände dem Interpreten erscheinen, was sie ihm bedeuten, was sie ihm zu sagen haben, so bestimmen Beschreibungssprachen darüber, wie und als was sich ihre Gegenstände konstituieren. In der möglichen Welt

23 Eco. *Isola* (wie Anm. 12). S. 140-141.

24 Eco. *Insel* (wie Anm. 12). S. 155.

einer animistischen Sprache versammeln sich die tickenden Uhrenwesen zum Totentanz. Gegen die ‚Magie‘, die bei der sprachbildlichen Verwandlung der Welt in eine imaginäre Welt lebendiger Mechanismen am Werk zu sein scheint, wird insgesamt allerdings die Aufklärung, genauer: die Explikation der Gründe solcher Effekte ins Feld geführt.

Eco kartiert ‚Welt‘ vorzugweise in räumlich-synchronen Kategorien und die ‚Enzyklopädie‘ selbst ist ein solch synchronisierendes Medium, das die Fülle eines spezifischen kulturellen Wissens über Welt simultan bereitstellt. Auch wenn innerhalb der einzelnen Abschnitte (Artikel, Wissensdiskurse, Wissensdarstellungen) dann oft Geschichten erzählt werden, sind sie als Darstellungseinheiten gleichzeitig. Ecos Interesse an Karten, Atlanten, Sammlungen und Listen ist durch diese Orientierung an simultanen Darstellungsmodi grundiert. Eine Fülle von Dingen und Zeichen gleichzeitig zu zeigen, erlaubt den Überblick: über Relationen, Codierungen, Ähnlichkeiten als simultane Strukturen – und hier liegt Ecos Kerninteresse. Hierauf verweist auch die Szene mit der Uhrensammlung. Uhren als solche machen Zeit sinnfällig, mit jeder Uhr läuft ein eigenes Stück Zeit ab, aber zur Sammlung arrangiert, bilden sie ein simultanes Arrangement, das differente Zeiten einer spatialen Anordnung unterwirft – ähnlich einer Karte verschiedener Zeitzonen, einer Sammlung von Geschichten, einer Liste von oder eine Enzyklopädie der zeitlichen Dinge. Ecos Romane sind diesem Konzept einer die Zeit tendenziell ‚aufhebenden‘ Spatialisierung verpflichtet – auch und gerade mit Blick auf die historischen Abläufe, auf die sie Bezug nehmen. Analoga seiner Romane sind in dieser Hinsicht die Bildbände, in denen er die Geschichte von Vorstellungsbildern, Konzepten, Themen simultan reinszeniert: Die Geschichten der Schönheit und der Hässlichkeit, die Geschichte der imaginären Länder und Städte – und die der Listen (die dabei eine basale Strategie simultan-spatialer Anordnung zu ihrem Thema macht und als Buch eine Beispielsammlung bietet).²⁵

Lebendige Uhren, sterbende Uhren. Christophe Bataille „Le Maître des heures“ (1997)

Christophe Batailles Roman „Le maître des heures“²⁶ spielt in einem fiktiven, im Spiegel seiner Schilderung surreal wirkenden Renaissancefürstentum. Neben dem Fürsten Gonzagues steht die Figur seines Uhrenmeisters Arturo im

25 Vgl. Umberto Eco. *Storia della Bellezza*. A cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani, 2004/*Geschichte der Schönheit*. Dt. v. Friederike Hausmann/Martin Pfeiffer. München/Wien: Hanser, 2004.; Umberto Eco. *Storia della Bruttezza*. A cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani, 2007/*Geschichte der Häßlichkeit*. Dt. v. Sigrid Vagt. München/Wien: Hanser, 2007.; Umberto Eco. *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani, 2009/*Die unendliche Liste*. Dt. v. Barbara Kleiner. München/Wien: Hanser, 2009.; Umberto Eco. *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*. Milano: Bompiani, 2013/*Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. München/Wien: Hanser, 2013.

26 Christophe Bataille. *Le Maître des heures*. Paris: Grasset 1997/*Der Herr der Uhren*. Dt. v. Bern Wilczek. Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

Mittelpunkt, also jeweils ein Repräsentant der Macht und der mechanischen Kunstfertigkeit: Arturo, genannt „Le Grand“, kommt als Fremder aus Deutschland an den Hof, nachdem ein langjähriger Amtsvorgänger, Jerden, spurlos verschwunden ist und ein vorübergehend eingestellter Nachfolger sich bald wieder davongemacht hat. Ohne Uhrmeister keine funktionsfähigen Uhren, ohne Uhren kein geordnetes Leben – und es müssen mechanische Uhren sein. Sonnenuhren eignen sich als Ersatz nicht, weil die Stadt keine Sonne hat; Sanduhren geben dem Leben kein Gleichmaß.²⁷ Unterschwellig allerdings suggeriert die Beschreibung der Romanwelt und ihrer Bewohner noch einen anderen, tieferen Grund für die Fixierung der Menschen auf mechanische Uhren: Diese sind Analoga der Hof- und Stadtwelt selbst.

Der riesenhafte Le Grand hat explizit etwas Automaten- und Uhrenhaftes:

Très vite, on l'appela ‚Le Grand‘, non pas à cause de sa taille, mais pour son maintien. Son pas était lourd et régulier, sa démarche raide comme celle des automates hongrois, petits bonshommes musiciens ou bergers qu'anime un jeu de métal sans fantaisie.²⁸

Son visage était commun, mais sa diction lente qui mastiquait les mots, ses pas d'automate polonais, son gilet pourpre de velours, appartenaient désormais aux nuits du palais. Le Grand était [...] comme sans origine. Il était comme le temps même, sans cause ni fin.²⁹

Bald schon nannte man ihn ‚Le Grand‘, und zwar nicht wegen seiner Körpergröße, sondern wegen seines Auftretens. Er hatte einen schweren und gleichmäßigen Schritt, sein Gang war steif wie bei den ungarischen Automaten. Den kleinen Musik- oder Schäferpuppen, die von einem primitiven Räderwerk aus Metall angetrieben werden.³⁰

Er hatte zwar ein unauffälliges Gesicht, aber seine bedächtige Redeweise, bei der er die Wörter langsam im Mund formte, sein Gang, der an einen polnischen Automaten erinnerte, seine purpurrote Seidenweste gehörten jetzt zu den Nächten im Palast. Le Grand [...] schien von nirgendwo zu kommen. Er war wie die Zeit selbst, ohne Anfang und Ende.³¹

Die Aufgabe des Uhrenmeisters besteht in der Instandhaltung und Pflege einer großen Sammlung kostbarer mechanischer Uhren. Insbesondere muss er diese im Tagesrhythmus aufziehen, damit sie nicht stehenbleiben. Maître des heures ist Le Grand; er hält – wie die Erzählung wiederholt suggeriert – die Uhren am ‚Leben‘, und wenn in deren Feinmechanik einmal Defekte eintreten, stellt er sie wieder her. Allnächtlich macht er seine Runde durch die umfangreiche Sammlung, und nach einiger Zeit gewinnt der Fürst Gefallen daran, den Uhrenmeister zu begleiten. Er übernimmt es dabei teilweise sogar, durch Le Grand unterstützt, die Uhren eigenhändig aufzuziehen. Sein Motiv ist wohl das Gefallen an „der

27 Bataille. Herr (wie Anm. 26). S. 31.

28 Bataille. Maître (wie Anm. 26). S. 64.

29 Bataille: Maître (wie Anm. 26). S. 83.

30 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 47.

31 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 57.

Macht des Lebens über eine Uhr, die nur dann, wenn sie mit einem Schlüssel aufgezo- gen wird, die Zeit anzeigt“.³²

Die Dinge ändern sich, als Le Grand heiratet und Vater wird; die vorüber- gehende Gemeinschaft zwischen Uhrenmeister und Fürst ist aus der etablier- ten Balance geraten, der Gleichtakt gestört. Viele Jahre später kommt es sogar zu einer schrecklichen Kollision zwischen dem Lebenstakt der einen und der anderen Hauptfigur: Der Fürst, zu dessen Lebensgewohnheiten es gehört, sich temporär junge Maitressen zu nehmen (die dann manchmal ein trauriges Ende nehmen), vergewaltigt Le Grands Tochter Lodoïwska, die daraufhin unter ungeklärten Umständen zu Tode kommt. Le Grand verlässt das Fürstentum, der Fürst und seine Stadt verfallen, auch eine neue Regentschaft vermag mit ihren trostlosen Festen das alte Leben des Hofes nicht zu restituieren und Lodoïwska wird vergessen. Nur der Erzähler, eine Chronistenfigur, die einst in diplomati- schen Diensten an Gonzagues' Hof war, scheint seine Erinnerungen – die Erin- nerungen an die Schicksale der Figuren – festhalten zu wollen, um das Vergessen eine Weile aufzuschieben. Aber auch er schließt seinen Bericht in der Gewiss- heit des unausweichlichen Endes, zu dem neben dem physischen Tod auch das Vergessen gehört.

In der Welt des Romans treten Uhren und Menschen, Mechanik und soziales Leben in eine Analogiebeziehung, die von der Sprache des Erzählers selbst sug- gestiv bekräftigt wird. Die Uhren erscheinen den Figuren wie lebendige Wesen, und von ihrem Funktionieren scheint das Schicksal des Gemeinwesens am Hof und in der Stadt abzuhängen. Daher rührt das Interesse an dem, der gerade als Uhrenmeister fungiert. Alle Uhren haben vom alten verschwundenen Uhren- meister Namen bekommen, und selbst wenn es sich dabei nicht durchgängig um geläufige Eigennamen handelt, so werden diese Namen doch wie Eigennamen benutzt.

Le maître des heures avait donné à chaque instrument un nom, sans logique aucune, et que lui inspirait la forme seule de l'objet. Était-il devenu fou? Il y avait les pendules royales. Soucieux d'équité, il avait baptisé une horloge Réforme, une autre Dogme. La série française des Louis était magnifique. Chaque pendule avait son numéro, inscrit à la plume sur le plan du palais. C'était l'inventaire d'un royaume méconnu.³³

Der Herr der Uhren [hier: der verschwundene alte Jerden] hatte jedem Instru- ment [jeder Uhr] einen Namen gegeben, wobei er sich ohne irgendeine Logik ausschließlich von der Form des Gegenstandes inspirieren ließ. War er verrückt geworden? Es gab Pendeluhren mit den Namen der Propheten, aber auch solche mit königlichen Namen. Aus Gründen der Ausgewogenheit hatte er eine Uhr ‚Reform‘ und eine andere ‚Dogma‘ getauft. Die französische Serie der Ludwigs war wunderschön. Jede Pendeluhr hatte ihre Nummer, die mit einer Tintenfeder

32 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 68. Im Original: „le pouvoir de vie sur une horloge, qui, à coups de clef, saurait dire le temps“ (Bataille: Maître (wie Anm. 26). S. 98).

33 Bataille: Maître (wie Anm. 26). S. 43.

in den Plan des Palastes eingetragen worden war. Es war das Verzeichnis eines verkannten Königreiches.³⁴

Der Hintersinn dieses Vergleichs der Uhrensammlung mit einem Königreich enthüllt sich beim genaueren Blick auf die im Roman geschilderten Menschen, ihr soziales Miteinander und ihr Gemeinwesen. Gewohnheiten wie die des Fürsten, sich Maitressen zu halten, oder die Le Grands, seinen Dienst auf eine festgelegte Weise zu versehen, lassen die Abläufe des Lebens einer Mechanik ähnlich erscheinen, deren Störung verhängnisvolle Folgen haben kann. Le Grands Heirat mit der anglophonen Helen, letztlich die ‚mechanische‘ Folge seiner Jugendpassion für eine andere Engländerin, bringt den fragilen Automatismus seines Lebens an der Seite des Fürsten durcheinander. Wenn der Fürst durch die Vergewaltigung Lodoïwskas eine Katastrophe herbeiführt, so ähnelt dies den Zerstörungen, die er durch Ungeduld und Gewalttätigkeit viele Jahre zuvor gelegentlich an den fragilen Uhrwerken angerichtet hatte, die er zusammen mit Le Grand allnächtlich aufzog.³⁵ Diese regelmäßigen, im Tagesrhythmus wiederholten Runden von Fürst und Uhrenmeister wirken im Kontext der vielen Uhrenbilder des Romans wie die Umdrehungen zweier Zeiger; der Name ‚Le Grand‘ scheint anzudeuten, wer dabei der große Zeiger ist. Als Le Grand vom Hof verschwindet, hat das Uhrwerk des Fürstenhofs seinen großen Zeiger verloren. Die geordnete Uhrenwelt des Fürstentums verliert ihr Zeitmaß, ihren Takt, ihre Struktur – und zerfällt langsam.

Die mechanischen Uhren im Roman erscheinen – dies vor allem macht ihre Analogie zu den Menschen aus – nicht unter dem Aspekt der (gegenüber organischen Körpern) relativen Dauerhaftigkeit lebloser Materie, sondern unter dem der Zeitverfallenheit und Vergänglichkeit. Sonnenuhren sind abhängig von Tageszeit und Klima (und mit Blick auf letzteres im Fürstentum unbrauchbar), Sanduhren werden nach kurzem Ersatzdienst am Hof beerdigt; mechanische Uhren stehen still, wenn sie nicht täglich aufgezogen werden – und selbst dann gehen sie manchmal falsch. Gerade die Meisterwerke der Mechanik sind der Zerstörung ausgesetzt; kleinste Defekte können ihren ‚Tod‘ bewirken. Vor allem mit Blick auf diese Todverfallenheit spiegeln sie die der menschlichen Welt.

Batailles Schilderung dieser Welt mit ihren verlassenen, verfallenden, rätselhaften Räumen und Schauplätzen, die ihre Geheimnisse nicht preisgeben und dabei dem Verfall, der Verwitterung, der Dysfunktionalisierung ausgesetzt sind, scheint inspiriert durch die Bildersprache surrealistischer Maler; vor allem die Erinnerung an Dalís verformte Uhren liegt nahe: auch diese erscheinen organisch und tot zugleich. Auf eine ihrerseits ‚verformte‘, verfremdende Weise wird das barocke Modell der Welt als Uhrwerk aufgegriffen, der Mechanik ineinander greifender Abläufe, der Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit aller Dinge. Aber nicht die Kontinuität des Gangs von Uhren ist das entscheidende Tertium

34 Bataille: Herr (wie Anm. 26). S. 29-30.

35 Lodoïwska, deren Ende dem einer zerstörten Uhr gleicht, trägt vielleicht nicht zufällig einen Namen, der an die vielen schönen französischen Uhren mit dem Namen Ludwig erinnert, von denen einmal die Rede ist.

Comparationis, sondern die Tendenz zum Stillstand als Resultat der Gebrechlichkeit der Uhren. Wenn die Uhren weitergehen, so setzt dies voraus, dass sie immer wieder angestoßen werden. Und sie sind selbst nichts Dauerhaftes, sondern nur ephemere Anzeiger der Zeit.

Die Erzählweise des Chronisten präsentiert die Romanwelt als eine Uhrwerkswelt, konzentriert sich dabei aber auf Oberflächen, auf ‚Gehäuse‘. Was man über die Figuren erfährt, sind Beschreibungen äußerer Erscheinungen und Abläufe. Was jeweils ‚dahinter‘-stecken könnte, wie es im Inneren der Figuren aussieht, was ihre Antriebskräfte sind, ist allenfalls Gegenstand von Mutmaßungen, Hypothesen, Spekulationen. Figuren tauchen auf, verschwinden, kommen zu Tode – und behalten ihre Geheimnisse für sich. Doch der Chronist stellt nicht nur seine Figuren wie eine Uhrensammlung dar. Er selbst berichtet dabei in jeweils deutlich voneinander gehobenen Textabsätzen, gleichsam ruckartig vorwärtsschreitend wie ein Uhrzeiger, und sein Bericht durchläuft sieben Abschnitte, die ebenfalls durch Zäsuren getrennt sind. Nicht nur der Lauf der Geschichte erscheint als der eines Uhrwerks, sondern auch der des Erinnerns und Erzählens. In einer durch und durch verzeitlichten Welt wie der des Romans, wo auch die Uhren dazu bestimmt sind, stillzustehen, wenn der sie in Gang haltende Uhrenmeister verschwindet, besteht aber keine Aussicht auf eine dauerhafte Rekapitulation von Erinnerungen. Der alte Diplomat schließt seinen Bericht mit Bildern der Vergänglichkeit, Diagnosen des Verschwundenseins und des Untergangs; sein letzter Satz gilt dem unausweichlichen eigenen Tod.

Kunst, Macht und Zeit. Uhrenwelten und Weltuhren in Christoph Ransmayrs „Cox oder der Lauf der Zeit“ (2016)

Wie in Christophe Batailles Roman, so gibt es auch in Ransmayrs „Cox“³⁶ zwei zentrale Figuren: einen Mechaniker, der sich meisterlich auf Uhrwerke versteht, und einen Herrscher, der Uhren sammelt – je einen Repräsentanten von Kunst und Macht. Klarer als bei Bataille wird bei Ransmayr das Künstlertum des Uhrenmechanikers akzentuiert, und der Künstler als Gegenfigur zum Herrscher profiliert, ähnlich wie in „Die letzte Welt“ oder der kurzen Erzählung „Das Labyrinth“.³⁷ Aus der engen Beziehung beider Protagonisten zu Zeit und Zeitlichkeit resultiert die Spannung, die die Romanhandlung grundiert: Der Kaiser will über die Zeit herrschen; der Künstler stellt sie dar – im Wissen um die Unbesiebarkeit der Zeit, die Vergänglichkeit aller Dinge.

36 Vgl. Christoph Ransmayr. *Cox oder der Lauf der Zeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2016.

37 Die Beziehung des Künstlers Cox zum Kaiser ähnelt in Konzept und Darstellungsweise der zwischen Naso und dem römischen Kaiser in: Christoph Ransmayr. *Die Letzte Welt*. Nördlingen: Greno, 1988, Kunst trifft Macht. Dieselbe Konstellation bestimmt Ransmayrs kurze Erzählung „Das Labyrinth“ in: *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. Hg. Andreas Thalmayr. Nördlingen: Greno, 1985. S. 144-145; hier ist der Künstler Dädalus, der Herrscher König Minos.

Unter Rekurs auf Namen und Geschichten historischer Figuren erzählt „Cox“ die erfundene Geschichte des englischen Feinmechanikers, Uhren- und Automatenkonstruktors Alister Cox, der vom chinesischen Kaiser Qiánlóng (1711-1799) eingeladen wird, nach China zu kommen und für ihn zu arbeiten.³⁸ Cox nimmt das Angebot an, nicht nur wegen des zu erwartenden hohen Lohns, sondern auch aus Verzweiflung über die Sterblichkeit des Lebendigen: Seine geliebte kleine Tochter Abigail ist gestorben. Ein kleiner uhrenähnlicher Automat am Grab des Kindes wird von den aus dem Grab aufsteigenden Gasen betrieben; solange die Uhr geht, ‚lebt‘ für Cox etwas zu dem verstorbenen Mädchen Gehörendes fort. – Cox reist in Begleitung seiner Assistenten nach China; einer von ihnen trägt den Namen Merlin wie der Partner des historischen Cox, der mit diesem an einem Perpetuum mobile arbeitete.³⁹

Die uneingeschränkte Herrschaft des chinesischen Kaisers über sein Reich symbolisieren u. a. die kunstvollen feinmechanischen Apparate, die Qiánlóng sammelt: mechanische Nachbauten der realen Welt im Mikroformat, darunter ein Nachbild des ganzen Reiches als Miniaturweltlandschaft, das an einem besonderen Ort aufbewahrt wird. Die mimetische Präzision und die Detailfülle der Konstruktion sind technische Meisterleistungen – und ihnen widmet die Erzählerinstanz erhebliche Aufmerksamkeit.

Obwohl Cox und Merlin schon vor Jahren in London märchenhafte Gerüchte über Qiánlóngs Leidenschaft für Uhren und alle Arten von Zeitmessern gehört hatten und Cox&Co. seit fast ebenso vielen Jahren zu den Lieferanten dieser Leidenschaft zählte, waren die beiden überwältigt von dem, was sie nun im Dämmerlicht des Pavillons sahen: Tischuhren, Pendeluhren, Standuhren, Wasser- und Sanduhren, sogar aus Goldblech gehämmerte und ziselierte Sonnenuhren, die, von einem Rad nun erloschener Fackeln beleuchtet, einen Sonnentag zu allen Jahreszeiten *nachspielen* konnten, Hunderte, Aberhunderte mechanischer Werke, die, auf Podesten oder unter Glasstürzen und in Vitrinen stehend, eine Art Museum der gemessenen Zeit präsentierten, in dem auch Maschinen gesammelt worden waren, deren Funktionsweise selbst Meister wie Cox und Merlin nur erraten konnten. Und tief in diesem von Zahnrädern, Federn und Pendeln tickenden, summenden, flüsternden Raum, im Schein von Lampions, die jede dieser Kostbarkeiten wie auf Lichtflößen oder Lichtinseln erscheinen ließen, entdeckte Cox auch jenen mehr als drei Meter hohen, schimmernden Kegel, auf dessen übereinander gelagerten, nach oben kleiner und immer kostbarer werdenden Platinen sich Hunderte Figürchen, Wasserbüffel aus Jade, Prozessionen von Trägern, Arbeitern, Reisbauern auf silbernen Feldern, Dienern, Prinzessinnen und Soldaten um einen leeren, vollkommen leeren Thron an der Spitze drehten, einen mit Brillanten besetzten Thron aus Jade, schimmernd wie Tau, über dem an haarfeinen, zu Ellipsen gebogenen Golddrähten aufgefädelte Sterne und Planeten schwebten: eine

38 Cox hat während seiner ersten Jahre als Uhrmachermeister an der in England (in der Manufaktur Brookstone & Pommery) für die Ostindienkompanie konstruierten Himmelsuhr mitgebaut, ja, er war für die virtuose Konstruktion maßgeblich verantwortlich gewesen (Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 182). Diese Uhr war dann als Geschenk an den Kaiserhof gelangt.

39 Vgl. Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 301.

rotgoldene Sonne und ein aus Perlmutter und Silber geformter Mond und in einem Schwarm aus Diamanten, Opalen und Saphiren die Sternbilder der nördlichen Hemisphäre, deren scheinbare Bewegungen gemäß einem die Himmelsmechanik Sekunde um Sekunde, Tag für Tag und Jahr um Jahr nachbildenden Werk den Lauf der Zeit sichtbar machten. Die Himmelsuhr!⁴⁰

Die kaiserliche Himmelsuhr in der Sommerresidenz Jehol, als „Zeitmaschine“⁴¹ bezeichnet, ist ein Lieblingsspielzeug des Herrschers, das dessen zentrale Stellung in der Welt abbildet, auch indem es ihm gestattet, in diese einzugreifen. Dass er dabei insbesondere über den puppenhaft-kleinen Beherrscher der Automatenwelt herrscht, erinnert an seinen Ehrgeiz, noch über die eigene Position im Universum zu bestimmen:

Die Himmelsuhr, Tag und Nacht von mondweißen Permuttlampions beleuchtet, ragte an einem allein dem Erhabenen vorbehaltenen fensterlosen Ort ins Dunkel des *Pavillons der fließenden Zeit*: Kein einfallendes Sonnenlicht sollte die Farbenpracht ihres geschnitzten oder gegossenen, um einen leeren Thron rotierenden Personals schaden und die schimmernden Kleider der winzigen höfischen Püppchen bleichen, die roten Panzer der Kriegerlein, die Strahlenkränze guter und böser Geister, die kostbaren Mäntel von Prinzessinnen und Konkubinen, die Wasserbüffel, die Reisbauern, die Fischer. Das Thronchen an der Spitze dieses Werks blieb stets leer, bis der Kaiser den Pavillon betrat und sein eigenes, kaum mehr als fingergroßes Abbild oder das noch kleinere Abbild eines fernen Herrschers von seinen Gnaden auf den Gipfel der Welt setzte. Mehr als ein Dutzend solcher Herrscherpüppchen lagen in einer Schatulle bereit, die nur der Kaiser öffnen durfte, um dann irgendeinen Herrn der Welt seiner Wahl zur Probe oder zum Spaß auf den Thron zu setzen, damit sich das Universum dann zum Spott und nur für einige Umdrehungen des Räderwerks allein um diesen Nachfolger bewegte.⁴²

Cox beschäftigt nach dem Tod seiner Tochter die Subjektivität von Zeiterfahrung, d. h. die Ausdifferenzierung erfahrener Zeit je nach Disposition und Situation dessen, der die Zeit erlebt. Ein Kind (wieder ist die Tochter Anknüpfungspunkt seiner Gedanken) erlebt Zeit anders als ein Erwachsener. Als signifikant für das persönliche Zeiterleben erscheint vor allem das jeweils individuelle Bewusstsein von der noch verbleibenden Lebenszeit. Im Kontakt mit zum Tode Verurteilten am kaiserlichen Hof setzt sich Cox (auf Anordnung des Kaisers) mit der Zeiterfahrung Gefangener in Todesnähe auseinander, um diese Zusammenhänge genauer zu studieren. Für den chinesischen Kaiser, so erfährt er, ist die Beziehung zur Zeit eine andere als für gewöhnliche Menschen. Einerseits gilt der Kaiser in China als über die Zeit erhaben, also als unsterblich, und jeder Träger dieses Amtes wird entsprechend verehrt. Andererseits wird der jeweils einzelne Kaiser aber nach seinem Tod durch einen Nachfolger ersetzt, und um die unauflöbliche Bindung des Kaisers an seine Welt zu betonen, beginnt man

40 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 176-178.

41 Ransmayr. Cox (wie Anm. 26). S. 206.

42 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 205-206.

dann mit einer neuen Zeitrechnung. Der kluge Qiánlóng ist sich dieser Grenze seiner eigenen ‚Unsterblichkeit‘ bewusst.

Der Uhrenkünstler Cox nimmt nach der Ankunft am Hof zunächst an, der Kaiser erwarte von ihm neue Wunderwerke der Feinmechanik, die an das anknüpfen, was er bisher geschaffen hat. Doch das Interesse des Kaisers zielt auf etwas Anderes: Sein Interesse gilt dem Zusammenhang zwischen Uhren und Leben, der Möglichkeit, differente Lebenszeiten und -rhythmen durch besondere Uhren abzubilden. „[D]er allmächtige Qiánlóng [will] das Tempo der Zeit über verschiedene Episoden eines menschlichen Lebens messen“ und sucht „dafür geeignete Uhren“.⁴³ Zunächst bauen Cox und seine Gefährten daraufhin eine ‚Winduhr‘, um die als lang und gedehnt erfahrene Zeit eines Kindes darzustellen; sie hat die Gestalt einer weißen Dschunke und wird detailliert beschrieben.⁴⁴ Komplementär dazu konstruiert Cox dann als Gehäuse einer anderen Uhr ein Modell der chinesischen Mauer – diese beherbergt schließlich ein Uhrwerk, die die schnell ablaufende Zeit eines Sterbenden darstellt. Auch dieses feinmechanische Kunstwerk findet in der Erzählung weitläufige Berücksichtigung – samt den Erwägungen, die Cox zur Wahl des Mauersinnbilds bewogen haben. Schließlich begehrt der Kaiser – nach dem Märchenmodell des dritten, besonders anspruchsvollen Wunsches – eine Ewigkeitsuhr, die ihn (der nach chinesischem Verständnis ohnehin schon der Herr über die Welt seines Landes, und das heißt: über die Welt ist) auch zum Herrn über die Zeit machen würde.

[E]in Uhrwerk, das die Sekunden, die Augenblicke, die Jahrhunderttausende und weiter, die Äonen der Ewigkeit messen konnte und dessen Zahnräder sich noch drehen würden, wenn seine Erbauer und alle ihre Nachkommen und deren Nachkommen längst wieder vom Angesicht der Erde verschwunden waren. Eine Uhr, die über alle Menschenzeit in den Sternenraum hinausschlug, ohne jemals stillzustehen, und deren Grenzen allein in der Dauer und dem Geheimnis der Materie selbst lagen: Denn selbst wenn auch die beständigsten und kostbarsten Metalle und Juwelen, aus denen ein solches Kunstwerk bestehen mußte, in unsagbar fernem Zeiten wieder zu Staub und kleinsten flüchtigsten Bestandteilen der Schöpfung zerfielen, würde dabei doch nur ein *Ding* zugrundegehen, nicht aber sein physikalisches Prinzip, das über alle Endlichkeit hinauswies.⁴⁵

Im Bewusstsein davon, dass nach seinem Tod eine neue Zeitordnung anbrechen und insofern die Welt eine andere werden soll, möchte der Kaiser zum Herrn über die Zeit selbst werden. Cox, der dies begreift, erwägt, was dies bedeuten könnte, und findet eine Antwort: Wenn sich ein Perpetuum mobile konstruieren ließe, dann nähme derjenige, der es in Betrieb nähme, auch auf die Zeit nach seinem Tod noch Einfluss, unabhängig von posthumer Unterstützung. Der Besitz einer niemals stillstehenden, ‚ewigen‘ Uhr würde diese Macht ihres Besitzers über die Zeit nicht nur symbolisieren, sondern zur Realität machen. Und so entwickelt Cox einen Bewegungsmechanismus, der dem Konzept eines

43 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 85.

44 Vgl. Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 88-89.

45 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 213-214.

Perpetuum mobile zumindest sehr nahe kommt, angetrieben durch Quecksilber, dessen besondere physikalische Eigenschaften eine nach menschlichen Maßen außerordentlich lange Funktionsfähigkeit des Uhrwerks ohne weitere Eingriffe erwarten lassen. Wie Cox allerdings erkennt, darf nicht er selbst das Uhrwerk in Gang setzen, da er selbst dann ja der Herr der fortan auf der Uhr angezeigten Zeit wäre. Er hinterlässt daher bei seiner Abreise dem Kaiser Anleitungen zur Inbetriebnahme des Apparats und kehrt nach England zurück.

Ransmayr selbst hat sich in einem Gespräch mit Insa Wilke über den ephemeren Charakter aller Dinge auf programmatische Weise geäußert: Gemessen an den Zeitdimensionen des Universums sei doch alle irdische Zeit verschwindend kurz. Der von Ovid in seinen „Metamorphosen“ artikuliert und von Ransmayrs Naso in „Die letzte Welt“ wiederholte Anspruch darauf, durch das eigene Werk die Zeiten zu überdauern, erscheint vor diesem Hintergrund kurz-sichtig und übertrieben.

[Ransmayr:] Man sollte [...] Bezüge herstellen zwischen den ungeheuerlichen Zeiträumen, in denen sich das Drama der Materie ereignet, und dem meteoritenhaften Erscheinen und Verschwinden organischer Existenz. Wir sollten uns bewußtmachen, wie kostbar diese flüchtige Existenz ist [...]. Die Frage: ‚Wie lange wird es dauern?‘ hat dann keine besondere Bedeutung mehr, jedenfalls nicht für mich.

[Frage:] Also ist Ovids Wunsch nach Unsterblichkeit, wie Sie ihn in ‚Die letzte Welt‘ erzählen, töricht?

[Ransmayr:] ‚Mein Name wird sich über die Sterne emporschwingen und unzerstörbar sein‘ habe ich in seinen „Metamorphosen“ gelesen. Alle Achtung, diese Chuzpe beeindruckt mich. Aber was sind die paar tausend Jahre, an die der verschollene Dichter dabei möglicherweise dachte, gegen den Lebenszyklus eines mittelgroßen Sterns? Wer vom ‚Bleiben‘ spricht, meint also vielleicht eine Reihe von Generationen und den engen Zeitraum, in dem sich unsere Gattung gerade noch im Reich der Materie halten können wird.⁴⁶

Die Aussicht auf ein Verschwinden des Menschen und all seiner Errungenschaften im Abgrund einer für den Menschen unermesslichen Zeit ließe sich weder durch ein Perpetuum mobile überwinden noch durch ein selbstbewusst als unsterblich gepriesenes künstlerisches Werk. Auch wenn die Cox'schen Kunstwerke keineswegs als so ephemere und störanfällige Konstrukte dargestellt werden wie die in *Batailles Roman*, so sind sie doch Produkt einer bestimmten, endlichen Zeit. Und dass das letzte Uhrwerk die Weltzeit selbst in die Hände eines Menschen legen soll, ist vielleicht das Menschenzeit-typischste an all diesen mechanischen Gebilden.

Ransmayrs „Cox“ widmet – wie die zitierten Passagen stellvertretend auch für andere zeigen – der Kaiserlichen Uhren- und Automatenammlung, den von Cox in China gebauten so wie den dort bereits vorgefundenen Stücken ausführliche und detaillierte Beschreibungen. Und es sind dieser Detailreichtum und

⁴⁶ *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*. Hg. Insa Wilke. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2014. S. 22-23.

diese Ausführlichkeit, durch welche der Text des Erzählers eine Art stilistischer Mimikry an die detailreichen und komplexen Automaten betreibt, so etwa auch anlässlich einer Himmelsuhr aus Manchester, in der die Idee von der Welt als einem Uhrwerk einmal mehr Gestalt annimmt.

Siebenhundert Figürchen aus einundzwanzig verschiedenen Metallen, Kristallen und Hölzern, geschliffenem Achat, Bernstein und Jade, erinnerte sich Cox, waren damals in diesem Werk verbaut worden, dazu zweihundert Tiere – Pferde, Vögel, Kamele, Elefanten –, neunzig, aus allen Hölzern Chinas geschnitzte, winzige Bäume, aus Flußperlen gestickte Wasserfälle, Kaskaden und Bergbäche – und dann dieses, auf Golddrähte gereihte, den Thron überwölbende Firmament aus Diamanten und Saphiren! Dazu hatten das gesamte Personal dieser Weltlandschaft und alle ihre Kulissen noch in einer zweiten, austauschbaren Version gefertigt und geliefert werden müssen – einmal als Bestandteile eines abendländischen, von einem europäischen Kaiser beherrschten Hofes, ein zweites Mal als die eines chinesischen Kaiserhofes, über dem sich zwar ein Sternen- und Planetenhimmel nach ein und demselben Bewegungsgesetz drehte, dessen Tages- und Nachtstunden aber von unterschiedlicher Länge waren: So konnte der Herr über diese Uhr mit Imperien spielen wir ein Kind und auf den Thron setzen, wen und wann immer er wollte und selbst die Sterne nach seinen Launen taufen, aufgehen und wieder versinken lassen.⁴⁷

Uhrwerke beschreibend, rekonstruiert der Erzähler diese mit narrativen und deskriptiven Mitteln – ausführlich und in erheblicher Zahl. Jede der Uhren- und Automatenbeschreibungen stellt eine kleine Textmaschine dar, die die Abbildungsleistung des jeweils dargestellten Objekts mit sprachlich-stilistischen Mitteln wiederholt: durch Nennung der Konstruktionselemente und durch eine komplizierte, aber funktionierende Syntax. Der Erbauer von kunstvollen, komplexen, detailreichen ‚Zeitmaschinen‘ wird zur Spiegelungsfigur des literarischen Erzählers, die Uhrensammlung zum Inbegriff eines Œuvres, in dem es mittels verschiedener Textkonstruktionen immer wieder um die Zeit, ihre Vermessung und ihre Unermesslichkeit geht – auch wenn diese literarischen Zeitmaschinen selbst nur nach den begrenzten menschlichen Zeitmaßstäben von Dauer sind.

47 Ransmayr. Cox (wie Anm. 36). S. 181-182.