Fictions of Time.
Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen in englischen und amerikanischen Romanen der Gegenwart

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

im Rahmen eines Cotutelle-Vertrages
mit der Universität Bergamo

vorgelegt von
Nina Lange

aus Köln

2014

Dekan:	Herr Prof. Dr. Magnus Huber
1. Berichterstatter:	Herr Prof. Dr. Ansgar Nünning
2. Berichterstatterin:	Frau Prof. Dr. Elena Agazzi (Universität Bergamo)
Datum der Disputation:	

Inhaltsverzeichnis

1. Zeit im Roman 1

1.1 Das Spannungsfeld der Zeit zwischen erweiterten Möglichkeiten und Zwängen im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Roman 1

1.2 Fragestellungen und Ziele der Arbeit 3

1.3 Zeit im Roman: Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes 5

1.4 Definitionen zentraler Begriffe: Zeitvorstellungen, Zeiterfahrungen, Zeitreflexionen . 6

1.5 Zeitdarstellung im Roman: Forschungsstand und Desiderate 8

1.6 Struktur der Arbeit und Auswahl der Primärwerke 13

2. Die Veränderung von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen im 20. und 21. Jahrhundert 17

2.1 Zeiterfahrungen zwischen fiktionaler Welt und lebensweltlicher Realität: Paul Ricœurs Mimesis-Modell und seine Grenzen 17

2.2 Das Konzept der Raumzeit 22

2.3 Das Verhältnis von Be- und Entschleunigung 30

2.4 Die Fragmentierung der Zeit 36

2.5 Der Pluralismus von Zeitvorstellungen und der Faktor der Unsicherheit 40

3. Kategorien zur Analyse von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen in *fictions of time* der Gegenwart 47

3.1 Genettes Kategorien zum Verhältnis von *story* und *discourse time*, ihre Grenzen und Alternativen 48

3.2 *Surprise* und *suspense* 57

3.3 Zeitmetaphorik: konventionelle und unkonventionelle Metaphern der Zeit 60

3.4 Zeit und Raum: Verzeitlichung des Raums – Verräumlichung der Zeit 62

3.5 Die Repräsentation subjektiver Zeitvorstellungen und -erfahrungen – erzählerische Vermittlung und Fokalisierung 65

3.6 Die Rückbindungen von Zeiterfahrungen an Figurenkonzeptionen, -konstellationen und Perspektivenstruktur 68

3.7 Formen der expliziten Zeitreflexion im Roman 71

3.8 Narrative Erzähltexte als Medium der Repräsentation und Reflexion veränderter Zeitvorstellungen und -erfahrungen 73

4. Die Relativität der Zeit: Ian McEwans *The Child in Time* (1987) 75

4.1 Die Inszenierung unterschiedlicher Zeitvorstellungen und -erfahrungen 75

4.2 Die Zeitvorstellung der Kindheit und das Kind im Erwachsenen 79

4.3 Alternative Wirklichkeiten 84

4.4 Relative Zeiterfahrungen: Be- und Entschleunigung auf *story*- und *discourse*-Ebene 89

4.5 Magisches Denken und aus der Zeit fallende metaphysische Erlebnisse 93

4.6 Eine Absage an innovative Zeitkonzepte? ... 96

5. Die Umkehrung des Zeitpfeils: Martin Amis' *Time's Arrow* ... 99

5.1 Eine Lebensgeschichte rückwärts erzählt ... 99

5.2 Die narrative Darstellung rückwärts laufender Zeit ... 102

5.3 Die moralische Destabilisierung des Rezipienten durch die Eigenheiten der erzählerischen Vermittlung ... 106

5.4 Der Zeitpfeil als implizite Metapher des Romans ... 113

5.5 Die Verkehrung von Ursache und Folge und ihre Konsequenzen ... 116

5.6 Ethische Folgen einer veränderten Zeitvorstellung ... 120

6. Abschied von der Zukunft? Don DeLillos *Cosmopolis* (2003) ... 123

6.1 Die postmoderne Odyssee des Eric Packer durch das fiktionale New York ... 123

6.2 Das Aufgreifen aktueller Tendenzen westlich-industrialisierter Gesellschaften und ihre Stilisierung ins Extrem ... 128

6.3 Der Drang in die Zukunft ... 137

6.4 Spuren der Vergangenheit ... 147

6.5 Die Synthese von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ... 155

7. Pluralismus der Zeitvorstellungen: Jennifer Egans *A Visit from the Goon Squad* (2010) ... 158

7.1 Fragmentierung und Delinearisierung der Zeit ... 158

7.2 Das Netz der Zeit ... 164

7.3 Präsentationsfolien als Narration – Fragmentierung und alternative Strukturierung 169

7.4 Subjektive Zeiterfahrungen ... 172

7.5 Musik als Zeichen der Zeit ... 181

7.6 Das Wesen der Zeit in *A Visit from the Goon Squad* ... 185

8. Fazit und Ausblick: ein multitemporaler Umgang mit Zeit im Spannungsfeld des 21. Jahrhunderts ... 188

8.1 Funktionspotentiale von *fictions of time* der Gegenwart im Spannungsfeld der Zeit ... 189

8.2 Ausblick ... 199

9. Literaturverzeichnis ... 201

9.1 Primärliteratur: ... 201

9.2 Sekundärliteratur: ... 202

9.3 TV-Dokumentationen ... 213

9.4 Sonstige Internetquellen: ... 213

Abkürzungsverzeichnis

CiT:	*The Child in Time*
TA:	*Time's Arrow*
COS:	*Cosmopolis*
GS:	*A Visit from the Goon Squad*

1. Zeit im Roman

1.1 Das Spannungsfeld der Zeit zwischen erweiterten Möglichkeiten und Zwängen im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Roman

> Everything is barely weeks. Everything is days. We have minutes to live. […] Time is a thing that grows scarcer every day. What. You don't know this? (*Cosmopolis* 69)

In diesem kurzen Auszug aus Don DeLillos Roman *Cosmopolis* (2003) beschreibt der Protagonist Eric Packer seiner Frau eine Erfahrung von Zeit, die, versteht man ihn wörtlich, absurd wirkt: Zeit vergeht demnach immer schneller, so dass aus Wochen gefühlt Tage und aus Tagen Stunden werden. Das ganze Leben zieht scheinbar in Minuten vorbei. So wird Zeit zu einem immer knapper werdenden Gut. Leicht spöttisch fragt Packer seine Frau daraufhin: „What. You don't know this?" Anhand dieser rhetorischen Frage weist er auf die Verbreitung und die Normalität dieser Zeiterfahrung hin.

Das Eingangszitat reflektiert ein Zeiterleben, das auf die Erfahrung von Beschleunigung seit der Industrialisierung verweist.[1] Wie kommt es zu solch einer Form des Zeiterlebens? Die Gründe hierfür sind vieldimensional: Dank neu entwickelter Medien und Kommunikationstechnologien kann das weltweite Geschehen in Echtzeit verfolgt und zwischen den unterschiedlichsten Orten auf der Welt kommuniziert werden. Zudem steht dem Individuum mit dem Internet als ortsunabhängiger Datenspeicher überall auf der Welt eine riesige Menge an Informationen zur Verfügung. Während diese moderne Kommunikation zumeist auf einer virtuellen Ebene erfolgt, bieten moderne Transportmittel wie z. B. das Flugzeug oder Hochgeschwindigkeitszüge gleichzeitig die Möglichkeit, die ganze Welt innerhalb eines vergleichsweise kurzen Zeitraums auch physisch zu bereisen. Diese vielschichtigen Entwicklungen – bestehend aus der neuen Kommunikation und den veränderten Mobilitätsverhältnissen – bringen neue Erfahrungen und Wahrnehmungen von Zeit und Raum mit sich.[2]

Die aufgezeigten Entwicklungen führen zu einem Spannungsfeld: Einerseits bringen die neuen Kommunikations- und Transportmittel viele Chancen mit sich. Sie machen das Individuum unabhängig von festen Orten und bringen viel Gestaltungsfreiheit in das Leben des Einzelnen. Im Zusammenhang damit nennt Robert Levine Wohlstand

---

1 Vgl. zum Einfluss, den Modernisierung, Technisierung und Industrialisierung auf Entwürfe von Zeitlichkeit hatten, West-Pavlov 2013: 122 ff. Daher wird im Folgenden von westlich-industrialisierten Gesellschaften gesprochen.

2 Vgl. u. a. Nowotny 2012, Gumbrecht 2010, Klein 2007 sowie Rosa 2005.

und einen höheren Lebensstandard als Vorteile ‚schneller' Gesellschaften (vgl. Levine 2006: 153 ff.). Gleichzeitig führt die größer werdende Anzahl an verschiedenen Handlungsmöglichkeiten dazu, dass Entscheidungen in rascher Abfolge zu treffen sind. Ob der immensen Auswahl an Möglichkeiten ist die Angst, etwas zu versäumen, groß (vgl. Klein 2007: 26 ff.). Daher setzen sich viele Menschen unter den Druck, ihre Zeit möglichst effizient zu nutzen. Somit wird Zeit gefühlt immer knapper, obwohl dank neuer Technologien eigentlich mehr davon zur Verfügung stehen müsste. Die technischen und technologischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte haben demnach zu einer komplexen Veränderung der Wahrnehmung von und des Umgangs mit Zeit geführt. Dass dies auch in der Literatur Eingang findet, zeigt das Eingangszitat beispielhaft. Wie darüber hinaus mit dem Spannungsfeld der Zeit in Romanen umgegangen wird, gilt es in dieser Arbeit zu untersuchen.

Die durch das Spannungsfeld entstandenen (gesellschaftlichen) Herausforderungen vergrößern die Brisanz und Aktualität des Themas Zeit. Dies zeigt auch ein Blick in die feuilletonistische Medienberichterstattung:[3] So widmet die *Zeit* in der Ausgabe vom 6. Dezember 2012 ihren „Wissen Spezial"-Teil der Entschleunigung und *Spiegel online* berichtet am 13. September 2012 über den Verein zur Verzögerung der Zeit „Lobbyisten der Langsamkeit". Am 12. März 2012 fragt das arte-Magazin *28 Minuten* „Warum haben wir es immer eilig?" und Arte sendet am 22. Januar 2014 Florian Opitz' Dokumentation „Speed – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit".

Auch in der Wissenschaft ist Zeit ein präsentes Forschungsfeld: Die Darstellung des Forschungsstandes in Kapitel 1.5 vorwegnehmend sei an dieser Stelle das aktuelle DFG-Schwerpunktprogramm *Ästhetische Eigenzeiten*[4] als Beispiel für ein aktuelles kollaboratives Forschungsprojekt genannt. Dieses befasst sich mit dem Verhältnis von Zeit und Darstellung. Dabei wird erforscht, „wie Zeitlichkeit in ihrer kulturellen und historischen Vieldeutigkeit und Vielbestimmbarkeit erfahrbar gemacht und reflektiert wird." Zeit wird demnach als kulturell und historisch variables, abstraktes und komplexes Konstrukt betrachtet, das sich der direkten Wahrnehmung entzieht. Zudem wird Zeit als transdisziplinäre Kategorie sichtbar, da ganz unterschiedliche kulturwissenschaftliche Disziplinen, wie die Philosophie, Soziologie, Religionswissenschaft etc., an diesem

---

[3] Hier werden Beispiele aus deutschen Medien angeführt. Analog sind Artikel, TV-Sendungen, Forschungsprojekte etc. dieser Art aber auch in anderen westlich-industrialisierten Ländern aufzufinden.

[4] http://www.aesthetische-eigenzeiten.de/ (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Schwerpunktprogramm beteiligt sind. Eine dieser Disziplinen ist die Literaturwissenschaft, in denen auch diese Arbeit verortet ist.

Als reintegrierender Interdiskurs (Gerhard/Link/Parr 2008: 324) verfügt die Literatur und insbesondere der Roman über das Potential, verschiedene Disziplinen in sich zu vereinen. Auf diese Weise kann das komplexe Phänomen Zeit von unterschiedlichen Standpunkten aus beleuchtet und kreativ verarbeitet werden. Aus diesem Grund bildet die Analyse von ausgewählten Romanen im Hinblick auf Zeitdarstellung und deren Erfahrung einen vielversprechenden Ansatz, die Repräsentation von Zeit zu erforschen.[5]

Zeit wird in vielen Romanen der Gegenwart zu einem Hauptthema.[6] Dabei kann diese, beispielsweise in Kommentaren des Erzählers oder Aussagen bzw. Gedanken von Figuren, explizit reflektiert werden.[7] Der Auszug aus DeLillos *Cosmopolis* bietet ein Beispiel für eine solche Form der direkten Betrachtung. Zeit ist jedoch nicht nur ein Thema des Romans, sondern gleichzeitig „zentrale[r] Bestandteil […] fiktionaler Wirklichkeitsdarstellung“ (Nünning/Nünning 2001: 129). Somit wird Zeit im Roman nicht nur explizit kommentiert und reflektiert, sondern auch implizit repräsentiert. Beispielsweise ist das Verhältnis zwischen der zeitlichen Spanne, die in der Story vergeht, der erzählten Zeit, und der Zeit der Erzählung dieser Story, der Erzählzeit (vgl. Genette 1980: 33 f.), variabel. Durch Veränderungen dieses Verhältnisses kann Zeit u. a. gerafft oder gedehnt erscheinen. Darüber hinaus wird Zeit im Roman durch viele weitere Mittel repräsentiert und implizit reflektiert, die es in den Analysen in diesem Projekt konkret auf ihren Einsatz und ihre Wirkung hin zu prüfen gilt.

1.2 Fragestellungen und Ziele der Arbeit

Wenn das oben dargestellte Spannungsfeld von Zeit in westlich-industrialisierten Gesellschaften mit Romanen der Gegenwart zusammengebracht wird, stellt sich eine Vielzahl von Fragen: Wie greifen die ausgewählten Romane dieses Spannungsfeld und die damit verbundenen Herausforderungen auf? Wie werden Zeiterfahrungen im Roman repräsentiert und für den Rezipienten[8] veranschaulicht? Welche Zeitvorstellungen werden zur Darstellung ausgewählt? Wie erleben die Figuren ihre zeitliche Umgebung und

---

5 Vgl. hierzu auch Morrison 2003: 26.

6 Vgl. hierzu den Terminus der *fictions of time* in Kapitel 1.3.

7 Vgl. hierzu Kapitel 3.7 dieser Arbeit.

8 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit die männliche Form als generische Form zur Bezeichnung beider Geschlechter verwendet.

wie handeln sie darin? Werden alternative Zeitkonzepte zur Uhrzeit[9] entwickelt? Wie bringen sich diese Romane über Zeit in den aktuellen gesellschaftlichen Diskurs ein?

Zur Beantwortung derartiger Fragen verfolgt diese Arbeit drei Ziele: Das **Hauptziel** ist die Analyse von ausgewählten englischen und amerikanischen Romanen der Gegenwart hinsichtlich der Repräsentation sowie Reflexion von Zeitvorstellungen und -erfahrungen. Dabei wird zum einen ein Schwerpunkt auf den inhaltlichen Aspekt gelegt. Hierbei wird in den Blick genommen, welche Themen im narrativen Text im Zusammenhang mit Zeit verarbeitet und diskutiert werden. Zum anderen wird die formale Darstellung von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen untersucht, also wie bzw. mit welchen Mitteln Zeit dargestellt wird.

Aus diesem Hauptziel werden zwei weitere Ziele abgeleitet: Um eine theoretisch-methodische Ausgangsbasis für eine derartige Analyse von Primärwerken zu schaffen, gilt es **erstens** Zeitvorstellungen und -erfahrungen sowie deren Wandel im 20. und 21. Jahrhundert als Grundlage für die Romananalysen herauszuarbeiten.[10] Zeit wird dabei als komplexes, kulturspezifisches und historisch wandelbares Konstrukt[11] gesehen, so dass der Roman in einen größeren sozio-kulturellen Zusammenhang einzubetten ist, der Erkenntnisse verschiedener Disziplinen einbezieht. Aus diesen theoretischen Grundlagen lassen sich sodann methodische Vorgehensweisen zur konkreten Romananalyse ableiten.

Die Erkenntnisse aus den Primärwerkanalysen werden abschließend in einen größeren sozio-kulturellen Zusammenhang gebracht, um so eine Rückkopplung zum eingangs aufgezeigten Spannungsfeld herzustellen. Damit ergibt sich als **zweites Unterziel** die Untersuchung der Funktionspotentiale der ausgewählten Romane innerhalb des aktuellen gesellschaftlichen Diskurses über Zeit. Inwiefern regen diese zum Nachdenken an? Welche neuen Aspekte bringen sie in die Diskussion ein? Damit bilden die beiden Unterziele einen Rahmen zur Erarbeitung der Hauptzielsetzung des Projekts.

---

9 Mit ‚Uhrzeit' sind im Kontext dieser Arbeit Konzepte von Zeitlichkeit gemeint, die als sozial normiert beschrieben und allgemein gültig gemessen werden können. Wenn eine konkrete Uhrzeit gemeint ist, wird dies entweder aus dem Kontext ersichtlich oder am konkreten Beispiel expliziert.

10 Im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit wird eine vergleichsweise große Zeitspanne beginnend mit dem Übergang vom 19. auf das 20. Jahrhundert betrachtet, da es ab diesem Punkt aufgrund ökonomischer, technologischer und sozio-kultureller Entwicklungen zu grundlegenden Veränderungen in den Zeitvorstellungen und -erfahrungen der Menschen kam, welche Konzepte von Temporalität in der Gegenwart wesentlich beeinflussen (vgl. Kern 1983). Vgl. hierzu Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

11 Vgl. hierzu die Ausführungen des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten*. S. auch den Beginn des folgenden Unterkapitels 1.3.

1.3 Zeit im Roman: Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes

Bereits im Titel dieser Arbeit ist mit den *fictions of time* die Form von Romanen benannt, die im Hauptteil analysiert werden. Der Begriff *fictions of time* umschließt dabei zwei verschiedene Formen der Repräsentation von Zeit, die zuvor bereits implizit zur Sprache kamen: Zum einen bezeichnet er Romane, in denen Zeit thematisch behandelt wird. Da das narrative Werk als lineares sprachliches Medium Zeit als Basiskategorie der fiktionalen Wirklichkeitsdarstellung nutzt, wird das Phänomen durch den Einsatz unterschiedlicher narrativ-sprachlicher Mittel zugleich implizit dargestellt bzw. inszeniert. Das schnelle Vergehen von Zeit kann z. B. durch eine starke Raffung der Geschehnisse veranschaulicht werden. Auf diese Weise werden Zeitvorstellungen und -erfahrungen für den Rezipienten greifbar.[12] Dieser Definition von *fictions of time* entsprechend besteht der Korpus der Primärwerke aus Romanen, welche (zumindest in Teilen) folgende Eigenschaften aufweisen: Zeit ist ein zentrales Thema des Werks, was häufig schon am Titel zu erkennen ist – Beispiele hierfür sind Ian McEwans *The Child in Time* (1987) oder Martin Amis' *Time's Arrow* (1991). Zudem wird Zeit sowohl explizit reflektiert, etwa durch Äußerungen und Gedanken von Figuren, als auch indirekt sprachlich evoziert.[13]

Entsprechend dem Untertitel der Arbeit werden *fictions of time* der Gegenwart untersucht. Der Begriff ‚Gegenwart' bezieht sich dabei auf den Zeitraum ab Ende der 1980er Jahre bis heute. Im Hinblick auf Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen ist dieser gewählte Zeitrahmen sinnvoll, da sich das Erleben von Zeit insbesondere mit der digitalen Revolution[14] Ende der 1980er Jahre noch einmal entscheidend gewandelt hat (vgl. Rosa 2005: 40, 127 f.). Zwar hat es auch danach neue Entwicklungen und technologische Innovationen, wie z. B. Smartphones, Tablets oder Clouds, gegeben, welche die menschlichen Zeiterfahrungen beeinflusst haben. Diese sind jedoch weniger grundlegend als die in Verbindung mit der digitalen Revolution zu

---

[12] Zur Doppelbedeutung des Begriffs *fiction* vgl. Freißmann (2011: 4), der die doppelte Lesart des Begriffs hinsichtlich *fictions of cognition* verdeutlicht. Seine durch Vera und Ansgar Nünning (1996) angeregten Ausführungen werden hier übernommen und im Zusammenhang von Zeit und Roman fruchtbar gemacht.

[13] S. hierzu vor allem Kapitel 3 dieser Arbeit.

[14] Mit der digitalen Revolution verbindet man den Übergang zur Digitalisierung von Daten mit Hilfe von Computern und dem damit verbundenen Umbruch in zahlreichen Lebensbereichen. Insbesondere die Etablierung des Internets als Kommunikationsmedium und Datenspeicher enormen Ausmaßes trägt zu diesem Umbruch bei.

Beginn aufgeführten Entwicklungen, so dass es sinnvoll ist, *fictions of time* dieses Zeitraums zusammenzufassen und im Hauptteil dieser Arbeit zu analysieren.

Da dieses Projekt in der anglistisch-amerikanistischen Literaturwissenschaft angesiedelt ist, besteht der Korpus der Primärwerke aus englischen und amerikanischen *fictions of time*. Auch wenn die Analyse der narrativen Vertextung von Zeitvorstellungen, -erfahrungen, -reflexionen in unterschiedlichen ‚temporalen Kulturen' vielversprechend erscheint,[15] fokussiert diese Arbeit ausschließlich Zeit in Romanen der genannten westlich-industrialisierten Gesellschaften, die das bereits beschriebene zeitliche Spannungsfeld aufweisen und somit unter einem gemeinsamen theoretisch-methodischen Rahmen zusammengefasst werden können.

1.4 Definitionen zentraler Begriffe: Zeitvorstellungen, Zeiterfahrungen, Zeitreflexionen

Drei Begriffe sind für diese Arbeit von zentraler Bedeutung, die nachfolgend zur Konkretisierung der oben entwickelten Ziele definiert werden: Zeitvorstellungen, Zeiterfahrungen und Zeitreflexionen. Zuvor gilt es allerdings den Begriff **Zeit** an sich näher zu beleuchten:[16] Zeit lässt sich als kulturelles und historisch-wandelbares Konstrukt nicht definieren. Es handelt sich um ein abstraktes, nicht greifbares Phänomen, dass nicht konkret bzw. ohne Wertung beschrieben werden kann (vgl. Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xv). So ist es lediglich möglich, Zeit über individuelle Erfahrungen wahrzunehmen, deren wertfreie Beschreibung fast unmöglich erscheint. Diese Besonderheit der Nichtdefinierbarkeit macht Zeit zu einem lohnenswerten Forschungsobjekt in den Literaturwissenschaften. Hier dient Zeit, genau wie in zahlreichen anderen Disziplinen, als eine grundlegende Analysekategorie (vgl. Neumann/Nünning 2008: 66 ff., vgl. Nünning/Nünning 2001: 129 ff.). In diesem Sinn gilt das Interesse dieses Projektes insbesondere dem Umgang von narrativen Texten mit dem nicht definierbaren Konstrukt

---

[15] Andere Kulturen weisen ganz anders geartete Zeitvorstellungen und Handlungsmuster auf: So steht z. B. bei den Hopi-Indianern die Ereigniszeit im Mittelpunkt. Sie prägen Zeitangaben wie „bis der Reis kocht" oder „bis die Haare grau werden", rechnen aber nicht mit der für westlich-industrialisierte Gesellschaften gängigen Uhrzeit. Im Buddhismus ist – als weiteres Beispiel – das zyklische Bild von Zeit im Kreis der Wiedergeburt von zentraler Bedeutung. Mittels meditativer Techniken ist es z. B. Kampfsportlern möglich, die Wahrnehmung von Zeit enorm zu dehnen, um so exakt auf ihren Gegner reagieren zu können (vgl. Klein 2007: 189 f., vgl. Levine 2006: 81 ff.). Zu möglichen weiteren Forschungsprojekten in diesem Sinne vgl. den Ausblick in Kapitel 8.2 dieser Arbeit.

[16] Vgl. hierzu auch das Konzept des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten* (http://www.aesthetische-eigenzeiten.de/ (letzter Zugriff: 30.08.2014)).

Zeit, der u. a. über Metaphorik, Reflexionen oder Beschreibungen von Vorstellungen oder Erfahrungen über bzw. mit Zeit erfolgen kann. Diesbezüglich ist der Forschungsgegenstand bereits im vorausgegangenen Unterkapitel 1.3 eingegrenzt worden, so dass im Folgenden die zentralen Begriffe Zeitvorstellungen, Zeiterfahrungen und Zeitreflexionen definiert werden können.

Eine **Vorstellung** bezeichnet laut *Duden online*[17] ein „Bild, das sich jemand in seinen Gedanken macht" bzw. „das er gewinnt, indem er sich eine bestimmte Sache in bestimmter Weise vorstellt." Gerade im Zusammenhang mit dem nicht greifbaren, abstrakten Phänomen Zeit bedarf es eines hohen Grads an Fantasie und Vorstellungskraft, um ein derartiges mentales Bild zu entwickeln. Synonyme zum Begriff der Vorstellung wie z. B. „Fiktion", „Vermutung" oder „Annahme" (*Duden Synonymwörterbuch* 2010) machen zudem deutlich, dass es nicht eine einzige, korrekte Zeitvorstellung gibt, auch wenn viele Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften die Uhrzeit für die eine Zeitvorstellung ihres Alltags halten (vgl. Gumbrecht 2010: 14). Zeit kann – wie oben beschrieben – nicht objektiv definiert werden, so dass das Individuum bzw. die Gesellschaft lediglich Konstrukte ausbilden und über das Wesen von Zeit spekulieren kann. Dabei entsteht eine Vielzahl kulturell und subjektiv geprägter Bilder, die Teile des Phänomens charakterisieren. Um diesen Pluralismus zu betonen, wird im Folgenden in der Regel im Plural von ‚den Zeitvorstellungen' gesprochen. Teilweise verwendet die Arbeit den Begriff des Zeitkonzeptes synonym zur Zeitvorstellung, da dieser ebenfalls zum Ausdruck bringt, dass es sich bei Vergegenwärtigungen von Zeit um subjektiv konstruierte Bilder handelt.

Eine **Erfahrung** bezeichnet das „durch Anschauung, Wahrnehmung, Empfindung gewonnene[…] Wissen als Grundlage der Erkenntnis" (*Duden online*[18]). Demnach ist das Erleben, Wahrnehmen oder Verspüren von zeitlichen Qualitäten die Grundlage von Zeiterfahrungen. Synonyme zum Verb ‚erfahren' wie etwa ‚erdulden' oder ‚ertragen' (*Duden Synonymwörterbuch* 2010) weisen darauf hin, dass Zeiterfahrungen leidvoll und unangenehm sein können. Gleichwohl ist auch positives Erleben möglich. Darüber hinaus besagt die obige Definition, dass unterschiedliche Zeiterlebnisse und Zeitwahrnehmungen die Grundlage von Erkenntnissen bilden. Demnach wird das Individuum umso weiser bzw. erfahrener im Umgang mit Zeit, je zahlreicher und vielfältiger die Erlebnisse im Zusammenhang mit Zeit sind. Der Plural, in dem der Terminus in dieser Arbeit

---

17 http://www.duden.de/rechtschreibung/Vorstellung (letzter Zugriff: 30.08.2014).

18 http://www.duden.de/rechtschreibung/Erfahrung (letzter Zugriff: 30.08.2014).

meist verwendet wird, deutet darauf hin, dass Zeiterfahrungen in vielfältiger Weise möglich sind sowie in ihrer Qualität und Quantität von dem erlebenden Individuum abhängen.

Die **Reflexion** definiert *Duden online*[19] als ein „Nachdenken oder Überlegen“, als eine „prüfende Betrachtung“. Bei der Zeitreflexion geht es demnach darum, über Zeit auf Metaebene zu philosophieren. Da Zeit sich der direkten Wahrnehmung entzieht (vgl. Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xv) und damit mitunter enigmatisch erscheint, kann ein solches Nachdenken auch „Grübeln“, „Herumrätseln“ oder „Hinterfragen“ mit sich bringen (*Duden Synonymwörterbuch* 2010). Somit besteht auch diesbezüglich keine Eindeutigkeit, deshalb wird der Begriff in dieser Arbeit wiederum im Plural gebraucht. Versteht man den Begriff der Reflexion in seiner praktischen, physikalischen Bedeutung als Spiegelung, so weist dies darauf hin, dass Zeiterfahrungen und -vorstellungen quasi ‚zurückgespiegelt‘ werden und damit in die Reflexionen über Zeit eingehen können: Welche der bekannten Zeitvorstellungen ist in diesem Moment die passende? Worauf deuten die eigenen Zeiterfahrungen hin? Wie ist mit diesen umzugehen?

Auf der Basis dieser nun definierten zentralen Begriffe können die in Unterkapitel 1.2 entwickelten Ziele und Fragestellungen dieses Projektes erarbeitet werden. Gerade weil Zeit nicht greifbar ist, helfen diese Leitbegriffe bei der Analyse von Romanen im Hinblick auf die Repräsentation von Zeit.

1.5 Zeitdarstellung im Roman: Forschungsstand und Desiderate

Dieses Projekt analysiert nach den in den vorausgegangenen Unterkapiteln entwickelten Zielsetzungen die Repräsentation und Reflexion von Zeitvorstellungen und -erfahrungen in ausgewählten englischen und amerikanischen Romanen der Gegenwart. Zur Zeitdarstellung im Roman kann dabei auf ein breites Feld an Theorien und Konzepten zurückgegriffen werden. An dieser Stelle wird ein kurzer Überblick über den Forschungsstand zur Analyse von Zeit im Roman gegeben. Gleichzeitig werden Desiderate aufgezeigt, die sich aus dem derzeitigen Forschungsstand ergeben.[20]

---

[19] http://www.duden.de/rechtschreibung/Reflexion (letzter Zugriff: 30.08.2014).

[20] In diesem Kontext ist auf den konzisen Forschungsüberblick hinzuweisen, den Richardson (2002) gibt und auf den sich diese Darstellung in Teilen stützt.

Als grundlegendes und hochgradig relevantes Werk zur strukturalistischen Analyse der Zeitdarstellung in narrativen Texten ist Gérard Genettes *Discours du Récit* (1972)[21] zu nennen. Aufbauend auf den Arbeiten der russischen Formalisten,[22] vor allem der Unterscheidung zwischen *fabula* und *syuzhet*, und Günther Müllers Termini der ‚erzählten Zeit' (*story time*) und der ‚Erzählzeit' (*discourse time*) (Günther Müller 1948),[23] entwickelt Genette einen umfassenden Katalog an Analysekategorien, die unter den Überschriften *order*, *duration* und *frequency* systematisiert sind.[24] Aufgrund ihres Umfangs und ihrer Systematik werden diese bis heute vielseitig zur Analyse der Zeitdarstellung in narrativen Texten verwendet.

Zahlreiche Studien zur Zeitdarstellung in narrativen Texten knüpfen an Genettes Begriffe an und transferieren diese auf unterschiedliche Forschungsfragen. Nur einige Beispiele seien hier angeführt:[25] Seymor Chatman (1978) nutzt Genettes Terminologie für die Analyse des Films und erweitert diese insbesondere um die Subkategorie *stretch*, der Zeitdehnung, um auch den Fall beschreiben zu können, in dem die Erzählzeit größer ist als die erzählte Zeit (vgl. Chatman 1978: 68 f.). Dan Shen (2001, 2002) setzt sich kritisch mit der Trichotomie aus *story*, *discourse* und *narrating* auseinander. Vor allem im Hinblick auf zeitgenössische Romane sind die Kategorien Brian Richardsons (2000, 2002) zur differenzierten Betrachtung von Genettes Begriff der *achrony* von Bedeutung, um damit experimentelle Zeitstrukturen exakter beschreiben und analysieren zu können. Ursula Heise unterzieht in ihrer Monographie *Chronoschisms* (1997) u. a. Genettes Kategorie der Dauer in zeitgenössischen Romanen einer kritischen Betrachtung.

Im Gegensatz hierzu lehnen andere Wissenschaftler wie Meir Sternberg, Martin Middeke oder David Leon Higdon Genettes strukturalistischen Ansatz ab und entwickeln davon unabhängige, eigene Konzepte und Termini zur Beschreibung zeitlicher Gegebenheiten im Roman. Dazu zählen etwa *suspense* und *surprise* (vgl. Meir

---

21 In diesem Projekt wurde mit der Fassung *Narrative Discourse* (1980) gearbeitet, für die das Original von Jane E. Lewin ins Englische übersetzt wurde.

22 U. a. Boris Thomashevsky.

23 Vgl. auch Genette 1980: 33.

24 Genette selbst schreibt mit *Narrative Discourse Revisited* (1988) [*Nouveau Discours du Récit* (1983)] eine Weiterentwicklung seiner Monographie, in der er auf Kritikpunkte antwortet und Kategorien umbenennt oder weiterführt. Dies betrifft u. a. die problematische Kategorie der Dauer, *duration*, die Genette in seiner Überarbeitung in *speed* umbenennt.

25 Siehe in diesem Zusammenhang u. a. auch Birgit Neumann/Ansgar Nünning (2008), Theresa Bridgeman (2007), Manfred Jahn (2004), Shlomith Rimmon-Kenan (2002), Michael Toolan (2001) sowie Tom Keymer (2000).

Sternberg 1990, 1992, 2003), die vier Dimensionen der Zeiterfahrung (vgl. Middeke 2002, 2004)[26] oder eine Poetik von *fictional time shapes* (Higdon 1977).

Genette konzentriert sich in *Narrative Discourse* auf das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit und entwickelt so ein elaboriertes Kategoriensystem zur Analyse der Zeitdarstellung. Durch diesen Schwerpunkt entstehen allerdings *blind spots*, die für diese Arbeit von Bedeutung sind: Zum einen ist, insbesondere in der Folge des *spatial turn*, das Zusammenspiel von zeitlichen und räumlichen Aspekten im Roman zu berücksichtigen. Dabei orientiert sich diese Arbeit an Michael Franks Forderung nach einem „*spatio-temporal turn*" (Frank 2009: 75) im Sinn eines „theoretische[n] Gleichgewicht[s] zwischen Zeit und Raum" (Soja 2008: 246). Zeit und Raum werden somit als transdisziplinäre Kategorien betrachtet, die sich gegenseitig befruchten und gleichermaßen Eingang in die Analysen der Primärwerke finden müssen vgl. (Hallet/Neumann 2009: 21, 28). Eine Grundlage hierfür bietet Michail Bachtins Monographie *Chronotopos* (1975) und sein gleichnamiges Konzept zur Verknüpfung von Zeit und Raum, das er mit Beispielen der Literaturgeschichte belegt.[27] Für dieses Projekt fehlen in Bachtins Werk jedoch über die Beispiele hinausgehende allgemeine Kategorien zur exakten Beschreibung der Verbindung von Zeit und Raum, die bei der Analyse der Primärwerke angewendet werden können.[28] Hilfreich sind in diesem Zusammenhang die Begriffe der Verräumlichung der Zeit und der Verzeitlichung des Raums.[29]

Ein anderer Bereich der Zeitforschung, der Potential zur Erweiterung bietet, ist die Zeitmetaphorik: Als abstraktes Phänomen, das sich der direkten Wahrnehmung entzieht, kann Zeit nicht objektiv definiert werden.[30] Daher bieten gerade Metaphern die Möglichkeit, Zeit und ihre Erfahrung anschaulich zu beschreiben, indem temporale Qualitäten auf andere bekannte Konzepte übertragen werden (vgl. Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xv). Als Basis für eine theoretische und methodische Beschäftigung mit der Zeitmetaphorik kann das einschlägige Werk von Georg Lakoff und Mark Johnson *Metaphors We Live by* (1980) angeführt werden. Auch wenn es sich hierbei nicht um

---

26 An dieser Stelle sei auch auf Martin Middekes Sammelband *Zeit und Roman* (2002) hingewiesen, der unterschiedlichste Ansätze und historische Analysebeispiele zur Zeitdarstellung im Roman vereint und in dieser Arbeit mehrfach Eingang findet.

27 Z. B. den Chronotopos des Weges, der Schwelle oder der *Rabelaissche* Chronotopos.

28 S. hierzu u. a. Katrin Dennerlein (2009), Caroline Lusin (2007), Ansgar Nünning (2002) sowie Ursula Heise (1997).

29 Vgl. hierzu u. a. Nünning (2002).

30 S. hierzu die Begriffsklärungen in Kapitel 1.4.

ein literaturwissenschaftliches Werk handelt,[31] sind hier zahlreiche Beispiele zur Versprachlichung von Zeitvorstellungen und -erfahrungen zu finden, die für die Analyse der Romane von Bedeutung sind.[32] Auf die Illustration von Zeiterfahrung durch Metaphern in konkreten literaturwissenschaftlichen Kontexten geht beispielsweise Randall Stevenson (1992) ein, indem er sich u. a. ausführlich mit der Uhrenmetaphorik in Werken der Moderne beschäftigt. Weiterhin ist Annette Simonis' Aufsatz „Zeitbilder und Zeitmetaphern der Moderne. Zum Wandel temporaler Vorstellungbilder in der modernen Literatur und im (natur)wissenschaftlichen Diskurs" (2000) zu nennen. Auch Caroline Lusin bezieht in ihrer Dissertation (2007) den Aspekt der Metaphorik zur Semantisierung von Zeit und Raum in Virginia Woolfs und Anton P. Chekovs Werken mit ein. Eine ausführliche und systematische Beschäftigung mit dem Verhältnis von Metaphorik und narrativer Zeit, insbesondere der Zeiterfahrung im Roman, fehlt jedoch bisher in der literaturwissenschaftlichen Forschung (vgl. Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xi ff.).

Während Genette einen strukturalistischen Ansatz zur Zeitdarstellung im Roman vornimmt, wählt Paul Ricœur in seiner dreibändigen Studie *Temps et Récit* (1983-85) einen phänomenologisch-hermeneutischen Ansatz und bettet Zeit in einen historisch-kulturellen Kontext ein. Kern seiner Theorie ist die These, dass Zeit und Narration in einem Wechselverhältnis stehen und sich gegenseitig bedingen. Basierend auf einer kreativen Zusammenführung der Theorien des Augustinus in seinen *Confessiones* und Aristoteles' *Poetik* entwickelt Ricœur ein dreistufiges Mimesis-Modell, in dem er die lebensweltliche Realität mit der fiktionalen Welt des Textes verknüpft. Dieses bietet die Ausgangsbasis für den theoretischen Teil dieser Arbeit. Wie Ansgar Nünning und Roy Sommer in ihrem Aufsatz „Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen" (2002) darlegen, ist Ricœurs Theorie integrativ. So können auf der Ebene des narrativen Textes im Modell Kategorien zur praktischen Analyse der Zeitdarstellung, etwa die Genettes, Richardsons oder Sternbergs, eingebettet werden, so dass ein

---

[31] Lakoff und Johnson sind Psychologen. Hier wird bereits ersichtlich, dass eine Untersuchung von Zeit im Roman der Gegenwart nicht ausschließlich auf die Literaturwissenschaften beschränkt bleiben kann. Erkenntnisse anderer Disziplinen müssen einbezogen werden, um ein adäquates Bild von Zeit in der Gegenwart liefern und die Primärwerke eingehend und treffend analysieren zu können. Diese Einsicht kommt vor allem auch in Kapitel 2 zum Tragen, in das diverse Disziplinen mit ihren Ansätzen, Theorien und Konzepten eingehen.

[32] Etwa die Ausführungen zum sprachlich-metaphorischen Konzept ‚Zeit ist Geld' (‚time is money'), dass zahlreiche metaphorisch geprägte Ausdrücke der Alltagssprache über Zeit nach sich zieht. S. hierzu Kapitel 3.3.

Modell entsteht, das den narrativen Text einerseits als sozio-kulturelles Objekt in einem Kontext erfasst, gleichzeitig aber Ansatzpunkte und Mittel zur konkreten Analyse von Primärwerken bereitstellt.[33]

Was Ricœur auf theoretischer Ebene entwickelt – eine Analyse der Zeiterfahrung im Roman unter Berücksichtigung seines historisch-kulturellen Kontextes sowie der Ebene der Textrezeption – führen andere Literaturwissenschaftler mit Bezug auf konkrete Epochen durch. Von zentraler Bedeutung für dieses Projekt ist Steven Kerns Studie *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983), in welcher er den Wandel in den Erfahrungen und Vorstellungen von Zeit und Raum von 1880 bis 1918 untersucht. Dazu bezieht er diverse Disziplinen mit ein, betrachtet deren Wechselverhältnis zur Literatur sowie transmediale Bezüge zwischen den Künsten. Randall Stevenson (1992) analysiert Zeit ebenfalls als kulturspezifisches Konstrukt im Modernismus, richtet seine Untersuchungen allerdings verstärkt auf literarische Texte aus.[34]

Wie bereits dieser kurze Überblick über den Forschungsstand zeigt,[35] gibt es in der Forschung zur Zeitdarstellung im Roman diverse Erkenntnisse, Ansätze, Theorien und Konzepte. Viele davon kommen im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit als Grundlage für die Romananalysen zum Tragen. Was jedoch in diesem Bereich der Forschung bisher fehlt, ist eine Zusammenschau der unterschiedlichen Aspekte, wie dem Zusammenhang von Zeit und Raum, der Zeitmetaphorik oder der strukturalistischen Kategorien, um so ein geeignetes *toolkit* zur Analyse von *fictions of time* der Gegenwart zu entwickeln – ein Desiderat, das diese Arbeit zu füllen versucht.

---

33 Durch die Betonung des Aspekts der Zeiterfahrung liefert Ricœur ebenso die theoretische Basis für eine *gender*-orientierte Analyse von Zeit im Roman, welche in der Vergangenheit wenig Beachtung fand. S. hierzu v. a. Eveline Kilians Aufsatz „Zeitdarstellung“ im Sammelband *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (2004) von Vera und Ansgar Nünning und Richardsons konzisen Forschungsüberblick zu diesem Bereich (2002).

34 Ähnlich gehen auch Elizabeth Deeds Ermarth (1997), Steven Connor (1996) und David Trotter (1993) in ihren Monographien vor.

35 Einen weiteren großen Bereich der Analyse der Zeitdarstellung im Roman bildet die linguistische Zeitforschung. Hier werden insbesondere der Gebrauch bestimmter Tempora und deren Funktionen im narrativen Text erforscht. Als Standardwerke in diesem Kontext sind etwa Käthe Hamburgers Studien zum epischen Präteritum (1957, 1978) und Harald Weinrichs Monographie *Tempus – Besprochene und erzählte Welt* (1964) anzuführen. In der neueren linguistischen Zeitforschung nehmen Monika Fluderniks Werke (u. a. 2006, 2010) eine zentrale Stellung ein. Da es sich bei diesem Projekt um eine Arbeit handelt, die in der anglistisch-amerikanistischen Literaturwissenschaft angesiedelt ist, findet dieser Forschungsbereich zur narrativen Zeitdarstellung jedoch nur am Rande Berücksichtigung, das heißt dann, wenn in den Primärwerken auffällige Tempusverhältnisse vorherrschen, die die Analyse entscheidend weiterbringen.

Trotz der Breite des hier thematisierten Forschungsfeldes nimmt das DFG-Schwerpunktprogramm *Ästhetische Eigenzeiten* weitere Untersuchungen zur Darstellung von Zeit auf und macht somit deutlich, dass noch zusätzlicher Forschungsbedarf besteht. Dies bestätigt wiederum die Aktualität und Relevanz des Themas, wie sie im ersten Unterkapitel bereits aufgezeigt wurde. Damit wird die Hauptzielsetzung dieses Projektes erneut bestärkt.

1.6 Struktur der Arbeit und Auswahl der Primärwerke

Aufbauend auf den Erkenntnissen des aktuellen Forschungsstandes leitet sich zur Erarbeitung der in Kapitel 1.2 entwickelten Hauptziele und -fragestellungen die folgende Struktur der Arbeit ab: Nach diesem einführenden Kapitel über Zeit im Roman schließt sich der theoretische Teil der Arbeit an. Zunächst wird unter Verwendung von Paul Ricœurs Mimesis-Modell (vgl. Ricœur 1988: 87 ff.) eine theoretische Verbindung zwischen Zeit im Roman und seinem kulturell-gesellschaftlichen Kontext hergestellt. Dieses Modell betrachtet die Prä-, Kon- und Refiguration von Zeit im Roman und integriert auf diese Weise das „Vorher“ und „Nachher“ (Ricœur 1988: 88) des narrativen Textes, das Umfeld, aus dem heraus dieser entstanden ist, sowie dessen Rezeption. Dabei werden auch die Grenzen des Modells für dieses Projekt dargestellt: Während Ricœur Zeit im Roman aus einer philosophischen Perspektive betrachtet, werden in der Folge Erkenntnisse und Ansätze anderer Disziplinen hinzugezogen, um eine geeignete Grundlage für die Primärwerkanalysen im Hauptteil dieser Arbeit zu entwickeln. Hierzu werden die vier folgenden, eigens für die Analyse der Primärwerke zugeschnittenen Oberkategorien zur Strukturierung herangezogen, die für Zeitvorstellungen und -erfahrungen in westlich-industrialisierten Gesellschaften seit Beginn des 20. Jahrhunderts zentral sind: der Zusammenhang zwischen Zeit und Raum, die enorme Beschleunigung und das Verhältnis zu aufkommenden Entschleunigungsbewegungen, Fragmentierung in der Wahrnehmung von Zeit sowie der Pluralismus von Zeitkonzeptionen und der damit einhergehende Faktor der Unsicherheit. Unter diesen Foki werden die Erkenntnisse verschiedener Disziplinen, wie z. B. der Soziologie, der Philosophie, der Psychologie, der Kulturwissenschaften, aber auch der Naturwissenschaften eingebracht und zusammengeführt. Diese Vorgehensweise, bei der teilweise völlig unterschiedlich geartete

Erkenntnisse miteinander verknüpft werden, orientiert sich an Stephen Kerns Methode, die er in seinem Werk *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983) etabliert.[36]

Ausgehend von den Erkenntnissen des theoretischen Kapitels werden im folgenden als methodische Grundlage des Projektes verschiedene Ansätze, Konzepte und Kategorien zur Analyse von Zeit im Roman zusammengetragen, kombiniert und ggf. ergänzt. Dazu wird Zeit im Roman nicht ausschließlich als eigener Bereich, sondern auch in Verbindung mit anderen narratologischen Kategorien, beispielsweise der Erzählsituation, der Perspektivenstruktur oder der Figurenkonstellation, betrachtet. Um die Anwendbarkeit der Kategorien zur Analyse von *fictions of time* sicherzustellen, werden diese mit Romanbeispielen belegt. Diese stammen aus zeitgenössischen Romanen wie auch aus modernistischen narrativen Texten. Letztgenannte können in vielerlei Hinsicht als Vorläufer der zeitgenössischen *fictions of time* angesehen werden,[37] so dass für solche, auf die dies zutrifft, die gleichen Analysekategorien angewendet werden können.

Aufbauend auf den Erkenntnissen des theoretisch-methodischen Teils werden im Hauptteil der Arbeit vier *fictions of time* eingehend analysiert. Hierbei handelt es sich um zwei englische Romane, Ian McEwans *The Child in Time* (1987) und Martin Amis' *Time's Arrow, or: The Nature of Offence* (1991), sowie zwei amerikanische Romane, Don DeLillos *Cosmopolis* (2003) und Jennifer Egans *A Visit From the Goon Squad* (2010). In jeder der vier Romananalysen wird ein spezifischer Schwerpunkt gesetzt, der die Besonderheiten der Repräsentation von Zeit des jeweiligen Werkes widerspiegelt und die Analyse steuert.

Auch wenn die vier ausgewählten Romane den Zeitraum ab Ende der 1980er bis heute relativ gleichmäßig verteilt abdecken, soll in diesem Projekt kein repräsentatives Bild aller Tendenzen von *fictions of time* im Sinn einer Typologie gezeichnet werden. Dies wäre angesichts der großen Anzahl von zeitgenössischen *fictions of time*[38] mit unterschiedlich gearteten Vertextungen von Zeitlichkeit gar nicht möglich. Vielmehr repräsentieren diese das Phänomen auf unterschiedliche und besonders eindrückliche Weise, so dass sie als herausragende Beispiele von *fictions of time* der Gegenwart anzusehen sind. Dementsprechend handelt es sich bei den vier ausgewählten Primärwerken nicht um Randphänomene, wie die folgende kurze Einführung zeigt.

---

36 Er beschreibt diese u. a. in der Einleitung seines Werks, vgl. Kern 1983: 4 f., 87 f.

37 Vgl. u.a. Morrison 2003: 36, Nünning/Sommer 2002: 54 f. sowie Richardson 2000: 24 ff.

38 Die große Anzahl von *fictions of time* der Gegenwart, die etwa an der Anzahl der im Laufe der Arbeit erwähnten Werke (insbesondere auch außerhalb der vier Primärwerkanalysen) ersichtlich wird, weist wiederum auf die Aktualität des Themas Zeit hin.

Ian McEwan, der u. a. mit dem *Booker Prize* für seinen Roman *Atonement* (2001) ausgezeichnet wurde, gewann für *The Child in Time* den *Whitebread Novel Award* (1987). Der Protagonist des Romans, Mathew, erlebt die Entführung seiner zweijährigen Tochter im Supermarkt. Dieses Ereignis sowie die folgenden traumatisierten Monate und Jahre haben für ihn eine besondere zeitliche Qualität: Er erfährt enorme Zeitdehnungen, mystische Ereignisse und Momente, in denen er das, was ihm seine Freundin Thelma Darke, eine Professorin der Physik, über das Wesen der Zeit erzählt, tatsächlich nachempfinden kann. So werden in diesem Roman ganz unterschiedliche Zeitkonzepte, die auf verschiedenen Zeitvorstellungen, auch solchen der Naturwissenschaften, basieren, reflektiert und für den Rezipienten erfahrbar.

Martin Amis' Roman *Time's Arrow*, der 1991 auf der *Shortlist* für den *Booker Prize* stand, nimmt eine besondere Stellung innerhalb der vier Romananalysen dieser Arbeit ein. In diesem Roman geht es nicht um eine Figur, die in einer Welt ähnlich der unseren agiert. Hier wird das Leben des Protagonisten Odilo Unverdorben geschildert, der als NS-Arzt Verbrechen u. a. im Schloss Hartheim und im Konzentrationslager Auschwitz begeht. Dabei werden die Geschehnisse rückwärts beginnend mit Odilos Tod bis hin zu seiner Geburt vermittelt. Dies führt zu drastischen Konsequenzen für die Zeiterfahrungen des Rezipienten sowie die ethische Wahrnehmung der grausamen Verbrechen. Als *fiction of time* mit experimenteller Struktur ist dabei insbesondere auch die narrative Umsetzung des Konzeptes der rückwärts gerichteten Zeit von Interesse.

Cosmopolis von Don DeLillo, der als Autor bereits zahlreiche Literaturpreise erhielt,[39] erzählt einen Tag im Leben des Spekulanten und Milliardärs Eric Packer. Es handelt sich dabei um den letzten Tag in dessen Leben, denn er wird schließlich von einem ehemaligen Angestellten erschossen. Die absurde und zugleich ereignisreiche Fahrt durch New York mit dem Ziel eines einfachen Friseursalons auf der anderen Seite der Stadt in der mit neuester Technologie hochgerüsteten Limousine wird zu einer Odyssee (vgl. u. a. Kirn 2003[40]). Don DeLillo schafft in seinem Roman ein treffendes Bild der schnelllebigen Finanzwelt des 21. Jahrhunderts, in dem der einseitig auf die

---

[39] Er erhielt u. a. zahlreiche Preise der *New York Times*, darüber hinaus den *National Book Award for Fiction* für *White Noise* (1985) und den *American Book Award* für *Underworld* (1997). Für verschiedene Literaturpreise war er nominiert, u. a. zwei Mal für den *Pulitzer Prize* mit seinen Romanen *Underworld* (1997) und *Mao II* (1991) sowie für den *Man Booker International Prize* mit *Falling Man* (2007).

[40] http://www.nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Zukunft fixierte Protagonist von seiner Vergangenheit eingeholt wird. Hierbei kommt dem Zusammenhang zwischen Zeit und Raum eine besondere Bedeutung zu.

Jennifer Egan präsentiert in ihrem Roman *A Visit From the Goon Squad*, der 2010 mit dem *Pulitzer Prize* ausgezeichnet wurde, ein „kaleidoscope of perspectives" (Gibbs 2011[41]). Einzelne Geschichten, die in verschiedenen Dekaden spielen, zeigen ganz unterschiedliche Charaktere, die das Vergehen von Zeit erleben. Obwohl jedes Kapitel für sich stehen könnte und damit ein hoher Grad an Fragmentierung vorherrscht, sind doch alle implizit miteinander verwoben. Aus diesem Grund wird ihr Roman häufig mit einem Album der Rockmusik verglichen, das im Roman gleichsam eine thematisch wichtige Rolle spielt, denn der Aspekt der Vergänglichkeit von Zeit wird insbesondere anhand von Musik veranschaulicht. Dieses Konzept der Fragmentierung erreicht die Autorin auch über eine experimentelle Romanstruktur, bei der sie die narrativ-lineare Erzählweise durch das Einfügen einer Folienpräsentation durchbricht.

Die Ergebnisse der Primärwerkanalysen werden in einem abschließenden Kapitel zusammengefasst und – um weitere Romanbeispiele ergänzt – miteinander verknüpft. Ausgehend von dieser erweiterten Basis wird auf Funktionspotentiale der zeitgenössischen *fictions of time* innerhalb des skizzierten, gesellschaftlichen Spannungsfelds geschlossen. Dabei wird diskutiert, wie die spezifischen Charakteristika dieser Romane in den aktuellen gesellschaftlichen Diskurs über das Spannungsfeld der Zeit Eingang finden.

[41] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-visit-from-the-goon-squad-by-jennifer-egan-2264678.html (letzter Zugriff: 24.07.2014).

2. Die Veränderung von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen im 20. und 21. Jahrhundert

2.1 Zeiterfahrungen zwischen fiktionaler Welt und lebensweltlicher Realität: Paul Ricœurs Mimesis-Modell und seine Grenzen

Im Hauptteil dieser Arbeit werden *fictions of time* hinsichtlich ihrer Repräsentation, Evokation und Reflexion von Zeit analysiert und in Verbindung mit den Zeitvorstellungen und -erfahrungen westlich-industrialisierter Gesellschaften gebracht, die, wie in der Einleitung beschrieben, in einem Spannungsfeld situiert sind. Eine grundlegende These dieses Projektes ist somit, dass die fiktionale Welt des narrativen Textes und die „lebensweltliche Realität“[42] mit der genannten gesellschaftlichen Herausforderungslage in einem gegenseitigen Wechselverhältnis stehen. Dieser Konnex ist zunächst theoretisch zu fassen. Hierzu bedient sich diese Arbeit Paul Ricœurs Mimesis-Modell als Ausgangspunkt, das er in seinem dreibändigen Werk *Temps et récit* (1983-1985) entwickelt.[43]

In seiner phänomenologischen Studie beleuchtet Ricœur Zeit in Verknüpfung mit der narrativen Erzählung (vgl. Grethlein 2010: 314). Er sieht eine starke, gegenseitig geprägte Verbindung zwischen Zeit und Narration, die gleichsam den Ansatz des Wechselverhältnisses zwischen fiktionaler Welt und lebensweltlicher Realität dieses Projekts rechtfertigt:

> [Z]wischen dem Erzählen einer Geschichte und dem zeitlichen Charakter der menschlichen Erfahrung [besteht] eine Korrelation […], die nicht rein zufällig ist, sondern eine Form der Notwendigkeit darstellt, die an keine bestimmte Kultur gebunden ist. (Ricœur 1988: 87)

Die Korrelation zwischen der menschlichen Zeiterfahrung und dem Erzählen einer Geschichte stellt demnach eine transkulturelle Notwendigkeit dar. Einerseits wird Zeit nach Ricœur erst dann „menschlich“, wenn sie narrativ artikuliert wird. Andererseits wird eine Erzählung nur in vollem Maß bedeutungsvoll, wenn sie Aspekte der Zeiterfahrung thematisiert (vgl. ebd.: 13). Der gewisse Grad an „Durchlässigkeit“ (Kilian 2004: 75) zwischen der fiktionalen Welt des Romans und der lebensweltlichen Realität,

---

42 Hier wird auf den Begriff der lebensweltlichen Realität verwiesen, den Eveline Kilian in ihrem Aufsatz „Zeitdarstellung“ im Zusammenhang mit Ricoeurs Zeittheorie wählt (Kilian 2004: 75).

43 Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Rainer Rochlitz *Zeit und Erzählung* (1988-1991) verwendet.

die für diese Art des Austausches notwendig ist, bezeichnet Ricœur als „Referenz“ (Ricœur 1989: 91, Ricœur 1988: 122).

In seinem dreistufigen Mimesis-Modell vertieft Ricœur die Wechselbeziehung von Zeiterfahrung in der fiktionaler Welt und in der lebensweltlichen Realität und führt diese weiter, in dem er, vereinfacht ausgedrückt, sowohl den Produktionszusammenhang auf der Ebene der Mimesis I- als auch den Rezeptionszusammenhang auf der Mimesis III-Ebene betrachtet. Mimesis II, die Ebene des Erzähltextes selbst, verbindet diese beiden kontextorientierten Stufen (vgl. Scheffel 2012[44]). Mit dem so geschaffenen Zusammenhang zwischen Zeiterfahrungen im narrativem Text und in der lebensweltlichen Realität stellt das Modell, dessen drei Ebenen im Folgenden mit Blick auf dieses Projekt kurz beschrieben werden, einen idealen Startpunkt für den theoretischen Teil dieser Arbeit dar. Zu betonen ist, dass der Mimesis-Begriff in diesem Modell nicht eine bloße Kopie der Wirklichkeit, sondern eine dynamische und kreative Form der Abbildung (vgl. Römer 2010: 293) bedeutet. Dies weist auf mögliche Brüche zwischen lebensweltlicher Realität und der Welt des Textes hin, welche die Erzählung durch ihre Schaffung von Fiktion erzeugen kann (vgl. Ricœur 1988: 77).

Auf der Ebene der **Mimesis I** (vgl. ebd.: 90-104) wird die Präfiguration von Zeiterfahrung, das „Vorher“ (ebd.: 88) der dichterischen Kompositionsarbeit betrachtet. Dies impliziert, dass der narrative Text kein Werk ist, das ausschließlich aus der kreativen Imaginationskraft seines Autors hervorgeht, sondern dass dieser, zumindest in Teilen, auch Aspekte aus dessen Lebenswelt verarbeitet (vgl. ebd.: 90, vgl. Nünning/Sommer 2002: 35 ff.). Dies untermauert, dass bestimmte Zeitvorstellungen, -erfahrungen, und -konflikte, die in zeitgenössischen Romanen repräsentiert und reflektiert werden, in den westlich-industrialisierten Gesellschaften angelegt sind. Betrachtet man den Roman mit Ricœur als Handlungsnachahmung, so bedeutet dies, dass die Handlungen sowie die mit ihnen in Verbindung stehenden Elemente, wie z. B. Ziele und Motive, agierende Subjekte und deren Interaktionen sowie (äußere) Umstände, in der lebensweltlichen Realität bereits narrativ vorstrukturiert sind (vgl. Ricœur 1988: 90 ff.). Der Mensch nimmt demnach nicht isolierte Handlungen wahr und verknüpft diese erst im Nachhinein miteinander, sondern versteht diese bereits in narrativ präfigurierten Zusammenhängen (vgl. Römer 2010: 299). Um Handlungen in Erzählungen kreativ nachahmen zu

[44] http://narratologie.ehess.fr/index.php?/contributions/-ecritures-de-l-histoire-ecritures-de-la-fiction-dossier-issu-du-colloque-16-au-18-mars-2006/610-document-sans-titre (letzter Zugriff: 13.08.2014).

können, fordert Ricœur somit ein dreifach geprägtes narratives Vorverständnis der Handlungswelt:

> Damit wird der Sinn der *mimesis* I in seiner Vielschichtigkeit deutlich: eine Handlung nachahmen oder darstellen heißt zunächst, ein Vorverständnis vom menschlichen Handeln haben: von seiner Semantik, seiner Symbolik und seiner Zeitlichkeit. (Ricœur 1988: 103)

Das erstgenannte strukturelle Verstehen beinhaltet einerseits die Kenntnis des oben genannten Begriffsnetzes um die Kategorie der Handlung, andererseits die Vertrautheit mit den Kompositionsregeln einer Erzählung in ihrer diachronen Ordnung. Das zweite Merkmal bildet das symbolische Vorverständnis. Darunter ist das Wissen über das Symbolsystem zu verstehen, anhand dessen eine Handlung dargestellt wird und das dieser bereits eine „Vorform der Lesbarkeit" (ebd.: 95) verleiht. Zentral für die These des Zusammenhangs zwischen Zeit und Erzählung, der bereits auf der Ebene der Mimesis I in Form einer „pränarrativen Struktur der Zeiterfahrung" (ebd.: 98) erscheint, ist der temporale Aspekt des narrativen Vorverständnisses der Handlungswelt. Eng mit diesem narrativen Verständnis verbunden ist ein authentisches Erzählbedürfnis des Menschen, der seine Erfahrungen und sein Wissen in Erzählungen ordnet und mit Sinn füllt (vgl. Bruner 1991: 4 ff.). Dies ist schon in kleinen Erzählungen mit Episoden des Alltags erkennbar, die durch die Narration nicht nur kausal, sondern auch zeitlich verknüpft werden (vgl. Römer 2010: 301, vgl. Nünning/Sommer 2002: 35 ff.).

Mimesis II (vgl. Ricœur 1988: 104-113) stellt die Stufe der narrativen Konfiguration der fiktionalen Welt, vereinfacht die Ebene des Erzähltextes, dar. Wie bereits beschrieben, bilden die Primärwerkanalysen, in denen *fictions of time* hinsichtlich der Repräsentationen von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen untersucht werden, den Hauptteil dieser Arbeit. Sinngemäß sieht Ricœur die Mimesis II-Ebene als „Angelpunkt" (ebd.: 88) zwischen den kontextorientierten Stufen Mimesis I und III, dem „Vorher" und dem „Nachher" (ebd.) der narrativen Konfiguration. Ihm zufolge leistet diese zweite Ebene des Modells in ihrer vermittelnden Zwischenstellung eine „Synthesis des Heterogenen" (ebd.: 106) in dreifacher Hinsicht: Erstens werden die heterogenen Elemente des Begriffsnetzes rund um die Handlung (Handelnde, Ziele, Mittel, Umstände etc.) untereinander in Zusammenhang gebracht.[45] Zweitens wird

[45] Es ist zu bemerken, dass diese Elemente auf der Ebene der Mimesis I bereits zu einem gewissen Grad vorstrukturiert sind. Die Synthesis besteht demnach aus der Vertiefung der pränarrativen Verknüpfungen oder aus dem Auseinanderbrechen derselben und der darauffolgenden neuartigen Zusammensetzung, kurz dem „modifizierende[n] und vertiefende[n] Synthetisierungsprozess des nie ganz Heterogenen" (Römer 2010: 314).

durch die Narration aus einer reinen Abfolge von Ereignissen eine ganzheitliche Geschichte konfiguriert. Drittens findet eine Vermittlung von der Erzählung eigenen Zeitmerkmalen statt. Hier wird die Ordnung stiftende Funktion der Erzählung im Zusammenhang mit Zeit ersichtlich. Ricœur bemerkt zwar, dass Dissonanzen in einer narrativen Erzählung nicht vollständig eliminiert werden und es aufgrund der Aporizitäten der Zeit nie möglich ist, eine völlig homogene Erzählung zu schaffen, in der alle Brüche vollends aufgehoben sind. Dennoch betont er die Dominanz der Ordnungsfunktion der Erzählung.

Auf der Ebene der **Mimesis III** (vgl. ebd.: 113-135) des Modells ist die zweite Kontaktstelle zwischen dem narrativen Text und seinem Kontext angesiedelt, die sich mit der kulturellen Refiguration der Zeiterfahrung, dem „Nachher“ (ebd.: 88) der narrativ konfigurierten Zeit, befasst. Der Übergang von Mimesis II zu Mimesis III erfolgt nach Ricœur im Leseprozess. Da der Rezipient mit seinen eigenen Zeiterfahrungen an den Text herantritt, stellt das Lesen keine rein passive Rezeption dar. Vielmehr handelt es sich dabei um eine aktive Auseinandersetzung mit dem Text, in der die dem Leser eigenen mit den im Text dargebotenen Zeiterfahrungen zusammengebracht und letztere in die eigene Handlungswelt übersetzt werden. Die Bedeutungen des Textes sind also erst auszuhandeln. Desweiteren muss der Rezipient zuweilen Leerstellen und Lücken im Text füllen und dabei selbst konfigurierende Leistungen erbringen. Erst wenn er nach der Lektüre die gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen in seine Handlungswelt einbringt, ist die Erzählung nach Ricœur abgeschlossen (vgl. ebd.: 113). Damit bildet die Ebene der Mimesis III die theoretische Basis für die Betrachtung der Funktionspotentiale von *fictions of time* in dem konstatierten Spannungsfeld der Zeit, die im Schlusskapitel der Arbeit erfolgt.

Fictions of time reproduzieren nicht lediglich Zeitvorstellungen und -erfahrungen der Gegenwart, sondern reflektieren und modifizieren diese gegebenenfalls, zeigen mögliche Umgangsformen mit ihnen auf und schaffen mitunter innovative Zeitkonzepte. Der Rezipient kann diese als eigene rezipieren, sie in der fiktionalen Welt des Romans mental erproben sowie dadurch seine Ansichten und Handlungen im Alltag verändern. Auf diese Weise geht die Zeiterfahrung der narrativen Konfiguration wieder in die lebensweltliche Realität (des Rezipienten) ein und bietet hier Anlass zu neuen Konfigurationen, so dass ein Übergang von der Mimesis III-Ebene zur Ebene der narrativen Präfiguration (Mimesis I), allerdings auf einer weiteren Stufe geschaffen wird. Dies etabliert einen kreisförmigen Prozess, der jedoch kein „circulus vitiosus“ ist

(ebd.: 115), sondern eine spiralförmige Struktur etabliert, in der mit immer wieder neuen Phasen des dreistufigen Mimesis-Prozesses begonnen wird.

Durch die Verknüpfung von Zeiterfahrung und Narration sowie durch die Schaffung zweier Kontaktstellen zwischen fiktionaler Welt des narrativen Textes und lebensweltlicher Realität innerhalb des dreistufigen Mimesis-Modells bereitet Ricœurs Studie den theoretischen Boden für diese Arbeit. Sein Modell allein ist jedoch nicht ausreichend, um die notwendigen theoretischen Voraussetzungen für die Untersuchungen der Primärwerke zu schaffen. Dies liegt vornehmlich an zwei Gründen: In seinem Werk stellt Ricœur, wie oben beschrieben, die Rolle des narrativen Texts als eine Verbindung von heterogenen Elementen zu einem homogenen Ganzen heraus. Dieser Akt der Homogenisierung, der Erschaffung eines stimmigen Ganzen, trifft auf viele zeitgenössische *fictions of time* jedoch gerade nicht zu (vgl. Morrison 2003: 34). Unter dem Einfluss des gegenwärtigen Spannungsfelds der Zeit betonen sie, dem Zusammenspiel von Mimesis I und II folgend, bewusst temporale Aspekte wie Fragmentierung, Delinearisierung, Subjektivität oder Ambivalenz, die zugleich zentrale Elemente der aktuellen Zeiterfahrung westlich-industrialisierter Gesellschaften sind. Dazu bedienen sie sich unter anderem fragmentierten äußeren Romanstrukturen, unterschiedlichen Fokalisierungsinstanzen oder unzuverlässigen Erzählern.[46] Um solche Texte theoretisch zu fassen, ist Ricœurs Mimesis-Modell an eben dieser Stelle zu erweitern, um somit den Voraussetzungen der Primärwerke gerecht zu werden.

Die Auffassung des narrativen Textes als „Synthesis des Heterogenen“ (Ricœur 1988: 106) mag auf Ricœurs phänomenologisch-hermeneutischen Ansatz (vgl. Nünning/Sommer 2002: 34) zurückzuführen sein, den er aus Sicht der Philosophie verfolgt. Damit zeigt er eine durchaus wichtige Perspektive auf Zeit im Roman. Zeitvorstellungen und -erfahrungen in der heutigen westlich-industrialisierten Welt werden allerdings, wie bereits thematisiert, von einer Vielzahl an Ansätzen, Theorien und Modellen unterschiedlicher Gebiete und Disziplinen geprägt. Um der Komplexität von Zeit gerecht zu werden, die in die Romane eingeht, muss der theoretische Rahmen durch weitere Theorien und Ansätze aus anderen Disziplinen ergänzt werden, die Ricœurs Mimesis-Modell weiterführen.

In den folgenden Unterkapiteln werden aus diesem Grund diverse ausgewählte Ansätze, Theorien und Konzepte unterschiedlicher Disziplinen aus dem 20. und 21. Jahr-

[46] S. hierzu das methodische dritte Kapitel dieser Arbeit sowie die vier Primärwerkanalysen in den Kapiteln 4 bis 7.

hundert herangezogen und miteinander kombiniert. Wie in der Einleitung begründet, wird dieser Zeitrahmen gewählt, da hier kulturelle und sozio-ökonomische Veränderungen[47] und technologische Entwicklungen[48] stattgefunden haben, die das Erfahren von sowie das Denken über Zeit bis heute grundlegend prägen und wandeln (vgl. Kern 1983). Die Disziplinen werden weder nacheinander abgearbeitet noch wird chronologisch vorangegangen. Vielmehr sind für diese Arbeit vier temporale Aspekte identifiziert, die zentral für die Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen der (Post-) Moderne sind und, folgt man Ricœurs Modell, damit auch für *fictions of time* der Gegenwart: das Konzept der Raumzeit, das Verhältnis von Be- und Entschleunigung, die Fragmentierung der Zeit sowie der Pluralismus von Zeitvorstellungen. Das Vorgehen orientiert sich dabei an Steven Kerns Methode, die er in der Einleitung zu *The Culture of Time and Space 1880-1918* (vgl. Kern 1983: 4 ff., 87 f.) beschreibt und im Folgenden dazu nutzt, Erkenntnisse und Entwicklungen aus ganz unterschiedlichen Bereichen miteinander in Verbindung zu bringen, die sich trotz ihrer großen disziplinären Entfernung dennoch auf dasselbe temporale bzw. spatiale Phänomen beziehen und so zu seinem Argument beitragen. Auf diese Weise werden unter den vier genannten Themenfeldern ganz unterschiedliche Ansätze, Theorien und Disziplinen zusammengebracht, die auf den ersten Blick nicht zueinander passend erscheinen. Mit Hilfe einer Kerns ähnlichen Methode werden sie aber im Hinblick auf die zu analysierenden Romane fruchtbar miteinander kombiniert.

2.2 Das Konzept der Raumzeit

Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen heutiger westlich-industrialisierter Gesellschaften sind eng mit der Kategorie des Raums verknüpft. Betrachtet man z. B. das Bild von Zeit, das Hans Ulrich Gumbrecht in seiner Monographie *Unsere breite Gegenwart* (2010) zeichnet, so klingt bereits im Begriff der „**breiten Gegenwart**“ die räumliche Dimension an. Die Gegenwart ist demnach nicht mehr als ein kurzer Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft zu sehen, sondern dehnt sich durch das Eindringen vergangener und zukünftiger Momente, etwa durch den Einfluss der neuen Technologien, in die Breite als räumliche Komponente aus (vgl. Gumbrecht 2010:

[47] U. a. die Etablierung des Taylorismus, die Einführung der *World Standard Time* und das verstärkte Aufkommen von Eigenzeiten. Vgl. hierzu vor allem die Kapitel 2.2 bis 2.5.

[48] U. a. die Erfindung und Etablierung des Autos und Flugzeugs im Transport oder des Telefons, des Radios und des Internets im Bereich der Kommunikationstechnologien. Vgl. hierzu ebenfalls die Kapitel 2.2 bis 2.5.

104 f.). Analog zu Gumbrecht, aber mit expliziterer Betonung des räumlichen Aspekts, meint Jürgen Schläger: „The present is no longer a moment of transition between a past and a future but an extended space in which future and past are made to serve present concerns“ (Schläger 2005: 430). Zeit folgt somit nicht mehr dem Postulat eines zielgerichteten linearen Nacheinanders, das nach Gumbrecht im Alltag der westlich-industrialisierten Welt nach wie vor dominiert (vgl. Gumbrecht 2010: 103). Stattdessen ist sie in Form eines räumlichen Nebeneinanders organisiert. Damit wird die Inklusion der Kategorie des Raums unabdingbar, wenn aktuelle Zeitstrukturen in westlich-industrialisierten Gesellschaften bzw. daraus hervorgehende Romane in den Blick rücken.

Im Kontext der Romananalyse entwickelt Michail Bachtin (1975) den passenden theoretischen Konnex zwischen Zeit und Raum. Ihm zufolge sind beide Kategorien untrennbar miteinander verwoben und werden auf theoretischer Ebene im Konzept des **Chronotopos** fusioniert: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ (Bachtin 2008: 7). Der Raum fungiert dabei als Mittel zur Konkretisierung und Illustration des abstrakten Phänomens. Die Zeit wiederum füllt den Raum mit Inhalt:

> Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert (ebd.).

Auch in zeitgenössischen *fictions of time* sind zahlreiche derartige zeitlich-räumliche Muster zu finden, etwa in der folgenden Passage aus Penelope Livelys Roman *City of the Mind* (1991):

> The whole place is one babble of allusions, all chronology subsumed into the distortions and mutations of today, so that in the end what is visible and what is uttered are complementary. The jumbled brick and stone of the city’s landscape is a medley of style in which centuries and decades rub shoulders in a disorder that denies the sequence of time (*City of the Mind* 69).

Anhand der Architektur der Stadt London wird in dieser Romanpassage ein Bild von Zeit vermittelt, das Gumbrechts breiter Gegenwart entspricht: Die Bauten aus verschiedenen Epochen, welche die Charakteristika ihrer Zeit im London der Gegenwart in der fiktionalen Welt präsent halten, vereinen unterschiedliche Zeitpunkte in einem Moment. An dieser Textstelle ist zu erkennen, dass sich der Raum nicht nur, wie zu Beginn des Kapitels beschrieben, als Dimension gegenwärtiger Zeitstrukturen manifestiert, sondern

darüber hinaus dazu dient, Zeiterfahrungen anschaulich, in Bachtins Worten „auf künstlerische Weise sichtbar“ (Bachtin 2008: 7) zu machen.

Wolfgang Hallet und Birgit Neumann konstatieren in ihrem Sammelband *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* (2009), dass das dreistufige Mimesis-Modell, das Ricœur für die Kategorie der Zeit entwickelt, auch für den Raum übersetzbar ist: „Räumliche [bzw. chronotopische] Konfigurationen des Textes vermitteln zwischen kulturell präfigurierten Raumpraktiken [bzw. chronotopischen Praktiken] […] und deren Refiguration in der kulturellen Wirklichkeit der Leser/innen […]“ (Hallet/Neumann 2009: 22). Analog dazu kann das Konzept des *Chronotopos* in Ricœurs Modell integriert werden. Für beide Ansätze gelten dieselben Voraussetzungen: Bachtin sieht genau wie Ricœur eine Wechselwirkung zwischen „der darstellenden realen Welt und der im Werk dargestellten Welt“ (Bachtin 2008: 191), die der lebensweltlichen Realität bzw. der fiktionalen Welt des narrativen Textes entsprechen. Zwischen beiden Welten nimmt Bachtin eine prinzipielle Grenze wahr, die jedoch nicht absolut oder undurchlässig ist (vgl. ebd.: 191 f.), so dass auch bei ihm die Referenz (vgl. Ricoeur 1988: 122) zwischen lebensweltlicher Realität und fiktionaler Welt des Textes gegeben ist und ein Austausch zwischen beiden stattfinden kann. In dieser Wechselwirkung sieht Bachtin neben den Chronotopoi, die in der fiktionalen Welt des literarischen Werks erzeugt werden, eine weitere Form, den „schöpferischen“ (Bachtin 2008: 192) Chronotopos:

> Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozess wie auch im Prozess seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert. Dieser Austauschprozess ist natürlich selbst chronotopisch (ebd.).

Demnach finden Aspekte der lebensweltlichen Realität in den narrativen Text, das heißt in dessen fiktionale Welt, Eingang. Dies kann als Analogie zur Beziehung zwischen Ricœurs Mimesis I- und Mimesis II-Ebene gesehen werden. Das literarische Werk wird vom Chronotopos bestimmt und als eine „künstlerische Einheit“ (ebd.: 180) konfiguriert, was den Ausführungen zur Mimesis II-Ebene entspricht. In der Folge trifft der narrativ konfigurierte Chronotopos auf den Rezipienten, der den Text durch seine „schöpferische[…] Wahrnehmung […] erneuert“ und damit ebenfalls an der Konfiguration der im Text dargestellten Welt teilnimmt. So geht die durch den Chronotopos bestimmte Erzählung, wie im Mimesis-Modell von Ebene II zu Ebene III, wieder in die lebensweltliche Realität ein und bereichert sie (vgl. ebd.: 191 ff.). Zusammenfassend

kann festgehalten werden, dass beide Ansätze miteinander konform gehen und das Konzept des Chronotopos in Ricœurs Mimesis-Modell eingebettet werden kann.[49]

Den Begriff des Chronotopos entlehnt Bachtin nach eigenen Angaben der Relativitätstheorie (vgl. ebd.: 7). Auch wenn er betont, lediglich den Begriff ohne jegliche physikalische Implikationen übernommen zu haben, führt dies dennoch auf den übergreifenden Kontext hin, in dem das Konzept des Chronotopos, der Raumzeit, relevant ist. Ferner weisen beide Ansätze, jeweils in der Fachsprache der eigenen Disziplin formuliert, auch konzeptuelle Gemeinsamkeiten auf: So sehen beide die Kategorien von Zeit und Raum in Verbindung miteinander formulieren die Notwendigkeit von deren Analyse als Einheit (vgl. Morrison 2003: 36).

Albert Einstein zeigt in seiner speziellen **Relativitätstheorie** (1905) und weitergehend in der allgemeinen Relativitätstheorie (1916),[50] dass Zeit nur in Abhängigkeit eines bestimmten Referenzsystems gemessen werden kann und somit relativ ist. Dementsprechend ist Zeit abhängig von der relativen Geschwindigkeit zwischen Beobachter und beobachtetem Objekt, so dass Raum und Zeit nur im Zusammenhang miteinander betrachtet werden können. Mathematisch wird diese Verbindung von Hermann Minkowski bewiesen, der in seinem Vortrag von 21. September 1908 folgenden Satz prägt: „Von Stund an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken, und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbstständigkeit bewahren“ (Minkowski 1908: 54 zit. in Carrier 2009: 33). Minkowski demonstriert, dass neben den drei Dimensionen des Raumes auch die Angabe des Zeitpunktes nötig ist, um ein Objekt genau zu verorten (vgl. Carrier 2009: 28 ff.).[51] Gemeinsam mit den drei Dimensionen des Raumes bildet Zeit als vierte Dimension das Raum-Zeit-Kontinuum, kurz die (Minkowski-)Raum-Zeit, so dass beide Kategorien auch hier wechselseitig miteinander verbunden sind, wie Bachtin es für den literarischen Chronotopos formuliert.

Einsteins spezielle und allgemeine Relativitätstheorie sind gleichbedeutend mit einer physikalischen Revolution. Mit der Erkenntnis der relativen Zeit etabliert er ein

---

49 An diesem Punkt zeigt sich erneut die integrative Qualität von Ricœurs Mimesis-Modell, die in Kapitel 1.5 festgestellt wurde.

50 Zur exakten Aussage und Bedeutung von relativer und allgemeiner Relativitätstheorie s. Carrier 2009: 17 ff., 190 ff.

51 Zur Veranschaulichung dieser Theorie schlagen Bertram Weiß und Jochen Stuhrmann in ihrem Aufsatz ein fahrendes Auto vor, dass man nur dann lokalisieren kann, wenn man neben den räumlichen Koordinaten auch den exakten Zeitpunkt hat, zu dem sich das Fahrzeug an dem durch die räumlichen Koordinaten angegebenen Standort befindet (vgl. Stuhrmann/Weiß 2011: 25).

völlig neues und anderes Zeitsystem, das die bisher geltenden Prinzipien Isaac Newtons aus dem 17. Jahrhundert, der Zeit als absolut, universell und gleichförmig voran schreitend definiert, deutlich erweitert und teilweise ganz außer Kraft setzt (vgl. ebd.: 190). Obwohl seine Theorien weitläufig rezipiert werden (vgl. Kern 1983: 19), können sich seine Erkenntnisse im alltäglichen Umgang der Menschen mit Zeit nicht durchsetzen, so dass die neuen Erkenntnisse des Physikers kaum Einfluss auf den Alltag der Menschen haben.

Im ökonomisch-gesellschaftlichen Leben setzt sich vielmehr eine Entwicklung durch, die Dan Thu Nguyen (1992) in seinem gleichnamigen Aufsatz als „spatialization of metric time", ‚**Verräumlichung der metrischen Zeit**' bezeichnet. Diese beruht darauf, dass die Eroberung von Territorien und die Beherrschung von Räumen eng mit der Kontrolle über Zeit verbunden ist (vgl. Nowotny 2012: 24, 151, vgl. Nguyen 1992: 30). Hier tritt der untrennbare Zusammenhang von Raum und Zeit (vgl. Bachtin 2008: 7) erneut zu Tage, allerdings in einem anderen Zusammenhang. Die metrische Zeit, das heißt die scheinbar objektive, präzise Uhrzeit, wird u. a. durch Entwicklungen in der Uhrenindustrie seit Ende des 19. Jahrhunderts immer präsenter (vgl. Nguyen 1992: 36 f.). Wichtige Schritte innerhalb ihrer Verbreitung sind die Möglichkeit des exakten Gebrauchs der metrischen Zeit auch auf dem Meer und vor allem die Einführung der *World Standard Time*, nach der die Welt gleichmäßig in 24 Zeitzonen unterteilt und nach einem einheitlichen Meridian ausgerichtet ist (vgl. ebd.: 33 f.).[52]

Durch innovative Theorien in der Ökonomie, welche die Effizienz der industriellen Produktion zum ersten Mal wissenschaftlich betrachten und anhand mathematischer Formeln berechnen, gelangt das Konzept der metrischen Zeit in die ‚Räume' der Fabriken und wird hier auf den menschlichen Körper[53] übertragen (vgl. ebd.: 34 ff.). Das prominenteste Beispiel in diesem Kontext sind Frederik W. Taylors *Principles of Scientific Management* (1911). Hierin systematisiert der Ökonom jeden Arbeitsprozess der Produktion und unterteilt ihn in elementare Operationen, die in einer bestimmten, vorgegebenen Zeit erledigt werden müssen, um maximale Effizienz zu erzielen. Der Arbeitstag bzw. die Arbeitszeit eines jeden Werktätigen wird durch Taylors Prinzipien äquivalent zu Geld bzw. Kapital und muss daher aus ökonomischer Sicht vollständig

---

52 Für eine ausführliche Betrachtung der Einführung der *World Standard Time* s. u. a. Nguyen (1992: 31 ff.), Kern (1983: 11 ff.) sowie Derek Howse (1980).

53 Zur Rolle des menschlichen Körpers als/im Raum vgl. Hallet/Neumann 2009: 27.

und effizient umgesetzt werden.[54] Der dadurch entstehende Grundsatz ‚Zeit ist Geld' (‚time is money'), der seither bis heute Gültigkeit besitzt, ist mit Wendungen wie ‚Zeit investieren/sparen' (‚to invest/save time') Teil unseres alltäglichen Sprachgebrauchs (vgl. Lakoff/Johnson 1980: 7 ff.).[55]

Die metrische Zeit durchdringt in der Folge nicht nur die Arbeitszeit (in den Fabriken), sondern breitet ihren Einfluss auf nahezu alle Bereiche des Lebens und damit auch auf die Freizeit aus: Gesellschaftliche Institutionen wie Schulen, die Kirche, das Militär, Krankenhäuser oder Kinderheime übernehmen metrisch geprägte Zeitstrukturen in ihren Tagesablauf (vgl. Rosa 2005: 30, vgl. Nyugen 1992: 41). Die Verbindung von Zeit und Raum in der Ausbreitung metrischer Temporalität pointiert zusammenfassend schreibt Nguyen:

> But the 'emptiness' of metric time has been gradually filled with the density of space, which in turn can be dominated, harnessed, and tamed. Metric time first gave us the rule of the seas and oceans, then the colonization of the land; it taught us how to structure our bodies and movements in work and how to rest when the job is done (Nyugen 1992: 46).

Pünktlichkeit wird in der Folge der geschilderten Ereignisse zur Tugend, Zeitknappheit „zu einer generalisierten Norm, ja zu einem gesellschaftlichen Statussymbol" (Nowotny 2012: 98 f.) erhoben. Bis heute sind sie in einer Form internalisiert und sprachlich verankert, dass die Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften sie nicht länger als erstrebenswerte Qualitäten sehen, sondern als Notwendigkeit und Voraussetzung betrachten (vgl. ebd.: 65, 96). Allgemeine Umerziehungen, die weg von derartigen Gewohnheiten und Ansichten führen sowie alternative Wege zu den Mustern der metrischen Zeit gehen, gelten daher als schwierig (vgl. Rosa 2005: 37). Aus diesem Grund ist im Fortgang der Arbeit zu untersuchen, inwiefern Romane in diesem Kontext eingesetzt werden bzw. hilfreich sein können.

Nyugens Ausdruck der ‚Verräumlichung der metrischen Zeit' kann irreführen, weil er den Eindruck erweckt, dass der Raum in den Prozessen der Verräumlichung Überhand über Zeit gewinnt. Im Zusammenhang mit der **„Revolutionierung des Raum-Zeit-Regimes"** zeigt Hartmut Rosa (2005: 161 ff.) jedoch, dass Gegenteiliges der Fall ist. So emanzipiert sich die Zeitwahrnehmung, gerade durch die weltweite Verbreitung der metrischen Zeit, vom Raum. Ursprünglich ist Zeit als eine „Funktion der Raum-

---

[54] Vgl. hierzu u. a. Nyugen 1992: 38 ff., Stevenson 1992: 11 ff., Kern 1983: 92.

[55] Zu diesem Aspekt s. vor allem auch das Kapitel 3.3 dieser Arbeit, das sich mit Zeitmetaphorik befasst.

wahrnehmung“ (ebd.: 163) zu betrachten, da sich das menschliche Gefühl für Zeit einst durch sich verändernde Raumqualitäten wie den Wechsel von Tag und Nacht oder den Jahreszeiten ergibt. Die Zeitmessung mit immer exakter arbeitenden Uhren ermöglicht den Menschen dagegen Zeit unabhängig von räumlichen Gegebenheiten festzustellen, was durch die Einführung der *World Standard Time* und der daraus resultierenden weltweiten Vereinheitlichung der Zeitmessung verstärkt wird.

Bei genauer Betrachtung der Erfahrung des Raums scheint dieser durch Innovationen im Transport- und Kommunikationswesen gefühlt verkürzt zu werden. Dieses Erlebnis tritt bereits im 19. Jahrhundert mit der Etablierung der Eisenbahn ein (vgl. ebd.: 164, vgl. Koselleck 2000: 160). Es steigert sich weiter mit der Erfindung und vor allem der täglichen Nutzung des Automobils sowie des Flugzeugs. Insbesondere im Flugzeug wird der Raum zu einem Abstraktum, denn der Mensch blickt losgelöst von der Erdoberfläche Kilometer hoch in der Luft auf seine nun zweidimensional erscheinende Lebenswelt und kann den Raum nur noch in Form der Flugdauer erfahren. Dies kommt Rosa zufolge einer „Raumvernichtung“ (Rosa 2005: 164) gleich. Durch die neuen, schnellen Transportmittel lassen sich Distanzen leichter überbrücken, so dass auch entfernte Orte erreichbar sind. Die Welt scheint folglich zu schrumpfen. „[W]o materielle Transportprozesse durch elektronische Informationsübermittlung ersetzt werden“ (ebd.: 166), schwinden Distanzen schließlich völlig. Im Internet erhält der Raum eine andere, neuartige Qualität: er ist virtuell angelegt und verliert seine materiell greifbaren und damit unmittelbar erfahrbaren Charakteristika. Foren, E-Mail Accounts, Blogs oder Chat-Räume sind quasi „ortlos“ (ebd.); sie können nicht im konventionellen Sinn im dreidimensionalen Raum verortet werden.

Wie die Raumerfahrung durch Innovationen im Bereich des Transports, der Information und der Kommunikation revolutioniert ist, bewirken eben diese Entwicklungen analog dazu Veränderungen in der Zeiterfahrung. Ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert entsteht mit dem kabellosen Telegraphen, der Erfindung des Telefons, des Radios und später des Fernsehens eine bis dahin unbekannte Form der Simultanität. Mittels dieser Erfindungen werden ebenfalls Distanzen verringert, indem Nachrichten und Informationen mit minimalen Zeitverzögerungen über die ganze Welt verbreitet werden.[56] Jede

[56] U. a. dieser Umstand stellt neben den einheitlichen Fahrplänen der Bahn einen Grund für die Einführung der *World Standard Time* dar, da die oben genannten Medien in ihrem Gebrauch eine weltweite zeitliche Synchronisation erfordern.

Person, die Zugang zu den neuen Technologien hat,[57] kann am weltweiten Geschehen teilhaben.

Das **Gefühl der Simultanität** führt zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu kontroversen Reaktionen: Während die Futuristen begeistert von einem „prodigious sense of simultaneity and omnipresence“ (Kern 1983: 71 f.) sprechen, äußert sich u. a. Max Nordau kritisch gegenüber der Erfahrung von Simultanität und kreiert innerhalb des folgenden Zitats ein Szenario, das für die Lebenswelt westlich-industrialisierter Gesellschaften im 21. Jahrhundert durchaus zutrifft: „ […] that it would take a century for people to be able to read a dozen square yards of newspapers daily, to be constantly called to the telephone, to be thinking simultaneously of five continents of the world without injury of the nerves“ (Nordau zit. in Kern 1983: 70).

Literatur und Musik erforschen das neuartige Zeitempfinden auf künstlerische Art und machen es auf diese Weise erfahrbar. In der Musik wird die Gleichzeitigkeit, etwa in Werken von Claude Debussy, Bela Bartok oder Richard Wagner, durch Polyphonie, Bitonalität und Polyrhythmik[58] inszeniert (vgl. ebd.: 75). In der Literatur kann insbesondere James Joyces *Ulysses* (1922) als prototypisch für die narrative Evokation von Simultanitätserfahrungen angesehen werden. Inspiriert durch Kino und Musik imitiert dieser kontrapunktische Techniken mit sprachlichen Mitteln, indem er Wörter und Phrasen augmentiert, ihre Richtung umkehrt und die Ausdrücke verschiedener Charaktere überlagert. Zudem inszeniert er Simultanitätserfahrungen durch cineastische Montagetechniken.[59]

Die gefühlte Simultanität durch innovative Kommunikations- und Informationstechnologien ist allerdings lediglich eine Illusion, wie Einstein mit seiner speziellen Relativitätstheorie beweist. Der abstrakte mathematische Beweis beinhaltet jedoch derart kleine, nicht direkt erfahrbare Zeiteinheiten, dass sich Einsteins Erkenntnis im Alltag nicht gegen das dominante tägliche Erleben der ‚scheinbaren‘ Gleichzeitigkeit durchsetzen kann (vgl. Kern 1983: 81). Helga Nowotny spricht in diesem Sinn von der „Illusion der Gleichzeitigkeit“ (vgl. Nowotny 2012: 17, 34 f.). Dennoch ist sie in heutigen west-

---

57 Dies weist darauf hin, dass die Innovationen im Bereich der Kommunikation und Information sowohl eine neue Form der Gleichberechtigung erzeugen – potentiell kann jeder unabhängig vom eigenen Standort am weltweiten Geschehen teilhaben – aber gleichzeitig auch für soziale Ungleichheiten sorgen. S. hierzu Nowotny 1993: 26 f.

58 In allen drei Fällen werden verschiedenartige Stimmen, Tonarten bzw. Rhythmen gleichzeitig übereinandergelegt, so dass ein Eindruck von komplexer Vielstimmigkeit entsteht.

59 Kern liefert hierzu eine aufschlussreiche und detaillierte Analyse mit vielen Textbeispielen (vgl. Kern 1983: 77ff.).

lich-industrialisierten Gesellschaften in zahlreichen Bereichen etabliert, betrachtet man etwa die Weltnachrichten, Börsenkurse, Finanztransaktionen und vor allem das Internet (vgl. ebd.: 20), das über Smartphones, Tablets und ähnliche Geräte ständig zugänglich ist und so zu einer alternativen Wirklichkeit avanciert. Ordnungsprinzipien des virtuellen Hypertextes setzen eine zeitlich-lineare Orientierung außer Kraft. Fragmentarisch-kaleidoskopartige Muster treten an die Stelle einer geordneten, stabilen Chronologie. Die chronologische Zeit verliert, wie am Beispiel des Internets aufgezeigt, zunehmend ihre ordnungsstiftende Funktion. So müssen alternative Ordnungs- bzw. Orientierungsweisen für Zeit und Raum gesucht werden.

Im Sinn des Verhältnisses der Ebenen Mimesis I zu Mimesis II in Ricœurs Modell spiegelt sich diese Entwicklung auch in *fictions of time* der Gegenwart wider. Wie bereits erwähnt, schaffen diese Romane keine Synthese von heterogenen Elementen, sondern versuchen vielmehr, u. a. durch experimentelle Erzählstrukturen, Delinearisierung, Fragmentierung und innovative Zeitkonzepte zu inszenieren.[60] In den Romananalysen des Hauptteils ist somit zu untersuchen, ob die narrativen Erzählungen alternative Orientierungsweisen bzw. Mittel zur Strukturierung und Ordnung aufzeigen sowie welche Rolle dabei das Konzept des Chronotopos in seinen unterschiedlichen Ausprägungen spielt. An dieser Stelle ist bereits festzuhalten, dass die Analysekategorien von Zeit und Raum im Zusammenhang mit *fictions of time* der Gegenwart als Union betrachtet werden müssen und der Raum großes Potential zur anschaulichen, greifbaren Darstellungen von zeitlichen Aspekten bietet.

2.3 Das Verhältnis von Be- und Entschleunigung

Technische und technologische Innovationen haben ab Ende des 19. Jahrhunderts das Verhältnis von Zeit und Raum revolutioniert und ein Gefühl der Gleichzeitigkeit entstehen lassen. Essentiell für diese Entwicklung ist das hohe Maß an Beschleunigung, das die neuen Technologien auf unterschiedlichen Ebenen hervorbringen. Beschleunigung und das Konzept der Raumzeit hängen demnach eng zusammen. Dies zeigt sich auch in der Definition und Berechnung von (gleichmäßiger) Beschleunigung in der Physik. Hier wird die (gleichmäßige) Beschleunigung als Veränderung der Geschwindigkeit pro Zeiteinheit definiert, wobei der Wert der Geschwindigkeit die Veränderung der Position pro Zeiteinheit angibt. Raum und Zeit werden in dieser Definition somit zur Bestim-

[60] S. hierzu Kapitel 2.1.

mung der Geschwindigkeit wie auch der von ihr abhängigen Beschleunigung miteinander in Verbindung gebracht.[61] Auch wenn beide Aspekte, Raumzeit und Beschleunigung, in einem Wechselverhältnis zu sehen sind, wird die Beschleunigung in ihrem Verhältnis zur Entschleunigung in diesem Projekt als eigenständiger, relevanter Aspekt betrachtet. Gerechtfertigt ist dies durch den Einfluss der (gefühlten) Akzeleration auf zahlreiche Lebensbereiche in westlich-industrialisierten Gesellschaften. Dies konstatiert auch Hartmut Rosa in seiner Monographie *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (2005), die wesentliche Grundlage für dieses Unterkapitel ist. Während Rosa für die Betrachtung von Beschleunigung als das zentrale Element der Zeiterfahrung des 20. und 21. Jahrhunderts argumentiert (vgl. Rosa 2005: 24), sieht dieses Projekt den Aspekt der Beschleunigung mit Kern als einen innerhalb einer Reihe von wichtigen temporalen Aspekten der Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen des zu betrachtenden Zeitraums (vgl. Kern 1983: 3).

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt es in der westlich-industrialisierten Welt zu einem hohen Grad an Beschleunigung durch Innovationen, die Kern als „***technologies of speed***“ (ebd.: 115) bezeichnet. Im Bereich des Transports sind im vorausgegangenen Kapitel bereits Eisenbahn, Automobil und Flugzeug sowie Telegraph, Telefon, Radio und Fernsehen als Beschleuniger der weltweiten Kommunikation angeführt worden. Auch in der Ökonomie hat Schnelligkeit eine hohe Bedeutung, beispielsweise wenn die per Stoppuhr gemessenen, getakteten Arbeitsprozesse innerhalb des Taylorismus betrachtet werden.[62] Moderne Maschinen und Innovationen wie das Fordsche Fließband ermöglichen eine beschleunigte Produktion von Gütern, an die sich die Arbeiter anpassen müssen, um effizient zu arbeiten. Insgesamt lässt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Erhöhung des allgemeinen Lebenstempos konstatieren, die den damaligen Alltag des Menschen beherrscht (vgl. Rosa 2005: 39 ff., 135 ff., vgl. Kern 1983: 110).

Ähnlich wie im Kontext der (gefühlten) Simultanität sind auch als Folge der enormen Beschleunigungswelle um die Wende zum 20. Jahrhundert unterschiedliche Reaktionen zu verzeichnen: Der Versuch, immer neue Geschwindigkeitsrekorde zu erzielen, etwa mit Automobilen oder Schiffen, zeugt von einer Begeisterung für die Akzeleration

---

61 Die Berechnung einer gleichmäßig beschleunigten Bewegung erfolgt über das sogenannte Weg-Zeit-Gesetz: $s(t) = 0{,}5 \cdot a \cdot t^2 + v_o \cdot t + s_0$, wobei t die Zeit, v_0 die Anfangsgeschwindigkeit zum Zeitpunkt $t = 0$ und s_0 die Anfangsposition zum Zeitpunkt $t = 0$ bezeichnet.

62 Vgl. hierzu Kapitel 2.2.

ebenso wie die Äußerungen der Futuristen, die in Marinettis Manifest[63] kulminieren (vgl. Rosa 2005: 81, vgl. Kern 1983: 119 f.). Andererseits stellen Ärzte und Psychologen bereits zu diesem Zeitpunkt nervöse Erschöpfung, Unruhe sowie Überforderung der menschlichen Wahrnehmung aufgrund des hohen Grads an Beschleunigung fest und warnen vor der Verstärkung dieser Symptome.[64] Hier wird bereits das in der Einleitung für den Beginn des 21. Jahrhunderts konstatierte Spannungsfeld der Zeit in Ansätzen erkennbar.

In der Literatur wird das neue Geschwindigkeitsgefühl narrativ repräsentiert und dabei kritisch beleuchtet. So ist Virginia Woolfs Kurzgeschichte „Kew Gardens“ (1921) eine überspitze Betonung der Langsamkeit, die sich der allgemeinen Hektik des Alltags entgegenstellt, wie es etwa in der folgenden Textstelle zu beobachten ist, in der die Bewegung einer Schnecke geschildert wird:

> In the oval flower bed the snail, whose shell had been stained red, blue, and yellow for the space of two minutes or so, now appeared to be moving very slightly in its shell, and next began to labour over the crumbs of loose earth which broke away and rolled down as it passed over them. It appeared to have a definite goal in front of it, differing in this respect from the singular high stepping angular green insect who attempted to cross in front of it, […]. Brown cliffs with deep green lakes in the hollows, flat, blade-like trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surfaces of a thin crackling texture, all these objects lay across the snail's progress between one stalk and another to his goal. (Woolf 1921: 38)

In ihrem Roman *Orlando* (1928), in dem die Autorin der exakten metrischen Zeit eine experimentelle temporale Struktur entgegenstellt,[65] kritisiert sie die Wirkung des hohen Grads an Beschleunigung explizit, indem sie dessen negative Wirkung auf alle Sinne der Protagonistin während einer Fahrt im Automobil durch London darstellt:

> The old Kent Road was very crowded on Thursday, the eleventh of October 1928. People spilt off the pavement. There were women with shopping bags. Children ran out. There were sales at drapers’ chop. Streets widened and narrowed. […] Women almost had their heels sliced off. Amor Vin – that was over a porch. […] Nothing could be seen whole or read from start to finish. […] After twenty minutes the body and mind were like scraps of torn paper tumbling from a sack and, indeed, the process of motoring fast out of London so much resembles the chopping up small of

---

63 In seinem Manifest *Le Futurisme* (1909) erklärt Filippo Tommaso Marinetti, Hauptvertreter der Gruppe der Futuristen, nicht nur eine neue Strömung in der Literatur, sondern eine allumfassende neue Kultur des Futurismus zu gründen. In seinen elf Thesen verherrlicht er u. a. Gewalt und Krieg sowie vertritt eine Frauen verachtende Auffassung, so dass sein Manifest hochgradig umstritten ist.

64 Kern nennt in diesem Kontext u. a. George M. Beard, James Crichton-Browne, John Girdner und Wily Hellpach (vgl. Kern 1983: 124 ff.).

65 Die Protagonistin Orlando durchlebt im Romangeschehen vier Jahrhunderte, altert dabei jedoch nur um 20 Jahre. S. hierzu auch Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

> identity which precedes unconsciousness and perhaps death itself that it is an open question in what sense Orlando can be said to have existed in the present moment (*Orlando* 211 f.).

Laut Rosa sind unterschiedliche und teilweise widersprüchliche Reaktionen eine unausweichliche Folge des Beschleunigungsschubs um den Jahrhundertwechsel. Trotz Kritik und Warnungen nimmt die Beschleunigung im Laufe des 20. Jahrhunderts jedoch weiter zu. Diese Entwicklung vollzieht sich aufgrund der komplex verflochtenen zeitlichen Strukturen unterschiedlicher Bereiche nicht gleichförmig, sondern „wellenförmig" (Rosa 2005: 109). Nur einige Ausprägungen dieser Prozesse seien hier genannt: In der Raumfahrt werden, von einer breiten Öffentlichkeit mit Staunen verfolgt, innovative Formen der Fortbewegung erschaffen und dabei neue Geschwindigkeitsrekorde erzielt, die vor allem in den 1960er Jahren mit einer Eroberung neuer Räume im Weltall einhergehen. In der gleichsam entgegengesetzten Richtung (vgl. Nowotny 2012: 18), der Erforschung infinitesimaler Räume, eröffnen in der Physik ab den 1950er Jahren immer schnellere Teilchenbeschleuniger die Möglichkeit zur Erforschung von Atomen, ihrer Bestandteile und ihrem spezifischen Verhalten.[66] Im Finanzmarkt werden die entscheidenden Zeiteinheiten immer kleiner, so dass schnelle Entscheidungen und Reaktionen notwendig werden, um Gewinne zu erzielen (vgl. ebd.: 18 ff.). Schließlich ermöglicht die Entwicklung und Verbesserung von Computern immer schnellere Datenverarbeitung.

Die damit einhergehende digitale Revolution führt Ende der 1980er Jahre zu einem **zweiten wesentlichen Beschleunigungsschub** (vgl. Rosa 2005: 40). Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem materielle Güter schneller produziert und transportiert werden können, geht es in diesem Zusammenhang im Wesentlichen um die erhöhte Geschwindigkeit der Daten- und Informationsübermittlung. Die zu konstatierende weltweite Vernetzung und der Prozess der Globalisierung seit Beginn des 20. Jahrhunderts werden mit der Etablierung des Internets revolutioniert und um ein Vielfaches gesteigert. Wie bereits im vorangegangenen Unterkapitel aufgezeigt, bringt dies neuartige Erfahrungen des Raums und eine scheinbare Simultanität heterogener und ungleichzeitiger Elemente mit sich (vgl. ebd.: 125 ff.).

Die technische bzw. technologische Form der Akzeleration treibt nach Rosa eine **Beschleunigung des sozialen Wandels und des allgemeinen Lebenstempos** an,

---

[66] S. dazu z. B. die Homepage des *CERN* (*Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire*): http://home.web.cern.ch/about (letzter Zugriff: 2.8.2014).

welche die größte Sehnsucht nach Verlangsamung verursacht.[67] Unter der Beschleunigung des Lebenstempos versteht der Soziologe eine „Steigerung der Handlungs- und /oder Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit“, „eine Verkürzung oder Verdichtung von Handlungsepisoden“ (ebd.: 135). Solche Verdichtungen bzw. Verkürzungen werden etwa dadurch geschaffen, dass Handlungen, wie beispielsweise laufen, essen oder kommunizieren, schneller ausgeführt werden, Zeiten für bestimmte Tätigkeiten, etwa die Schlafdauer, verkürzt werden oder Pausen zwischen einzelnen Aktionen so weit wie möglich reduziert werden. Subjektiv drückt sich die Verdichtung von Handlungs- und Erlebnisepisoden im Gefühl von Zeitnot oder Zeitdruck und der Befürchtung, nicht mehr mithalten zu können, aus (vgl. ebd.: 136). Stellt man die Steigerung des Lebenstempos der technischen bzw. technologischen Beschleunigung gegenüber, ist ein offensichtliches Paradoxon in Form des einführend dargestellten Spannungsfelds der Zeit zu konstatieren: Obwohl es die technischen und technologischen Innovationen ermöglichen, bestimmte Prozesse und Handlungen im Alltag schneller durchzuführen, scheinen die Menschen in westlich-industrialisierten Gesellschaften immer weniger Zeit zu ‚haben‘.[68] Die Verdichtung von Handlungsepisoden stellt somit einen Grund für die Erfahrung immer schneller vergehender Zeit dar, die bereits im Eingangszitat dieser Arbeit thematisiert wurde (vgl. ebd.: 135 f.). Wird die Erfahrung der Beschleunigung als unkontrollierbarer Entschleunigungszwang empfunden, kann dies zu negativen Auswirkungen auf die Gesundheit und das Wohlbefinden des Individuums führen und damit letztendlich auch Probleme für die Gesellschaft mit sich bringen (vgl. ebd.: 83 f.)

Damit stellt ein (zu) hoher Grad an Beschleunigung ein Risiko dar, so dass nach alternativen Modellen zum Erleben und Gestalten der Zeit gesucht wird, die auf **Entschleunigung**[69] abzielen. Fernöstliche Entspannungs- und Meditationstechniken, wie Tai-Chi oder Yoga, sind bereits seit einiger Zeit in Mode, Slowfood-Bewegungen haben sich als Kontrastprogramm zu den bekannten Fastfood-Ketten entwickelt, es bestehen Vereine zur Entschleunigung[70] und das Thema wird in zahlreichen Ratgebern,

---

67 Vgl. die Dokumentation *Speed – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Florian Opitz, die am 22.1.2014 auf *Arte* ausgestrahlt wurde.

68 Auch hier wird wieder die sprachliche Konnotation von Zeitvorstellungen deutlich: Zeit kann man nicht besitzen. Vgl. hierzu wiederum Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

69 Dieser Neologismus ist wesentlich von Fritz Reheis (1998, 1999) geprägt worden und wird mittlerweile vielfach verwendet, vgl. z. B. den in der Einleitung genannten Wissen Spezial-Teil der *Zeit*. Vgl. hierzu auch Rosa 2005: 139.

70 Z. B. der *Verein zur Verzögerung der Zeit*, der 1990 von Em. Prof. Dr. Peter Heintel gegründet wurde.

Zeitschriften und Feuilletons diskutiert.[71] In westlich-industrialisierten Gesellschaften sind somit sowohl Prozesse der Beschleunigung als auch Prozesse der Entschleunigung inkludiert und werden in dieser Arbeit, insbesondere in den Primärwerkanalysen, gleichermaßen betrachtet (vgl. Grabes 2010: 351 ff.).

Zur Systematisierung des Entschleunigungsaspektes entwickelt Rosa **fünf Unterkategorien der Beharrung** (Rosa 2005: 138-153): Natürliche Geschwindigkeitsgrenzen beziehen sich auf biologische Vorgänge sowie das Ökosystem der Erde. Die sogenannten Entschleunigungsinseln bezeichnen „sowohl territoriale als auch soziale oder kulturelle Nischen […], die von den akzelerierenden Modernisierungsprozessen bisher ganz oder teilweise ausgenommen waren“ (ebd.: 143). Unter der intentionalen Entschleunigung bündelt der Soziologe einerseits ideologische Bewegungen, andererseits Phasen der Beschleunigung, die Menschen nutzen, um danach wieder in der beschleunigten Welt agieren zu können.

Aus literatur- bzw. kulturwissenschaftlicher Sicht sind vor allem zwei der fünf Kategorien der Beharrung Rosas interessant: Die Verlangsamung als dysfunktionale Nebenfolge der Beschleunigung bezeichnet Formen der Verlangsamung, welche die Akzeleration unbeabsichtigt oder ungewollt nach sich zieht, etwa wenn ein schnelleres System auf ein langsameres, möglicherweise veraltetes trifft. Hierzu zählen z. B. Verkehrsstaus oder Wartezeiten aufgrund der Überlastung von Netzen. Arbeitslosigkeit als erzwungene Form der Entschleunigung kann ebenfalls in diese Kategorie eingeordnet werden. Darüber hinaus entstehen Verlangsamungen als dysfunktionale Nebenfolgen von Unfällen, Naturkatastrophen oder Kriegen (vgl. ebd.: 145). Unter dem Ausdruck der strukturellen und kulturellen Erstarrung fasst Rosa hingegen die Theorien im Sinn von Paul Virilios Metapher des „rasenden Stillstandes“ (1990) zusammen, die davon ausgehen, dass die Beschleunigung lediglich ein oberflächliches Phänomen darstellt, während sich die tatsächlichen Strukturen der Gesellschaft in ihrem Inneren immer mehr verhärten und schließlich erstarren. Damit wird die Entschleunigung bis hin zum völligen Stillstand zum „inhärenten Komplementärprinzip“ (Rosa 2005: 153) der Akzeleration selbst.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Rosa alle Formen der Entschleunigung aus Prozessen der Beschleunigung herleitet:

---

[71] S. hierzu die bereits erwähnten Beiträge in Fernsehen und Zeitungen. Vgl. auch Klein 2007: 2011 ff.

> [Ich bin] überzeugt, dass sich im Modernisierungsprozess die Kräfte der Be- und Entschleunigung nicht die Waage halten, sondern höchst einseitig verteilt sind: Die auffindbaren Beharrungstendenzen lassen sich entweder als residual oder Reaktionsformen auf Beschleunigungsprozesse […] interpretieren, sie sind also in jedem Fall sekundär zu den Beschleunigungskräften (ebd.: 52).

Im Hinblick auf die Romananalysen von *fictions of time* im Hauptteil der Arbeit ist es hingegen notwendig, nicht nur Beschleunigung als primäre Kraft zu betrachten. Nach den Wechselwirkungen in Ricœurs Mimesis-Modell ist es durchaus möglich, dass *fictions of time* der Gegenwart mit einer besonderen Betonung von Prozessen der Entschleunigung auf das hohe Ausmaß der gesellschaftlichen Akzeleration reagieren, wie dies auch in Woolfs Kurzgeschichte „Kew Gardens“ zu beobachten ist. Aus diesem Grund sind in den Analysen sowohl Manifestationen von Be- als auch von Entschleunigung gleichermaßen in den Blick zu nehmen (vgl. Grabes 2010: 360).

2.4 Die Fragmentierung der Zeit

In Verbindung mit den in den ersten Unterkapiteln behandelten Entwicklungen und Aspekten der Zeit- (und Raum-) Erfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert bildet sich ein weiterer temporaler Aspekt aus, der Zeit und ihre Wahrnehmung entscheidend prägt: ihre Fragmentierung, die in unterschiedlichen Zusammenhängen konstatiert werden kann.

Die tiefsten Zäsuren im 20. Jahrhundert werden durch die beiden **Weltkriege** ausgelöst. Die den Kriegen eigenen, neuartigen Massenvernichtungswaffen, die Auslöschung ganzer Teile der Zivilbevölkerung und das exorbitante Ausmaß an Zerstörung bewirken im Leben der Menschen nicht reparable Brüche (vgl. Kern 1983: 241 ff.). Stevenson betitelt sein Kapitel, das sich mit eben dieser Zeiterfahrung beschäftigt, mit den Worten „cracks and chasms“ (Stevenson 1992: 137), die diese treffend charakterisieren. Nach dem Schock des Ersten Weltkrieges können die Menschen nicht mehr an die Kontinuität der Geschichte oder an den Fortschritt der Nation glauben, wie es durch die rasante technische Entwicklung und die wachsende imperialistische Macht Großbritanniens im Viktorianismus noch der Fall gewesen ist (vgl. ebd.: 140). Stattdessen erzeugt der Erste Weltkrieg einen Bruch des ‚natürlichen‘ Zeitenlaufs sowie eine Unterbrechung individueller Lebensgeschichten, so dass ein Gefühl von Fragmentierung entsteht. Eine chronologische und kohärente Wahrnehmung von Zeit ist, vor allem nach dem Holocaust, nicht mehr möglich (vgl. u. a. Adorno 1966).

Literaten suchen dementsprechend neue Formen, Zeit im Roman zu repräsentieren. So wird Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) nicht durch Prinzipien der Chronologie strukturiert, sondern durch Wahrnehmungen, Assoziationen und Erinnerungen der beiden Hauptfiguren, die durch äußere Gegebenheiten in Gang gesetzt werden. Dabei werden die Gedankengänge von Clarissa Dalloway, eine Ehefrau aus gutem Hause, die eine Party vorbereitet, und Septimus Warren Smith, ein Shell-Shock geschädigter Veteran des Ersten Weltkriegs, miteinander verwoben und kommen am Ende des Romans in ihrer Handlung über Septimus' Nervenarzt, der zugleich Gast auf Clarissas Party ist, zusammen. Die narrative Repräsentation der konfusen Bewusstseinsinhalte einer Figur, die unter dem Shell-Shock Syndrom leidet, deutet dabei direkt auf die Verarbeitung des Ersten Weltkriegs hin. Im fünften Kapitel dieser Arbeit wird mit Martin Amis' *Time's Arrow* (1991) ein Roman analysiert, der die Thematik des Holocaust in Form einer zeitlich-experimentellen Struktur bearbeitet. Wie die zeitliche Organisation des Werks zur Deutung der Geschehnisse beiträgt, ist dabei ein Hauptanalysepunkt dieses Kapitels.

Das Gefühl der Fragmentierung ist jedoch bereits vor den beiden Weltkriegen bekannt. Dies bewirken etwa die in Kapitel 2.2 geschilderten Entwicklungen in der Arbeitswelt. Taylors *Scientific Principles* sowie die neu eingeführte Fließbandtechnik Henry Fords untergliedern den Herstellungsprozess von Produkten in viele Einzelschritte (vgl. Harvey 1990: 266 f., vgl. Kern 1983: 115 f.). Der Arbeiter fertigt Güter somit nicht mehr ganzheitlich, sondern führt einen Schritt des Prozesses in dauernder Wiederholung aus. Somit wird er zu einem kleinen, austauschbaren ‚Rad' in der großen Maschinerie der Industrie (vgl. Stevenson 1992: 114 f.). Als paradigmatisch für den zeitlichen Aspekt der Fragmentierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die technische Innovation des *chronocyclegraph* zu betrachten, mit dem Frank B. Gilbreth seine Zeit- und Bewegungsstudien durchführt. Dieses Gerät zergliedert eine komplexe Bewegung filmisch in ihre Einzelteile, mittels derer die Bewegung analysiert wird, anstatt sie im Ganzen zu betrachten (vgl. Kern 1983: 116 f.).

In der Kunst werden solche Entwicklungen hin zur Fragmentierung in unterschiedlichen Bereichen von den Kubisten und Futuristen aufgenommen. Diese zersetzen Objekte, wie beispielsweise Flaschen, in einzelne Fragmente, um sie schließlich in neuer, anormaler Weise wieder zusammenzusetzen. In Bildern wie *Nude Descending a Staircase* (1913) von Marcel Duchamp wird zudem die Fragmentierung von Bewe-

gungen, wie sie etwa in der cineastischen Technik oder durch den *chronocyclegraph* entstehen, aufgenommen und kreativ umgesetzt.[72]

In westlich-industrialisierten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts ist das Gefühl von temporaler Fragmentierung deutlich höher. So konstatiert Rosa: „Die Trends zu einer Zunahme an *Multitasking* und zu einer wachsenden *Fragmentierung* von Tätigkeiten sind inzwischen weitgehend unumstritten“ (Rosa 2005: 211).[73] Der hohe Grad an Fragmentierung hängt laut Rosa insbesondere damit zusammen, dass Handlungs- und Erlebnisfolgen immer weiter untergliedert werden und auf diese Weise „kleinere Sequenzen mit schrumpfenden Aufmerksamkeitsfenstern“ entstehen (ebd.: 203). Innerhalb des heute populären *Multitasking* werden diese kurzen Sequenzen zusätzlich überblendet, so dass ein ständiger Wechsel zwischen verschiedenen Handlungskontexten erforderlich ist und nur wenige Sequenzen in Gänze ausgekostet werden können. In einem Zeitalter, in dem Erwerbsarbeit mittels neuer Technologien unabhängig von Zeit und Raum, das heißt zu jeder beliebigen Uhrzeit und auch von zu Hause aus, durchgeführt werden kann, nimmt die Fragmentierung von unterschiedlichen alltäglichen Tätigkeiten wie Erwerbsarbeit, Kinderbetreuung, Hausarbeit und Freizeit zu (vgl. Nowotny 2012: 128).[74] Diese werden zersetzt und in kurzen Zeitintervallen hintereinander geschaltet bzw. innerhalb des *Multitasking* gleichzeitig ausgeführt (vgl. Rosa 2005: 211). Wenn Freizeit und Arbeitszeit nicht mehr klar voneinander abzugrenzen sind, kann ein Gefühl der ständigen Arbeit ohne Pause entstehen. Kleine Pausen oder Wartezeiten, die zwischen den fragmentierten Einzelhandlungen entstehen, werden nicht als erholsame bzw. erfüllende Ruhepausen wahrgenommen. Wartezeiten sind als negative Effekte, die mit einem Gefühl der Unruhe einhergehen, möglich.[75]

Da Arbeitszeit und Freizeit im 21. Jahrhundert ineinander übergehen und nicht klar voneinander zu trennen sind, eignen sie sich nicht mehr als Kategorien zur Beschreibung und Systematisierung der menschlichen Zeitressourcen in westlich-industrialisierten Gesellschaften bzw. reichen hierzu nicht mehr aus. Passender

---

72 Vgl. u.a. Rosa 2005: 75, Harvey 1990: 266 f. sowie Kern 1983: 117 ff.

73 S. hierzu auch Robinson/Godbey 1999: 56 ff.

74 Hier wird eine weitere Verbindung zum Themenkomplex der Raumzeit (s. Kapitel 2.2) ersichtlich. So trägt die fehlende räumliche Trennung von Arbeitszeit und Freizeit zu einem Verschwimmen der zeitlichen Erfahrungen beider Domänen bei.

75 Vgl. hierzu auch Rosas Kategorie der Verlangsamung als dysfunktionale Nebenfolge von Beschleunigung, die in Kapitel 2.3 dieser Arbeit besprochen wurde (vgl. Rosa 2005: 144 f.).

erscheint hingegen Helga Nowotnys **Konzept der Eigenzeiten** (1989), deren Entwicklung die Soziologin um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert sieht:

> Im sozialen Leben gibt es […] eine Eigenzeit, die jeder Mensch mit sich trägt. Sie ist relativ spät entstanden, und ihre politische Artikulationsfähigkeit ist erst im Werden. […] Erst um die Jahrhundertwende […] fand ein explosionsartiges Heraustreten dieser millionenfachen, bisher geheim gehaltenen subjektiven Zeiten in die Öffentlichkeit statt – vorbereitet durch die Prozesse der ökonomischen Verflechtung und ermöglicht durch die Technologien, die die Illusion der Gleichzeitigkeit zu erzeugen imstande waren (Nowotny 2012: 37 f.).

Die Eigenzeit bezeichnet demnach eine subjektiv geprägte „Ich-Zeit“ (ebd.: 42), die jedes Individuum in bestimmten Situationen in sich trägt. Somit treffen in einer Gesellschaft durch die Vielzahl ihrer Mitglieder unterschiedliche Eigenzeiten aufeinander. Darüber hinaus sind Eigenzeiten nicht nur von Mensch zu Mensch verschieden, sondern können sogar innerhalb einer Person differieren, je nachdem, welche Rolle diese gerade verkörpert. So kann beispielsweise eine Frau zwischen ihren sozialen Rollen als Berufstätige, Partnerin, Mutter oder Freundin etc. wechseln, die sich jeweils durch unterschiedliche zeitliche Charakteristika, Erfahrungen und Bedürfnisse auszeichnen. Für ein erfolgreiches gesellschaftliches Zusammenleben ist die Vielzahl an unterschiedlichen Eigenzeiten zusammenzubringen und bis zu einem bestimmten Grad zu synchronisieren. Dies geschieht in westlich-industrialisierten Gesellschaften durch eine ‚gesellschaftliche Zeit‘, die durch die allgemein verbindliche und damit scheinbar objektive Uhrzeit bestimmt wird. Die Ausführungen in diesem Projekt bis hierhin haben bereits gezeigt, dass das temporale Konzept der Uhrzeit im 21. Jahrhundert nicht durchweg günstig ist und durch technologische, ökonomische und soziale Entwicklungen teilweise überholt scheint (vgl. Rosa 2005: 157). So treten für den einzelnen Schwierigkeiten beim Vereinen der (unterschiedlichen) Eigenzeit(en) mit der gesellschaftlichen Zeit auf, die zu Erfahrungen wie Zeitdruck, Hetze oder Stress führen und Unzufriedenheit bis hin zu psychischen oder auch physischen Problemen auslösen können (vgl. Nowotny 2012: 42 ff.). Dennoch gibt es bisher keine alternative Form der gesellschaftlichen Zeitsynchronisation.

Nicht nur der Tagesablauf des Menschen, sondern auch Arbeitsbiographien im Ganzen sind in westlich-industrialisierten Gesellschaften heute zunehmend fragmentiert und damit diskontinuierlich (vgl. ebd.: 119). Zum einen hat das Individuum deutlich mehr Auswahlmöglichkeiten, das eigene (Arbeits-)Leben zu gestalten bzw. sich selbst zu verwirklichen. Neben dem ‚gewöhnlichen‘ Arbeitsalltag existieren Möglichkeiten wie Teilzeitarbeit, Elternzeit(en), Sabbatjahre oder Variationen in der Höhe des

Pensions- bzw. Rentenalters. Zum anderen ist die Situation auf dem Arbeitsmarkt unsicherer geworden, so dass Arbeitsbiographien in der Folge unsicher und unstet werden. Mit dem Wechsel im beruflich-sozialen Leben geht nach Nowotny meist auch ein Wechsel von Zeitpräferenzen einher (vgl. ebd.: 128). Insgesamt ist zu konstatieren, dass der temporale Aspekt der Fragmentierung eine zentrale Qualität im Leben der Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften einnimmt.

Die unterschiedlichen Ausprägungen der temporalen Fragmentierung, die im 20. und 21. Jahrhundert zentral für die Zeitvorstellungen und -erfahrungen sind, finden dementsprechend in den Analysen der Primärwerke Berücksichtigung. Dies trifft insbesondere auf das siebte Kapitel dieser Arbeit zu, in dem Jennifer Egans *A Visit from the Goon Squad* (2010) analysiert wird. Die Autorin erzeugt das Gefühl von Fragmentierung nicht nur durch die äußere Form des narrativen Textes, dessen Linearität durch das Einfügen von Präsentationsfolien durchbrochen wird, sondern ebenfalls auf Figurenebene durch die Strukturierung des Plots, unterschiedliche Fokalisierungsinstanzen etc. Es ist zu untersuchen, ob sie diesem dem Werk inhärenten hohen Grad an Fragmentierung ein alternatives Ordnungsprinzip entgegenstellt.

Auch wenn Egan mit ihrem Roman ein innovatives, experimentelles Beispiel schafft, ist die Vertextung von Fragmentierung nicht neu. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhundert widmen sich zahlreiche Romanciers dieser aus dem alltäglichen Leben bekannten Erfahrung und verarbeiten diese narrativ. Als Beispiel sei hier der Roman *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos angeführt. Insgesamt präsentiert der Autor darin über 100 Figuren, deren Geschichten stückweise und mit häufigen Unterbrechungen geschildert werden. Dadurch ist es für den Rezipienten schwierig, dem Geschehen zu folgen. Somit wird der Text nicht durch eine lineare, teleologische Entwicklung der Handlung zusammengehalten, sondern durch den gemeinsamen Schauplatz New York, eine räumliche Komponente, die personifiziert erscheint und die einzelnen Geschichten entscheidend prägt.

2.5 Der Pluralismus von Zeitvorstellungen und der Faktor der Unsicherheit

„It is impossible to identify a single thesis that properly encompasses all changes in the experience of time and space that occurred in this period. Indeed, one major change was the affirmation of a plurality of times and spaces“ (Kern 1983: 8). Ein grundlegendes Charakteristikum von Zeitvorstellungen und -erfahrungen im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ist deren Pluralismus, wie es Kern prägnant für die Zeitspanne der Moderne

formuliert. Dies gilt umso mehr für die Postmoderne, wie es die vorausgegangenen Kapitel bereits zeigen.[76] Ebenso wird ersichtlich, dass die unterschiedlichen Zeitvorstellungen und -erfahrungen nicht nur verschiedenartig sind, sondern sich teilweise sogar widersprechen. Die in den vorausgegangenen Unterkapiteln thematisierten Zeitvorstellungen und -erfahrungen werden in diesem abschließenden Teil des Theoriekapitels unter dem Aspekt der Pluralität zusammengefasst und ansatzweise um zusätzliche Erkenntnisse verschiedener Disziplinen ergänzt.

Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein spielen **zyklische Zeitvorstellungen** eine entscheidende Rolle im Alltag der Menschen. Sie richten ihr Leben nach dem Auf- und Untergang der Sonne und dem Jahreszyklus aus. Religiöse Feste und Zeiten prägen den Alltag. Mit der Verbreitung der Uhr zur exakten Zeitmessung, der Notwendigkeit der Synchronisierung lokaler Zeiten[77] und der zunehmenden Unabhängigkeit von Zyklen der Natur (vgl. Rosa 2005: 163), tritt eine **linear-chronologische Zeitvorstellung** in den Vordergrund. Dennoch sind zyklische Zeitkonzepte auch heute noch vorhanden und üben Einfluss auf das Leben der Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften aus (vgl. Nowotny 2012: 55 ff.). So bestimmen zyklisch wiederkehrende Feste wie Weihnachten und Ostern, arbeitsfreie Feiertage und synchronisierte Ferienzeiten unabhängig von religiösen Gesinnungen das Jahr. Demnach haben zyklische Zeitvorstellungen und -erfahrungen zwar einen geringeren Stellenwert inne als im 19. Jahrhundert, existieren jedoch nach wie vor neben linearen temporalen Modellen und gehen mit diesen ein komplexes Wechselverhältnis ein (vgl. ebd.).

Die vorherrschende Zeitvorstellung im Alltag der Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften richtet sich allerdings nach der Uhrzeit. Sie kommt dem Zeitkonzept Isaac Newtons gleich, der Zeit in seinen Theorien als homogen, gleichförmig und absolut konzeptionalisiert.[78] Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts weltweit verbreitete *World Standard Time* entspricht genau diesem Bild von Zeit. Sie stellt u. a. die Grundlage für die Taktung in der Wirtschaft dar, wo Menschen und Maschinen nach der Uhr arbeiten und ihre Zeit entsprechend einteilen.[79] Ein prägnantes Beispiel in diesem Zusammenhang ist die sogenannte Stechuhr: Arbeitnehmer markieren damit Arbeitsbeginn und -ende, so dass die zu verrichtende Arbeitszeit nicht danach ausge-

---

76 Vgl. hierzu auch Nowotny 2012: 61.

77 Etwa im Zusammenhang mit den Fahrplänen der Eisenbahn; vgl. hierzu Kern 1983: 11 ff.

78 Vgl. dazu u. a. Hawking 2011: 31 f., Carrier 2009: 169, V. Nünning 2002: 297 sowie Kern 1983: 11.

79 Vgl. hierzu Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

richtet ist, wann eine bestimmte Aufgabe oder ein Projekt fertiggestellt ist, sondern lediglich nach den Stunden und Minuten, die am Arbeitsplatz verbracht werden.

Darüber hinaus stellt die weltweit synchronisierte Uhrzeit die Basis für die Koordination des gesellschaftlichen Lebens. Je genauer die Uhren und je potenter die Technologien sind, desto mehr treten kleinste Zeiteinheiten in den Vordergrund. An der Börse entscheiden Sekunden über Gewinne und Verluste, in den Naturwissenschaften wird innerhalb der Planck-Skala mit Wert bis zu 10^{-44} Sekunden gearbeitet (vgl. Nowotny 2012: 18). Die Notwendigkeit eines derartigen mess- und synchronisierbaren Zeitkonzepts ist damit nicht zu negieren. Dennoch ist die (scheinbar) objektive, lineare Vorstellung der historischen Zeit häufig die einzige bewusste Zeitvorstellung im Alltag der Menschen (vgl. Gumbrecht 2010: 14), was angesichts der Fülle parallel existierender Eigenzeiten zu dem in der Einleitung thematisierten Spannungsfeld führt.

Vor dem Hintergrund dieses alltäglichen Umgangs mit Zeit, in dem die Uhrzeit dominiert und ein hoher Grad an Beschleunigung Einzug hält, rücken in Disziplinen wie der Philosophie, den Naturwissenschaften und auch in den Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt **subjektive Zeitvorstellungen und -erfahrungen** in den Fokus, welche die Absolutheit der Uhrzeit als einzige Zeitvorstellung in Frage stellen (vgl. Stevenson 1992: 113). In der Philosophie ist in diesem Zusammenhang Henri Bergsons Konzept der *durée* aufzuführen, das er erstmals in seinem Werk *Essai sur les donnés immédiates de la conscience* (1889) darlegt. Der zeitlichen Untergliederung des Lebens durch die Uhr setzt er das Konzept einer fließenden Lebensenergie, des *élan vital*, entgegen (vgl. Kohl 1998: 160). Sein Begriff der Dauer (*durée*) besagt, dass die individuelle Vergangenheit sowie die gegenwärtigen Erfahrungen in diesem Lebensstrom aufgehoben sind, Aufeinanderfolgendes wird demnach in einen Zustand der Simultanität überführt (vgl. Grabes 2002: 316f., vgl. Kern 1983: 24 ff.).

In den Naturwissenschaften findet sich eine subjektive Sicht auf Zeit in Einsteins spezieller und allgemeiner Relativitätstheorie wieder.[80] Demnach hängt die Messung der (Uhr-)Zeit vom Standpunkt des Beobachters, des Subjekts, und seiner relativen Bewegung ab. Damit laufen Uhren in verschiedenen Gravitationsfeldern unterschiedlich schnell, so dass die (Uhr-)Zeit nicht absolut bestimmt werden kann. Einstein spricht stattdessen von „as many clocks as we like“ (Einstein/Infeld 2005: 190, vgl. auch Kern 1983: 19), das heißt von unzähligen unterschiedlichen Eigenzeiten (vgl. Nowotny 2012: 37).

---

[80] Vgl. hierzu Kapitel 2.2.

Für die beiden konträren Konzepte der subjektiven und der linear-absoluten Zeit kreiert Virginia Woolf in ihrem bereits mehrfach erwähnten Roman *Orlando* (1928) zwei treffende Ausdrücke, die in den Literaturwissenschaft seither relevant sind, um die beiden temporalen Auffassungen zu charakterisieren:

> But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation (*Orlando* 68).

In diesem Ausschnitt wird der Unterschied zwischen der ***time on the clock*** und der ***time in the mind*** anschaulich illustriert und gleichzeitig beschreibbar. Zudem benennt Woolf über ihre Protagonistin das Interesse an einer näheren Auseinandersetzung mit der Diskrepanz der temporalen Vorstellungen und geht somit auf die Relevanz der beiden antithetischen Zeitvorstellungen ihrer Epoche ein (vgl. Neumann/Nünning 2008: 67, vgl. Nünning/Sommer 2002: 47).

Mit einem linear-gleichförmigen Zeitkonzept geht die **Vorstellung von Zeit als unumkehrbar** einher. Diese ist gleichzeitig ein essentieller Bestandteil menschlicher Erfahrung (vgl. Carrier 2009: 58, vgl. Menke 1998: 969 f.). Die Menschen nehmen Zeit als vorwärts fortschreitend wahr[81] und bemerken deutlich ihren unaufhaltsamen Ablauf. So unterliegt jeder Mensch einem stetigen Alterungsprozess, auch wenn versucht wird, diesen mit Hilfe verschiedener Mittel aufzuhalten oder sogar umzukehren. Dies ist jedoch nicht möglich, genauso wie ein zerbrochenes Ei sich ohne äußere Einwirkung nicht wieder zusammenfügt.

Physikalische Grundlage dieser alltäglichen Erfahrung der Unumkehrbarkeit der Zeit sind die Gesetze der Thermodynamik, der Lehre von der Hitze und ihrer Beziehung zu anderen Energieformen (vgl. Menke 1998: 960). Während physikalische Prozesse

[81] Hier ist die sprachliche Prägung von Zeiterfahrung sichtbar. Dass Zeit vorwärts läuft, ist keinesfalls eine naturgegebene Eigenschaft, sondern eine Konvention der (deutschen) Sprache. S. hierzu v. a. auch Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

grundsätzlich als umkehrbar betrachtet werden, belegen die beiden thermodynamischen Gesetze, dass Zeit in ihrer Richtung nicht verkehrt werden kann.[82]

Bei aller Gerichtetheit temporaler Erfahrung findet sich in fiktionalen Texten sowie Mediendiskursen immer wieder das Motiv des Anhaltens oder der Umkehrung des Zeitflusses. Das Aufzeichnen von Kinofilmen ermöglicht zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals, dass vorwärts ablaufende Filme rückwärts gespult werden können. Dabei spielt sich die einst konventionell vorwärts laufende Handlung sozusagen in umgekehrter zeitlicher Richtung ab. Schnell entdecken die Filmemacher den Reiz solcher und ähnlicher technischer Möglichkeiten und fügen sie in ihre Filme ein (vgl. Kern 1983: 29 f.). In anderen Bereichen wird zumindest gedanklich mit der Umkehr der Zeit gespielt. In der Literatur experimentierten Romanciers immer wieder mit der narrativen Darstellung umgekehrt verlaufender Zeit. Beispiele hierfür sind u. a. Ilse Aichinger „Spiegelgeschichte“ (1949) oder auch Martin Amis’ *Time’s Arrow* (1991), mit dem sich das fünfte Kapitel dieser Arbeit im Detail befasst. Dem gedanklichen Spiel der narrativen Umkehrung von Zeit im Roman entspricht in der Physik das Gedankenexperiment Clerk Maxwells, der sogenannte Maxwellsche Dämon. So behauptet Maxwell, dass der zweite thermodynamische Hauptsatz nicht in jedem denkbaren Fall gilt.[83]

---

82 Der erste thermodynamische Hauptsatz besagt, dass die Gesamtmenge an Energie in einem geschlossenen System immer gleich bleibt. Der zweite thermodynamische Hauptsatz legt darüber hinaus fest, dass die Hitze bzw. Energie immer von einer wärmeren, energiereicheren Umgebung in eine kältere, energielosere fließt. Beschreibt man diese Gesetzmäßigkeit mit dem Konzept der Entropie, der relativen Unordnung in einem System, so sagt der zweite thermodynamische Hauptsatz aus, dass der Grad an Entropie in einem geschlossenen System bei voranschreitender Zeit gleichbleibt oder zunimmt, aber nie zurückgeht. Damit ist dieses thermodynamische Gesetz die physikalische Basis der Gerichtetheit von Zeit (vgl. Hawking 2011: 136 f., Carrier 2009: 72 f. sowie Menke 1998: 970 f.).

83 Maxwell befasst sich in seinem Experiment mit der Ebene der Moleküle. Vereinfacht dargestellt betrachtet er einen geschlossenen Behälter mit Luft, der in zwei Kammern A und B unterteilt ist. In beiden Kammern bewegen sich unterschiedliche in der Luft enthaltene Moleküle mit ihrer spezifischen Größe, Geschwindigkeit und kinetischen Energie; in beiden Kammern herrscht zu Beginn des Experiments ein thermisches Gleichgewicht. In der Trennwand der beiden Kammern denkt sich Maxwell eine Verbindungstür, die von einem Wesen geöffnet und verschlossen wird, „dessen Sinne so geschärft sind, dass es jedem Molekül auf seiner Bahn folgen kann“ (Maxwell, zitiert nach Benett 1988: 48). Dieser Dämon öffnet die Verbindungstür nur, wenn sich ein schnelles Molekül der Kammer A nähert und dann durch die Tür in Kammer B fliegt oder wenn sich ein langsames Molekül aus Kammer B nähert, das die Tür passiert und sich danach in Kammer A aufhält. Auf diese Weise nimmt die Temperatur in Kammer A ab, in Kammer B hingegen zu. Da im Verlauf des Experiments Energie von einer kälteren in eine wärmere Umgebung transferiert und der Grad der Entropie abnehmen würde, wäre das zweite thermodynamische Gesetz außer Kraft gesetzt (vgl. Carrier 2009: 84 f., vgl. Menke 1998: 974 f.). Umsetzen lässt sich dieses Experiment, zumindest bis zum jetzigen Zeitpunkt, allerdings nicht.

Auch wenn der linear-chronologische Ablauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (noch) nicht umgekehrt werden kann, hat sich im Zeitalter von allgemeiner Beschleunigung und neuen Technologien das Verhältnis dieser drei Zeitstufen verändert. So zielen sowohl Hans Ulrich Gumbrechts Konzept der **breiten Gegenwart** (2010) wie auch Helga Nowotnys analog zu betrachtendes Konzept der **erstreckten Gegenwart** (Nowotny 2012: 47 ff.) darauf ab, dass die Zeitstufe der Zukunft immer näher an die Gegenwart heranrückt, bis sie schließlich tendenziell in diese übergeht. So werden heute Entscheidungen in verschiedenen Bereichen stets im Hinblick auf ihre Auswirkungen in der Zukunft getroffen. Ein Beispiel hierfür ist das Umdenken von einem Abbau und Einsatz von fossilen hin zu erneuerbaren Energien. Zudem reicht die Zukunft über Erfahrungen der Angst, u. a. vor Naturkatastrophen, Terroranschlägen etc., in die Gegenwart hinein (vgl. Nowotny 2012: 51 f., vgl. Gumbrecht 2010: 104 f.). Auch die Vergangenheit hält mittels neuer Technologien vermehrt Einzug in die Gegenwart. So speichern Computer eine Unzahl digitaler Bilder und Informationen der Vergangenheit; digitale Archive bieten die Möglichkeit, ganze Datensätze vergangener Zeugnisse abzuspeichern und auf diese Weise in der Gegenwart präsent zu halten (vgl. Gumbrecht 2010: 104 f.). Somit wird der gegenwärtige, kurze Moment ausgedehnt, statt einer linearen zeitliche Abfolge werden vergangene, gegenwärtige und zukünftige Momente in einem räumlichen Nebeneinander angeordnet, vergangene wie zukünftige Zeiten ziehen in die breite bzw. erstreckte Gegenwart ein.[84] In einem weiteren Sinn kann der Begriff der breiten bzw. erstreckten Gegenwart auch den Aspekt des Pluralismus unterschiedlicher Zeitvorstellungen und -erfahrungen umfassen. So sind die in diesem Kapitel ansatzweise dargestellten Zeitkonzepte in der Gegenwart gleichzeitig präsent und dehnen diese somit aus.

Eine solche Vielzahl von unterschiedlichen Zeitvorstellungen und -erfahrungen, die sich teilweise konträr gegenüberstehen, führt zwangsweise einen **Faktor der Unsicherheit** mit sich. Wie soll der einzelne damit umgehen, wenn der Alltag von westlich-industrialisierten Gesellschaften, so stark nach der objektiv messbaren Uhrzeit ausgerichtet ist, aber dennoch von anderen Zeiterfahrungen und unzähligen Eigenzeiten durchsetzt ist? Wie ist mit den unterschiedlichen Zeiterfahrungen umzugehen, wie sind sie miteinander in Einklang zu bringen und in den Alltag zu integrieren? Derzeit scheint sich nach Gumbrecht (2010) das Wesen von Zeit noch weiter zu verändern. Auch die damit zusammenhängenden räumlichen Qualitäten sorgen nicht für mehr Halt und

[84] Vgl. hierzu Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

Sicherheit. Der Mensch wird dank neuer Medien und Technologien zunehmend unabhängiger von räumlichen Aspekten. Durch das Internet entsteht im virtuellen Raum eine alternative Wirklichkeit. Demnach ist eine Verunsicherung des Individuums im Umgang mit Zeit und Raum vorprogrammiert, was wiederum zu dem in der Einleitung beschriebenen Spannungsfeld und den damit einhergehenden Herausforderungen führt.

Diese Erfahrung der Ambiguität und Unsicherheit drückt sich auch in der modernen Physik aus, dessen Erkenntnisse wesentlichen Einfluss auf die Romanciers des 21. Jahrhunderts ausüben (vgl. Morrison 2003: 26). Zeit gilt in dieser Disziplin als relativ, Ergebnisse und Einsichten werden nicht mehr als absolut betrachtet, sondern mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit angegeben. So besagt die in der **Quantenphysik** zentrale Heisenbergsche Unschärferelation, dass sich Ort und Geschwindigkeit eines Teilchens nicht gleichzeitig exakt angeben lassen; je genauer einer der beiden Aspekte bestimmt wird desto vager wird die Angabe der anderen Größe. Ergebnisse können demnach nicht exakt, sondern nur in mehreren Varianten angegeben werden, deren spezifische Eintrittswahrscheinlichkeiten zu berechnen sind (vgl. Hawking 2011: 49 f., 215 f.). Eine durch Absolutheit und Exaktheit geprägte Zeitvorstellung weicht auch in diesem Bereich flexibleren Zeitkonzepten, die in ihren Ausprägungen betrachtet werden.

In den fünf Unterkapiteln des theoretischen Teils sind viele Erkenntnisse, Theorien und Konzepte zusammengestellt worden, die mit *fictions of time* der Gegenwart auf den ersten Blick wenig zu tun haben. Die Literatur und insbesondere der Roman stellen hier vielmehr eine Disziplin mit ihrem spezifischen Wissen unter vielen dar. Mit Ricœurs Mimesis-Modell, das den Ausgangspunkt des Theorieteils dieser Arbeit darstellt, wird jedoch deutlich, dass all diese Einsichten und Perspektiven zu Zeit eine notwendige Grundlage für die Primärwerkanalysen bilden, da sie das jeweilige Werk als Aspekte seines Entstehungskontextes beeinflussen (vgl. auch Morrison 2003: 38). Literatur fungiert dabei als reintegrierender Interdiskurs (vgl. Gerhard/Link/Parr 2008: 324) und ist somit in der Lage, die hier dargelegten unterschiedlich gearteten Erkenntnisse verschiedener Disziplinen einzubeziehen, anschaulich zu machen und kreativ zu verarbeiten. Wie die ausgewählten englischen und amerikanischen *fictions of time* der Gegenwart dies umsetzen, ist Thema in den Primärwerkanalysen des Hauptteils. Zudem ist zu untersuchen, wie die narrativen Werke mit dem zuletzt thematisierten Faktor der Unsicherheit im Zusammenhang mit dem konstatierten Spannungsfeld der Zeit umgehen, wie sie diesen repräsentieren und ob sie Handlungsmöglichkeiten zum Umgang damit oder auch alternative Konzepte zur Orientierung entwickeln.

3. Kategorien zur Analyse von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen in *fictions of time* der Gegenwart

„Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Analyse narrativer Temporalität ist nicht Zeit an sich, sondern die textuelle Repräsentation von Zeit“ (Nünning/Sommer 2002: 40). Mit dieser Aussage umreißen Ansgar Nünning und Roy Sommer treffend den literaturwissenschaftlichen Aufgabenbereich in Verbindung mit der narrativen Zeitdarstellung. Zeit im narrativen Text ist demnach weder mit unserer alltäglichen Zeiterfahrung noch mit dem Verstreichen der Zeit nach dem Uhrensystem gleichzusetzen, einem Phänomen, das jedem bekannt ist. Zur präzisen Beschreibung und Analyse dieser literarischen Art von Zeitlichkeit reicht es also nicht, sich auf sein intuitives Verständnis von Zeitaspekten zu verlassen. Vielmehr bedarf es eines Systems aus Kategorien und Begriffen, das die narrative Darstellung zeitlicher Zusammenhänge präzise beschreibbar und damit analysierbar macht. In dieser Hinsicht hat Gérard Genette mit seinem Werk *Narrative Discourse* (1980 [1972]) wohl den bisher umfassendsten und einflussreichsten Beitrag geliefert.[85] Daher bildet sein „Kategorienkatalog“ (Kilian 2004: 72) den Ausgangspunkt dieses Kapitels, wobei er durch Ansätze und Begrifflichkeiten anderer Literaturwissenschaftler, die sich insbesondere mit der Analyse der Repräsentation von Zeit in Erzähltexten der Gegenwart befassen, ergänzt wird.

Wie die Erkenntnisse des theoretischen Teils gezeigt haben, kann sich die methodische Basis für die Untersuchung der ausgewählten *fictions of time* nicht nur auf das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit beschränken, die Genette als Fokus wählt. Gleichermaßen sind Bereiche wie die Verbindung der Kategorien von Zeit und Raum, Zeitmetaphorik, die Repräsentation subjektiver Zeitvorstellungen und -erfahrungen sowie deren Pluralismus in ein methodisches Analysesystem einzubeziehen. Diese Bereiche werden in den folgenden Unterkapiteln als Erweiterung zu Genettes Kategorien behandelt.

Ziel der Herausarbeitung der folgenden Kategorien ist, diese als Interpretationsgrundlage eines *close readings* zu nutzen. Dieses *close reading* richtet sich zum einen auf die in *fictions of time* verwendeten Metaphern von Zeit und Zeitlichkeit, aber auch auf Zeit als Mittel narrativer Gestaltung. Beispiele für die Semantisierung, also Bedeutungsaufladung, von Zeit werden aufgewiesen, um den Pluralismus von Zeitvor-

[85] Vgl. hierzu u. a. Nünning/Sommer 2002: 41, Rimmon-Kenan 2002: 46 sowie Toolan 2001: 42.

stellungen und -erfahrungen im zeitgenössischen Roman zu illustrieren und auf ihre sozio-kulturellen Implikationen hinzuweisen.

Zur besseren Anschaulichkeit und Überprüfung der praktischen Anwendbarkeit der Analysekategorien und -konzepte sind im Folgenden zahlreiche Auszüge aus narrativen Texten einbezogen. Wie bereits in der Einleitung dargelegt, stammen diese nicht nur aus englischen und amerikanischen *fictions of time* der Gegenwart. Darüber hinaus werden auch Beispiele aus modernistischen narrativen Texten des 20. Jahrhunderts herangezogen. Da diese in vieler Hinsicht als Vorläufer der Romane der Gegenwart betrachtet werden können,[86] sind für sie ähnliche Analysekategorien relevant, so dass sie ebenfalls als Beispiele im hiesigen Kontext verwendet werden können. Sofern diese Eigenschaft auch für narrative Kurztexte gegeben ist, finden sich diese in Auszügen als Anwendungsbeispiele im methodischen Teil wieder.

3.1 Genettes Kategorien zum Verhältnis von *story* und *discourse time*, ihre Grenzen und Alternativen

In seiner Untersuchung entwickelt Genette bei gleichzeitiger Analyse von Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) den oben genannten „Kategorienkatalog" (Kilian 2004: 72) zur Analyse der Zeitdarstellung im Roman. Dabei greift er im Wesentlichen auf die Unterscheidung Günther Müllers (1968) zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zurück, verwendet hierfür jedoch die Begriffe der Zeit der Erzählung (*narrative* bzw. *discourse time*) und der Zeit der Geschichte (*story time*) (Genette 1980: 33).[87] Unter der Zeit der Erzählung, die Müllers Erzählzeit entspricht, versteht man demnach die Zeitspanne, die für das Erzählen bzw. Lesen einer Geschichte benötigt wird, eine *pseudo-time*, deren Problematik im Folgenden noch diskutiert wird. Die Zeit der Geschichte bzw. der erzählten Zeit hingegen bezeichnet den Zeitraum, über den sich die vermittelte Handlung erstreckt. Von Interesse für die temporale Gestaltung eines Textes ist nach Genette vor allem das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, das er unter drei Oberbegriffe fasst: Ordnung (*order*) (vgl. ebd.: 33-85), Dauer (*duration*) (vgl. ebd.: 86-112) und Frequenz (*frequency*) (vgl. ebd.: 113-160). Entsprechend dieser drei Kategorien befasst sich die Analyse der narrativen Zeitdarstellung à la

[86] Vgl. Morrison 2003: 36, vgl. Richardson 2000: 23 ff., s. hierzu auch Kapitel 1.6 oder, mit Beispielen verbunden, 2.4 dieser Arbeit.

[87] Im Folgenden werden die Begriffe Günther Müllers, Erzählzeit und erzählte Zeit, verwendet, da diese gebräuchlicher sind als die Termini Zeit der Geschichte bzw. Zeit der Erzählung, die Genette wählt.

Genette mit drei grundlegenden Fragen „When? How long? And how often?“ (Neumann/Nünning 2008: 67).

Die Kategorie der **Ordnung** gibt an, in welcher Reihenfolge die Ereignisse der Geschichte auf *discourse*-Ebene im Vergleich zu ihrer ‚natürlichen‘ Reihenfolge wiedergegeben werden. Dabei ergibt sich zunächst eine Untergliederung in zwei generelle Möglichkeiten: Stimmt die Anordnung der Ereignisse auf *discourse*-Ebene genau mit derjenigen der *story*-Ebene überein, bezeichnet Genette dies als Chronologie (*chronology*). Eine exakte Übereinstimmung hält er jedoch für hypothetisch. Die Abweichung zwischen der temporalen Anordnung der Ereignisse auf *story*- und *discourse*-Ebene wird durch den Begriff der Anachronie (*anachrony*) erfasst (vgl. Genette 1980: 35 ff.).

Die Anachronien untergliedert Genette zunächst in zwei große Gruppen: Die Analepse (*analepsis*), eine Rückblende, die in der Handlung zurückgreift, und die Prolepse (*prolepsis*),[88] eine Vorausdeutung, die künftige Ereignisse vorwegnimmt (vgl. ebd.: 40).[89] Analepsen und Prolepsen bilden eine zweite zeitliche Ebene, die *second narrative*, in Relation zur *first narrative*, der (Haupt-) Handlung, in die sie eingefügt sind (vgl. ebd.: 47 f.). Beide zeitlichen Ebenen werden durch Erinnerungen im Falle der Analepse bzw. durch Vorahnungen, Hoffnungen oder Träume im Falle der Prolepse miteinander verknüpft. Diesen verbindenden Aspekten kommt insbesondere in Romanen des Modernismus, etwa in *The Years* (1937) von Virginia Woolf,[90] eine zentrale Bedeutung zu, so dass Randall Stevenson (1992: 93) sie als „ropes of memory“

---

88 Prolepsen treten in der westlichen Literatur deutlich seltener auf als ihr Gegenstück (vgl. Genette 1980: 67). Typisch sind sie für bestimmte Arten der *first-person narratives* (ebd.), wenn das Erzählen aus der Retrospektive den autodiegetischen Erzähler dazu befähigt, Hinweise über den weiteren Verlauf der Handlung zu geben. Externe Prolepsen sind meist in Form eines von der Haupthandlung abgetrennten Epilogs zu finden. Als wichtige Funktionen der Prolepse sind die Spannungserzeugung, die Rezeptionslenkung und die Erzeugung intratextueller Bezüge, vor allem in mehrbändigen Romanen, zu nennen (vgl. Nünning/Sommer 2002: 43).

89 Ken Ireland ergänzt diese beiden Subkategorien um den Begriff *co-occurence* zur Bezeichnung der narrativen Darstellung zweier parallel oder simultan verlaufender Handlungssequenzen. Aufgrund der Linearität des narrativen Textes können diese nur in einer bestimmten Abfolge nacheinander erzählt werden, so dass der Autor bestimmte sprachliche und narrative Techniken anwenden muss, um die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse zu verdeutlichen (vgl. Ireland 2005: 592, vgl. dazu auch Neumann/Nünning 2008: 71 f.).

90 In ihrem Roman *The Years* (1937) schildert Virginia Woolf gut 50 Jahre aus dem Leben von drei Generationen der Familie Pargiter. Durch zahlreiche Analepsen, vor allem auch wiederholende Analepsen, knüpft sie dabei ein enges Netz aus Assoziationen und Erinnerungen, das den vergleichsweise langen Zeitraum der erzählten Zeit zusammenhält. Vgl. hierzu z. B. V. Nünning 2002: 300, vgl. Nünning 1991: 33 f.

klassifiziert. Ihre Rolle in englischen und amerikanischen *fictions of time* der Gegenwart wird in den ausgewählten Primärwerken untersucht.

Die Formen der Anachronie unterscheiden sich weitergehend in ihrer verschiedenen zeitlichen Distanz vom erreichten Zeitpunkt in der *first narrative* (*reach*) sowie in ihrer textuellen Ausdehnung (*extent*) (vgl. Genette 1980: 48). Ausgehend von diesen Eigenschaften definiert Genette weitere Begrifflichkeiten zur Charakterisierung der Analepse bzw. Prolepse: Mit den Begriffen *external*, *internal* und *mixed* gibt er an, ob auf vergangene bzw. zukünftige Geschehnisse Bezug genommen wird, die innerhalb oder außerhalb der *first narrative* liegen, wobei ebenso Mischformen denkbar sind (vgl. ebd. 49). Je nachdem, ob eine vollständige Vor- bzw. Folgegeschichte erzählt oder nur für einen kurzen Moment zurück- bzw. vorgeblendet wird, ist sie als vollständig (*complete*) bzw. unvollständig (*partial*) zu bezeichnen (vgl. ebd.: 62). Greifen Analepsen bzw. Prolepsen wiederum Inhalte der *story* auf, die an einem anderen Punkt der Geschichte bereits erzählt wurden bzw. noch erzählt werden, und setzen diese in einen neuen Zusammenhang, spricht Genette von *repeating anachronies.* Vermitteln sie hingegen zusätzliche Geschehnisse, handelt es sich um *completing anachronies* (vgl. ebd.: 51 ff.).

Ausgehend von der Analyse immer komplexer werdender anachronistischer Beziehungen, Kombinationen und Einbettungen von Analepsen und Prolepsen zeigt Genette die Option auf, dass Ereignisse zeitlich nicht mehr eingeordnet werden können und somit kein Bezug zwischen der temporalen Anordnung der Ereignisse auf *story*- und *discourse*-Ebene vorhanden ist. Solche Vorkommnisse, die zeitlos erscheinen, bezeichnet Genette als Achronie (*achrony*) (vgl. ebd.: 79). Gerade hier wird seiner Meinung nach die Eigenschaft der „*temporal autonomy*“ (ebd.: 85) einer Erzählung deutlich, die zu einem experimentellen narrativen Umgang mit dem Phänomen Zeit befähigt. Genau diese Eigenschaft nutzen zeitgenössische narrative Werke, die mit dem Phänomen Zeit experimentieren und auf diese Weise versuchen, die lineare Zeitvorstellung, auf welcher der Roman als lineares Medium basiert, zu durchbrechen.

Für ein Projekt, das Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen in englischen und amerikanischen *fictions of time* der Gegenwart analysiert, reicht die Kategorie der *achrony* als einzige zur Beschreibung experimenteller zeitlicher Strukturen in narrativen Texten nicht aus, zumal diese, wie David Herman (2002: 219) und Brian Richardson (2000: 30) anmerken, durchaus zeitliche Bezüge enthalten können, die zwar antimimetisch geartet, aber dadurch noch nicht zeitlos sind. Hier ist Brian Richardsons Terminologie (2000: 23-32), der den Bereich der *achrony* weiter differenziert, hilfreich: Als

Oberbegriff für sämtliche experimentelle, antimimetische narrative Zeitstrukturen wählt er den Begriff ***metatemporal***, den er weiter in *achronies* und *antichronies* untergliedert. Während *achronies* Geschehnisse enthalten, die, analog zu Genette, zeitlos erscheinen, bezeichnen *antichronies* narrative Texte, die experimentell mit der Darstellung von Zeit umgehen und dabei antimimetische temporale Beziehungen inkludieren. Als Unterkategorie hierzu nennt Richardson Herman den Begriff der *polychrony*. Herman selbst definiert diesen wie folgt: „I characterize narratives that order events in a fuzzy or indeterminate way as stories engaging in a "polychronic" style of narration" (Herman 2002: 212). Eine solche unklare bzw. unpräzise Anordnung von Geschehnissen der *story* kann ihm zufolge einerseits durch ungenaue zeitliche Angaben zu einem Ereignis entstehen, andererseits auch dadurch, dass, etwa von der erzählerischen Vermittlung, ein bestimmtes aufgrund der textuellen Angaben eigentlich einordbares Geschehen als zeitlich nicht einschätzbar tituliert wird. Als prototypisches Romanbeispiel zum „polychronic style of narration" ist Will Selfs *Umbrella* (2012) anzuführen. Die Handlung dieser Erzählung spielt in einer Psychatrie. Da die Gedanken unterschiedlicher Figuren, der Patienten, repräsentiert werden, ist der Rezipient aufgrund von plötzlichen Zeitsprüngen durch bestimmte Assoziationen oder Unstimmigkeiten nicht in der Lage, eine vollständige chronologische Abfolge der Ereignisse zu rekonstruieren. Die Ausgestaltungen solcher *polychronies* sind laut Herman vielfältig (vgl. Herman 2002: 213) und daher in den einzelnen Romananalysen des Hauptteils im Einzelfall zu analysieren.

Darüber hinaus entwickelt Richardson **sechs Termini zur Beschreibung experimenteller postmoderner narrativer Texte**, welche die mimetische Zeitdarstellung durchbrechen: c*ircular*, *contradictory*, *antinomic*, *differential*, *conflated* sowie *dual* bzw. *multiple* (vgl. Richardson 2000: 24 ff.). Die zirkuläre Strategie (*circular*) beschreibt einen narrativen Text, der am Ende der Geschehnisse wieder an seinen Anfangspunkt zurückkehrt, wodurch eine potentiell unendliche zyklische Struktur entsteht.[91] Als Musterbeispiel für diese Form des zeitlichen Experiments nennt Richardson James Joyces *Finnegans Wake* (1939). Mit dem Begriff *contradictory* werden solche Romane klassifiziert, die Widersprüche hinsichtlich der Zeitdarstellung einbeziehen,

[91] Hier kommt es gleichzeitig zu einer Problematisierung von Genettes Kategorie der *frequency*, da die Abgrenzung zwischen der Gruppe der *singulative* und der *repeating narratives* undeutlich wird. Vgl. hierzu die Ausführungen zu *frequency* am Ende dieses Unterkapitels.

also zeitliche Gegebenheiten, die im wirklichen Leben nicht möglich sind.[92] Die *antinomic strategy* bezeichnet narrative Texte, welche die konventionelle thermodynamische Richtung der Zeit umkehren. Die rückwärts laufende Zeit kann dabei zusätzliche Konsequenzen für die Interpretation nach sich ziehen, wie es beispielsweise in Ilse Aichingers „Spiegelgeschichte“ (1949) der Fall ist. So verläuft die narrative Zeit in dieser Erzählung rückwärts von der Beerdigung der Protagonistin bis hin zu ihrer Geburt, sie verhält sich dabei jedoch so, als ob die Zeit konventionell vorwärts liefe, so dass es zu zeitlich schwer einzuordnenden Aussagen kommt (vgl. Aichinger 1991: 71, vgl. auch Richardson 2000: 25 f.). Prinzipiell ist es möglich, in solchen Romanen Anachronien zu identifizieren, jedoch werden die Begriffe der Prolepse und Analepse ad absurdum geführt, da aufgrund der komplexen zeitlichen Struktur nicht vereinheitlicht werden kann, auf welchen zeitlichen Teil der Handlung vor- bzw. zurückgegriffen wird.[93] Als *differential* bezeichnet Richardson solche narrativen Texte, die zwei unterschiedliche Chronologien übereinanderlegen. Dies ist beispielsweise in Virginia Woolfs Roman *Orlando* (1928) zu beobachten: Orlando, die Protagonistin, durchlebt ca. vier Jahrhunderte, altert währenddessen jedoch nur um ca. 20 Jahre. Dass hier auch zeitliche Widersprüche zur mimetischen Welt auftreten (ein Mensch kann nicht mehrere Jahrhunderte lang leben), zeigt die enge Verknüpfung der sechs Gruppierungen. Zwei unterschiedliche Zeitdimensionen im Roman bezeichnet Richardson als *conflated*, wenn sie zusammenfallen und dies zu einem zeitlichen Paradoxon führt. So treffen beispielsweise in Michael Crichtons Roman *Timeline* (1999) die Protagonisten aus dem 20. Jahrhundert auf Figuren des Mittelalters. Schließlich entwickelt Richardson für die zeitliche Struktur, die schon William Shakespeare in seinem Stück *A Midsummer Night's Dream* (1596) umsetzt, den Begriff der *dual* bzw. *multiple strategy*. Dabei werden zwei Handlungsstränge parallel geführt, die zum gleichen Zeitpunkt beginnen und auch am gleichen Punkt enden, aber jeweils unterschiedlich lange andauern. Diese traditionsreiche experimentelle Zeitstruktur ist auch für *fictions of time* der Gegenwart von Bedeutung. Inwiefern Richardsons sechs Strategien experimentellen Erzählens auch für die zur Analyse ausgewählten *fictions of time* dieser Arbeit von Bedeutung sind, ist in den Primärwerkuntersuchungen zu prüfen.

---

92 Auch innerhalb dieser experimentellen Strategie kann es zur Problematisierung von Genettes Kategorien der Frequenz und auch der Dauer kommen.

93 Vgl. hierzu Kapitel 5 dieser Arbeit.

Die Kategorie der **Dauer**, die angibt, in welchem Verhältnis die Dauer der Erzählzeit zu jener der erzählten Zeit steht, wird oftmals als die problematischste angesehen, da die Dauer einer Erzählung nicht messbar ist (vgl. Rimmon-Kenan 2002: 52, vgl. Genette 1980: 86). Wird die Erzählzeit mit der (Vor-) Lesezeit gleichgesetzt, ist zu bedenken, dass das Erzähl- bzw. Lesetempo von Mensch zu Mensch verschieden ist und somit keine Standardisierung zulässt. Dadurch ist es schwierig festzulegen, wann Erzählzeit und erzählte Zeit in ihrer Dauer übereinstimmen, also isochrones Erzählen (*isochronous narrative*) (vgl. Genette 1980: 88) vorliegt. Zum Umgang mit diesem Problem setzt Genette die erzählte Zeit, die in der Regel aus innertextuellen Angaben erschlossen werden kann und in Jahren, Tagen, Stunden und Minuten gemessen wird, ins Verhältnis zur Länge an Text, gemessen in Seiten, die für die Schilderung des Ereignisses ausgegeben wird. Dieses zeitlich-räumliche Verhältnis bezeichnet er mit dem Begriff Tempo (*speed*) (vgl. ebd.: 87), den er in seiner Überarbeitung *Narrative Discourse Revisited* (1988 [1983]) deutlich hervorhebt (vgl. u. a. Genette 1988: 5).

Isochrones Erzählen bedeutet folglich, dass beim Erzählen ein gleichmäßiges Tempo beibehalten wird, also gleichen Zeitspannen in der *story* jeweils die gleiche Anzahl an Seiten zukommt. Diesen Zustand hält Genette jedoch für hypothetisch. Dennoch ermöglicht der Begriff der Isochronie als Norm, Veränderungen des Erzähltempos zu definieren, die den spezifischen „Rhythmus“ („*rhythm*“, Genette 1980: 88) einer Erzählung ausmachen. Liegt eine Beschleunigung des Erzähltempos vor, wird ein kurzes Textsegment für einen relativ langen Zeitraum in der *story* ausgegeben. Umgekehrt wird im Falle der Verlangsamung des Tempos eine kurze Zeitspanne der *story* auf relativ vielen Seiten des Textes erzählt. Solche Geschwindigkeitsveränderungen bündelt Genette unter dem Begriff der *anisochronies* (ebd.). Zwischen minimaler und maximaler Geschwindigkeit ist nun ein unendliches Kontinuum an unterschiedlichen Geschwindigkeiten denkbar. Genette konstatiert jedoch, dass sich innerhalb dieses Kontinuums vier „konventionelle Erzählweisen“ (Nünning/Sommer 2002: 44) gebildet haben, die er in Analogie zur Terminologie der Musikwissenschaften *narrative movements* nennt.

Die Ellipse (*ellipsis*) bezeichnet die Aussparung von Ereignissen der *story* auf der *discourse*-Ebene (vgl. Genette 1980: 106 ff.). Das Erzähltempo wächst in diesem Fall bis ins Unendliche, da einer gewissen Zeitspanne der *story* keine (oder nur eine sehr geringe) Textlänge zukommt (z. B. „two years later“). Auch im Bericht (*summary*) (ebd.: 95 ff.) liegt eine Beschleunigung allerdings in geringerem Maße als bei der

Ellipse vor. Durch den Bericht wird die Handlung auf der *story*-Ebene zeitraffend zusammengefasst. Als Szene (*scene*) wird die ungefähre Kongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit bezeichnet. Diese kann nicht nur in Form des Dialogs auftreten, sondern auch durch eine genaue Beschreibung der Handlung oder der Gedanken der Figuren entstehen (vgl. ebd.: 109 ff.). Rimmon-Kenan fasst diesbezüglich zusammen: „What characterises a scene are the amount of narrative information and the relative effacement of the narrator“ (Rimmon-Kenan 2002: 54). Bei der Beschreibung (*pause*) kommt das Erzähltempo zum Stillstand. Hier wird die erzählte Zeit angehalten, um auf der *discourse*-Ebene Beschreibungen oder auch Kommentare des Erzählers über das Verhalten der Figuren oder Reflexionen über den Erzählvorgang einzufügen (vgl. Genette 1980: 99 ff.).

Seymour Chatman ergänzt diese vier *narrative movements* um eine weitere, die im Zusammenhang mit *fictions of time* relevant ist: die Zeitdehnung (*stretch*). Damit bezeichnet er den Fall, dass die Erzählzeit länger als die erzählte Zeit ist, was beispielsweise bei der narrativen Darstellung von Gedanken, Wahrnehmungen oder Erinnerungen einer Figur auftreten kann. Während der tatsächliche Gedankengang dabei nur eine sehr kurze Zeitspanne in Anspruch nimmt, dauert die verbale Beschreibung der mentalen Vorgänge deutlich länger (vgl. Chatman 1978: 68 ff.). Ein Beispiel für eine solche Form der narrativen Zeitdehnung ist die folgende Passage aus Samuel Becketts *Murphy* (1938). Der psychisch kranke Protagonist Murphy des gleichnamigen Romans wird hier bei seiner Lieblingsbeschäftigung gezeigt: nackt auf seinem Schaukelstuhl festgebunden denkt er über das Leben nach:

> Somewhere a cuckoo-clock, having struck between twenty and thirty, became the echo of a street-cry, which now entering the mew gave *Quid pro quo! Quid pro quo!* directly. These were sights and sounds that he did not like. They detained him in the world to which they belonged, but not he, as he fondly hoped. […] He sat in his chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind […]. And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word (*Murphy* 2).

Wie lange Murphy hier in seinem Schaukelstuhl sitzt und nachdenkt, ist aus dem Text heraus nicht ersichtlich. Damit kann nicht vollends bestimmt werden, ob die Erzählzeit in dieser Passage länger ist als die erzählte Zeit. Wichtig ist vielmehr, dass die Qualität dieser Zeiterfahrung als ein Moment intensiven Erlebens und komplexer mentaler

Prozesse durch den Begriff *stretch* besser erfasst wird als durch die Termini, die Genette in seiner Übersicht anbietet.[94]

Während die Herausforderung im Zusammenhang mit der Bestimmung der Dauer der Erzählzeit bereits beschrieben wurde, ist desweiteren bei experimentellen postmodernen Romanen auf eine mögliche Durchbrechung von Genettes Kategorien hinzuweisen, die laut Richardson noch weiterer Untersuchungen bedarf (vgl. Richardson 2000: 28): Er stellt fest, dass Romane existieren, die keine bestimmbare *story* aufweisen, das heißt keine Handlung mit einer spezifischen erzählten Zeit. Darüber hinaus kommt es teilweise zur Auflösung der Grenze zwischen *story* und *discourse*, so dass der Vergleich von Erzählzeit und erzählter Zeit hinsichtlich der Dauer nicht möglich ist. Als Beispiel für eine derartige Problematisierung der Kategorie der Dauer führt Richardson Samuel Becketts Roman *Molloy* (1951) an. Dieser besteht aus zwei Teilen, die keine *story* im konventionellen Sinn aufweisen, so dass die Bestimmung der erzählten Zeit nicht möglich ist. Der Rezipient erlebt den körperlichen und geistigen Verfall der Figur Molloy im ersten Teil sowie der Figur Moran im zweiten Teil. Da Molloy als Erzählinstanz schließlich seine eigenen Aussagen hinterfragt, ist nicht klar, ob es sich bei den beiden Teilen womöglich um zwei Darstellungen derselben *story* handelt. Dies erschwert die Trennung und somit auch die Ermittlung des Verhältnisses zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit. (vgl. Richardson 2000: 28).[95] In den ausgewählten Primärwerken dieser Arbeit ist demnach darauf zu achten, wie mit dem Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit umgegangen bzw. gespielt wird und ob eine Unterscheidung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit als Grundlage der Analysebegriffe sinnvoll ist.

Genettes Kategorie der **Frequenz** gibt an, wie oft ein Ereignis der *story* auf Ebene der erzählerischen Vermittlung wiedergegeben wird. Genette fasst diese Möglichkeiten wie folgt zusammen: „Schematically, we can say that a narrative, whatever it is, may tell once what happened once, n times what happened n times, n times what happened once, once what happened n times“ (Genette 1980: 114). Die ersten beiden der genannten Fälle fasst Genette mit dem von ihm kreierten Begriff des singulativen Erzählens (*singulative narrative*) zusammen (vgl. ebd.). Konstitutiv für das singulative Erzählen

---

94 Vgl. hierzu auch Lange 2014: 161.

95 Ursula Heise führt die Problematik der Kategorie der Dauer in ihrer Monographie *Chronoschisms* in einem eigenen Kapitel aus und geht dabei noch detaillierter auf die einzelnen, hier angedeuteten Aspekte ein als Richardson (vgl. Heise 1997: 147-178). Zur Analyse und Illustration wählt sie Becketts Roman *How it is* (1964 [1961]).

ist somit nicht, wie oft ein Ereignis auftritt und entsprechend häufig erzählt wird, sondern die Übereinstimmung der Anzahl der Ereignisse auf *story*- und *discourse*-Ebene (vgl. ebd.: 115). Iteratives Erzählen (*iterative narrative*) bezeichnet den Zustand, dass ein mehrfach auftretendes Ereignis nur einmal erzählerisch vermittelt wird (vgl. ebd.: 116). Genette konstatiert dabei einen Bedeutungswandel des iterativen Erzählens. Ist das iterative Erzählen in der Literatur bis Honoré de Balzac den singulativen Passagen zum Zwecke der Vermittlung von Hintergrundinformationen untergeordnet, nimmt es in *A la recherche du temps perdu* eine wichtigere Funktion ein. Iteratives Erzählen weist hier eine bestimmte Regelhaftigkeit auf und ist semantisch aufgeladen (vgl. ebd.: 116 ff.). Wird ein einmaliges Ereignis auf *discourse*-Ebene mehrfach wiedergegeben, bezeichnet Genette dies als wiederholendes Erzählen (*repeating narrative*) (vgl. ebd.). Dies muss jedoch keine bloße Wiederholung desselben Geschehens bedeuten. Vielmehr kann die mehrfache Vermittlung desselben Ereignisses auch mit einer Änderung des sprachlichen Stils oder der Fokalisierungsinstanz einhergehen. Damit bieten *repeating narratives* Potential im Hinblick auf die narrative Darstellung zyklischer Zeitkonzepte. So werden diese in Virginia Woolfs Roman *The Years* (1937), der gut 50 Jahre im Leben der Familie der Pargitter schildert, *repeating narratives* u. a. in Form von *repeating analepses* dazu genutzt, zyklische Zeiterfahrungen zu evozieren, welche die lineare Zeitvorstellung überlagern und teilweise sogar verdrängen (vgl. u. a. Lusin 2007: 256, vgl. Nünning 1991: 33).[96]

Diese Arbeit untersucht die Repräsentation von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen in englischen und amerikanischen *fictions of time* der Gegenwart, die der Linearität des Buches als Medium andere Zeitkonzepte wie Fragmentierung oder Delinearisierung entgegensetzen. Gleichwohl wird Genettes Kategoriensystem dadurch nicht hinfällig. Zum einen ist für die Analyse der Zeitdarstellung in solchen Romanen eine präzise Beschreibung nötig, für welche die Kategorien Genettes hilfreich sind, zum anderen ist die Entwicklung von neuen, alternativen Kategorien zur Vertextung von Zeit nur vor dem Hintergrund eines solchen Systems möglich, wie Shlomith Rimmon-Kenan konstatiert:

---

[96] Bei der Besprechung der Oberkategorie der Ordnung wurde bereits darauf hingewiesen, dass experimentelle Romane die Kategorie der Frequenz teilweise problematisieren bzw. als Analysekategorie hinfällig werden lassen. Zudem überschneiden sich die hiesigen Subkategorien teilweise mit denen der andern beiden übergeordneten Gruppen, wie die Ausführungen zu *The Years* andeuten. Damit ist zu erwarten, dass die Gruppe der Frequenz die am wenigsten relevante der drei Genettschen Einheiten ist.

> While this [the subversive treatment of the various categories of time] seems to me basically true […], it does not invalidate the categories presented here. On the contrary, subversion can only be conceived of against the background of (or even within) a network of possibilities, such as this chapter has attempted to outline (Rimmon-Kenan 2002: 58).

Dies zeigen auch die in diesem Unterkapitel vorgenommenen Ergänzungen zu Genettes System um zusätzliche Kategorien und Ansätze bzw. Hinweise auf mögliche Problematisierungen und Herausforderungen der Genettschen Annahmen im Zusammenhang mit *fictions of time* der Gegenwart. Aus diesem Grund bildet die Diskussion von Genettes Termini und ihren Modifizierungen den Ausgangspunkt des methodischen Teils der Arbeit und zugleich das längste Unterkapitel dieses Teils. In den folgenden Unterkapiteln werden nun alternative Ansätze wie z. B. der Meir Sternbergs hinzugezogen. Darüber hinaus werden unterschiedliche Foki im Hinblick auf die Repräsentation von Zeit verbunden mit anderen narratologischen Bereichen wie die Fokalisierung, die Struktur der narrativen Vermittlung sowie die Figurendarstellung und -konstellation beleuchtet. Auf diese Weise wird ein umfassendes methodisches System für die anstehenden Primärwerkanalysen entwickelt.

3.2 *Surprise* und *suspense*

In seinen Aufsätzen (1990, 1992, 2003) kritisiert Meir Sternberg Genettes strukturalistischen Ansatz und fordert, mehr auf die Funktionen der temporalen Strukturen im narrativen Text einzugehen. Dabei rückt er u. a. die Effekte *surprise* und *suspense* in den Fokus, die auch für dieses Projekt relevant sind und daher in diesem Unterkapitel vorgestellt werden. Trotz aller Kritik an Genette stützen sich auch die von Sternberg fokussierten Aspekte der Leseerfahrung auf das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. So werden *surprise* und *suspense* durch Lücken (*gaps*) zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit erzeugt (vgl. u. a. Sternberg 1992: 531). Beide Effekte entstehen durch die Erwartungen des Rezipienten an den narrativen Text im Zusammenspiel mit dessen komplexen zeitlichen Verhältnissen.

Surprise tritt immer dann auf, wenn die Erwartungen des Rezipienten, die dieser aufgrund bestimmter textueller Merkmale oder auch aufgrund von Kenntnissen über spezifische Gattungsmerkmale hegt, durch plötzliche, unerwartete Entwicklungen in der Erzählung durchbrochen werden, sie überrascht werden (vgl. Prince 2003: 96). Damit ist zur Entstehung des Gefühls von *surprise* eine Aufdeckung bzw. Enthüllung innerhalb der Erzählung notwendig (vgl. Sternberg 1992: 508 f.). Birgit Neumann und

Ansgar Nünning charakterisieren die komplexen zeitlichen Verknüpfungen, die bei der Entstehung von *surprise* beteiligt sind, wie folgt: „Involving both retrospection and anticipation, the phenomenon of surprise illustrates the dynamics of narrative: Narratives progressively unfold a complex system of temporally interconnected elements (rather than a succession of distinct events)“ (Neumann/Nünning 2008: 78 f.). Demnach spielen in diesem Zusammenhang sowohl prospektiv ausgerichtete Prozesse, wie die auf das weitere Geschehen ausgerichteten Erwartungen des Rezipienten, als auch retrospektive Vorgänge eine Rolle, denn der Rezipient muss seine bisherigen Annahmen bezüglich der Erzählung revidieren. Diese Prozesse laufen simultan ab, so dass es sich nicht um eine lineare Abfolge einzelner Schritte handelt.

Suspense definiert Heta Pyrhönen (2005: 578) folgendermaßen: „Suspense, an effect which results from our temporal-effective immersion in a narrative, describes our tension-filled desire to know its outcome.“ Demnach bezeichnet *suspense* einen spannungsgeladenen Effekt, der den Rezipienten auf ein bestimmtes Geschehen oder den Ausgang einer Entwicklung bzw. der Erzählung selbst hin fiebern lässt. Auf diese Weise wird er förmlich von der fiktionalen Welt absorbiert und so emotional involviert (vgl. Neumann/Nünning 2008: 77). Das Gefühl von *suspense* bildet sich aufgrund einer ‚besorgten Unsicherheit‘ („anxious uncertainty“, Pyrhönen 2005: 578), das durch Lücken oder Ambiguitäten im narrativen Text entsteht. Typischerweise wird *suspense* durch Prolepsen erzeugt, aber auch *co-occurrences*, verschiedene Handlungsstränge, die fragmentarisch nacheinander geschildert werden, oder eine ausgiebige Beschreibung eines marginalen Aspekts in einer spannenden Phase des Geschehens können diesen Effekt hervorrufen (vgl. Neumann/Nünning 2008: 77, vgl. Pyrhönen 2005: 579). Ähnlich wie beim Effekt von *surprise* besteht auch hier eine doppelte temporale Perspektive, die sowohl pro- als auch retrospektiv ausgerichtet ist: „[R]eaders are made aware of the various ways in which past events can restrict both immediate and long-range events“ (Pyrhönen 2005: 578).

Zur systematischen Beschreibung in unterschiedlichen Kontexten definiert Marie-Laure Ryan (2001: 140 ff.) vier Typen von *suspense*, die jeweils differenzieren, wodurch der Spannungseffekt entsteht: So ist die Form der *What suspense* auf die weitere Handlung ausgerichtet und fragt danach fragt, was als nächstes passiert, wie die Erzählung weitergeht. Die *How (why) suspense*, die durch ein Enigma generiert wird, beschreibt den Spannungseffekt hinsichtlich der Umstände, unter denen es zu einem bestimmten Ereignis bzw. zu bestimmten Konsequenzen kam. Die *Who suspense* ist die

klassische Form der Detektivgeschichte, in der *suspense* durch die sukzessive Entlarvung desjenigen erzeugt wird, der eine bestimmte Tat begangen hat. Während sich diese ersten drei Typen von *suspense* auf Elemente der *story*-Ebene beziehen, entsteht der Spannungseffekt bei der *metasuspense* durch Fragen in Bezug auf die *discourse*-Ebene. So kann *metasuspense* z. B. durch die Frage erzeugt werden, wie einzelne Handlungsstränge der Erzählung letztendlich zusammengeführt werden (vgl. Ryan 2001: 140 ff.).

Ein Beispiel für eine zeitgenössische *fiction of time*, die in hohem Grad mit *suspense* arbeitet, welche letztendlich in einem Effekt der *surprise* übergeht, ist Julian Barnes' *The Sense of an Ending* (2011). Die autodiegetische Erzählinstanz schildert darin die Entwicklungen seiner Schulfreundschaft zu drei Jungen und seine erste Beziehung zu Veronica in rückblickender Perspektive. Während der Erzähler gegenüber dem Leser über einen klaren Informationsvorsprung verfügt, wird der Rezipient in Unsicherheit gewogen, worauf die Geschehnisse hinauslaufen, so dass ein immer stärker werdender Effekt einer *What suspense* entsteht. Dieser wird vor allem durch die Prolepsen, die der Erzähler hinsichtlich der zukünftigen Entwicklungen und in Form von direkten Reflexionen über seine sich verändernden Zeiterfahrungen gibt, erzeugt, wie es im folgenden Zitat zu beobachten ist: „It strikes me that this may be one of the differences between youth and age: when we are young, we invent different futures for ourselves; when we are old, we invent different pasts for others" (*The Sense of an Ending* 80). Mit dieser Reflexion über Zeit und ihren Einfluss auf den Menschen deutet der Erzähler an, dass er Aspekte in seiner Schilderung der Vergangenheit verschiedener Figuren erfunden hat oder es zumindest verschiedene Interpretationen der erzählten Ereignisse geben könnte. Immer mehr spürt der Rezipient, dass ihm ein entscheidendes Ereignis der Geschichte noch nicht bekannt ist, und wird durch die zahlreichen Prolepsen in diesem Eindruck bestärkt. Erst auf den letzten Seiten des Romans kommt es zur Auflösung, die einen Effekt von schockierender *surprise* für den Leser beinhaltet. Dieser erfährt, dass Adrian, einer der Schulfreunde, der nach dem Erzähler der Geschichte ebenfalls eine Beziehung mit Veronica führte, ein behindertes Kind mit deren Mutter zeugte und aus diesem Grund Selbstmord beging (vgl. *The Sense of an Ending* 137 ff.). An dieser Stelle ist der Leser gezwungen, seine bisherigen Annahmen über die Figur Adrian und die eigene, durch den Erzähler gelenkte Interpretation der Ereignisse neu zu ordnen bzw. zu revidieren.

In diesem Romanbeispiel gehen *surprise* und *suspense* ineinander über. Wie Peter Wenzel betont, können beide komplementären Effekte allerdings auch einzeln und

unabhängig voneinander auftreten und sind nicht zwangsläufig miteinander verbunden (vgl. Wenzel 2004: 181 ff., vgl. auch Neumann/Nünning 2008: 77). Abschließend lässt sich festhalten, dass mit *surprise* und *suspense* Kategorien aus Genettes System wie die Prolepse angewendet und mit Perspektive auf den Rezipienten in eine Beschreibung des Effekts transferiert werden. Dieser Effekt geht aus dem komplexen Wechselverhältnis der temporalen Strukturen des narrativen Texts hervor. Damit werden sie zu einem zentralen Analyseinstrument in den Untersuchungen der Primärwerke.

3.3 Zeitmetaphorik: konventionelle und unkonventionelle Metaphern der Zeit

Bereits in der Einleitung dieser Arbeit wurde Zeit als ein Phänomen beschrieben, das weder greifbar noch definierbar ist.[97] Dementsprechend ist es schwierig, Zeitvorstellungen und -erfahrungen in Worte zu fassen. Aus diesem Grund ist das Gebiet der Metaphorik in diesem Zusammenhang zentral:

> Because so many of the concepts that are important to us are either abstract or not clearly delineated in our experience (the emotions, ideas, time, etc.), we need to get a grasp on them by means of other concepts that we understand in clearer terms (spatial orientations, objects, etc.) (Lakoff/Johnson 1980: 115).

Durch das Zurückgreifen auf anschauliche Konzepte, die auf Zeit transferiert werden, wie George Lakoff und Mark Johnson es beschreiben, werden Zeitvorstellungen und -erfahrungen beschreibbar. Damit kommt dem Bereich der Zeitmetaphorik für die Analyse der narrativen Repräsentation von Zeit eine hohe Bedeutung zu (vgl. Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xv).

Für die Analyse von *fictions of time* sind Metaphern in zweierlei Hinsicht wichtig: Einerseits ist das alltägliche Sprechen über Zeit durch und durch von metaphorischen Konzepten geprägt, wie George Lakoff und Mark Johnson in ihrer Monographie *Metaphors We Live By* (1980) belegen.[98] Ein Beispiel für ein solches metaphorisches Konzept im Kontext von Zeit ist ‚Zeit ist Geld' (‚time is money'), das Wendungen wie ‚Zeit in etw. investieren' (‚to invest time in sth.'), ‚Zeit kosten' (‚to cost time') oder ‚Zeit verschwenden' (‚to waste time') hervorbringt (vgl. Lakoff/Johnson 1980: 7 ff.). Solche metaphorischen Konzepte sind zentrale Bestandteile unseres Denksystems, werden von Generation zu Generation übertragen und so häufig unreflektiert verwendet. So

---

97 Vgl. Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xv, s. auch Kapitel 1.4 dieser Arbeit.

98 Vgl. hierzu auch Grabes/Baumbach/Nünning 2009: xx.

werden diese in der Regel nicht als Metaphern wahrgenommen, sondern als absolut bzw. ‚objektiv richtig' betrachtet. Im Gegensatz zu dieser Wahrnehmung übertragen metaphorische Konzepte bestimmte Haltungen, Umgangsweisen und Empfindungen auf das Phänomen Zeit, da nur das erfahren wird, was auch sprachlich ausgedrückt werden kann. So impliziert das obige Beispiel ‚Zeit ist Geld', dass Zeit ein wertvolles und knappes Gut ist, ein Grundsatz, der in westlich-industrialisierten Gesellschaften durchgängig gelebt wird (vgl. ebd.). Lakoff und Johnson sprechen in diesem Zusammenhang von **konventionellen Metaphern** (vgl. ebd.: 139).

Metaphorische Konzepte heben immer bestimmte Eigenschaften (von Zeit) hervor (z. B. ihre Messbarkeit, Knappheit, Endlichkeit etc.), während sie andere Charakteristika verdecken (z. B. Zirkularität, Subjektivität, mystische Zeiterfahrungen etc.) (vgl. ebd.: 10 ff.). Durch den häufigen, unbewussten Gebrauch solcher metaphorischer Konzepte werden die sprachlich-metaphorisch hervorgehobenen temporalen Eigenschaften als *die* Merkmale von Zeit, als vollständiges Set ihrer Eigenschaften, wahrgenommen.

Als ein weiteres zentrales metaphorisches Konzept der deutschen bzw. englischen Sprache ist die Personifikation von Zeit zu nennen. In Ausdrücken wie ‚die Zeit wird kommen' (‚the time will come when…') oder ‚die Zeit rast' (‚time flies') erscheint sie als selbständig handelndes Subjekt. Aus solchen Wendungen resultiert die Vorstellung, dass man der Zeit ausgeliefert ist und sich nicht wehren kann (vgl. Klein 2007: 15, vgl. Lakoff/Johnson 1980: 41 ff.). Aufgrund des häufigen Gebrauchs in der Alltagssprache setzt sich diese Zeitvorstellung häufig durch und hat Auswirkungen auf die Erfahrungen und Perspektiven der Menschen. *Fictions of time* können den Gebrauch solcher metaphorischer Konzepte bewusst machen, indem sie explizit über den metaphorischen Bereich solch konventioneller Metaphern reflektieren oder damit spielen und beispielsweise alternative oder ungewöhnliche Ausdrücke zur Illustration von Zeit und Zeiterfahrungen verwenden.

Neben den konventionellen Metaphern, die unser alltägliches Denken strukturieren, treten Zeitmetaphern auch isoliert auf und können dabei neu gebildet werden, um einen bestimmten temporalen Aspekt zu beschreiben und in den Fokus zu stellen (vgl. Lakoff/Johnson 1980: 139 ff.). Ein Beispiel für solche Zeitmetaphern, die in dieser Arbeit in Anlehnung an Lakoff und Johnson **unkonventionelle Metaphern** genannt werden, bietet das folgende Zitat aus Penelope Livelys Roman *City of the Mind* (1991): „You cannot step twice into the same river, and yet you do. It has carried you away, and

yet you stand on the bank, looking at the point of your own departure“ (*City of the Mind* 21). Hier wird Zeit als Fluss dargestellt. Die Metapher des Flusses macht das Vergehen der Zeit sowie ihre Unumkehrbarkeit deutlich: Wie das Wasser eines Flusses fließt sie stetig weiter und trägt den Menschen an eine andere Stelle seines Lebens. Er kann von hieraus jedoch auf den Punkt seiner ‚Abfahrt‘ zurückschauen, das heißt sich an frühere Zeiten erinnern, wenn auch nicht zu ihnen zurückkehren. Virginia Woolf entwirft in ihrem Roman *Orlando* (1928) die Metapher der Tropfen, um die Qualität der Zeiterfahrung der Protagonistin zu veranschaulichen: „[…] but directly he was alone on the mound under the oak tree, the seconds began to round and fill until it seemed as if they would never fall“ (*Orlando* 68). Durch dieses Bild der sich langsam füllenden Tropfen, die scheinbar nie herunterfallen, kommt eine enorme Zeitdehnung zum Ausdruck. Gerade solche unkonventionellen, isolierten Metaphern bieten die Möglichkeit, alternative und innovative Bilder bzw. Vorstellungen von Zeit zu kreieren. So können neue bzw. andersartige Zeiterfahrungen und -vorstellungen forciert werden, da sich zunächst die zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel verändern müssen, bevor sich das Denken über Zeit wandelt (vgl. Klein 2007: 13 ff.). Wie dieses Potential in *fictions of time* der Gegenwart eingesetzt wird, ist in den vier Primärwerkanalysen zu untersuchen.

3.4 Zeit und Raum: Verzeitlichung des Raums – Verräumlichung der Zeit

Aus den theoretischen Überlegungen zum Konzept der Raumzeit folgt für die literaturwissenschaftliche Analyse von *fictions of time* der Gegenwart, dass auch dabei Zeit und Raum in Verbindung miteinander zu betrachten und zu analysieren sind (vgl. auch Hallet/Neumann 2009: 21, 28). So tragen – neben den zuvor besprochenen Zeitmetaphern – im Bachtin’schen Sinn Komponenten des fiktionalen Raums dazu bei, zeitliche Zusammenhänge anschaulich darzustellen, und prägen damit die Repräsentation von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen.[99] Neben dem „schöpferischen Chronotopos“ (Bachtin 2008: 192) zwischen dargestellter und darstellender Welt, der bereits im Theorieteil thematisiert wurde,[100] exemplifiziert Bachtin sein Konzept anhand von „großen **typologisch beständigen Chronotopoi**“ (ebd.: 180) der Literaturgeschichte, denen eine „erstrangige sujetbildende Bedeutung zukommt“ (ebd.: 187).

[99] Zur theoretischen Verbindung von Zeit und Raum im Konzept des Chronotopos vgl. Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

[100] Vgl. hierzu Kapitel 2.1.

Einige von diesen Chronotopoi können auch im Hinblick auf *fictions of time* der Gegenwart von Interesse sein, wie beispielsweise der „Chronotopos des Weges“ (ebd.: u. a. 22, 180), bei dem es zu Begegnungen unterschiedlichster Charaktere kommt und bei dem der Weg als Metapher für den Strom der Zeit fungiert. Weiterhin sind der „Chronotopos der Natur“[101] (ebd.: 186) sowie der „Chronotopos der Schwelle“ (ebd.: 187) zu nennen, bei dem die Schwelle eine metaphorisch-symbolische Bedeutung annimmt und der zeitliche Aspekt lediglich einen Augenblick umfasst, der aus dem konventionellen Fluss der Zeit herausfällt. Auch der „Chronotopos des Schlosses“ (ebd.: 183) erscheint interessant, wenn man diesen nicht nur im engen Sinn des Schlosses der *gothic novel* auffasst, sondern als Chronotopos des historischen Anwesens betrachtet, wie es etwa in Virginia Woolfs Roman *Between the Acts* (1941) mit *Pointz Hall* zu finden ist. Das alte Anwesen stammt, genau wie auch Bachtins Schloss, aus der Vergangenheit, trägt Zeichen derselben und ist daher mit historischer Zeit gefüllt. Neben diesen Beispielen sind jedoch allgemeinere Kategorien und Begriffe zu finden, mit Hilfe derer zeitlich-räumliche Verknüpfungen auch unabhängig von spezifischen Exempeln exakt beschrieben werden können.

Diesbezüglich sind zwei Konzepte von zentraler Relevanz: die Verzeitlichung des Raums und die Verräumlichung der Zeit. Bestimmte Räume, wie z. B. Gebäude, Straßen etc., befinden sich in der Gegenwart der erzählten fiktionalen Welt, zeigen allerdings Anzeichen der Vergangenheit in Form von historischen Bauweisen, Rissen, Schäden oder ähnlichem. Nünning benutzt daher das Bild des Palimpsests, da im fiktionalen Raum, wie auf einem mehrfach beschriebenen Pergament, unterschiedliche Schichten der Vergangenheit sichtbar werden (vgl. Nünning 2002: 410). Damit erscheinen Vergangenheit und Gegenwart der fiktionalen Welt simultan. Dem Raum werden auf diese Weise Merkmale der Zeit eingeschrieben, so dass eine **Verzeitlichung des Raums** eintritt. Diese textuelle Realisation der Zeitdarstellung ist gerade für *fictions of time* der Gegenwart relevant, da diese häufig versuchen, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (vgl. ebd.: 396) zu evozieren und so das Modell der linear-temporale Sukzession zu negieren. Stattdessen wird mittels der Verzeitlichung des Raums eine räumliche Strukturierung unterschiedlicher Epochen vorgenommen, die Gumbrechts Konzept der breiten Gegenwart (2010) nahekommt.

[101] Analog hierzu und mit Blick auf den bereits erwähnten Roman von John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) (s. Kapitel 2.4), ist auch ein Chronotopos der Stadt denkbar.

Im Zusammenhang mit dem Konzept der Verzeitlichung des Raums erscheint der Begriff der **Spur** zur Konkretisierung hilfreich. Der Begriff der Spur leitet sich nach *Duden online* vom althochdeutschen Wort *spor* ab, das so viel wie ‚Fußspur' bedeutet. Eine Spur ist damit eine „Reihe, Aufeinanderfolge von Abdrücken oder Eindrücken, die jemand, etwas bei der Fortbewegung im Boden hinterlassen hat" (*Duden online*[102]). Als eine weitere Bedeutung führt der Duden die folgende an: „[V]on einer äußeren Einwirkung zeugende [sichtbare] Veränderung an etwas, Anzeichen für einen in der Vergangenheit liegenden Vorgang, Zustand" (*Duden online*[103]). Spuren, das heißt Veränderungen an bzw. sichtbare Einwirkungen auf Objekte, zeigen das Vergehen von Zeit und den Prozess des Alterns. Sie können ferner von bestimmten Ereignissen, wie beispielsweise einem Unfall, herrühren. Diese werden durch die Spuren, die sie hinterlassen haben, in Erinnerung gehalten. Insbesondere wenn Zeit oder ein bestimmtes Ereignis sichtbare Merkmale am Körper einer Figur der Erzählung hinterlassen haben, ist die Kategorie der Spur hilfreich. Statt von der Verzeitlichung des (Körper-)Raums im Allgemeinen kann diesbezüglich von einer Körperspur gesprochen werden. Der menschliche Körper fungiert dabei als Konservator vergangener Ereignisse und Zeiten. Falten zeigen das Vergehen von Zeit in Form von Alterungsprozessen, Narben erinnern an vergangene Verletzungen.

Die **Verräumlichung der Zeit** ist in Analogie zu Bachtins untrennbarer und wechselseitiger Einheit von Zeit und Raum eng mit dem Prinzip der Verzeitlichung des Raums verbunden. Die Verräumlichung der Zeit zielt vor allem auf die von Bachtin postulierte Eigenschaft des Chronotopos hin, dass das nicht greifbare Phänomen Zeit durch die Eigenschaften des Raums konkretisiert wird (vgl. Bachtin 2008: 7). Hier werden Zeit sowie insbesondere Zeitvorstellungen und -erfahrungen durch räumliche Komponenten dargestellt. Ein Beispiel hierfür ist das Haus mit 365 Zimmern und 52 Treppen in Virginia Woolfs Roman *Orlando,* so dass der Jahreszyklus durch die Architektur des Hauses verkörpert wird.[104] Auch der Weg des Butlers Steven in Kazuo Ishiguros *The Remains of the Day* (1989), der die Hausangestellte, mit der er einst zusammenarbeitete, besuchen möchte, ist eine Ausprägung der Verräumlichung der Zeit: Der mit dem Auto zurückgelegte Weg durch England steht sinnbildlich für seine Reise durch die

---

[102] http://www.duden.de/rechtschreibung/Spur (letzter Zugriff: 30.08.2014).

[103] http://www.duden.de/rechtschreibung/Spur (letzter Zugriff: 30.08.2014).

[104] Bereits an dieser Stelle wird ersichtlich, dass die Konzepte der Verräumlichung der Zeit wie auch der Verzeitlichung des Raums eng mit dem Aspekt der Zeitmetaphorik zusammenhängen, die im vorherigen Unterkapitel ausführlich behandelt wurde.

Zeit zurück in die Vergangenheit. Auch hier wird die Vorstellung einer linear-gleichförmigen Zeitfolge negiert, indem die Simultanität unterschiedlicher Zeiten inszeniert wird (vgl. Nünning 2002: 411).

3.5 Die Repräsentation subjektiver Zeitvorstellungen und -erfahrungen – erzählerische Vermittlung und Fokalisierung

Die Bedeutung von subjektiv geprägten Zeitkonzepten und -empfindungen für *fictions of time* der Gegenwart ist in den theoretischen Ausführungen dieser Arbeit aufgezeigt worden – als Gegenbewegung zur objektiven, absoluten Uhrzeit und in der Entstehung von immer zahlreicheren Eigenzeiten, die mit der gesellschaftlich-synchronisierten Zeit zusammenzubringen sind. Wie werden solche subjektiven Zeitvorstellungen und -erfahrungen narrativ inszeniert?

Eine erste wichtige Unterscheidung ist die zwischen Erzähl- und Fokalisierungsinstanz nach Genette (1980 [1972]).[105] So rekurriert die Erzählinstanz auf die Frage „Who is the narrator?“ bzw. „Who speaks?“ (Genette 1980: 186). Die Fokalisierungsinstanz hingegen, die angibt, aus welcher Sicht die fiktionale Welt geschildert wird, bezieht sich auf die Frage „[W]ho is the character whose point of view orients the narrative perspective?“ oder kürzer „Who sees?“ (ebd.), wobei das Verb *to see* in diesem Kontext alle Sinne der Wahrnehmung umfasst (vgl. Neumann/Nünning 2008: 92 f., vgl. Nünning/Nünning 2001: 121). Somit stellt die **Fokalisierungsinstanz** gleichsam den Filter dar, durch den der Rezipient Zeiterfahrungen wahrnimmt und dessen Zeitvorstellungen reflektiert bzw. vorausgesetzt werden. Manfred Jahn spricht in diesem Zusammenhang von einem „perspectival filter“ (Jahn 2007: 94). Dabei ist vor allem die interne Fokalisierung relevant, die Aufschluss über die Sichtweisen und Gedanken einer bestimmten Figur gibt. Da der Rezipient die im Werk repräsentierten Zeitvorstellungen und -erfahrungen ausschließlich über ihre sprachliche Vermittlung und in ihrer subjektiven Prägung erschließen kann, ist die Kategorie der Fokalisierung für die Analyse der Zeitdarstellung, insbesondere im Zusammenhang mit subjektiven Zeiterfahrungen, in *fictions of time* (der Gegenwart) zentral, worauf auch Neumann und

[105] Genette behandelt diese Unterscheidung ebenfalls in seinem Werk *Narrative Discourse* (1980 [1972]), direkt nach seiner Abhandlung zu den temporalen Kategorien *order*, *duration* und *frequency*. Die Bearbeitung dieser Fragen in derselben Monographie weist bereits darauf hin, dass auch seine Aspekte *mood* und *voice* bei der Analyse der Repräsentation von Zeit im Roman mit in den Blick zu nehmen sind.

Nünning (2008: 93) im folgenden Zitat hinweisen: „Hence, narrative information is restricted to subjective perceptions, cognition and emotions.“

Weiterhin ist denkbar, dass die Fokalisierungsinstanz und die Erzählinstanz in ihren Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen differieren. Dies stellt einen sehr komplexen und interessanten Fall dar, der den im Theorieteil besprochenen Aspekt des Pluralismus von Zeitkonzepten wie auch den damit einhergehenden Faktor der Unsicherheit für den Rezipienten spürbar macht.[106]

Die **Erzählinstanz** birgt je nach ihren spezifischen Eigenheiten, die Genette innerhalb einer strukturalistischen Taxonomie erfasst (vgl. Genette 1980: 186 ff.), unterschiedliche Potentiale im Hinblick auf die Inszenierung von Zeit. Eine explizite Erzählinstanz (*overt* nach Chatman 1978) ist für den Leser als fiktive Person erfassbar. Demnach tritt sie auch als Person mit eigenen Zeitvorstellungen, -erfahrungen sowie Urteilen und Reflexionen über die eigenen Ansichten zu Zeit auf. Verfügt sie als extradiegetische Erzählinstanz über Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt aller Figuren,[107] so ist sie in der Lage, verschiedene Zeitvorstellungen wiederzugeben und zu kommentieren.[108] Eine neutrale (nach Chatman *covert*), extradiegetische Erzählinstanz verfügt im Sinn von Stanzels personaler Erzählsituation hingegen über die Möglichkeit, ausführliche Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt einer Figur zu geben und diese für den Rezipienten zugänglich zu machen, wobei sie sich selbst zurücknimmt (vgl. Nünning/Nünning 2001: 123).

Eine homodiegetische und insbesondere autodiegetische Erzählinstanz vermag eigene Zeitvorstellungen und -erfahrungen zu konstatieren. Wenn sie die Geschehnisse der *story* aus der Retrospektive schildert, also mit einigem zeitlichen Abstand zum vermittelten Geschehen, ist sie in der Lage, die eigene Entwicklung hinsichtlich der Ansichten und des Umgangs mit Zeit darzustellen und zu reflektieren. Ein Beispiel für eine solche Erzählinstanz ist diejenige in Julian Barnes bereits mehrfach zitiertem Roman *The Sense of an Ending* (2011).

Nach der Terminologie Stanzels ist neben dem Erzählen in der ersten oder dritten Person auch ein Erzählen in der zweiten Person Singular möglich. Derartige narrative Texte werden als Du-Erzählung bezeichnet (vgl. Neumann/Nünning 2008: 88). In einer solchen experimentellen Erzählsituation besteht eine besondere Einbeziehung des

---

[106] Vgl. hierzu die Kapitel 2.5 sowie 5 dieser Arbeit.

[107] Dieser Fall entspricht der auktorialen Erzählsituation nach Franz K. Stanzel (1979).

[108] S. hierzu vor allem auch das Kapitel 3.7.

Lesers in die dargestellte temporale Situation, da dieser ständig direkt angesprochen und auf diese Weise stark involviert wird.

Zwei weitere Formen der erzählerischen Vermittlung gilt es im Zusammenhang mit *fictions of time* der Gegenwart mit ihren Potentialen in den Blick zu nehmen: unzuverlässiges sowie multiperspektivisches Erzählen. Eine **unzuverlässige Erzählinstanz** definieren Nünning und Nünning (2001: 124) als „solche Erzählinstanzen […], deren Wiedergabe der Ereignisse oder Interpretation des Geschehens dem Rezipienten Anlass geben, die Glaubwürdigkeit des Sprechers in Zweifel zu ziehen." Demnach kann die Unzuverlässigkeit des Sprechers in einer nicht korrekten Schilderung der Geschehnisse bestehen (*factual unreliability*) oder aber in der falschen Interpretation derselben (*normative unreliability*) (vgl. Neumann/Nünning 2008: 98). Durch eine derartige erzählerische Vermittlung ist es möglich, auf der Seite des Rezipienten eine kognitive Dissonanz zu erzeugen, da dieser zunächst herausfinden muss, dass die Erzählinstanz unzuverlässig ist und in welcher Hinsicht dies der Fall ist. Dies zieht einen Effekt der Unsicherheit nach sich, der den Leser destabilisiert. Zudem scheint die unzuverlässige erzählerische Vermittlung geeignet, experimentelle oder ungewöhnliche Zeitkonzepte zu inszenieren, die auf diese Weise glaubhafter eingeführt werden.

Der Begriff des **multiperspektivischen Erzählens** kann sich sowohl auf zwei oder mehrere Erzähler als auch auf zwei oder mehrere Fokalisierungsinstanzen beziehen. Darüber hinaus ist eine montageartige Erzählstruktur denkbar, bei der neben der personalen eine bzw. mehrere weitere Perspektiven durch das Einfügen anderer Textsorten erreicht wird (vgl. Nünning/Nünning 2000). Entscheidend ist dementsprechend die Darstellung von Geschehnissen, Sachverhalten oder Figuren aus unterschiedlichen Perspektiven (vgl. Nünning/Nünning 2001: 126). Diese Eigenschaft ist in zweifacher Hinsicht produktiv für zeitgenössische *fictions of time*: Zum einen wird durch den Wechsel der Erzähl- oder Fokalisierungsinstanz bzw. der Textsorte der Eindruck von Fragmentierung narrativ evoziert, der in der Zeiterfahrung der Menschen in westlich-industrialisierten Gesellschaften des 20. und 21. Jahrhunderts prägend ist.[109] Zum anderen kann der Pluralismus von Zeitvorstellungen und -erfahrungen durch multiperspektivisches Erzählen inszeniert werden. In diesem Zusammenhang scheint korrelative und insbesondere kontradiktorische Multiperspektivität (vgl. Neumann/Nünning 2008: 102) von großer Bedeutung, die unterschiedliche oder auch widerstreitende Zeitvorstellungen und -erfahrungen vermittelt. Auf diese Weise ist es möglich, implizit zu repräsentieren,

[109] Vgl. hierzu Kapitel 2.4.

dass es keine objektive Version von Zeit gibt, sondern dass eine Vielzahl von unterschiedlichen Zeitkonzepten und Eigenzeiten vorliegt:

> The unmediated juxtaposition of different perspectives usually opens up a broad scope of interpretative possibilities, and requires the reader to make considerable efforts in order to reach a synthesis. Frequently, the technique serves to problematise objectivity, to foreground the subjectivity and constructivity of cognition (ebd.: 103).

Der Rezipient ist durch eine solche Form der erzählerischen Vermittlung stark gefordert: Er muss sich in den verschiedenen Perspektiven und Erfahrungen von Zeit zurechtfinden und seine eigene Synthese daraus bilden, die im Text nicht vorgegeben ist. Dies impliziert wiederum eine narrativ evozierte Form der Unsicherheit im Kontext der Repräsentation von Zeit im Roman.

3.6 Die Rückbindungen von Zeiterfahrungen an Figurenkonzeptionen, -konstellationen und Perspektivenstruktur

Die Figuren eines narrativen Textes sind ein weiteres wesentliches Mittel, anhand dessen insbesondere subjektive Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen repräsentiert werden können. Als „textual artifices“ (Neumann/Nünning 2008: 52) sind sie imaginative Akteure einer fiktionalen Welt, die vom Rezipienten lediglich durch sprachliche Darstellung erschlossen werden können. Dennoch werden sie innerhalb des Rezeptionsprozesses behandelt, als ob sie real existierende Individuen wären (vgl. ebd.). So vertreten Figuren in *fictions of time* bestimmte Vorstellungen und Ideen von Zeit, reflektieren im Kontext bestimmter Zeiterfahrungen über dieses Phänomen und zeigen spezifische Umgangsweisen. Bedeutsame Aspekte für die Analyse der Primärwerke sind in diesem Zusammenhang Figurenkonzeption und -konstellation, Charakterisierungstechniken sowie, in Zusammenschau mit der zuvor behandelten erzählerischen Vermittlung, die Perspektivenstruktur des narrativen Textes.

Zur **Figurenkonzeption** ist zunächst zu fragen, ob die Romanfiguren eindimensional oder mehrdimensional, statisch oder dynamisch angelegt sind (vgl. ebd.: 52 f.). Bezogen auf Zeit zeigen eindimensionale Figuren (*flat characters*) (Forster 1981) eine starre Zeitvorstellung und eingeschränkte Handlungsweisen, die sich in der Regel nicht weiterentwickeln, also statisch bleiben. Hierbei handelt es sich um Typen (vgl. Nünning/Nünning 2001: 98), die eine bestimmte, absolute Auffassung von Zeit haben, welche mitunter komisch oder befremdlich auf den Rezipienten wirkt. Ein anschauliches Beispiel für einen solchen Figurentyp stellt der Protagonist Pierre Niox in Paul

Morands Roman *L'homme pressé* (1941) dar. Dieser verkörpert den gehetzten, ruhelosen Menschen, der es, wie der Titel bereits ankündigt, immer eilig hat, sowohl im Berufs- als auch im Privatleben. Für den Rezipienten wirkt diese überzeichnete Figur komisch, zumal sich der Protagonist in seinem Verhalten oft selbst widerspricht. Dadurch entsteht eine deutliche Kritik an der auf Schnelllebigkeit ausgerichteten Gesellschaft (vgl. Edeling/Lange 2013: 319 ff.).

Multidimensionale Figuren (*round characters*) (Forster 1981) weisen hingegen unterschiedliche und komplexe Zeiterfahrungen auf. Dementsprechend handeln und reflektieren sie vielseitig im Umgang mit Zeit. Im Verlauf der Geschichte können ihre Zeitvorstellungen statisch bleiben. Häufig lernen solche Figuren allerdings, beispielsweise durch bestimmte Erlebnisse,[110] im Zusammenhang mit dem Phänomen Zeit, so dass sich auch ihre Vorstellungen von Zeit und ihr Verhalten entsprechend verändern. Hierbei handelt es sich um eine dynamische Figurenkonzeption (vgl. Neumann/Nünning 2008: 53). Der Protagonist aus Julian Barnes Roman *The Sense of an Ending* (2012) lernt etwa, indem er Stück für Stück erfährt, warum sein hoch angesehener Freund Adrian Selbstmord begangen hat, und dass die Erinnerung vieles verschönert, vor allem im hohen Alter. So ändert sich im Verlauf dieser Geschichte auch seine Sicht auf die Wirkungsweisen von Zeit:

> Later … later there is more uncertainty, more overlapping, more black-tracking, more false memories. Back then, you remembered your short life in its entirety. Later, the memory becomes a thing of shreds and patches. It's like a little black box aeroplanes carry to record what happens in a crash. If nothing goes wrong, the tape erases itself. So if you do crash, it's obvious why you did; if you don't, then the log of your journey is much less clear (*The Sense of an Ending* 105).

Im Hinblick auf die narrativen **Techniken der Figurencharakterisierung** wird zwischen expliziter und impliziter sowie Selbst- und Fremdcharakterisierung unterschieden, die durch andere Figuren oder durch die Erzählinstanz erfolgt.[111] Dabei ist zu beachten, ob und in welchem Maße die Angaben verlässlich sind. Im Zusammenhang mit Zeit kann eine explizite figurale Selbstcharakterisierung vorliegen, in welcher die Figur das eigene Handeln in Zeit darlegt oder über die eigenen Zeitvorstellungen reflektiert. Analog sind auch explizite Aussagen einer Figur über eine andere und deren Handeln in

---

[110] Solche Entwicklungen im Roman entsprechen der Definition des Begriffs Zeiterfahrung im Kapitel 1.4 dieser Arbeit.

[111] In diesem Punkt ist die von Manfred Pfister (1977) erstellte Systematik zu den Techniken der Figurendarstellung hilfreich. Auch wenn er diese im Hinblick auf die Dramenanalyse entwickelt hat, kann sie in Teilen modifiziert auf die Erzähltextanalyse übertragen werden (vgl. Nünning/Nünning 2001: 109).

der Zeit denkbar, so dass es, im Beisein oder in Abwesenheit der charakterisierten Figur, zu einer expliziten figuralen Fremdcharakterisierung kommt (vgl. Neumann/Nünning 2008: 53 f.). Eine solche liegt in der folgenden Passage aus Martin Suters Roman *Die Zeit, die Zeit* (2012) vor, in welcher die Fokalisierungsinstanz Peter Thaler seine Freundin Laura in ihren Ansichten über Zeit charakterisiert:

> Es enthielt ein Buch. *Der Irrtum Zeit* von Walter W. Kerbeler. […] Es handelte sich offenbar um eine schwer lesbare Abhandlung darüber, dass die Zeit eine Illusion sei. […] Laura sollte diese wissenschaftlich-philosophische Abhandlung bestellt haben? Seine unbeschwerte Laura? Die ihm vorwarf, er bringe es nicht fertig im Hier und Jetzt zu leben? […] Die nie pünktlich war, weil Pünktlichkeit die Mutter aller Burnouts sei? Seine leichtlebige Laura wollte sich ernsthaft mit Fragen nach Zeit und Ewigkeit befassen? (*Die Zeit, die Zeit* 72 f.)

Dieses Zitat zeigt auch, „dass jede explizite Fremdcharakterisierung immer auch eine implizite (oftmals unbewusste) Selbstcharakterisierung ist, weil die Art und Weise, wie ein Sprecher andere beurteilt, zugleich Rückschlüsse auf dessen eigene Einstellungen und Werte zulässt“ (Nünning/Nünning 2001: 110). So scheint Peter Thaler seine eigenen temporalen Gewohnheiten, z. B. Pünktlichkeit und Planung, in Abgrenzung zu denen von Laura zu betrachten, wenn er von „seine[r] leichtlebige[n] Laura“ spricht und deren Unpünktlichkeit und Leben im Hier und Jetzt beschreibt. Ebenfalls wird ersichtlich, wie komplex solche Figurencharakterisierungen angelegt sein können, da in dem der Figur Laura in den Mund gelegten Ausspruch „er bringe es nicht fertig im Hier und Jetzt zu leben“, auch eine explizite Charakterisierung Peters durch Laura enthalten ist.

Weitere Möglichkeiten einer impliziten figuralen Charakterisierung im Zusammenhang mit Zeit bestehen über das verbale sowie non-verbale Verhalten einer Figur, ohne dass direkt über Zeit gesprochen wird. So zeigen im Roman *L'homme pressé*, die schnelle, abgehackte Sprechweise Pierres, seine dauerhaft zappeligen Bewegungen sowie seine Sprunghaftigkeit in Entscheidungen die ständige Eile und Zeitknappheit auf. Die Figuren eines Romans können auch durch die Erzählinstanz auf Ebene der textuellen Vermittlung explizit wie auch implizit charakterisiert werden.

Die **Figurenkonstellation**, welche die Beziehungen der Figuren in einem Roman und deren mögliche Entwicklungen graphisch wiedergibt, stellt ein implizites Mittel der Figurencharakterisierung dar (vgl. Nünning/Nünning 2001: 96 f.). Innerhalb der Konstellation der Figuren sind Korrespondenz- bzw. Kontrastrelationen möglich (vgl. ebd.). Dementsprechend werden die Figuren in solche mit gleichen bzw. ähnlichen Zeitvorstellungen strukturiert sowie solchen, deren Zeitkonzepte nicht kompatibel sind oder sich sogar widersprechen. Dass solche sich widersprechenden Relationen in Bezug

auf Zeit möglich sind, haben u. a. die theoretischen Ausführungen zum Pluralismus der Zeitkonzepte im 21. Jahrhundert in Kapitel 2.5 gezeigt. Je nachdem, ob sich die Figuren in ihren Zeitperspektiven und -wahrnehmungen im Laufe der Erzählung entwickeln, sind die Beziehungen innerhalb der Figurenkonstellation dynamisch oder verharren statisch.

Die **Perspektivenstruktur** eines Romans ergibt sich aus sämtlichen in der Erzählung narrativ repräsentierten Perspektiven, sowohl solcher der Figuren als auch der Erzählinstanz (vgl. Neumann/Nünning 2008: 58, vgl. Nünning/Nünning 2001: 97 f.). Bezieht man den Begriff der Perspektive auf das Phänomen Zeit, handelt es sich hierbei um die Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen der Figuren und der Erzählinstanz. Die Perspektivenstruktur kann geschlossen sein (vgl. Pfister 2001: 90 ff.), so dass alle Perspektiven auf einen gemeinsamen Bezugspunkt hin konvergieren und sich eine einheitliche Weltsicht bzw. in diesem Fall ein eindeutiges Konzept von Zeit entwickelt. Im Falle einer offenen Perspektivenstruktur (vgl. ebd.) besteht hingegen eine Vielzahl von unterschiedlichen Einzelperspektiven, die uneinheitlich oder sogar widerstreitend sind und in der Gesamtheit ein komplexes Bild von Zeit ergeben. Unter Berücksichtigung der theoretischen Erkenntnisse des vorausgegangenen theoretischen Teils der Arbeit [112] ist hinsichtlich des Pluralismus von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen eine offene Perspektivenstruktur logisch, welche die Vielzahl von temporalen Sichtweisen und Wahrnehmungen narrativ widerspiegelt. Ob dies in den ausgewählten *fictions of time* der Gegenwart tatsächlich der Fall ist, gilt es in den Primärwerkanalysen zu untersuchen.

3.7 Formen der expliziten Zeitreflexion im Roman

Die bisher diskutierten Kategorien und Termini beziehen sich vorwiegend auf eine implizite Reflexion von Zeit im Roman. Demnach wird dabei Temporalität repräsentiert, ohne direkt darüber zu sprechen. Neben all den produktiven Bereichen der Zeitdarstellung hat der narrative Text gleichzeitig die Möglichkeit, explizit über Zeit zu sprechen und dieses Phänomen somit zu einem (Haupt-) Thema zu machen. Solche expliziten Aussagen über Zeit können in unterschiedlichen Formen auftreten, die in den Primärwerkanalysen zu beachten sind:

[112] S. hierzu Kapitel 2.5.

Auf der *discourse*-Ebene kann ein Erzähler Zeit, Zeitvorstellungen und -erfahrungen explizit kommentieren. In diesem Fall ist ein Erzähler notwendig, der bis zu einem gewissen Grad explizit, also für den Rezipienten als Person mit eigenen Urteilen, wahrnehmbar ist. Welche Möglichkeiten die unterschiedlich geprägten Erzählinstanzen dabei bieten, ist bereits im Kapitel 3.5 aufgeführt.

Auch **auf der *story*-Ebene** ist explizite Reflexion über Zeit möglich. Dies geschieht meist über die Figuren der Erzählung, die über ihre Erfahrungen und Vorstellungen von Zeit reflektieren.[113] Explizite Reflexionen erfolgen im Dialog mit anderen Figuren oder im Selbstgespräch. Eine spezielle Situation stellen dabei wissenschaftliche Gespräche der Figuren untereinander oder die Repräsentation von wissenschaftlichen Vorträgen über Zeit dar. So besteht die Möglichkeit, interdisziplinäres Zeitwissen einfließen zu lassen und explizit über dieses zu reflektieren.

Darüber hinaus können die Gedanken einer Figur wiedergegeben werden, wenn es sich um eine personale Erzählsituation nach Stanzel handelt. Einen besonderen Fall bildet in diesem Kontext die Repräsentation von Träumen oder Halluzinationen von Figuren. Auf diese Weise ist es möglich, vor allem auch ungewöhnliche Zeitvorstellungen oder anormale Zeiterfahrungen darzustellen und zu reflektieren. Diese Eigenschaft macht sich Alan Lightman in *Einstein's Dreams* (1992) zu nutze. In einer Sammlung von einzelnen Geschichten präsentiert er völlig unterschiedlich geartete Vorstellungen von Zeit und deren Auswirkungen auf das menschliche Leben, die explizit reflektiert werden. Zusammengeführt sind all diese Visionen als Albert Einsteins Träume, der als Protagonist der Rahmenhandlung des Romans an seiner Relativitätstheorie arbeitet und dabei nachts von unterschiedlichen Zeitkonzepten träumt.

Bezieht der Roman andere Medien mit ein, so kann auch in diesen explizit über Zeit reflektiert werden, so z. B. in einem Brief, einem Zeitungsartikel oder innerhalb einer Folienpräsentation. Ebenfalls sind Auszüge aus einem wissenschaftlichen Lehrbuch denkbar.

Neben der impliziten Evokation von Zeitvorstellungen und -erfahrungen durch spezifische narrative Mittel stellt die explizite Reflexion über Zeit im narrativen Text eine anders geartete und dabei ebenso wichtige Eigenschaft von *fictions of time* dar. Diese nutzen nahezu alle derart klassifizierten Romane, um so Gedanken und Meinungen zu Zeit und Zeitlichkeit direkt einfließen zu lassen und auf diese Weise kommentieren zu

[113] Vgl. dazu im vorausgegangenen Unterkapitel die Ausführungen zur expliziten, figuralen Selbstcharakterisierung.

können. Damit ist der Aspekt der expliziten Zeitreflexion in allen Primärwerkanalysen zu berücksichtigen und ggf. weitere Formen dieses Sprechens über Zeit auszumachen. Zu bedenken ist dabei, dass explizite Kommentare über Zeit zugleich metanarrativ sein können, da narrativen Modi generell Zeitlichkeit eingeschrieben ist.

3.8 Narrative Erzähltexte als Medium der Repräsentation und Reflexion veränderter Zeitvorstellungen und -erfahrungen

Romane verfügen, wie dieses dritte Kapitel der Arbeit belegt, über eine Vielzahl von spezifischen narrativen Mitteln, anhand derer sie das nicht greifbare Phänomen Zeit veranschaulichen, prägen oder kommentieren. Dies kann sowohl explizit wie auch implizit geschehen. Damit stellen *fictions of time* ein vielversprechendes Medium dar, um die theoretischen Veränderungen von Zeitvorstellungen und -erfahrungen, die im zweiten Kapitel besprochen wurden, nachvollziehbar und anschaulich zu repräsentieren sowie diese kreativ zu verarbeiten und eigene, alternative Zeitvorstellungen und -erfahrungen von Zeit entwickeln. Wie die unterschiedlichen Kategorien und Konzepte in den einzelnen Primärwerken eingesetzt werden, ist Thema in den Analysen des folgenden Hauptteils dieser Arbeit. Zur besseren Übersicht ist hierfür an dieser Stelle die Vielzahl unterschiedlicher Termini und Kategorien tabellarisch zusammengefasst:

übergeordneter Bereich	**Kategorien und mögliche Ausprägungen**
Erzählzeit vs. erzählte Zeit: Ordnung	Chronologie Anachronie: Analepse, Prolepse — extern – intern – gemischt, vollständig – partiell, singulär – wiederholend *co-occurrence*
Kategorien zu antimimetischen Zeitstrukturen	*metatemporal*: *achrony* *antichrony*, *polychrony* *circular*, *contradictory*, *differential*, *antinomic*, *conflated*, *dual*/*multiple strategy*
Erzählzeit vs. erzählte Zeit: Dauer	isochrones Erzählen anisochrones Erzählen: Ellipse Bericht Szene Pause *stretch* Problematisierung der Kategorie Dauer durch unklare Trennung von Erzählzeit und erzählter Zeit

Erzählzeit vs. erzählte Zeit: Frequenz	singulatives Erzählen iteratives Erzählen wiederholendes Erzählen Problematisierung der Frequenz in experimentellen postmodernen Erzähltexten
Erzählzeit vs. erzählte Zeit: Effekte	*suspense*: *what-/ how-/ who-/metasuspense* *surprise*
Zeitmetaphorik	metaphorische Konzepte und konventionelle Metaphern unkonventionelle isolierte Metaphern
Raumzeit	verschiedene Formen des Chronotopos nach Bachtin (Chronotopos des Weges/der Natur/der Stadt/der Schwelle/ des historischen Anwesens etc.) Verzeitlichung des Raums: Spur, Körperspur Verräumlichung der Zeit
Fokalisierung, erzählerische Vermittlung	spezifische Potentiale innerhalb der unterschiedlichen Strukturen der erzählerischen Vermittlung zur Repräsentation und Reflexion von Zeit, unzuverlässiges Erzählen zur Vermittlung ungewöhnlicher Zeitvorstellungen/zur Evozierung des Faktors der Unsicherheit, Multiperspektivität zur Inszenierung des Pluralismus von Zeitvorstellungen und -erfahrungen
Figuren-konzeption, -konstellation und Perspektiven-struktur	Figurenkonzeption: eindimensional vs. multidimensional statisch vs. dynamisch Techniken zur Figurencharakterisierung: explizit vs. implizit Selbst- vs. Fremdcharakterisierung Charakterisierung auf figuraler vs. erzählerischer Ebene Figurenkonstellation: Korrespondenz- vs. Kontrastrelationen hinsichtlich bestimmter Zeitvorstellungen offene Perspektivenstruktur zur Repräsentation des Pluralismus von Zeitvorstellungen und -erfahrungen
Explizite Zeitreflexion	Kommentare/Aussagen der Erzählinstanz Kommentare/Aussagen von Figuren: Selbstgespräch, Repräsentation von wissenschaftlichen Vorträgen über Zeit Dialog, Repräsentation von Gesprächen über Zeit Repräsentation von Gedanken/Träumen einer Figur Abbildungen aus Lehrbüchern

4. Die Relativität der Zeit: Ian McEwans *The Child in Time* (1987)

4.1 Die Inszenierung unterschiedlicher Zeitvorstellungen und -erfahrungen

Ian McEwan gilt als einer der erfolgreichsten britischen Gegenwartsautoren (vgl. Nicklas 2010: 7, vgl. Bauder-Begerow/Lusin 2007: 246). Innerhalb seines Gesamtwerks ist *The Child in Time* nicht der berühmteste Roman. Als solche sind *Amsterdam, Amsterdam* (1998), für den der Autor den *Booker Prize* erhielt, sowie *Atonenment* (2001), der auf der *shortlist* für diesen Preis stand, zu nennen. In Rezensionen wird *The Child in Time* unterschiedlich bewertet. So vertritt Michiko Kakutani in seiner Rezension, veröffentlicht in der *New York Times* am 26. September 1987,[114] eine negative Haltung, wenn er seine Kritik mit dem Satz „[…] given the discursive and uneven nature of "The Child in Time", the reader's probably best off going back to his earlier novels and short stories – or waiting for his next effort," abschließt. Andere kritisieren das zu sehr konstruierte Ende des Romans (vgl. Morrison 2003: 73). Dagegen meint Roberta Smoodin in ihrer Rezension in der *Los Angeles Times* am 20. September 1987: [115] „Loss and life exist simultaneously; the past cannot be undone, nor can it be dismissed. Perhaps it is more present and accessible than we ever dreamed, McEwan seems to be hypothesizing in this brilliant novel." Viele Kritiker loben die Art und Weise, wie McEwan unterschiedliche Zeitkonzepte und -erfahrungen regelrecht in seinem Werk verwebt.[116] Demnach ist *The Child in Time* mit Recht als *fiction of time* zu klassifizieren, worauf bereits der Titel des Romans hinweist. McEwans Roman stellt aufgrund der Inszenierung unterschiedlichster Zeitvorstellungen und -erfahrungen sowie deren Reflexion und Kombination das erste Primärwerk dar, das in diesem Projekt im Detail analysiert wird.

Schauplatz des Romans ist das London der 1990er Jahre.[117] Da Ian McEwan das Werk 1987 veröffentlicht, präsentiert er demnach eine Zukunftsvision der Millionen-

---

[114] http://www.nytimes.com/1987/09/26/books/mcewan-child.html (letzter Zugriff: 29.08.2014).

[115] http://articles.latimes.com/1987-09-20/books/bk-8876_1_quantum-physics (letzter Zugriff: 29.08.2014).

[116] Vgl. u. a. Morrison 2003: 32, Wright 1996: 221 ff. sowie Smoodin 1987.

[117] Aufgrund der Erwähnung der Olympischen Spiele spielt der Roman vermutlich im Jahr 1996 (vgl. u. a. Wells 2010: 40, Childs 2006: 60 sowie Ryan 1994: 48).

stadt, die mit der fiktiven Premierministerin[118] zudem die Ära Margaret Thatchers karikiert: Londons Polizisten sind bewaffnet und Bettler benötigen eine Lizenz, damit sie um Geld bitten dürfen. Das Schulsystem ist in einem schlechten Zustand und die Regierung, die nahezu alle Zeitungen kontrolliert, erscheint durchweg korrupt. Die Ost-West-Beziehungen drohen durch einen Vorfall bei den Olympischen Spielen zu eskalieren. Durch diese negative Darstellung Londons mit einer Stimmung, die Kakutani (1987) als „chilly and disturbing" bezeichnet, übt McEwan deutliche Kritik an den aufgezeigten sozio-politischen Verhältnissen.

Während die meisten Charakteristika der von McEwan kreierten fiktionalen Welt zum Zwecke der Kritik bewusst satirisch überzeichnet sind, schildert er zu Beginn des Romans eine Szene, die tatsächlich aus dem heutigen wirklichen London stammen könnte – das Verkehrschaos zur Rush-Hour:

> Subsiding public transport had long been associated in the minds of both Government and the majority of its public with the denial of individual liberty. The various services collapsed twice a day at rush hour and it was quicker, Stephen found, to walk from his flat in Whitehall than to take a taxi. It was late May, barely nine-thirty […]. He strode towards Vauxhall Bridge past double and treble files of trapped, throbbing cars, each with its solitary driver. In tone the pursuit of liberty was more resigned than passionate. Ringed fingers drummed patiently on the sill of a hot tin roof, white-shirted elbows poked through rolled-down windows. There were newspapers spread over steering wheels. Stephen stepped quickly through the crowds, through layers of in-car radio blather – jingles, high-energy breakfast DJs, news-flashes, traffic 'alerts'. […] The steady forward press of the pavement crowds must have conveyed to them a sense of relative motion, of drifting slowly backwards (*CiT* 1).

Mit dieser Szene, die starke Ähnlichkeit zu einer Beschreibung der *London rush hour* der Little-Britain Kolumne der *Südeutschen Zeitung* vom 19. Mai 2012[119] aufweist, fängt McEwan ein in westlich-industrialisierten Gesellschaften allgemein bekanntes Kulturphänomen ein: Anstatt öffentlicher Verkehrsmittel nutzen die Menschen jeweils ihre Autos, um zur Arbeit zu gelangen. Dadurch kommt es zu langen Staus mit hohen Wartezeiten, in denen sich die Fahrer von Radioentertainment beschallen lassen, Zeitung lesen oder, unter Termindruck stehend, ungeduldig auf das Lenkrad trommeln. Diese Situation entspricht in ihren Charakteristika derjenigen, die Rosa innerhalb seiner fünf Kategorien der Beharrung als dysfunktionale Nebenfolge von Beschleunigung auf-

---

[118] Das Geschlecht des Prime Ministers wird an keiner Stelle explizit genannt. Nur durch Andeutungen, wie die Beziehung zu Charles Darke, kann der Rezipient auf eine Premierministerin schließen (vgl. u. a. Childs 2006: 65).

[119] http://www.sueddeutsche.de/kultur/verkehrsstau-in-london-fader-als-in-wuppertal-1.1360259 (letzter Zugriff: 29.08.2014).

führt.[120] Die übermäßige Nutzung moderner Transportmittel, die inzwischen nahezu jedem zur Verfügung stehen, führt zu Wartezeiten für den einzelnen, die erst aus dem Beschleunigungsprozess selbst hervorgehen (vgl. Rosa 2005: 144). Durch die Schilderung der Situation aus der Perspektive des zu Fuß gehenden Stephen Lewis, der Fokalisierungsinstanz des Romans, macht die Eingangsszene die Kategorie der dysfunktionalen Nebenfolge anschaulich und für den Rezipienten nachvollziehbar.

Neben der Repräsentation dieser für das 20. und 21. Jahrhundert typischen Situation wird am Ende dieser Passage bereits eine zentrale Thematik des Romans angedeutet: Die langen Staus sind mit einem einheitlich-synchronisierten gesellschaftlichen Zeitkonzept verbunden, durch welches ein Phänomen, wie die Rush Hour überhaupt zustande kommt. Diesem Zeitkonzept wird eine Vorstellung von Zeit und Bewegung als relativ entgegengestellt, wenn der Protagonist meint, dass die Autofahrer aufgrund des Vorwärtsdrängens der Fußgängerströme eine Rückwärtsbewegung wahrnehmen müssten, obwohl sie eigentlich stehen. Dies erinnert an Einsteins Relativitätstheorie, die besagt, dass Zeit und Bewegung im Verhältnis zueinander stehen und nicht absolut sind (vgl. Malcolm 2002: 106, vgl. Wright 1996: 223).

Die Eingangsszene beinhaltet somit bereits zwei Zeitvorstellungen, die im Verlauf des Romans eine wichtige Rolle spielen und durch zahlreiche weitere ergänzt werden. Die eigentliche Haupthandlung zeigt den traumatisierten Protagonisten Stephen Lewis zwei Jahre nach der Entführung seiner Tochter in einem Supermarkt und der anschließenden Trennung von seiner Frau Julie, die in Abgeschiedenheit trauert. Seine Tage bestehen im Wesentlichen aus Fernsehen und Alkoholkonsum. Nur die Teilnahme an den Sitzungen des *Subcommittee for Reading and Writing*, in dem Stephen als Kinderbuchautor Mitglied ist, strukturiert gelegentlich seine Zeit. Diese nutzt er allerdings für Tagträumereien. Immer wieder versucht er zu dem Moment der Entführung seiner Tochter zurückzukehren, um in dieser Situation ein entscheidendes Detail zu ändern und auf diese Weise zu seiner Tochter zu gelangen. Mit diesem Anliegen befindet er sich innerhalb der Quantentheorie der modernen Physik, über die Thelma Darke, die Frau seines Freundes und Verlegers Charles, bei seinen Besuchen referiert.[121] Auch die Vorstellung von parallelen Welten und Zeiten, zwischen denen man hin und her wechselt, wird auf den ersten Seiten des Romans angekündigt und dem Konzept der Uhrzeit entgegengestellt:

---

[120] Vgl. hierzu Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

[121] S. hierzu auch das Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

> The clock, sinewy like a heart, kept faith with an unceasing conditional; she would be drawing, she would be starting to read, she would be losing a milktooth. She would be familiar, taken for granted. It seemed as though the proliferating instances might wear down this conditional, the frail, semi-opaque screen, whose fine tissues of time and chance separated her from him; she is home from school and tired, her tooth is under the pillow, she is looking for her daddy (*CiT* 2).

Erst nach einem vermeintlichen Erkennen seiner Tochter in einer Schule und der peinlichen Entlarvung dieser Farce durch den Schulleiter beginnt Stephen sein Leben neu zu ordnen und aktiver zu werden. Zugleich häufen sich äußere Ereignisse: Ein ominöses, von der Regierung in Auftrag gegebenes Handbuch zur autoritären Kindererziehung taucht auf und ein Kollege Stephens wird in diesem Zusammenhang zusammengeschlagen. Die Premierministerin sucht Stephen in seiner Wohnung auf. Charles, der psychisch krank ist, versucht nach seinem Rückzug mit Thelma aufs Land zwanghaft zum Kind zu werden und begeht schließlich Selbstmord. Letztendlich ruft Julie Stephen zur Geburt ihres zweiten gemeinsamen Kindes, das sie während seines einzigen Besuchs nach ihrer Trennung gezeugt haben.

Auch wenn durch die explizite Reflexion von Grundsätzen der Quantentheorie und Stephens Versuche, in alternative Wirklichkeitsschichten einzutreten, die Möglichkeit zu einer *science fiction* Erzählung mit dem tatsächlichen Eintritt in andere Wirklichkeiten bestanden hätte, wählt McEwan einen anderen Weg: Er behält eine realistische Zeitdarstellung bei und repräsentiert innerhalb dieses Newtonschen Zeitkonzepts Stephens Erfahrungen von anderen, alternativen Zeitvorstellungen (vgl. Wright 1996: 231). Dadurch wirken diese für den Rezipienten nachvollziehbar. Dabei nimmt der Autor zwar keine narrativen Zeitexperimente vor, die temporale Struktur des Romans ist aber dennoch komplex und erinnert an modernistische Erzählweisen (vgl. Bauder-Begerow/Lusin 2007: 247). Die Haupthandlung wird demnach immer wieder durch Stephens Tagträume in Form von Analepsen unterbrochen. Er erinnert sich zum einen an Szenen aus seinem Leben mit Julie und Kate, wobei er den genauen Hergang der Ereignisse am Morgen von Kates Entführung sowie die Zeit bis zu Julies Abreise rekonstruiert. Zum anderen denkt er an das Schreiben und Veröffentlichen seines ersten (und einzigen) Kinderbuchs sowie die Bekanntschaft mit Charles Darke zurück, der als Verleger, Fernsehmoderator und Politiker eine rasante Karriere vollzieht. Darüber hinaus durchlebt Stephen Momente seiner eigenen Kindheit. Diese weitgreifenden, meist externen Analepsen prägen den Roman so stark, dass man – analog zu Caroline Lusin im Kontext von Werken Virginia Woolfs – nicht mehr von einer linearen Haupthandlung sprechen kann, die ab und an von Rückblicken unterbrochen wird (vgl. Lusin 2007:

140). Während die eigentliche Haupthandlung größtenteils ereignislos anmutet, konstituieren die zahlreichen Analepsen eine eigene Handlungsebene. Die Verknüpfungen dieser *second narrative* mit der *first narrative* erfolgt meist über freie Assoziationen, ohne dass Zeitsprünge oder Gedankengänge angekündigt werden. Der Rezipient ist daher gefordert, sich in Stephens Gedankengänge einzufinden und sich seinen Weg durch die eng miteinander verwobenen Zeitebenen des Romans zu bahnen.

Wie der kurze Überblick und die Analyse der ersten Szene des Romans zeigen, ist dieser temporal komplex aufgebaut: Bereits in der ersten Szene zeigt der Autor die Herausforderungen der Schnelllebigkeit im Alltag der Menschen und hinterfragt zugleich die Allgemeingültigkeit der Uhrzeit. Gleichzeitig präsentiert er dem Leser ganz unterschiedliche Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen, insbesondere solche der modernen Physik. Mit welchen Mitteln McEwan diese Zeitkonzepte und -erfahrungen in *The Child in Time* veranschaulicht und zu welchen Aussagen diese Kombination aus der Vielzahl an unterschiedlichen Zugängen zum Phänomen Zeit führt, wird in den folgenden Unterkapiteln behandelt.

4.2 Die Zeitvorstellung der Kindheit und das Kind im Erwachsenen

Zwei große Themen von *The Child in Time* werden bereits anhand des Titels sichtbar: Kindheit und Zeit. Diese werden durch die Präposition „*in*“ in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht, so dass es im Wesentlichen um das kindliche Zeiterleben geht. Der Roman beleuchtet die Zeitvorstellung der Kindheit von unterschiedlichen Seiten. So erinnert sich die Fokalisierungsinstanz Stephen an die Zeit mit seiner Tochter Kate und stellt sich vor, was sie heute tun und mögen würde. Darüber hinaus denkt er an seine eigene Kindheit zurück. Charles Darke bietet ein pathologisches Beispiel, wenn er als Erwachsener versucht, wieder zum Kind zu werden. Auf kollektiver, sozialpolitscher Ebene wird das Konzept der Kindheit in Stephens Komitee behandelt, das über die Relevanz von Lesen und Schreiben in der Kindheit diskutiert. Das Handbuch zur Kindererziehung bietet eine autoritäre Sicht auf die kindliche Zeitvorstellung und versucht diese in ein Konzept der objektiven Uhrzeit zu pressen. Das Thema der Kindheit dient zudem auf einer metaphorisch-symbolischen Ebene dazu, bestimmte (temporale) Konnotationen des Konzeptes auf andere Zusammenhänge zu übertragen.

Trotz der hohen Relevanz des Konzeptes der Kindheit treten erstaunlicherweise Kinder als Figuren im Roman kaum auf. Man findet sie lediglich in der Schule, in welcher Stephen meint, seine Tochter wiedererkannt zu haben, unter den Bettlern und bei

der Geburt seines zweiten Kindes mit Julie. Ansonsten kommen Kinder nur in Stephens Erinnerungen an Kate und sich selbst als Kind vor. Es geht somit vielmehr um das abstrakte Konzept der Kindheit sowie um das Kind im Erwachsenen, das heißt um die Fähigkeit, das kindliche Zeiterleben auch als Erwachsener aufrecht erhalten zu können (vgl. Childs 2006: 65).

Die Zeitvorstellung der Kindheit wird in McEwans Werk durch das Empfinden von Zeitlosigkeit, Einheit und Kohärenz charakterisiert (vgl. z. B. *CiT* 81, 222). Dies wird etwa in der folgenden Passage deutlich, in der Stephen die imaginierten Zeiterfahrungen seiner Tochter auf dem Weg zu Charles' Baumhaus wiedergibt:

> It needed a child, […]. Kate would not be aware of a car half a mile behind, or the wood's perimeters and all that lay, beyond them, roads, opinions, Government. The wood, this spider rotating on its thread […] would be all, the moment would be everything. He needed her good influence, her lessons in celebrating the specific; how to fill the present and be filled by it to the point where identity faded to nothing (*CiT* 113 f.).

Kinder können sich demnach voll und ganz auf den gegenwärtigen Moment konzentrieren. Sie leben in der Zeit, verstehen es, den gegenwärtigen Moment mit Eindrücken zu füllen und werden gleichzeitig durch ihn erfüllt. Die Endlichkeit der Zeit ist ihnen dabei nicht bewusst, da alle anderen Aspekte, Sorgen und Probleme außerhalb der Gegenwart an Bedeutung verlieren.

Diese Zeitvorstellung der Kindheit wird in *The Child in Time* mit dem Leben auf dem Land verknüpft, so dass eine spezifische Ausprägung von Bachtins Chronotopos der Natur entsteht.[122] Erfahrungen im Sinn der kindlichen Zeitvorstellung sind im Roman demnach auf dem Land und in der Natur leichter erfahrbar als in der Stadt. So erfolgt Charles' Transformation zum Kind nach dem Rückzug mit seiner Frau aufs Land, während seine Karriere und sein erfolgreiches Erwachsenenleben klar mit dem städtischen Raum konnotiert sind. Während er in London dauerhaft unter Zeit- und Erfolgsdruck steht, herrscht auf dem Land ein anderes Zeitempfinden: Zeitangaben werden hier mit Bezug zur Ereigniszeit gemacht. So zeigt für Charles, wenn er in seinem Baumhaus spielt, der Klang einer Glocke anstelle einer Uhr die Zeit zum Abendessen an; Julie antwortet Stephen auf die Frage nach der Uhrzeit bei dessen Besuch in ihrem Cottage mit „Bathtime" (*CiT* 66). Im fiktionalen London herrscht dagegen ein nach der Uhrzeit getaktetes Zeitkonzept vor. Dies ist bereits in der Eingangsszene, die im vorausgegangenen Unterkapitel analysiert wurde, zu erkennen. Die Menschen stehen unter Zeit-

[122] Vgl. hierzu Kapitel 3.4 dieser Arbeit.

druck, wie es u. a. in den Schilderungen der Premierministerin und ihren Tätigkeiten zum Ausdruck kommt. Zudem wird auf einen hohen Grad an Reizüberflutung hingewiesen, z. B. durch die Menschenmassen und vollen Straßen, aber auch die Darstellung des Spielwarenladens, in dem Stephen Geschenke für Kates fünften Geburtstag kauft, erzeugt mit seiner riesigen, auf drei Etagen angeordneten Auswahl an Spielsachen, dem fluoreszierenden Licht und der dauerhaften Beschallung mit scheinbar kindgerechter Musik diesen Eindruck (vgl. *CiT* 137 f.). Damit bilden der Chronotopos der Natur sowie die Zeitvorstellung der Kindheit, bei der die Konzentration auf den gegenwärtigen Moment eine entschleunigende Wirkung erzielt, einen bewussten Gegensatz zur Schnelllebigkeit der Großstadt, die für Beschleunigung und ein gesellschaftlich-synchronisiertes, objektives Zeitkonzept steht.

Im Gegensatz zu dem so dargestellten kindlichen Zeiterleben sind die erwachsenen Figuren meist nicht in der Lage, sich auf den gegenwärtigen Moment zu konzentrieren. Dieser wird immer wieder durch andere Zeitebenen überlagert: Auf der einen Seite erfolgt dies durch Erinnerungen an Vergangenes, wie es für den Rezipienten implizit bereits anhand der Struktur des Romans mit den zahlreichen Analepsen deutlich wird. Während die Erinnerungen Stephen in die Vergangenheit führen, die für ihn im gegenwärtigen Moment wieder präsent werden, hält die fiktionale Zukunft über Ängste und erschreckende Szenarien ebenfalls Einzug in seine Gegenwart. So wird geschildert, wie Harold Morley, ein Komiteekollege von Stephen, mit seiner Frau nachts während der Eskalation der Ost-West-Beziehungen bei den Olympischen Spielen wach liegt und um die Zukunft seiner Kinder fürchtet (vgl. *CiT* 179). Auf diese Weise wird eine Zeitvorstellung inszeniert, die an Gumbrechts Konzept der breiten Gegenwart[123] erinnert und die Zeiterfahrungen der Erwachsenenwelt kennzeichnet.

Als optimal erscheint es, die soeben dargestellten Zeitvorstellungen der Kindheit und des Erwachsenenlebens miteinander in Einklang zu bringen (vgl. Childs 2006: 65). Demnach sollte auch ein Erwachsener fähig sein, sich ganz und gar auf den gegenwärtigen Moment zu konzentrieren, aber auch seine Erinnerungen in seine Zeiterfahrungen der Gegenwart einzubetten, um auf diese Weise den Anforderungen des Alltags standzuhalten. Darauf weist Charles hin, wenn er versucht, Stephen davon zu überzeugen, sein Buch *Lemonade* als Kinderbuch zu veröffentlichen, obwohl dieser es eigentlich als Roman für Erwachsene geschrieben hat: „[T]he greatest so-called children's books were precisely those that spoke to both children and adults, to the incipient adult within the

[123] Vgl. Kapitel 2.2 und 2.5.

child, to the forgotten child within the adult“ (*CiT* 28 f.).[124] Auch Stephen deutet auf diese Integration von kindlichem Zeiterleben in das Erwachsenendasein hin, wenn er auf dem Weg zu Charles’ Baumhaus meint: „He was always partly somewhere else, never quite paying attention, never wholly serious. Wasn’t that Nietzsche’s idea of true maturity, to attain the seriousness of a child at play?“ (*CiT* 114) Damit zeigt der Autor in dieser *fiction of time* eine Handlungsoption im Spannungsfeld der Zeit auf.

Während der Protagonist um seine Unfähigkeit hinsichtlich der Verbindung beider Zeitvorstellungen weiß, versucht Charles Darke abseits von den temporalen Zwängen seines öffentlichen Lebens zwanghaft die kindliche Zeiterfahrung in sein Leben zu bringen und stellt damit im Roman ein pathologisches Beispiel dar. Seine Kindheit wurde, so deutet es seine Frau Thelma im Gespräch mit Stephen an, stark verkürzt: Nachdem er früh seine Mutter verliert, wirkt der ehrgeizige Junge auf einem Foto mit seinem Vater bereits wie ein kleiner Erwachsener (vgl. *CiT* 221 ff.). Sein übermäßiger Ehrgeiz und Arbeitseinsatz wird in der Gesellschaft mit Erfolg belohnt, denn er macht eine Karriere vom Verleger bis hin zum einflussreichen Politiker. Auch wenn nicht explizit gesagt wird, dass die Ursachen seiner psychischen Krankheit in seiner Kindheit liegen, wird auf diese Weise implizit Kritik an der Gesellschaft geübt. So kann Charles als Opfer der gesellschaftlichen Zeitzwänge betrachtet werden. Diese beenden seine Kindheit zu früh, setzen ihn im Spannungsfeld der Zeit unter Erfolgs- und Zeitdruck und führen schließlich zu einer Form von Burnout, so dass die Figur Charles Darke sinnbildlich als negatives Beispiel für die Folgen der Beschleunigung steht.

Erste Anzeichen der Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit werden bei Charles Darke, wie es durch die Erzählungen Thelmas übermittelt wird, früh erkennbar: Er heiratet Thelma, eine zehn Jahre ältere Frau, die ihn als ‚ihr schwieriges Kind‘ („her difficult child“, *CiT* 40) bezeichnet. Je älter Charles wird, desto größer wird sein Wunsch, sich die verlorene Kindheit zurückzuholen. Schließlich ziehen sich Thelma und er in ein Haus auf dem Land zurück und Charles entwickelt sich dort zum „49-year-old schoolboy“ (*CiT* 123). Die Zeiterfahrungen der Kindheit, die für ihn vor allem durch Freiheit von Zeitzwängen und Verantwortung gekennzeichnet sind, versucht er über Äußerlichkeiten und sprachliche Angewohnheiten wieder zurückzugewinnen. Er baut sich ein Baumhaus, trägt kurze Hosen und hat Murmeln, Schneckenhäuser sowie eine

[124] Stephens Nachname Lewis ist in diesem Zusammenhang ein implizit sprechender Name. Er erinnert an Lewis Caroll, den Autor von *Alice’s Adventures in Wonderland*, und Clive S. Lewis’ *Chronicles of Narnia*, beides Bücher, die sowohl von Kindern wie auch von Erwachsenen gelesen werden.

Zwille in den Hosentaschen (vgl. *CiT* 122), allesamt Gegenstände, die symbolisch für Kindheit stehen (vgl. Pfeiffer 2000 in Childs 2006: 67). Zudem nimmt Stephen bei ihm sprachliche Ungenauigkeiten wahr: „It was hard to tell whether the inarticulacy was laboriously faked or was now simply a habit“ (*CiT* 124). Der Ausdruck „laboriously faked“ weist darauf hin, dass all diese Versuche fehlschlagen. Charles’ Version der Kindheit wirkt artifiziell und konstruiert (vgl. Wells 2010: 49, vgl. Edwards 1995 in Childs 2006: 72). Aus dem Umstand, dass es ihm nicht gelingt, das kindliche Zeiterleben zurückzugewinnen und ein Zeitkonzept für sich zu finden, innerhalb dessen er zufrieden leben kann, wird deutlich, dass Zeitvorstellungen nicht über äußere Gegebenheiten verinnerlicht werden können, sondern lediglich über eigene Zeiterfahrungen im Sinn der Definition in Kapitel 1.4 entstehen. Daher findet Charles letztendlich nur im selbstgewählten Tod seinen Frieden.

Innerhalb des *Childcare Manual*, das Charles im Auftrag der Premierministerin gemeinsam mit ihr verfasst, wird ein zu der oben beschriebenen Zeitvorstellung der Kindheit konträres Zeitkonzept repräsentiert. Sein Inhalt wird dem Rezipienten im Wesentlichen durch jedem Kapitel vorangestellte Zitate präsentiert: Es plädiert demnach für eine klare Strukturierung des Tages nach der Uhrzeit und absolute Restriktionen, wie es etwa im folgenden Zitat erkennbar ist: „Make it clear to him [the child] that the clock cannot be argued with and that when it is time to leave for school, for Daddy to go to work, for Mummy to attend her duties, then these changes are as incontestable as the tides“ (*CiT* 24). Dies steht in einem deutlichen Gegensatz zum Konzept ‚Chronotopos der Natur‘ und der Ausrichtung nach der Ereigniszeit, mit denen die Zeitvorstellung der Kindheit im Roman an anderer Stelle verknüpft ist. Zudem wird Kindheit als ein gesellschaftliches Konstrukt bezeichnet: „It should be remembered that childhood is not a natural occurrence. There was a time when children were treated like small adults. Childhood is an invention, a social construct […]“ (*CiT* 99). Damit werden der Kindheit inhärente Zeitvorstellungen und -erfahrungen negiert. Durch den drastischen Gegensatz, der durch die Gegenüberstellung der Eingangszitate mit der im darauffolgenden Kapitel behandelten Vielzahl unterschiedlicher Zeitvorstellungen und -erfahrungen entsteht, wird ein Eindruck der Unpassendheit und der Lächerlichkeit erzeugt (vgl. Malcolm 2002: 107). Charles Darke, der Co-Autor dieses Handbuchs zur Kindererziehung, scheint durch den Schreibprozess zu versuchen, Kontrolle über die ihn immer wieder einholende Krankheit zu bekommen oder sein Verlangen nach Freiheit und Zeitlosigkeit zu bestrafen.

Durch die anschauliche Darstellung der Zeitvorstellungen und des Zeiterlebens der Kindheit innerhalb des Chronotopos der Natur und der Schaffung eines deutlichen Gegensatzes zu Zeiterfahrungen der Großstadt wird in *The Child in Time* Kritik an der übermäßigen Beschleunigung sowie der strikten Ausrichtung an dem Konzept der linear fortschreitenden Uhrzeit geübt und zugleich eine Handlungsoption im Spannungsfeld der Zeit aufgezeigt: Die Zeitvorstellungen der Kindheit ist mit den Zeiterfahrungen des Erwachsenen in Verbindung zu bringen, so dass ein stimmiges Gleichgewicht entsteht.

4.3 Alternative Wirklichkeiten

Naturwissenschaftliche Zeitvorstellungen nehmen in *The Child in Time* einen wichtigen Stellenwert ein, wie bereits im einleitenden Teil dieser Analyse angemerkt wurde. Mit der Figur Thelma Darke, einer Physikprofessorin mit Forschungsschwerpunkt in der modernen Physik, erhält diese Disziplin im Roman eine Sprecherin. In ihren vorlesungsartigen Gesprächen mit Stephen reflektiert sie explizit über Zeitvorstellungen dieser Disziplin. Was der Roman dem Rezipienten durch die Inszenierung unterschiedlicher Zeitvorstellungen und -erfahrungen im Ganzen vermittelt, formuliert Thelma gegenüber Stephen sprachlich aus: „But whatever time is, the common sense, everyday version of it as linear, regular, absolute, marching from left to right, from the past through the present to the future, is either nonsense or a tiny fraction of it. We know this from our own experience“ (*CiT* 127). Zur genaueren Erläuterung referiert sie in ihren Vorträgen über die Relativitätstheorie und die Quantenphysik sowie über die Theorie des Urknalls und der schwarzen Löcher. Darüber hinaus erläutert sie die Idee einer höheren Theorie, welche die Relativitätstheorie und die Quantenphysik miteinander verbindet. Dabei erwähnt sie auch spezifische mathematische Sätze und Formeln dieser Konzepte, etwa die Poisson Klammer oder die Schwarzsche Ungleichung (vgl. *CiT* 43 f., 127 ff.).

Die der modernen Physik inhärenten Vorstellungen von Zeit als relativ, vielschichtig und ambivalent werden im Roman metaphorisch mit dem Konzept der Kindheit verknüpft: Die Physik wird neben ihrem Mann Charles als Thelmas zweites Kind bezeichnet (vgl. *CiT* 43). Zudem erläutert Thelma die Entwicklung der modernen Physik nach der *scientific revolution* des 20. Jahrhunderts durch die Metapher des Erwachsenwerdens: „This child was on the point of growing up and learning to claim less for itself. The period of its frenetic, childish egoism – four hundred years! – was drawing to a close” (*CiT* 43). Die metaphorische Verbindung der Zeitvorstellungen der

modernen Physik mit dem Konzept der Kindheit zeigt demnach zum einen, dass auch in dieser Disziplin die Vorstellung einer absoluten, objektiv bestimmbaren Zeit abgelehnt und diese als komplex und mannigfaltig betrachtet wird. Physiker werden gleichsam bescheidener in der Beurteilung ihrer Ergebnisse, die sie nur noch mit einer bestimmten Eintrittswahrscheinlichkeit angeben (vgl. Morrison 2003: 32).[125] Zudem wird deutlich, dass sich die Zeittheorien der modernen Physik noch in der Entwicklung befinden, sowohl im Hinblick auf ihren Erkenntnisstand in den Naturwissenschaften als auch auf ihre Akzeptanz im Alltag der Menschen. So sind Relativitätstheorie und Quantenphysik bisher nicht vollständig miteinander vereinbar, so dass an einer übergeordneten Theorie geforscht wird, die beide gleichzeitig inkludieren kann (vgl. Hawking 2011: 24 ff.). Auch wenn die Vorstellung der relativen Zeit in der Physik ein fester Bestandteil ist, dominiert im Alltag der Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften dennoch das Konzept der linear voranschreitenden, absoluten Uhrzeit (vgl. Gumbrecht 2010: 14), so dass entsprechend der metaphorischen Verbindung von Zeit und Kindheit noch Entwicklungsbedarf hin zu ‚erwachsenen' Zeitvorstellungen vorhanden ist. Diese bestehen in der Anerkennung und Verbindung verschiedener Zeitvorstellungen, von denen einige wie das Konzept der Kindheit bereits thematisiert wurden, mit denen gleichzeitig die Akzeptanz des Phänomens Zeit als komplex und mehrdeutig einhergeht.

Thelma beschreibt die neue Richtung der modernen Physik in Folge der *scientific revolution* als einen Prozess der Feminisierung: Diese sei nun sanfter und weniger arrogant (vgl. *CiT* 43).[126] Sie wünscht sich, dass die Naturwissenschaften zugänglicher werden und Phänomene wie die mystische Erfahrung der Zeitlosigkeit oder der chaotische Zeitverlauf in Träumen mit ihren Theorien für alle Menschen erklärt werden können. In diesem Zusammenhang nennt sie u. a. die elaborierte Zeitrepräsentation in Romanen: „the elaborate time schemes of novelists" (*CiT* 130). So wird über die explizite Zeitreflexion der Figur Thelma Darke ein interdisziplinärer Diskurs über Zeit thematisiert und sogar eingefordert: Thelma kritisiert die Ignoranz der modernen Literaten. Im Gegensatz zu diesen hätten ihrer Meinung nach Schriftsteller wie Shakespeare oder Donne die wissenschaftliche Revolution Anfang des 20. Jahrhundert als ein gesamtgesellschaftlich relevantes Phänomen erfasst und seine emotionalen und sinnlichen Qualitäten in ihren

---

125 Vgl. hierzu auch Kapitel 2.5.

126 Die hier präsentierte Vorstellung von Weiblichkeit als sanft und sinnlich im Gegensatz zur männlichen Perspektive auf Zeit als absolut und objektiv ist sicherlich zu diskutieren. Dies ist jedoch nicht Thema dieses Kapitels. Vgl. zu diesem Thema z. B. Adam Mars-Jones (1990).

Werken umgesetzt. Auf diese Weise hätten die Leser informiert und die neuen Theorien verbreitet werden können. Die modernen „arts people“ (*CiT* 44) kehren dagegen dieser Revolution desinteressiert den Rücken zu, obwohl ihre Werke dieselbe Perspektive auf Zeit enthalten. Passend dazu rezitiert Stephen drei Zeilen aus den *Four Quartets* von T. S. Eliot: „Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past“ (*CiT* 128). Somit wird die interdisziplinäre Diskussion über Zeit auch anhand der Figurenkonstellation sichtbar. Diesbezüglich repräsentiert Thelma die Physikerin und Stephen den Schriftsteller; durch ihre Freundschaft und ihre Gespräche über das Phänomen Zeit wird eine transdisziplinäre Verbindung geschaffen.[127]

Die interdisziplinäre Behandlung von Zeit macht sich diese *fiction of time* zum Programm, indem sie innerhalb der Vielzahl an unterschiedlichen Zeitkonzepten und -erfahrungen insbesondere solche der modernen Physik repräsentiert und für den Rezipienten, der Thelmas Vorträgen mit abstrakten mathematisch-physikalischen Sätzen nicht folgen kann, durch die narrative Inszenierung erfahrbar macht, etwa dadurch, dass sich der Leser in die Erlebnisse der Fokalisierungsinstanz Stephen einfühlen kann (vgl. Malcolm 2002: 98). Auf diese Weise wird geprüft, inwiefern naturwissenschaftliche Zeitkonzepte im Alltag verfügbar sind und wie sie das Leben sowie die Erfahrungen der Menschen beeinflussen (vgl. Wright 1996: 223 f.). McEwan schlägt so die Brücke zwischen den Naturwissenschaften und der Literatur (vgl. Head 2002 in Childs 2006: 70, vgl. auch C. P. Snow 1990). Zwei Theorien der modernen Physik spielen dabei eine zentrale Rolle: die Quantenphysik und die Relativitätstheorie, deren narrative Repräsentation in diesem und im folgenden Unterkapitel analysiert werden.

Nach einer Phase des blinden Aktionismus, in der Stephen mit allen denkbaren Mitteln seine entführte Tochter sucht, folgen Jahre der ‚leeren Zeit‘ (z. B. *CiT* 22: „empty minutes like all the others“), Zeit voller Passivität und Lethargie. Die einzige Strukturierung der Woche durch die Treffen des erziehungspolitischen Komitees nutzt Stephen zu „structured daydreaming“ (*CiT* 146). Dadurch bleibt der Geist seiner Tochter Kate fester Bestandteil seines Lebens. Anstelle eines Neubeginns kreiert und durchlebt er immer wieder alternative Verläufe seines derzeitigen Lebens und erzeugt auf diese Weise unterschiedliche Versionen der Wirklichkeit. An nicht weniger als 15 Stellen des

[127] Vgl. hierzu die analogen Aussagen über die Figurenkonstellation zur Verbindung von geisteswissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Diskurs von Irina Bauder-Begerow und Caroline Lusin (2007: 250 f.) in McEwans Roman *Saturday*.

Romans[128] wird geschildert, wie sein Leben mit Kate, etwa beim Vorlesen, beim Spielen im Haus seiner Eltern oder im Wald nahe dem Landhaus der Darkes, aussehen könnte. Sprachlich werden solche Entwürfe alternativer Szenarien durch das Tempus des Konditionals angezeigt, wie etwa im folgenden Zitat:

> It was curiosity and unease which brought him across this drenched plain when he could have been watching the men's ten thousand metres. Julie could set about transforming herself, purposefully evolve some different understanding of life and her place within it. She would have been on long walks through the symmetrical pines, reassessing her past, their past, shuffling priorities, making arrangements for a new future; the walking boots he had given her one birthday would have been pounding the straight concrete road (*CiT* 55 f.).

Diese Art der Flucht in mental konstruierte Welten erinnert an eine alltäglich erfahrbare Version der Quantenphysik, bestehend aus alternativ möglichen Ergebnisversionen, die bei einem anderen Verlauf der Ereignisse mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit hätten eintreten können (vgl. Wright 1996: 226).[129]

Mit dieser Zeitvorstellung der Quantenphysik versucht Stephen immer wieder mental zu dem Morgen der Entführung zurückzukehren, um durch eine geringfügige Modifikation der Geschehnisse seine derzeitige Gegenwart zu verändern:

> Later, in the sorry months and years, Stephen was to make efforts to re-enter this moment, to burrow his way back through the folds between events, crawl between the covers, and reverse his decision. But time – not necessarily as it is, for who knows that, but as thought has constituted it – monomaniacally forbids second chances. There is no absolute time, his friend Thelma Darke had told him on occasions, no independent entity (*CiT* 9).

Erneut wird mit dem Ausdruck „folds between events", wie zu Beginn des Romans, auf die verschiedenen Schichten der Wirklichkeit hingewiesen und damit ein Bezug zur Quantentheorie hergestellt. Stephen erinnert sich an ein Gespräch mit der Physikerin Thelma, in dem diese Zeit als nicht absolut und vielschichtig charakterisiert hat. An dieser Vorstellung von Zeit, bei der verschiedene Wirklichkeiten existieren, zwischen denen potentiell gewechselt werden kann, hält sich Stephen fest, da innerhalb dieser die Chance besteht, seine entführte Tochter Kate wieder zurückzugewinnen. Im Sinn der modernen Physik fragt sich Stephen nie, *warum* gerade seine Tochter entführt wurde, sondern stattdessen, *ob* und *wie* dies passiert ist (vgl. Wright 1996: 226, vgl. Delrez 1995: 9). Um dies herauszufinden, rekonstruiert er immer wieder den Moment der Entführung in einem hohen Detaillierungsgrad: „He had been back a thousand times,

---

128 Vgl. *CiT* 2, 5, 9, 54 f., 60, 69, 84, 96, 102, 113, 120, 137 f., 140, 147, 222.

129 S. hierzu auch Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

seen his own hand, a shelf, the goods accumulate, heard Kate chattering on, and tried to move his eyes, lift them against the weight of time, to find that shrouded figure at the periphery of vision, the one who was always to the side and slightly behind, who, filled with a strange desire, was calculating odds, or simply waiting“ (*CiT* 11). Seine Perspektive bleibt jedoch bei jeder Erinnerung dieselbe, so dass der Entführer nicht ausgemacht und die Entführung nicht verhindert werden kann. Da Stephen die Fokalisierungsinstanz des Textes darstellt, ist die Perspektive des Rezipienten ebenfalls derart eingeschränkt. Auch er erfährt nicht, wen Stephen im Augenwinkel sieht. Es bleibt demnach unmöglich, zu diesem Moment zurückzukehren und daraufhin in eine andere Wirklichkeitsschicht einzutreten. Dies ist für den Leser aufgrund der Fokalisierung erfahrbar.

Die Zeitvorstellung im Sinn der Quantenphysik dominiert Stephens Alltag so stark, dass er zeitweise kaum noch wahrnimmt, welche der verschiedenen imaginierten Wirklichkeiten sich tatsächlich realisiert hat. Dies ist z. B. der Fall, wenn er an Kates Geburtstag zahlreiche Geschenke kauft, bei jedem einzelnen überlegt, wie Kate damit spielen könnte, sie in seiner Wohnung selbst ausprobiert und schließlich sogar Kate ein Geburtstagslied durch eines der beiden neu erstandenen Walkie-Talkies singt. Die gesamte Passage wird vom Tempus des Konditionals dominiert, in dem Kates mögliche Reaktionen auf die Spielsachen wiedergegeben werden (vgl. *CiT* 137 ff.). Immer wieder muss Stephen sich selbst versichern, dass er nicht den Verstand verloren hat und genau weiß, was er tut, das heißt, welche Version seines Lebens die wirkliche ist: „But he knew what was real, he thought […], because he knew exactly what he was doing, and that he was not mad […]” (*CiT* 140). Dies verstärkt noch den Lesereindruck, dass Stephen den Sinn für sein tatsächliches Leben verliert. Zusätzlich werden Anzeichen Stephens beschrieben, die an magisches Denken erinnern, etwa wenn er nur mit beiden Füßen gleichzeitig aufsteht oder die Toilettenspülung nur mit der linken Hand drückt, um seine Tochter in seinem Leben und damit am Leben zu halten (vgl. *CiT* 136 f.). Mehr und mehr wird der Protagonist durch das Leben in den mental konstruierten Alternativwelten verunsichert, ein Effekt, den auch die Quantenphysik mit sich bringt (vgl. Morrison 2003: 132).[130]

Eine zentrale Stelle des Romans ist die Schilderung von Stephens Besuch in Julies Cottage. Stephen erwacht nach einer Halluzination und anschließendem Zusammenbruch in Julies Bett, wo die beiden miteinander schlafen und ihr zweites Kind zeugen. Der Moment der Entscheidung hierzu wird in der Sprache der Quantenphysik

[130] Vgl. zu diesem Aspekt auch das Kapitel 2.5.

beschrieben, „in the quantum's language of parallel existences", wie Derek Wright (1996: 225) bemerkt:

> They confronted two possibilities, equally weighted, balanced on a honed fulcrum. The moment they inclined towards one, the other, while never ceasing to exist, would disappear irrevocably. He could rise from the bed now, giving an affectionate smile as he moved past her on his way to his bath. He would lock the door behind him, securing his independency and pride. […] Or something could be risked, a different life unfolded in which his own unhappiness could be redoubled or eliminated (*CiT* 66).

Es werden hier zwei Möglichkeiten dargestellt, die beide realisiert werden könnten und daher im Konditional wiedergegeben werden. Dies zeigt, dass es sich um zwei mögliche, noch nicht realisierte Ergebnisse handelt, die mit einer bestimmten Wahrscheinlichkeit eintreten können. Julie und Stephen könnten ihre Distanz aufrechterhalten oder aber sich einander hingeben. Dass sie schließlich miteinander schlafen und dabei ihr zweites gemeinsames Kind zeugen, das beide zu einem Neuanfang führt, ist eine Entwicklung, deren Eintritt in dieser Situation relativ unwahrscheinlich erscheint. Dennoch ist es die Möglichkeit, die in der Folge realisiert wird.

Anhand der Figur Stephen zeigt McEwan, wie eine Zeitvorstellung von alternativen, parallel verlaufenden Welten im Gegensatz zur linear voranschreitenden Uhrzeit als Handlungsoption genutzt werden kann. Dabei ist kritisch zu hinterfragen, inwiefern diese eine Flucht aus der Realität bedeutet und in der Lage des Protagonisten hilfreich sein kann.

4.4 Relative Zeiterfahrungen: Be- und Entschleunigung auf *story*- und *discourse*-Ebene

Eine zweite Theorie, mit der sich der Roman intensiv befasst, ist die Relativität der Zeit nach Einsteins spezieller und allgemeiner Relativitätstheorie.[131] Ihre Darstellung auf *story*- sowie auf *discourse*-Ebene, die über die rein naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten hinausgeht, wird in diesem Unterkapitel diskutiert. Die Sprecherin der modernen Physik im Roman, Thelma Darke, erklärt die Grundsätze dieser Theorie im Gespräch mit Stephen: „An hour can seem like five minutes or a week. Time is variable. We know it from Einstein who is still our bedrock here. In relativity theory time is dependent on the speed of the observer. What are simultaneous events to one person can appear in sequence to another. There's no absolute generally recognised "now" […]"

[131] Vgl. hierzu Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

(*CiT* 128). Dabei reflektiert sie explizit über eine Zeiterfahrung, die Stephen im Verlauf der Handlung selbst erlebt: die unterschiedliche Geschwindigkeit von Zeit.

Auf Figurenebene werden Stephens subjektive Zeiterfahrungen detailliert geschildert. Zeitdehnung erfährt er vor allem in traumatischen bzw. panischen Momenten seines Lebens (vgl. Pifer 2000 in Childs 2006: 67). Einer davon ist der Beinaheunfall mit einem Kleinlaster. Dieses Ereignis fällt fast genau in die Mitte des Romans und wird durch diese zentrale Platzierung in seiner Bedeutung noch erhöht. Fünf Sekunden der erzählten Zeit werden auf zwei Seiten des Romans geschildert – eine deutliche Zeitdehnung nach Genette. Dies wird zum einen durch eine sehr detailreiche Beschreibung des gesamten Unfallhergangs, des platzenden Reifens, des Überschlags des Lastwagens und der gefährlichen Strecke zwischen dem Lastwagen und einem Straßenschild, die Stephen zur Rettung wählt, erreicht. Zum anderen verfügt Stephen über unnatürlich klare Sinne (vgl. Slay 1996 in Childs 2006: 68) und reflektiert während der fünf Sekunden des Unfalls intensiv, vor allem über den Aspekt der Zeitdehnung selbst, so dass es für den Rezipienten scheint, als sei deutlich mehr Zeit vergangen:

> Now, in this slowing of time, there was a sense of fresh beginning. He had entered a much later period in which all the terms and conditions had changed. So these were new rules, and he experienced something like awe, as though he were walking alone into a great city on a newly discovered planet. There was space too for a little touch of regret, genuine nostalgia for the old days of spectacle, back then when a lorry used to catapult so impressively before the impassive witness (*CiT* 100 f.).

Entsprechend dem Gefühl der Entschleunigung während des Unfallhergangs selbst wird auch dessen Nachgang, die Rettung des verunglückten Fahrers Joe durch den unverletzt gebliebenen Stephen, genau beschrieben: Auf fünf Seiten werden etwa zehn Minuten der erzählten Zeit dargestellt. Zunächst nehmen sich die beiden Zeit, um für den möglichen Todesfall des Verletzten letzte Nachrichten von Joe zu notieren. Es folgt ein exakter Bericht, wie und in welchen Schritten Stephen Joe aus dem Wrack befreit. Joe verschätzt sich in der Folge bei der Angabe der Zeit, die er im Wrack gelegen hat. Zehn Minuten wirkten für ihn wie zwei bis drei Stunden. Daraufhin erklärt er präzise, was für ihn das Gefühl der Zeitlänge bestimmt: „I was inside [jail] once for almost two years. Nothing to do, nothing happening, every fucking day the same. And you know what? It went in a flash, my time. It was all over before I knew I was in there. So it stands to reason. If a lot happens quickly it's going to seem like a long time“ (*CiT* 107).

Das Erleben von Zeitdehnung führt bei Stephen oftmals zu epiphanischen Momenten. Nach der knappen Rettung vor der Gefahr des Aufpralls auf den Kleinlaster ist

Stephen begeistert über seine Leistung und darüber, überlebt zu haben. Das Erlebnis erzeugt ein Gefühl des Neubeginns. Analog dazu evoziert die Schilderung der Rettung Joes den Eindruck einer Geburt: „Stephen peered into a dark chamber where the man's body could be seen curled. There was no blood or any evidence of damage. Careful not to disturb the jack, he took hold of the man's shoulder with one hand, and cupped the other under his face and pulled" (*CiT* 105). Joe liegt zusammengerollt gleich einem Baby im Mutterleib in dem dunklen Fahrzeugwrack und Stephen zieht ihn, wie eine Hebamme das Neugeborene, heraus (vgl. Pifer 2000 in Childs 2006: 67).

So wie die Romanfiguren erfährt auch der Rezipient die Relativität von Zeit. Neben den bereits erwähnten Aspekten verläuft der Leseprozess des Romans insgesamt in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Zur Analyse derselben reicht es nicht, die Seitenzahlen mit der jeweiligen erzählten Zeit in Beziehung zu setzen. Es bedarf einer komplexeren Betrachtung der Gegebenheiten: In den ersten sechs Kapiteln geschieht vergleichsweise wenig Handlung. Ein großer Teil der für den Fortgang der Geschichte bedeutsamen Ereignisse, wie die Entführung, Julies Auszug oder Charles Rückzug aus der Politik, werden in subjektiven Analepsen vermittelt. Dies bringt einen retardierenden Effekt mit sich. Die Geschehnisse der *first narrative* beschränken sich meist auf die Komiteesitzungen, die Stephen für Träumereien nutzt, sowie auf die Schilderung von dessen Nachmittagen vor dem Fernseher. Die Ereignislosigkeit wird noch dadurch verstärkt, dass bedeutende Begebenheiten im Weltgeschehen, wie etwa die fiktionale atomare Aufrüstung der damaligen UDSSR und der USA während der Olympischen Spiele, Stephen in seiner derzeitigen Lage nur wenig interessieren: „It may have been the freakishly good summer, or the Scotch he drank from late morning on, which made him feel better than he knew he really was, but Stephen honestly did not mind that life on earth was to continue" (*CiT* 34). Durch die relative Ereignislosigkeit und die Vermittlung der von Stephen kreierten alternativen Welten[132] entsteht der Eindruck von Zeitdehnung beim Lesen. Sie spiegelt Stephens Erfahrungen der ‚leeren Zeit' wider und macht dieses Zeiterleben auch für den Rezipienten spürbar.

Ganz anders wirken im Leseprozess hingegen die letzten drei Kapitel des Romans. Hier folgt ein für den Fortgang der Geschichte entscheidendes Ereignis dicht auf das nächste. Die meisten erzeugen darüber hinaus einen Effekt von *surprise*: Die Attacke auf Harald Morley und die Veröffentlichung des *Childcare Manuals*, der Anruf Thelmas, der Besuch der Premierministerin, die Bergung des toten Charles, die

[132] Vgl. Kapitel 4.3.

Nachricht Julies über ihre Schwangerschaft, die Fahrt zu ihr sowie die Geburt seines zweiten Kindes. Hierdurch wird ein Spannungseffekt aufgebaut, welcher die gefühlte Geschwindigkeit beim Lesen erhöht. Zudem ist der Fortgang der *story* in diesen drei Kapiteln kaum mehr von Analepsen oder alternativen Lebensentwürfen durchbrochen.[133] In Analogie zur Erhöhung des Tempos durch diese Elemente der *discourse*-Ebene, entsteht auch für Stephen auf *story*-Ebene ein Gefühl der Beschleunigung: Den Besuch der Premierministerin muss er über sich ergehen lassen, obwohl er möglichst schnell zu Thelma kommen soll (vgl. *CiT* 203 ff.). Den Zug zu deren Landhaus verpasst er beinahe, so dass er rennen muss, um diesen noch zu erreichen: „He dithered a moment, backed off, turned and walked quickly, then broke into a run when he saw the guard on his platform walking the length of the train slamming the doors" (*CiT* 213). Im Zug auf dem Weg zu Julie ist er so gestresst, dass er zu früh aussteigt und nur noch rechtzeitig zu Julies Haus gelangt, weil ihn Edward, der Fahrer einer Diesellok, unerlaubt mitnimmt. Während der Fahrt auf der Lok ist Geschwindigkeit per se ein Thema. Zweimal wird explizit darauf hingewiesen, dass Edward die Geschwindigkeit der Maschine erhöht. Die Umgebung fliegt an Stephen vorbei und durch die Schilderung aus seiner

Perspektive wird das Gefühl auch für den Rezipienten greifbar: „It was infinitely preferable to look forwards […], to see […] miles of metal ribbon spooling in, and railway furniture curving in on collision course to flip by with finely gauged accuracy. As they gathered pace through South London it began to snow, heightening for Stephen the pleasure of forward motion; […]" (*CiT* 232). Sogar die Geburt verläuft schneller und ist vollbracht, noch ehe die Hebamme das Cottage erreicht hat. Stephen hat dabei das Gefühl, einige Phasen der Wehen verpasst zu haben (vgl. *CiT* 242). Erst als er sein zweites Kind im Arm hält, ist er der Zeitlichkeit enthoben. Dem Konzept der Kindheit entsprechend zählt für Stephen und Julie in diesem Moment nur der gegenwärtige Augenblick, alle Sorgen und Schwierigkeiten in der Vergangenheit oder der Zukunft werden ausgeblendet: „For now, however, they were immune, it was before the beginning of time, and they lay watching planet and moon descend through a sky that was turning blue" (*CiT* 245).

[133] Die einzige Ausnahme bildet die Geschichte der Mutter über das Kennenlernen ihres Mannes und die Entscheidung für ihr Kind Stephen, welche jedoch die Erklärung für Stephens Halluzination (vgl. Kapitel 4.5) liefert und somit keinen retardierenden Effekt hat.

McEwan zeigt, wie in diesem Unterkapitel besprochen, die Relativität der Zeit, die in der menschlichen Erfahrung zeitweise schneller, zeitweise langsamer verläuft, auf doppelte Weise: Zum einen präsentiert er die Erfahrungen und Handlungen des Protagonisten, der zugleich die Fokalisierungsinstanz darstellt, so dass seine Gedanken und Gefühle nachvollzogen werden können. Zum anderen macht er die Erfahrung der teils schneller, teils langsamer verlaufenden Zeit durch die Strukturierung der Ereignisse auf der *discourse*-Ebene im Leseprozess spürbar. Damit wird die Relativität des Phänomens Zeit zum zentralen Thema sowie zur dominanten Erfahrung des gesamten Romans.

4.5 Magisches Denken und aus der Zeit fallende metaphysische Erlebnisse

Neben den bisher besprochenen Zeitvorstellungen der modernen Physik repräsentiert *The Child in Time* auch metaphysische Zeitvorstellungen (vgl. Malcolm 2002: 99). Am deutlichsten treten diese während der Schilderung von Stephens Halluzination zu Tage, die er auf dem Weg zum Cottage seiner getrennt lebenden Frau Julie erlebt. Die besonderen temporalen Strukturen, die der Protagonist in diesem Zusammenhang erlebt, werden durch die Art und Weise der Darstellung seiner Zugfahrt bereits eingeleitet. Stephen begibt sich im doppelten Sinn auf eine Reise: Tatsächlich bringt ihn der Zug aus Londons Innenstadt heraus aufs Land. An dieser Stelle steht wiederum der Chronotopos der Natur mit seinen spezifischen Zeiterfahrungen im Gegensatz zum Zeiterleben in der Großstadt, in der das Konzept der Uhrzeit dominiert. Im übertragenen Sinn kann der Begriff darüber hinaus als eine Reise in eine andere Zeit begriffen werden (vgl. Pifer 2000 zit. in Childs 2006: 66):

> They were travelling from the past into the present. They ran along the rear gardens of Victorian terraces whose back additions offered glimpses through open doors into kitchens, past Edwardian and pre-war semis, and then they were threading through suburbs, southwards then eastwards, past encampments of minute, new houses with dirty, well-thumbed scraps of country in between (*CiT* 51).

Stephen empfindet die Zugfahrt wie eine Reise durch verschiedene Zeitstufen. Diese manifestieren sich in räumlichen Aspekten. So sieht er von der Vergangenheit in die Gegenwart gerichtet viktorianische Terrassen, Doppelhäuser aus Vorkriegszeiten und neue Gebäude. Der anschließende Fußweg führt ihn vom „real open, country“ (*CiT* 52) in eine wüstenähnliche Prärie, „an unbounded prairie of wheat“ (*CiT* 53). Die gepflanzten Reihen von Koniferen entlang Stephens Weg evozieren einen trügerischen Eindruck von Geschwindigkeit: „On both sides there were planted lines of conifers with their flashing parallax as one row ceded to the next, a pleasing effect which conveyed a

false sense of speed“ (*CiT* 52 f.) Dabei stellt das Wort „parallax“ in der Beschreibung der Baumreihen einen Bezug zur Relativität dieses Eindrucks her: Es verdeutlicht die scheinbare Veränderung der eigenen Position entsprechend der Perspektive des Beobachters (vgl. Malcolm 2002: 107). In dieser durch Leere und Stille geprägten Landschaft erlebt Stephen Entschleunigung in hohem Maße, die schließlich in den völligen Stillstand der Zeit mündet, einen Zustand, den er als angenehm empfindet: „He was marching across a void. All sense of progress, and therefore all sense of time, disappeared. The trees on the far side did not come closer. […] The lack of hurry, the disappearance of any real sense of a destination, suited him“ (*CiT* 53).

So vorbereitet ereilt Stephen vor dem Fenster des Pubs *The Bell* eine Halluzination. Der Ort und auch die beiden Fahrräder vor dem Gebäude kommen ihm ungewöhnlich bekannt vor. Durch das Fenster des Pubs beobachtet er ein junges Pärchen im Gespräch, seine Eltern, wie er es nach kurzer Zeit erkennt. Wie seine Mutter ihm später erklärt, ging es in diesem Gespräch darum, ob sie das Kind, das seine Mutter erwartete, Stephen selbst, bekommen wollten. Seine Mutter, die während des Gesprächs ebenfalls eine Vision erfuhr und ein Kind, ihr eigenes, wie sie annahm, vor dem Fenster sah, entschloss sich in diesem Moment, ihr Kind auszutragen. Es handelt sich in dieser Szene also um eine verquere Beziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die so weit geht, dass diese absolut erscheinenden Zeitstufen außer Kraft gesetzt werden: Während Stephens Mutter eine Zukunftsvision hat, erlebt Stephen ein Ereignis, das vor seiner Geburt und damit außerhalb der Reichweite seiner Erinnerung stattfindet. In dem für den Rezipienten konventionellen Konzept von Zeit ist ein solches metaphysisches Treffen zweier Generationen unmöglich und bricht völlig aus der konventionellen Zeitvorstellung aus. Umso erstaunlicher ist es, dass Stephens Erlebnis im Text nicht explizit als Halluzination erklärt oder angekündigt wird, sondern kommentarlos in den Fluss der Handlung eingefügt ist (vgl. Malcolm 2002: 99). Diese wird in demselben Stil erzählt wie auch Stephens Alltag oder die Besuche bei seinen Eltern und steht damit gleichberechtigt neben den anderen Zeitkonzepten und -erfahrungen, die der Roman präsentiert. Die Pluralisierung von Zeitkonzepten wird für den Rezipienten somit als Normalfall dargestellt. Seine Mutter erklärt die Möglichkeit zu dieser Art von Zeiterfahrung darüber hinaus mit der „timelessness of memory“ (*CiT* 182). Sie ist nicht erschrocken über Stephens Bericht und sieht sein Erlebnis nicht als außergewöhnlich oder gar unmöglich an (vgl. Slay 1995 in Childs 2006: 69). Dies zeigt das Potential, über verschiedene Zeitvorstellungen zu verfügen und diese in ihrer Verschiedenartigkeit anzuerken-

nen. Ein solcher Variantenreichtum an unterschiedlichen Zeitvorstellungen kann demnach helfen, extreme Situationen und Erlebnisse im Alltag zu durchzustehen und zu verarbeiten.

Die Szene der Halluzination wird in ihrer spezifischen zeitlichen Qualität unter Rückgriff auf Stephens Sinne beschrieben: Sehen, Hören und Fühlen, vor allem aber auch Riechen und Schmecken sind dabei einbezogen, etwa in der folgenden Passage:

> What came to him was a particular day, a day he could taste. Here it was, just as it should be, the heavy, greenish air of a wet day in early summer, the misty, tranquil rain, the heavy drops which formed on and fell from the unblemished horse chestnut leaves, the sense of the trees being magnified, and purified by a rain so fine it displaced the air (*CiT* 58).

Solche Sinneseindrücke verbinden sich zu synästhetischen Erfahrungen. So gleichen die Zeiterfahrungen der Situation für Stephen im Nachhinein einem ‚weißen Geräusch' („white noise" *CiT* 57). Das intensive Erleben von Zeit ist somit nur in Kombination von verschiedenen Sinnen möglich und stellt eine komplexe Erfahrung dar. Gemäß der Definition des Begriffs ‚Zeiterfahrung' in der Einleitung der Arbeit sind zahlreiche Erfahrungen und Erlebnisse einer großen Bandbreite im Zusammenhang mit dem Phänomen Zeit notwendig, um den individuellen Sinn für Zeit zu schärfen.

Diese Form der Zeiterfahrung verunsichert Stephen. Für ihn wohnt dem Ereignis eine sublime Erlebensqualität inne: Einerseits fühlt er sich von der Szene aufgrund ihrer Bekanntheit und Vertrautheit angezogen. Er nähert sich dem Fenster und muss hindurchschauen. Zudem befürchtet er, die zerbrechliche Szene durch plötzliche abrupte Bewegungen zu zerstören, und bewegt sich daher langsam oder hält still. Andererseits ängstigt ihn diese andersartige Zeiterfahrung, da das pränatale Erlebnis die Grenzen seines (Zeit-)Wissens überschreitet: „It was the way the compact, red-brick building fulfilled his expectations that gave him the first touch of fear. It was happening too quickly. How could he have expectations without memory?" (*CiT* 58) Nach seiner Halluzination bricht Stephen zusammen. Ein tiefschürfendes Gefühl von Einsamkeit und Ziellosigkeit durchströmt ihn dabei. Während seines Zusammenbruchs hat er den Eindruck in ein schwarzes Loch zu fallen (vgl. *CiT* 63), das in seiner Zeitstruktur den schwarzen Löchern des Alls gleicht, die Thelma in ihren Tutorien beschreibt. Hier gibt es keine Zeitrichtung und keinen Raum, menschliches Leben wird durch die Krümmung beider Kategorien vernichtet (vgl. Hawking 2011: 199 ff.). Durch diesen Bezug wird das Ausmaß von Stephens Sehnen und Leiden veranschaulicht.

Den tieferen Sinn seines Erlebnisses erkennt er erst später, als er auf dem Weg zur Geburt seines zweiten Kindes an demselben Ort wiederum ein Pärchen mit Fahrrädern als vermutlich eine zweite Halluzination kleineren Ausmaßes sieht – auch dies lässt der Text in seiner ambivalenten Darstellung offen (vgl. *CiT* 234). Stephen nimmt eine Vorhersehung des Lebens, ein Muster der Zeit wahr, welches sein Leben sinnvoll erscheinen lässt (vgl. Ryan 1994: 50). Für den Protagonisten ist es dieses deterministische Zeitkonzept, das ihm schließlich verhilft, nach der Entführung seiner Tochter Kate und der folgenden Zeit der Traumatisierung einen Neubeginn zu wagen.

4.6 Eine Absage an innovative Zeitkonzepte?

Ian McEwans *The Child in Time* präsentiert Zeit als äußerst komplexe Erscheinung. Die konventionelle Vorstellung dieses Phänomens als eine absolute Größe, die linear voranschreitet, ist dabei nur ein kleiner Ausschnitt, wie Thelma es Stephen in einer ihrer Vorlesungen erklärt.[134] Diese Vorstellung von linearer Zeit bleibt durch die mimetische Erzählweise des Werks durchweg präsent, bildet dabei allerdings den Rahmen für eine Vielzahl anders gearteter Zeitkonzepte und -erfahrungen, die zu einem komplexen Ganzen miteinander kombiniert werden: kindliches Zeiterleben mit der vollen Konzentration auf den gegenwärtigen Augenblick (Kap. 4.2), naturwissenschaftliche Zeittheorien, wie die Quantenphysik, die einen Moment der Unsicherheit mit sich bringen (Kap. 4.3), die Relativität des Zeiterlebens mit den Erfahrungen von Beschleunigung und Zeitdehnung (Kap. 4.4) sowie magisches Denken und metaphysische Erlebnisse, die aus der konventionellen Zeitstruktur ausbrechen (Kap. 4.5).

Über die Fokalisierungsinstanz Stephen erlebt der Rezipient dessen Zeiterfahrungen sowie sein Experimentieren mit unterschiedlichen temporalen Konzepten und kann sich in seine Rolle einfühlen. Durch die Schilderung von Stephens Gedanken und Sichtweisen kann er seine Reflexionen über das Phänomen Zeit nachvollziehen. Darüber hinaus erlebt der Rezipient während des Leseprozesses selbst unterschiedliche Zeiterfahrungen. Je nach Grad der Ereignishaftigkeit in der Haupthandlung erfährt er eine Be- bzw. Entschleunigung. Der Leseprozess gleicht dabei einem ‚Wabern' durch verschiedene Zeitschichten: Analepsen, Halluzinationen und andere Zeitvorstellungen

[134] Vgl. Kapitel 4.3.

werden unangekündigt in das eigentliche Geschehen eingefügt, durch die der Rezipient hindurch finden muss, wobei nicht selten ein Faktor der Unsicherheit besteht.[135]

Innovativ ist der Roman vor allem durch den Ansatz einer Verbindung zwischen Naturwissenschaften und der Literatur, über den Charles Percy Snow in *The Two Cultures* schon 1959 philosophiert. So inkludiert McEwan in der Vielzahl unterschiedlicher Zeitkonzepte auch Zeittheorien der modernen Physik, die er explizit durch die Figur Thelma Darke reflektieren lässt. Gleichzeitig zeigt der Autor, wie derartige Zeitvorstellungen im Alltag der Figuren auftreten und wie diese darin handeln. Durch diese spezifisch narrative Repräsentation abstrakter naturwissenschaftlicher Theorien macht er diese für den Rezipienten anschaulich und belegt damit, dass Literatur dazu beitragen kann, solche Theorien bekannter und zugänglicher zu machen, worüber die Figur Thelma im Roman ebenfalls explizit reflektiert (vgl. Head 2002 in Childs 2006: 70, vgl. Malcolm 2002: 98).[136] Durch das Handeln der Figuren, deren eigene unterschiedliche Zeitvorstellungen und -erfahrungen sowie deren Schwierigkeiten durchlebt der Rezipient exemplarisch, wie sich unterschiedliche temporale Perspektiven und Verhaltensweisen auswirken, welche Potentiale, aber auch welche Problematiken mit ihnen einhergehen. Durch seine aktive Einbeziehung, u. a. durch das Erleben von Be- und Entschleunigung im Leseprozess, kann er die im Roman repräsentierten Zeitvorstellungen nachvollziehen und trainiert den Umgang mit unterschiedlichen temporalen Erfahrungen.

Schließlich ist es jedoch keine innovative oder experimentelle Zeittheorie, die am Ende des Romans zur Auflösung bzw. zum Neuanfang führt. So erkennt Stephen mit seiner zweiten Halluzination ein bestimmtes Muster, ein „patterning to time“ (*CiT* 237), das die Ereignisse und den Verlauf der Zeit sinnvoll macht:

> It was then that he understood that his experience there had not only been reciprocal with his parents’, it had been a continuation, a kind of repetition. He had a premonition followed instantly by a certainty, borne out by Thelma’s smile and Edward’s instant understanding of the months, that all the sorrow, all the empty waiting had been enclosed within meaningful time, within the richest unfolding conceivable (*CiT* 235).

Stephen sieht demnach eine Wiederholung der Ereignisse vor seiner Geburt. Auch seine Mutter hat sich für das ungeborene Kind entschieden, genau wie es auch Julie tut. Stephen gibt sich damit einer transzendentalen und deterministischen Zeitvorstellung hin

---

135 Vgl. insbesondere Kapitel 4.5.

136 Vgl. hierzu Kapitel 4.3.

(vgl. Wright 1996: 229, 232): die Abfolge der Ereignisse, die Entführung Kates, die Zeit der Trauer, das Zusammentreffen mit Julie, das zur Zeugung des zweiten Kindes führt, ihre Entscheidung für ein zweites Kind, der gemeinsame endgültige Abschied von Kate mit der Geburt ihres zweiten Kindes. All das scheint vorbestimmt, bedeutungsvoll und daher richtig. Während die Zeitvorstellungen der Quantenphysik mit der Existenz alternativer Welten für Stephen eine Flucht in andere Wirklichkeiten darstellen, gibt ihm diese deterministische Sicht von Zeit ein Gefühl des Wohlbefindens und der Sicherheit. Bei der Geburt des Kindes gelingt es ihm sodann, sich im Sinn des kindlichen Zeiterlebens auf den Moment zu konzentrieren und alle anderen Sorgen und Gedanken auszublenden. Er fühlt sich mit seiner Familie nun sicher: „Directly above the moon was a planet. It was Mars, Julie said. It was a reminder of a harsh world. For now, however, they were immune, it was before the beginning of time, and they lay watching planet and moon descend through a sky that was turning blue“ (*CiT* 245). Für den Rezipienten weist vor allem die äußere Romanstruktur am Ende des Werks auf ein deterministisches Zeitkonzept hin. So spiegelt sich Julies Schwangerschaft in der Untergliederung der *fiction of time* in neun Kapiteln wider (vgl. Childs 2006: 66) und deutet damit gleichsam einen biologisch nicht variierbaren Zyklus an, den Rosa innerhalb des soziologischen Diskurses als natürliche Beschleunigungsgrenze bezeichnet.

Wegen dieser unerwarteten Wendung am Ende des Romans, das sich von komplexen, verunsichernden Zeitvorstellungen wie die der Quantenphysik und der Relativitätstheorie abwendet und nahezu rührselig erscheint, ist McEwan kritisiert worden, da er sich letztendlich nicht auf die experimentellen Zeiterfahrungen einlässt und diese konsequent umsetzt. So spricht etwa Derek Wright von einer „unavailability of the quantum to quotidian reality“ (Wright 1996: 228). Demnach erscheint der Mensch im Alltag noch nicht bereit für komplexe Zeittheorien der Quantenphysik. Dennoch darf an dieser Stelle nicht übersehen werden, dass McEwan zwar am Ende seines Werks eine deutliche Betonung auf traditionelle biologische wie deterministische Zeitvorstellungen vornimmt, aber dennoch eine breite Palette an Zeitkonzepten und Erfahrungen in seiner *fiction of time* repräsentiert, reflektiert und auf diese Weise verständlich macht. Damit gibt er dem Rezipienten ganz unterschiedliche Zeitvorstellungen und -erfahrungen als Handlungsoptionen im Spannungsfeld der Zeit an die Hand und kritisiert dabei die lineare Uhrzeit als einzige Vorstellungsform im Alltag. Auch wenn der Protagonist letztendlich einem traditionellen Zeitkonzept folgt, hat der Rezipient nach wie vor die Wahl.

5. Die Umkehrung des Zeitpfeils: Martin Amis' *Time's Arrow*

5.1 Eine Lebensgeschichte rückwärts erzählt

Der Holocaust hat mit seinem katastrophalen Ausmaß jegliche Möglichkeit zeitlicher Kohärenz zerstört, er negiert die Chronologie und ihren Sinn (vgl. Anelli 2007: 428). Wie können derart grausame Ereignisse im Roman dargestellt werden? In seinem Werk *Time's Arrow* (1991) findet Martin Amis seinen ganz eigenen Zugang zu dieser Thematik, indem er die narrative Zeit umkehrt und die (Lebens-) Geschichte des NS-Arztes Odilo Unverdorben, der nach dem Krieg in die USA flieht, rückwärts erzählt. Sie beginnt mit Odilos Tod und führt den Rezipienten über seine grausamen Taten im Konzentrationslager von Auschwitz bis hin zu seiner Geburt 1916 in Solingen. Auf die Kritik einiger Rezensenten, der Holocaust sei ein zu sensibles Thema, um damit narrative Experimente durchzuführen,[137] erwidert Amis, dass ein uns dermaßen fremdes Zeitkonzept der Tragweite der NS-Verbrechen in der Form gleichkommt: „[The Holocaust] was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style […]" (*TA* 176, vgl. dazu auch Menke 1998: 966). Im Kontext dieser Arbeit ist *Time's Arrow* ein Roman, dessen experimentelle temporale Struktur eindrückliche Erkenntnisse zur Repräsentation von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen verspricht und mit der narrativen Umsetzung eines physikalischen Gedankenexperiments, des Maxwell'schen Dämons, einen interdisziplinären Diskurs über Zeit anregt. Somit darf das Werk an dieser Stelle nicht fehlen.[138]

Wie muss man sich einen narrativen Text vorstellen, in dem die Zeit rückwärts läuft? Der Rezipient empfindet diese Erzählweise so, als würde ein Film rückwärts gespult werden, wie es auf den ersten Seiten des Romans beschrieben ist (vgl. *TA* 16). In dieser Weise schreitet die Erzählung in der Schilderung temporal rückwärtig von Odilos Tod bis zu seiner Geburt. Die Geschwindigkeit des Erzählens, die Genette als *speed* bezeichnet (vgl. Genette 1980: 87), ist dabei jedoch nicht gleichmäßig, das heißt nicht jedes Lebensjahr erhält in seiner narrativen Darstellung die gleiche Anzahl an Seiten. Vielmehr widmet sich der Autor einigen Phasen im Leben des Protagonisten ausführlicher und stellt diese in Form von Szenen oder auch mit einem gewissen Grad an Zeit-

---

137 Vgl. hierzu u. a. Anelli 2007: 421, Bell 1992, Kakutani 1991 sowie Lawson 1991.

138 Dies ist auch in McEwans Roman *The Child in Time* zu beobachten, wenn auch in einer ganz anderen, nicht experimentell geprägten Form, wie die vorausgegangene Analyse gezeigt hat (vgl. u. a. Kapitel 4.3).

dehnung dar, andere fasst er dagegen in sehr kurzen Textabschnitten in Form des Berichtes nach Genette zusammen.[139] Durch das Variieren der Länge der Erzählung bestimmter Lebensphasen des Protagonisten ergibt sich ein bestimmter temporaler Rhythmus (vgl. ebd.: 88), der für den Rezipienten im Leseprozess erfahrbar wird.

Entsprechend der soeben dargelegten Wellenbewegungen lässt sich das Leben des Protagonisten Odilo Unverdorben wie folgt zusammenfassen. Dabei wird zum einen den Schwerpunkt bildenden Lebensphasen temporal rückwärtig und auch sprachlich gefolgt, so dass etwa Begriffe ‚Tod' und ‚Geburt' in ihrer konventionellen Bedeutung vertauscht erscheinen. Zum anderen werden die Interpretationen der normativ unzuverlässigen Erzählinstanz[140] übernommen: Als Tod Friendly[141] wird er in Neuengland (im Tod) geboren. Hier lebt er als alter Mann, wird im Laufe der Zeit allerdings körperlich immer fitter. Er ändert seinen Namen in John Young und zieht nach New York, wo er als Arzt in einem Krankenhaus arbeitet. Von dort aus wandert er als Hamilton de Souza nach Portugal aus und geht zu Beginn (das heißt konventionell betrachtet am Ende) des Zweiten Weltkrieges in den Vatikan. In Auschwitz assistiert er als Odilo Unverdorben „Uncle Pepi" alias Joseph Mengele[142] bei der – vermeintlichen – medizinischen ‚Rettung' von Juden. Er kommt mit seiner Frau Herta zusammen, die sein Handeln in Auschwitz nach zunächst kritischer Haltung immer mehr nachvollzieht. Sie gebärt ihre gemeinsame Tochter, die jedoch bald darauf stirbt. Odilo wird nach Schloss Hartheim versetzt, einer NS-‚Pflegeanstalt', in welcher er körperlich und geistig behinderten Menschen ‚hilft'. Seine Ehe mit Herta wird immer mehr durch Entfremdung geprägt, bis sie sich schließlich trennen. Nach einer Zeit in der Reserve des medizinischen Corps besucht Odilo Unverdorben als Jugendlicher eine

---

139 Zu den hier verwendeten narratologischen Fachtermini der Zeitdarstellung im Roman vgl. Kapitel 3.1 der Arbeit.

140 Zur Kategorie der normativ unzuverlässigen Erzählinstanz vgl. Kapitel 3.5 im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit und insbesondere Kapitel 5.3 in dieser Primärwerkanalyse.

141 Der Übersichtlichkeit halber wird der Protagonist in der Folge trotz der verschiedenen Namen, die er im Verlauf der Handlung annimmt, immer mit dem Namen Odilo bezeichnet.

142 Diese Namensgebung beruht auf Amis' Recherchen u. a. in seiner Hauptquelle, Robert Jay Liftons *The Nazi Doctors*. Dieses Werk enthält ein Kapitel zu Joseph Mengele, einem NS-Arzt, den Zigeunerkinder in den Konzentrationslagern Onkel Mengele nannten. Im Ganzen recherchiert Amis viel zum Konzentrationslager Auschwitz und der Zeit des Nationalsozialismus, um einen hohen Grad an Genauigkeit in der Darstellung sowie historische Authentizität zu erreichen. Neben *The Nazi Doctors* nennt er im Nachwort auch Werke von Primo Levi, Martin Gilbert, Gitta Sereny, Joachim Fest u. a. (vgl. hierzu u. a. Anelli 2007: 423 sowie Diedrick 1995: 166) als Grundlage seines Romans.

medizinische Schule. Nach seiner Kindheit stirbt er (bei seiner eigentlichen Geburt) in Solingen.

Erzählt wird Odilos Lebensgeschichte in der für den Rezipienten fremden Zeitperspektive von einem „parasite or passenger“ (*TA* 16, 72) in Odilos Körper. Eine eindeutige Beschreibung der Struktur der erzählerischen Vermittlung ist durch die ambivalente Beziehung zwischen der Figur Odilo Unverdorben und dem erzählenden Wesen kaum möglich. Es ist nicht klar, ob beide als eine Person oder als voneinander zu trennende Individuen zu betrachten sind. So wird die Erzählinstanz von Odilo nicht wahrgenommen, sie teilt Odilos Gefühle und verfolgt dessen Träume, nicht aber dessen Gedanken. Auf Odilos Willen und seine Handlungen hat das nicht bestimmbare, erzählende Wesen keinen Einfluss. Diesen Ausführungen folgend kann sowohl die Erzählinstanz als auch Odilo Unverdorben als Protagonist bezeichnet werden. Genauso sind beide an der Fokalisierung beteiligt. Je nachdem ob man die Erzählinstanz und die Figur Odilo als eine Person oder zwei Individuen betrachtet, handelt es sich bei dem unbeschreiblichen Wesen, dem „parasite or passenger“, um eine auto- oder eine homodiegetische Erzählinstanz. Schon dieser Versuch der Klassifizierung zeigt die Komplexität dieser *fiction of time* mit ihrer experimentellen Zeitstruktur, wobei diese Verkomplizierung zentrale Auswirkung auf die Erfahrungen und die Interpretationen des Rezipienten hat (vgl. Chatman 2009: 41).[143]

Wurde bei der Charakterisierung des spezifischen Rhythmus der Erzählung noch auf Genettes Terminologie zurückgegriffen, sind seine Kategorien zur Beschreibung der experimentellen temporalen Struktur des Werks nicht mehr ausreichend. Begriffe wie Analepse und Prolepse werden durch die temporale Umkehrung vertauscht und sind folglich mit den von Genette beschriebenen spezifischen Eigenheiten und den durch sie erzeugten Effekten auf den Leser nicht mehr zutreffend. Hier wird die Notwendigkeit einer erweiterten Terminologie für antimimetische narrative Texte, wie sie im theoretisch-methodischen Teil dieser Arbeit durch die Hinzunahme der Kategorien Brian Richardsons und David Hermans erfolgte, offensichtlich.[144] Nach Richardson verwendet Amis in *Time's Arrow* eine *antinomic narrative strategy*, die er über das gesamte

[143] Vgl. hierzu vor allem das dritte bis sechste Unterkapitel dieser Analyse.

[144] S. hierzu Kapitel 3.1 der Arbeit.

Werk hinweg umsetzt.[145] Es werden also alle Geschehnisse des Romans in ihrer zeitlichen Richtung verkehrt und in ihr Gegenteil verwandelt, was den Gesetzen der Logik und der starken konventionellen Zeiterfahrung des Rezipienten im Alltag widerspricht: Die Figuren laufen rückwärts, aus Schenken wird ein Wegnehmen, Geber werden damit zu Nehmenden. Eine Geburt stellt in der umgekehrten zeitlichen Richtung den Tod dar, Akteure werden zu passiven Behandelten, eine Trennung zum Beginn einer Beziehung etc. (vgl. Chatman 2009: 33). Die zeitliche Umkehrung betrifft die inhaltliche wie auch die sprachliche Ebene. Dabei setzt der Autor die Verkehrung zuweilen bis in kleinste sprachliche Figuren um, was etwa am Beispiel der Chiasmen „the constellations of snow“ und „the blizzard of stars“ (*TA* 152) zu beobachten ist. Während im folgenden Kapitel zunächst die (sprachliche) narrative Umsetzung der rückwärts laufenden Zeitvorstellungen analysiert wird, beschäftigen sich die weiteren Teile der Analyse insbesondere mit den erheblichen Auswirkungen auf die Interpretationen der Geschehnisse sowie die Erfahrungen und Deutungen des Rezipienten.

5.2 Die narrative Darstellung rückwärts laufender Zeit

Bei der Untersuchung der narrativen Darstellung der rückwärts laufenden Zeit in *Time's Arrow* ist zunächst zu bemerken, dass die Umkehrung der Zeit nicht auf sämtlichen Ebenen realisiert ist: Der Rezipient liest das Buch, seine Kapitel, Sätze und Wörter nicht von hinten nach vorne, von rechts nach links, sondern wie einen für den westlich-industriellen Kulturkreis konventionellen Roman von vorn nach hinten und auf den einzelnen Seiten von links nach rechts.[146] Auch auf der Ebene der Phoneme kommt es zu keiner Umkehrung. Eine solche findet sich lediglich an zwei Stellen des Textes: Wenn

---

[145] Die *antinomic strategy* wird in Amis' *Time's Arrow* demnach über eine sehr lange Strecke hinweg umgesetzt. Seymour Chatman spricht daher von einer *antonymized sustained backwards narrative* (Chatman 1998: 33). Bei Ilse Aichingers „Spiegelgeschichte“, die im Kapitel 3.1 als Beispiel zu Richardsons *antinomic strategy* angeführt wurde, handelt es sich zwar ebenfalls um eine *antonymized sustained backwards narrative*, diese ist jedoch in ihrer Form der (kurzen) Erzählung nicht so weit ausgeprägt wie Amis' hier analysierte *fiction of time*. Andere Autoren setzen die antinomic strategy lediglich in einzelnen Szenen um, wie beispielsweise Kurt Vonnegut in seinem Roman *Slaughterhouse Five* (1969), in dem die Bombadierung Dresdens im Modus der rückwärts laufenden Zeit dargestellt wird. Amis gibt diese *fiction of time* in seinem Nachwort als eine weitere Quelle an (vgl. *TA* 175).

[146] Der kulturbedingte Unterschied der Leserichtung wird im Roman explizit reflektiert, wenn die Erzählinstanz berichtet: „During his lunchbreak, in the AMS commissary, Mikio will sit buckled over a book. I've watched him, from a distance. He reads the way I read – or would read, if I got the chance“ (*TA* 51). Bedenkt man, dass die Welt des japanischen Kollegen Odilos, Mikio, rückwärts läuft, würde er ‚übersetzt' das Buch von hinten nach vorne und damit in der für die japanische Kultur üblichen Weise lesen.

Odilo „Shtib“ (*TA* 42, ~ „Bitch!“) flucht und im Gespräch mit der Drogistin beim Kauf von Haarwaschmittel: „‘Dug. Dug,’ […] ‘Dug,’ […] ‘Oo y’rrah?’ ‘Aid ut oo y’rah.’ ‘Mh-mm,’ […]“ (*TA* 14, ~ „‘Good. Good.’ […] ‘Good,’ […] ‘How are you?’‘How are you today?’ ‘Mm-hm,’ […]“) sagt. Hier wurden die Worte des Dialogs in ihrer gesprochenen Form von hinten nach vorne aufgeschrieben. Eine solche narrative Umsetzung der temporalen Richtung über den gesamten Roman hinweg würde für den Rezipienten allerdings eine klare Überforderung bedeuten und der Roman wäre damit kaum noch lesbar (vgl. u. a. Chatman 2009: 36). Daher behilft sich der Autor mit einem Kunstgriff: Nach der Präsentation des ersten Dialogs in einer rückwärts ablaufenden Phonemik, übersetzt die Erzählinstanz, die sich in der rückwärts gesprochenen Sprache als bewandert ausgibt (vgl. *TA* 14 f.), sämtliche folgenden Dialoge, so dass die Sprache und die einzelnen Wörter für den Rezipienten in gewohnter Weise dargeboten werden.

Die temporale Umkehrung beginnt allerdings innerhalb der im Text repräsentierten Dialoge. Dementsprechend erscheint in diesen die Antwort vor der Frage etc.[147] Um den Inhalt und die Bedeutung der Wortwechsel nachvollziehen zu können, ist der Rezipient gezwungen, diese von hinten nach vorne zu lesen, worauf der Erzähler explizit hinweist: „I have noticed in the past, of course, that most conversations would make much better sense if you ran them backwards“ (*TA* 60).

Die Umsetzung der narrativ-temporalen Umkehrung bezieht sich, wie bereits erläutert, nicht auf den Bereich der Phonetik und auch nicht auf das Schriftbild der einzelnen Wörter und der Buchseite. Im Bereich der Semantik sind jedoch deutliche Konsequenzen zu konstatieren, wie es beispielhaft in der folgenden Textpassage zu beobachten ist, in der die Erzählinstanz die Tätigkeiten des Essens, Kochens und Einkaufens beschreibt:[148]

> [Y]ou select a soiled dish, collect some scraps from the garbage, and settle down for a short wait. Various items get gulped up into my mouth, and after skilful massage with tongue and teeth, I transfer them to the plate for additional sculpture with knife and fork and spoon. […] Next you face the laborious business of cooling, of reassembly, of storage, before you return these foodstuffs to the Superette, where, admittedly, I am promptly and generously reimbursed for my pains. Then you tool

---

147 Vgl. z. B. *TA* 14, 28 f., 35, 44 f.

148 Bei körperlichen Vorgängen (vgl. auch die Beschreibung des Toilettengangs: *TA* 19 f.) wird erneut ein Zusammenhang zur Umkehrung des zweiten thermodynamischen Hauptsatzes (vgl. Kapitel 2.5 und 5.4) ersichtlich. Nimmt man den Begriff der Entropie, der relativen Unordnung, wörtlich, so geht der Grad an Entropie bei körperlichen Vorgängen zurück und nimmt nicht zu, wie es nach dem zweiten thermodynamischen Gesetz der Fall wäre: Beim Essen wird die zerkaute Essensmasse wieder zu ‚vollständigen‘ Lebensmitteln; diese werden in Verpackungen geordnet und im Laden wieder einsortiert (vgl. *TA* 19).

> down the aisles with trolley or basket, returning each can or packet to its rightful place (*TA* 19).

In diesem Zitat wird insbesondere deutlich, wie eine rückwärts gerichtete temporale Struktur die Verben in der Darstellung beeinflusst: *pay* wird zu *reimburse* umgekehrt, *take out* wird zu *return*, *cooking* zu *cooling* etc. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine bloße Verkehrung der Verben in ihr Gegenteil. So wirkt die rückwärtige Beschreibung der Mahlzeit beispielsweise übermäßig genau und durch Verben wie *select*, *massage* oder *transfer* regelrecht technisch (vgl. Slater 1993: 145). Würde die Mahlzeit in der konventionellen zeitlichen Richtung beschrieben, fiele die Wortwahl sicherlich anders aus. Es scheint, als schildert die Erzählinstanz die einzelnen Vorgänge bei der Mahlzeit.

In anderen Passagen des Romans ist festzustellen, dass die Auswahl der Verben eine bestimmte Atmosphäre erzeugt und dabei eine subtile Wertung vorgenommen wird, die sich dem Leser vielleicht erst bei einem erneuten Lesen erschließt. In der Passage, die rückwärts beschreibt, wie Odilo ein Spielzeug kauft und es einem Kind schenkt, dem er auf der Straße begegnet, das heißt in der fiktionalen Welt ein Spielzeug von dem Kind erhält, das er in der Folge in einen Spielzeugladen bringt und dafür bezahlt wird, heißt es beispielsweise: „The toy […] will be offered to him by the smiling child. Tod takes it. And backs away, with what I believe is called a shiteating grin“ (*TA* 22 f.). Während *walk backwards* die neutrale Umkehrung von *walk up* in das Gegenteil wäre, verwendet Amis hier den Ausdruck „[he] backs away“. Dies bedeutet ins Deutsche übersetzt so viel wie ‚zurückweichen‘, was Konnotationen wie Angst oder Scham hervorruft. Weiß der Rezipient von Odilos NS-Vergangenheit und dessen Morden an Kindern auf Schloss Hartheim und in Auschwitz, kann dieser Ausdruck als eine sehr subtile Form der Andeutung des späteren Geschehens ausgelegt werden. Durch den Ausdruck „shiteating grin“ und die Veränderungen wird der subtile Verweis auf Odilos Charakter und seine Verbrechen allerdings verstärkt (vgl. Slater 1993: 147 f.).[149] Die Erzählinstanz schließt aus dieser in konventioneller zeitlicher Ausprägung gut gemeinten Handlung, die Odilo vermeintlich dazu nutzt, sein Gewissen zu beruhigen, auf einen schlechten Charakter seines ‚Wirts‘.[150]

Neben Verben sind auch Präpositionen, Adverbien (der Zeit) und teilweise Nomen von der Umkehrung betroffen. Eng mit den Verben verknüpft, werden Präpositionen in

---

[149] Zur Verwendung von Andeutungen und Hinweisen auf das spätere Geschehen zur Erzeugung von *suspense* s. insbesondere das vierte Kapitel dieser Analyse.

[150] Für eine weitere Interpretation solcher Deutungen durch die Erzählinstanz s. Kapitel 5.3.

ihrer Richtung umgekehrt: In den zuvor zitierten Passagen wird *walk* ***ahead*** etwa zu *back* ***away***, *put* ***into*** zu *collect* ***from***, *gulp* ***down*** zu *gulp* ***up***. Ähnliche Bespiele lassen sich im gesamten Roman finden. Adverbien, welche Zeit beschreiben, wie etwa *morning* und *evening*, *before* und *after*, *past* und *future*, werden verkehrt eingesetzt, so dass der Rezipient ihre Bedeutungen sowie die zeitlichen Bezüge und Verknüpfungen in einem konventionellen Zeitverlauf erst erschließen muss (vgl. ebd.: 151).[151]

Der Rezipient wird durch die experimentelle Zeitstruktur des Romans extrem gefordert oder wie Maya Slater (1993: 152) es ausdrückt: „Amis, by reversing the order of events, has deprived us of our ease of reading." Sämtliche Ereignisse im Roman müssen zunächst in ihrer konventionellen temporalen Richtung vom Rezipienten rekonstruiert werden, so dass sie seiner Zeiterfahrung entsprechen. Nur so kann er die Handlung der Geschichte vollständig und richtig erfassen, eine Gegebenheit, welche die Dauer der Lesezeit jedoch extrem erhöht. Durch die andauernde Rekonstruktion der Ereignisse in der konventionellen temporalen Richtung erreicht Amis zusätzlich zur starken Forderung seiner Leser, dass diese sehr genau lesen, Passagen in Teilen mehrfach rezipieren und so subtile Effekte überhaupt nur bemerken können, wie die oben beschriebene wertende Verschiebung bei der Umkehrung von Verben. Slater vergleicht die Art des Lesens von *Time's Arrow* daher mit dem Korrekturlesen von Texten: „Proof-readers seeking out errors sometimes find it helpful to read a text backwards: they can concentrate on each individual word without allowing their eyes to run on to the next. Amis, by reversing the text before we even get to it, has turned us all into proof-reader of his novel" (ebd.).

Der Rezipient wird dabei nicht in die Lesart der zeitlich rückwärts gewandten Struktur des Romans eingeführt. So beginnt der Roman direkt mit Odilos Tod, der hier jedoch wieder lebendig wird. Die Leser erkennen die experimentelle Zeitstruktur der *fiction of time* aufgrund ihrer eigenen lebensweltlichen Erfahrungen bereits auf den ersten Seiten, wogegen die Erzählinstanz diese erst vergleichsweise spät zum ersten Mal explizit kommentiert: „Wait a minute. Why am I heading *backwards* into the house? Wait. Is it dusk coming, or is it dawn? What is the – what is the sequence of the journey I'm on? What are its rules? […] Where am I heading?" (*TA* 14, Kursivierung im Original) Auch wenn der Erzähler damit nicht direkt angibt, dass Odilos Leben in

[151] Dies ist auch in der Analyse dieses Kapitels zu sehen, die sich dahingehend schwierig gestaltet, dass immer deutlich gemacht werden muss, von welcher Zeitrichtung gerade ausgegangen wird.

umgekehrter Reihenfolge verläuft, erklärt er in diesen wenigen Sätzen bereits viele der in diesem Unterkapitel thematisierten „rules“ der rückwärtig verlaufenden Erzählung: Die Verkehrung von Verben wird an Odilos Gang ins Haus gezeigt, die umgekehrte Präposition sogar hervorgehoben. Die Unsicherheit bei von der Umkehrung in ihrer Bedeutung
betroffenen Nomen „dusk“ bzw. „dawn“ wird ebenfalls thematisiert. Schließlich deutet der Erzähler mit dem Begriff „journey“ und der Frage „Where am I heading?“ bereits implizit die unaufhaltsame (Rück-)Entwicklung bis nach Auschwitz an.[152]

Zusammenfassend kann bereits an dieser Stelle die Bedeutung von Zeit auf Normen und Werte konstatiert werden. Der umgekehrte Pfeil der Zeit führt dem Rezipienten deutlich vor Augen, dass die Darstellung von Zeit direkte Auswirkungen auf die Interpretation von Handlungen, Ereignissen etc. hat. So sind Zeitdarstellungen mit entsprechenden Bewertungsmustern verknüpft. Für eine richtige Deutung und Bewertung von Vorgängen ist daher eine Berücksichtigung von Zeit unumgänglich.

5.3 Die moralische Destabilisierung des Rezipienten durch die Eigenheiten der erzählerischen Vermittlung

Die narrative Vermittlung einer für den Rezipienten so fremden Zeitvorstellung wie die des umgekehrten Zeitpfeils bedingt eine besondere Erzählsituation. Die Instanz, die Odilos Lebensgeschichte in umgekehrter Reihenfolge durchlebt und erzählt, erscheint von Beginn an seltsam, da sie als Wesen oder gar Person nicht beschrieben werden kann. Sie ‚lebt‘ nach eigener Bezeichnung als „parasite or passenger“ (*TA* 16, 72) in Odilos Körper. Demnach handelt es sich um ein körperloses Wesen, denn Odilo und die Erzählinstanz wohnen dem Begriff des Parasiten folgend im gleichen Körper. Dennoch sind beide nicht ein und dieselbe Person, da die Erzählinstanz durch ihre Beschreibungen und insbesondere durch ihre zahlreichen Kommentare, Interpretationen sowie Wertungen für den Rezipienten – wenn auch körperlos – als eigene Persönlichkeit greifbar ist.[153] Die Erzählinstanz beobachtet Odilo in seinem rückwärts verlaufenden Leben, teilt seine Gefühle, ohne dabei seine Gedanken zu kennen (vgl. Morrison 2003: 33). Diesen kommt sie nur in Odilos Träumen nahe. Sie verfügt nicht über dessen

[152] S. hierzu das Kapitel 5.4.

[153] Vgl. dazu die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel, vor allem zu den von der Erzählinstanz verwendeten Personalpronomen.

Willen und kann dessen Körper nicht steuern, ist in dieser Hinsicht also ‚machtlos', „powerless" (*TA* 16).

Der Erzähler selbst ist, wie in der am Ende des vorausgegangen Unterkapitels zitierten Passage erkennbar, mit dem nach vorn gerichteten Zeitverlauf vertraut. Daher ist er – genau wie der Rezipient – zumindest zunächst von den dauerhaften Umkehrungen in Odilos Leben irritiert. Durch das gleiche als konventionell geltende Zeitkonzept der voranschreitenden Zeit wird die Erzählinstanz zunächst zu einer Art Verbündeter des Rezipienten. Dieser ist quasi auf das seltsame, erzählende Wesen angewiesen, da es die Gespräche der Figuren der rückwärts laufenden fiktionalen Welt in die verständliche Richtung transferiert und zudem, wie im vorausgegangenen Kapitel dargelegt, Vorgänge besonders genau und detailreich beschreibt, so dass der Rezipient ihnen auch innerhalb des fremden Zeitkonzepts folgen kann. Somit scheint die Erzählinstanz fast darum besorgt zu sein, ob der Rezipient die verkehrten Vorgänge versteht (vgl. Slater 1993: 144 f.).

Folgt man den impliziten Hinweisen im Text, so kann die Erzählinstanz als Odilos Seele betrachtet werden. So heißt es etwa: „I suppose I really am the soulful type" (*TA* 50). An anderer Stelle ist das erzählende Wesen erzürnt, wenn Irene Odilo einen seelenlosen Menschen nennt: „Perhaps Irene puts it best – she certainly puts it most often – when she tells Tod that he has no soul. I used to take it personally, and I was wretched at first" (*TA* 62). Bezieht man das Nachwort des Autors ein, in dem er die Jay Liftons Studie *The Nazi Doctors* (1986) als Hauptinformationsquelle für seinen Roman benennt, können die impliziten Hinweise der Erzählinstanz auf die eigene Funktion als Seele des Protagonisten im Kontext des Nationalsozialismus psychologisch gedeutet werden: Lifton zufolge mussten die NS-Ärzte, die in Auschwitz tätig waren, ihr eigenes ‚Ich' in zwei voneinander unabhängige Teile zerlegen, ein Prozess, den er als *psychological doubling* bezeichnet. Der eine Teil des Ichs besitzt die professionelle medizinische Kompetenz und ist für deren Ausführung zuständig, der andere Teil verkörpert die emotionalen und ethischen Dimensionen, kurz das Gewissen bzw. die Seele. Für Lifton sind die grausamen Verbrechen und Versuche an Menschen, die die NS-Ärzte in den Konzentrationslagern des Dritten Reiches verübt haben, nur mit der Trennung des Ichs in zwei Teile und der folgenden Abspaltung bzw. Unterdrückung des Gewissens denkbar. So haben die NS-Ärzte die Gräueltaten mit dem ‚gewissenlosen' Teil des Ichs durchgeführt und die eigene Seele, das Gewissen, völlig unterdrückt. Dieses hätte sie andernfalls an ihre Berufung, Menschen zu heilen, erinnern müssen. Durch

diese Form des *psychological doubling* wurden sie zu systematischen Mördern (vgl. Lifton 1986: 430 ff.).

Wendet man das Konzept des *psychological doubling* auf die Beziehung zwischen der Figur Odilo und der Erzählinstanz an, so stellt letztere die Seele bzw. das Gewissen des NS-Arztes Odilo Unverdorben dar, das dieser zu Beginn seiner Zeit auf Schloss Hartheim voll und ganz verdrängt, sozusagen mundtot gemacht hat.[154] Der verdrängte Teil Odilos kommt der Schilderung des Romans zufolge erst kurz vor dessen Tod wieder zu Bewusstsein, um seinem Leben nachträglich einen Sinn zu verleihen. Der Ausdruck „to make sense",[155] die der Erzähler häufig wiederholt, wird dementsprechend zum Leitsatz des Romans. Dies ist jedoch in der repräsentierten fiktionalen Welt nur durch die Umkehrung der Zeit möglich, da dadurch in das Konzentrationslager Auschwitz (zurück-)gegangen werden kann, um dort unter der Verkehrung von Ursache und Folge Odilos Verbrechen dramatisch zu missinterpretieren.

Kann die Erzählinstanz vor diesem Hintergrund und in dieser Funktion überhaupt als zuverlässig gelten? Es ist zu konstatieren, dass sie zum Zeitpunkt von Odilos Tod nicht völlig unbedarft ‚erwacht'. Dies wird deutlich, wenn sie ihr bereits vorhandenes Allgemeinwissen beschreibt (vgl. *TA* 16 f.).[156] Darüber hinaus ist sie sich ebenfalls darüber im Klaren, dass die Zeit im konventionellen Leben anders herum verläuft, Menschen in der Regel vorwärts laufen, Dialoge anders herum als beobachtet sinnvoll werden (vgl. *TA* 14, 60). Ab dem ‚Erwachen' lernt sie im Verlauf des rückwärtigen Lebens von Odilo Unverdorben aufbauend auf dem bereits vorhandenen Wissen immer mehr dazu. Zudem verfügt die Erzählinstanz über klare Sinne, da sie die Ereignisse, Abläufe und Handlungen in ihrer verkehrten Reihenfolge durchgängig korrekt und detailreich darstellt (vgl. Slater 1993: 144 f.). Damit ist sie nicht als *factual unreliable* (vgl. Neumann/Nünning 2008: 99) anzusehen.[157]

Bezüglich der häufig auftretenden Kommentare, Interpretationen und Wertungen des Erzählers kann jedoch keine Zuverlässigkeit konstatiert werden. Zunächst scheint dieser eine stärker ethisch ausgeprägte Haltung einzunehmen als Odilo, was etwa aus dem Kommentar über dessen Einstellung gegenüber Ausländern, Homosexuellen und

---

154 Vgl. hierzu u. a. Phelan 2009: 222, Menke 1998: 966 sowie Diedrick 1995: 165 ff.

155 U. a. *TA* 60, 91, 123 f., 157.

156 Hier wird auch explizites Wissen über das Phänomen Zeit und damit verwandte Themen (die Formel für Energie, die Planeten, die Lichtgeschwindigkeit etc.) ersichtlich (vgl. *TA* 16 f.).

157 Zu den unterschiedlichen Formen des unzuverlässigen Erzählens vgl. auch Kapitel 3.5 dieser Arbeit.

alten Menschen hervorgeht, denen dieser auch im Alter noch ablehnend gegenübersteht. Der Erzähler gibt hier jedoch bezüglich seiner eigenen Haltung zu verstehen: „[…] I'd say I was ahead of Tod on this basic question of human difference" (*TA* 49). Eine ethische Positionierung wird ebenso in der Haltung gegenüber Irene und Odilos Umgang mit ihr sichtbar (vgl. *TA* 63).

Hinsichtlich ihrer Beziehung zum ‚Wirt' Odilo wird die Erzählinstanz jedoch selbst als unsicher bzw. unentschieden dargestellt. Dies kommt in der uneinheitlichen Verwendung von Personalpronomen in Bezug auf das eigene Wesen und/oder Odilos Person zum Ausdruck (vgl. Chatman 2009: 39). So spricht die Erzählinstanz zeitweise von sich in der ersten Person Singular, während sie Odilo mit dem Pronomen *he* bezeichnet. An anderer Stelle fasst sie sich selbst und Odilo hingegen mit dem Pronomen *we* als eine gemeinsame Person auf. Zu Beginn des Auschwitz-Kapitels wird zudem die erste Person Singular – *I* – gebraucht, was eine Sichtweise von beiden als ein und dieselbe Person impliziert. Diese offensichtliche Unsicherheit kulminiert schließlich im grammatikalisch fehlerhaften Pronomen *ourself*, in dem beide Positionen, die einer einzigen Person und die zweier Individuen, vereinigt werden (vgl. ebd.).

In Auschwitz übernimmt die Erzählinstanz analog zur Verwendung der Pronomina *we* und *I* die Ideologie der Nationalsozialisten, ohne diese zu hinterfragen, und präsentiert dabei dramatische Fehlinterpretationen der rückwärts ablaufenden Geschehnisse. Hier fühlt sie sich mit Odilo als eine Person, um die „preternatural purpose" (*TA* u. a. 124), den göttlichen Auftrag, zu erfüllen. Gerade als das schreckliche Geheimnis des Protagonisten, seine Verbrechen als Arzt in Auschwitz, vollständig enthüllt wird, beginnt die Welt für den Erzähler einen Sinn zu ergeben, so dass er für den Rezipienten nicht länger die Rolle eines Verbündeten in einem fremden Zeitkonzept einnehmen kann: „THE WORLD IS going to start making sense… *Now*. I, Odilo Unverdorben, arrived at Auschwitz Central […]." (*TA* 124, Hervorhebungen und Kapitalisierung im Original). Das Ausmaß der falschen Beurteilung der Geschehnisse durch die Erzählinstanz wird so bereits im ersten Satz des Auschwitz-Teils deutlich (vgl. Morrison 2003: 33).

In den folgenden Passagen der Auschwitz-Erzählung bezeichnet sie die Vergasung der Juden als Schaffung einer neuen Rasse und ist regelrecht entzückt von den Zusammenführungen – den eigentlichen gewaltsamen Trennungen – von jüdischen Familien und Ehepaaren. Dies ist der Fall, obwohl das seltsame, erzählende Wesen, wie zuvor dargelegt, an die vorwärts gerichtete Zeit gewöhnt ist und an anderer Stelle, beispiels-

weise im Zusammenhang mit der Interpretation der Dialoge in rückwärtiger Lesart, durchaus erkennt, dass Abläufe umgekehrt betrachtet werden müssen, um einen Sinn zu ergeben (vgl. u. a. *TA* 60). Es übernimmt darüber hinaus die Rhetorik der Nationalsozialisten. Begriffe und Ausdrücke der NS-Ideologie wie „*Ahnenerbe*“ (*TA* 140), „*Scheissekommando*“ (u. a. *TA* 132) oder „*Arbeit Macht Frei*“ (*TA* 131) werden in deutscher Sprache wiedergegeben und durch Kursivierung oder Kapitälchen zusätzlich typographisch betont, was die drastische Aussage noch verstärkt. Es scheint hier fast so, als täusche die Erzählinstanz als Seele Odilos einen unschuldigen Unwissenden. Damit weist sie für den Rezipienten im Auschwitz-Teil des Romans klar eine normative Unzuverlässigkeit auf (vgl. Neumann/Nünning 2008: 99).[158] Explizite Selbstcharakterisierungen aus dem ersten Teil des Romans, wie „In fact I've had to conclude that I am generally rather slow on the uptake. Possibly even subnormal, or mildly autistic“ (*TA* 37), die bereits auf unzuverlässiges Erzählen hindeuten, bewahrheiten sich an diesem Punkt.

In einigen wenigen Passagen der Schilderung Odilos während des Nationalsozialismus werden implizit moralische Skrupel der Erzählinstanz angedeutet. So löst diese sich am Ende der Schilderung Odilos auf Schloss Hartheim ein einziges Mal völlig von dessen Person:

> Fully alone. I who have no name and no body – I have slipped out from under him and am now scattered above like flakes of ash-blonde human hair. No longer can I bear with the ruined god, betrayed and beaten by his own magic. Calling on powers best left unsummoned, he took human beings apart – and then he put them back together again. For a while it worked (there was redemption); and while it worked he and I were one, on the banks of the Vistula. He put *us* back together. But of course you shouldn't be doing any of this kind of thing with human beings… […] I'll be always here. But he's on his own (*TA* 155 f.).

Es scheint, als erkennt der Erzähler hier, was geschehen ist, und zeigt Reue. Er löst sich, distanziert sich sogar von Odilo (Chatman 2009: 42). Das Bild der aufsteigenden Asche aus verbranntem blondem Haar assoziiert dabei den Geist des Erzählers mit den verbrannten Leichen der ermordeten Juden in Auschwitz, für deren Tod Odilo verantwortlich ist (vgl. Diedrick 1995: 168). Auch die konfus wirkenden Sätze der Erzählinstanz innerhalb der Schilderung von Odilos Kindheit deuten auf Reue der Verbrechen in Auschwitz hin, wo sie sich mit Odilo in einer Person verbunden fühlt: „Wait. Mistake there. Mistake. Category… We brang. We putten. We brang, we putten, their own selves we tooken all away. Why so many children and babies? What got into us? Why

[158] S. auch hier das Kapitel 3.5 dieser Arbeit.

so many? We were cruel: […] I choiced it, did I? Why?“ (*TA* 171) Diese Zweifel kommen jedoch zu früh – oder aufgrund der zeitlichen Verschränkungen zu spät, wie es im letzten Satz des Romans ausgedrückt wird: „And I within, who came at the wrong time – either too soon, or after it was all too late“ (*TA* 173). Erkennt der Erzähler hier, dass er die Geschehnisse in Auschwitz drastisch fehlinterpretiert hat?

Ein weiterer Kommentar der Erzählinstanz innerhalb der Repräsentation von Odilos Jugend lässt hingegen wiederum auf ihre Abneigung von Juden schließen:

> Their [the Jews’] brisk assimilation, and their steady success, caused some harsh words to be spoken. The Jews were walking into all the plum jobs, in the medical profession especially, which infuriated Odilo and his friends[159], and which, to be frank, even worried me. I hadn’t come all this way to see my sons turn into *doctors*. But what the hell. Somebody’s got to do it: for some reason (*TA* 163, Kursivierung im Original).

Vordergründig ist der Erzähler aufgrund seiner generellen Abneigung gegenüber Ärzten besorgt darüber, dass so viele Juden den Arztberuf ergreifen. Ein feindlicher Unterton entsteht nichtsdestotrotz, gerade durch Einschübe wie „to be frank“ oder „what the hell“.

Letztlich wird nicht absolut deutlich, welche Haltung die Erzählerinstanz einnimmt und welche ethischen Werte und Normen sie vertritt. Insgesamt scheint sie, vor allem durch die dramatischen Fehlinterpretationen in Auschwitz normativ unzuverlässig zu sein. Durch das Einfügen von „Inseln der Zuverlässigkeit“ („pockets of reliability“, Phelan 2009: 223, Übersetzung N. Lange), die weiter oben diskutiert wurden, kann jedoch auch diese Eigenschaft nicht sicher als dauerhaft gegeben bezeichnet werden. Der Rezipient ist daher verunsichert, insbesondere in moralisch-ethischer Hinsicht: Bereits die temporale Struktur der *fiction of time* mit der narrativen Umsetzung eines fremden, unkonventionellen Zeitkonzepts führt zu einer Desorientierung des Rezipienten. Zur Rekonstruktion des eigentlichen Geschehens ist er diesbezüglich abhängig von der Erzählinstanz, sie erscheint zunächst als Verbündete. Der Protagonist Odilo Unverdorben stellt – selbst vor der Schilderung seiner Verbrechen in Auschwitz und auf Schloss Hartheim – mit seiner emotionslosen, kalten und zeitweise aggressiven Art keine Figur dar, mit der sich der Leser identifizieren kann. Schließlich werden selbst die Einstellung sowie die normative Zuverlässigkeit der Erzählinstanz unsicher und letztere schwindet

[159] Diese heißen Rolf, Reinhard, Rüdiger und Rudolf. Diese Namen sind implizit sprechende Namen. Alle beginnen mit einem harten r. Das charakterisiert sowohl die deutsche Sprache, die, wie der Erzähler kommentiert, immer geschrien wird (vgl. *TA* 134) als auch das Wesen der vier Jungen. Durch die Alliteration erscheinen sie außerdem als eine einheitliche Gruppe, die wie Odilo abhängig von der Masse und wenig außergewöhnlich sind.

in Teilen vollständig. Auf diese Weise wird der Rezipient allein gelassen und moralisch destabilisiert, so dass die detaillierten, in der zeitlich-kausalen Reihenfolge umgekehrten Beschreibungen der Vorgänge in Auschwitz und die falschen Beurteilungen durch die erzählende Seele Odilos noch um ein Vielfaches schockierender wirken (vgl. Anelli 2007: 424 f.).

Amis setzt mit der unzuverlässigen Erzählinstanz eine bewusst gesetzte Konstellation ein, die dem Rezipienten die Entwicklung und Veränderung von Moral, Normen und Werten im Verlaufe der Zeit aufzeigt. Wie oben erläutert, ist der Erzähler als Parasit oder auch als dessen Seele mit dem Protagonisten verbunden. Dabei reflektiert dieser zunächst zutreffend über das Handeln von Odilo Unverdorben. Die diesem Nachdenken zugrunde liegenden Werte unterliegen im Verlaufe der Handlung des Romans einer deutlichen Entwicklung, so dass die Handlungen des Protagonisten anders und aus Sicht des Rezipienten völlig unzutreffend bewertet werden. Am deutlichsten wird diese Entwicklung bei der oben dargestellten Bewertung der Geschehnisse während der fiktionalen Zeit in Auschwitz, bei der die Erzählinstanz durch Übernahme der NS-Ideologien sämtliche ethischen Werte und Normen vermissen lässt, und der Schilderung über die Ereignisse in Schloss Hartheim, bei der moralische Aspekte wieder – wenn auch im geringen Ausmaß – Einzug halten.

Im Zusammenhang mit dem *psychological doubling* nach Lifton kann die Erzählinstanz als ein Teil des Ichs von Odilo aufgefasst werden, dass dieser während seiner Zeit in Auschwitz von sich abtrennt. Wird der rückwärts verlaufende Pfeil der Zeit wieder umgekehrt, so wird anhand der Entwicklung der moralischen Einstellungen der Erzählinstanz als Teil des Protagonisten implizit veranschaulicht, wie es möglicherweise aus ethisch-moralischer Sicht zu der Katastrophe des Holocausts kommen konnte: Ausgehend von einer unzufriedenen, antisemitischen Stimmungslage über die Unterstützung der ersten Verbrechen, die allerdings noch hinterfragt werden, bis zu den massenhaften Gräueltaten in Auschwitz, wo Ethik und moralische Werte im Sinn des *psychological doubling* vollständig abgelegt werden. Nach der Katastrophe folgt bzw. verbleibt das Verdrängen. Mit dem sich dementsprechend entwickelnden Erzähler inszeniert Amis eine entgegen des rückwärts laufenden Zeitpfeils gesetzte Instanz als Teil des Protagonisten, die als warnendes Beispiel die unerklärlichen Verbrechen des Holocausts nachvollzieht.

5.4 Der Zeitpfeil als implizite Metapher des Romans

Der Romantitel *Time's Arrow* schafft von Beginn an einen Zusammenhang zum physikalischen Konzept des Zeitpfeils und der Thermodynamik, die gleichsam die naturwissenschaftlische Grundlage für die prominenteste Eigenschaft des Werks, die narrative Umkehrung der Zeit, bilden. Damit kann Amis' *fiction of time* wie auch McEwans *The Child in Time* als Anregung zu einem interdisziplinären Diskurs über Zeit angesehen werden. Während McEwan diese insbesondere durch eine explizite Reflexion verschiedener, auch naturwissenschaftlich geprägter Zeitvorstellungen und die Inszenierung derselben über die Erfahrungen des Protagonisten Stephen vornimmt, setzt Amis sie vor allem durch die experimentelle temporale Struktur seines Werks um. Der Zusammenhang, den der Autor dadurch zum thermodynamischen Zeitpfeil und den Gesetzen der Thermodynamik schafft, wird in diesem Unterkapitel genauer betrachtet.

Amis übernimmt als Titel seines Romans den vom Physiker und Astronom Arthur S. Eddington geprägten Begriff des Zeitpfeils, *time's arrow*. Durch diese bereits über den Romantitel erfolgte Assoziation betont der Autor die Erfahrung der Gerichtetheit von Zeit (vgl. Menke: 1998: 960). Während fundamentale Prozesse in der klassischen Physik prinzipiell als umkehrbar gelten, ist – wie im theoretisch-methodischen Teil dieser Arbeit erläutert – die Richtung der Zeit und deren Unumkehrbarkeit ein essentieller Bestandteil der alltäglichen menschlichen Erfahrung (vgl. Carrier 2009: 58, vgl. auch Menke 1998: 969 f.). Der Mensch nimmt Zeit als ‚vorwärts'[160] fortschreitend wahr und bemerkt deutlich ihren unaufhaltsamen Ablauf. Physikalische Grundlage für diese prägende Zeiterfahrung sind die Gesetze der Thermodynamik, der Lehre von der Hitze und ihrer Beziehung zu anderen Energieformen (vgl. Menke 1998: 960). Auf diese wurde bereits im Kapitel 2.5 dieser Arbeit eingegangen. Im Zusammenhang mit dem typischen Verhalten von Energie und Entropie in unterschiedlichen Umgebungen ist das thermodynamische Gesetz die physikalische Basis der Gerichtetheit von Zeit.[161]

In seiner *fiction of time* wagt Amis das für viele Künstler wie Wissenschaftler faszinierende Gedankenexperiment, den im Titel genannten Pfeil der Zeit in der Erzählung umzukehren. Der Autor realisiert dabei narrativ das Gedankenexperiment James Clerk Maxwells, den sogenannten Maxwellschen Dämon (vgl. Carrier 2009: 84 f., vgl. Menke

---

[160] Hier ist die sprachliche Prägung von Zeiterfahrung erneut sichtbar. Dass die Zeit vorwärts läuft, ist keinesfalls eine naturgegebene Eigenschaft, sondern lediglich eine Konvention der Sprachen westlicher Industrienationen (vgl. hierzu Kapitel 2).

[161] Vgl. u. a. Hawking 2011: 136 f., Carrier 2009: 72 f. sowie Menke 1998: 970 f.

1998: 974 f.). Der Vergleich mit diesem bis heute nicht umsetzbaren imaginären Experiment macht deutlich, dass auch Amis' narrative Umkehrung der Zeit tatsächlich nicht realisierbar ist. Die Möglichkeit, in die Vergangenheit zurückzugehen, den Holocaust ungeschehen zu machen und Odilos Leben einen Sinn zu geben, wird dadurch negiert (vgl. Anelli 2007: 420, vgl. auch Menke 1998: 976).

Auch oder gerade durch die Umkehrung des Zeitpfeils in Amis' Werk bleibt die Eigenschaft der Gerichtetheit von Zeit, die in der Thermodynamik bestimmt wird, gegeben und prägt die Dynamik des Romans entscheidend. In einem temporalen Modell, in dem die Zeit konventionell nach vorn gerichtet ist, führt ein Ereignis zum nächsten, so dass die potentiellen Möglichkeiten der Realisierung in der unvorhersehbaren Zukunft mannigfaltig sind. Durch die Umkehrung des Zeitpfeils läuft alles in die Vergangenheit, also auf vergangene Ereignisse zu, die bereits stattgefunden haben, bekannt und dementsprechend nicht abzuändern sind. Folglich besteht in der Perspektive der rückwärts laufenden Zeit immer nur diese eine Handlungsmöglichkeit, die eintreten muss (da sie in der Vergangenheit bereits erfolgt ist und weitere Geschehnisse daraus resultiert sind).[162] Die Schilderung des Lebens von Odilo bewegt sich diesen Überlegungen zufolge in seiner temporal rückwärtigen Ausrichtung unaufhaltsam und ohne Alternativen auf seine grausamen Verbrechen im Konzentrationslager Auschwitz zu (vgl. Menke 1998: 973, vgl. auch Anelli 2007: 426). Diese deterministische, unausweichliche Qualität der rückwärts laufenden Zeit wird im Roman durch ein Bild veranschaulicht: „Time is heading on now towards something. It pours past unpreventably, like the reflections on a windscreen as the car speeds through city or forest" (*TA* 67). Wie der Vergleich mit Reflektionen der Umgebung auf der Windschutzscheibe eines Autos bei hoher Geschwindigkeit zeigt, strömt die Zeit in der Wahrnehmung des Erzählers voran, ist dabei unaufhaltsam und nicht zu beeinflussen (vgl. Chatman 2009: 49).

Verstärkt wird die Erfahrung der Gerichtetheit von Zeit auf die Schilderung von Odilos Aufenthalt in Auschwitz durch zahlreiche Andeutungen und ‚rückwärtige' Prolepsen, welche die Handlung vor Auschwitz prägen und zu dessen Ende hin in höherer Frequenz auftreten. So wird immer wieder auf Odilos schreckliches Geheimnis hingewiesen (vgl. z. B. *TA* 98). Die jährlich eintreffenden Briefe des Reverend Nicholas Kreditor, die über das Wetter in New York berichten und aus dem Feuer entstehen – zeit-

[162] Dies hängt auch mit den unterschiedlichen Zeitperspektiven von Odilo und dem Erzähler zusammen. Der Erzähler ist die vorwärtsgerichtete Zeit gewöhnt und erlebt Odilos Leben somit rückwärts. Dadurch entsteht eine Form der Bipolarität (vgl. Kapitel 5.5).

lich konventionell also vom Protagonisten verbrannt werden – verheißen nichts Gutes. Mehrfach wird zudem auf den nahenden ‚großen' Krieg hingewiesen (vgl. z. B. *TA* 49, 58), einmal auch auf das Hakenkreuz der Nationalsozialisten (vgl. *TA* 49). Darüber hinaus zeigt die Erzählinstanz als Odilos Seele eine unbestimmbare Abneigung gegen Ärzte, die als gedankliche Abwehr der Verbrechen Odilos als NS-Arzt gedeutet werden kann (vgl. z. B. *TA* 30, 50). Im letzten Kapitel des ersten Teils verdichten sich die Hinweise, vor allem durch den Identitätstausch des Protagonisten, bei dem Tod Friendly zu Robert Young wird. Auch das Gespräch mit Reverend Kreditor enthält Hinweise, insbesondere das dort angesprochene Foto (vgl. *TA* 66), auf dem zwei Gruppen von Männern zu sehen sind, wobei eine Gruppe Macht über die andere zelebriert: „Six men were saying to the other six: Whatever else divides us, whatever else is between us, only one thing matters. We belong to the living, you to the dead. We are the living and you are the dead. The dead" (*TA* 81). Die moralische Reflexion des Erzählers am Ende dieses Romanteils mit Bemerkungen und Fragen wie „Atrocity will follow atrocity, unstoppably", „Are we all slaves?" oder „I'm tired of being human." (*TA* 102 f.) sowie sein fast flehender Aufruf: „Doctor yourself. But don't doctor others. Leave them alone. Let them be." (*TA* 99) klingen fast wie klägliche oder auch resignierte Rufe kurz vor dem Einbruch der Katastrophe in die fiktionale Welt.

Durch die zahlreichen Andeutungen und Prolepsen erzeugt Amis neben der starken Richtung hin auf Odilos Verbrechen in Auschwitz einen starken Eindruck von *suspense* für den Rezipienten (vgl. Chatman 2009: 48 f.). Obwohl *suspense* durch die Verkehrung des narrativen Zeitverlaufs im eigentlichen Sinn vernichtet wird, erzeugt Amis durch das narrative Mittel der rückwärtigen Prolepse einen enormen Spannungsbogen – zumindest für die Leser, denen das Ende des Buches noch nicht aus Erzählungen, Rezensionen oder ähnlichem bekannt ist. Die Struktur des Romans erinnert dabei an das Konzept einer Detektivgeschichte, bei der das Verbrechen erst nach und nach aufgeklärt wird, der Rezipient jedoch durch zahlreiche Hinweise und Indizien bereits zuvor Vermutungen aufstellt.

Die stärksten Andeutungen auf Odilos Vergangenheit als NS-Arzt sind in diesem Zusammenhang seine Träume, Albträume, die ihn aus dem Schlaf reißen (vgl. *TA* 18). So träumt Odilo von menschlichen Seelen, die wie Blätter im Wind fliegen (vgl. *TA* 37), einem Riesen in schwarzen Stiefeln und weißem Kittel (vgl. *TA* 48), von einem dunklen, Angst einflößenden Raum (vgl. *TA* 63), einem Baby, das mit seinem Schreien Macht über seine Eltern und Verwandten ausübt (vgl. *TA* 54 f., 101) sowie davon, wie

er menschliche Knochen „scheißt“ (*TA* 116). Diese Szenen sind, wie der Rezipient im späteren Verlauf der Erzählung erkennt, Szenen aus Odilos Zeit in Auschwitz. Mit dem erneuten Aufgreifen der Inhalte dieser Träume entstehen *repeating narratives*, die den Leser bereits auf das Grauen in den fiktionalen Konzentrationslagern hinweisen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Konzept des umgekehrten Zeitpfeils neben der inhaltlichen Aufarbeitung des Holocausts mit seiner spezifisch gerichteten Zeiterfahrung auch als Mittel zur Evokation einer Warnung fungiert. Mit der rückwärts laufenden Zeit führt der Autor den Rezipienten unaufhaltsam auf Odilos Gräueltaten in Auschwitz zu, da diese in der fiktionalen Vergangenheit stattgefunden haben und somit nicht mehr rückgängig zu machen sind. Der Leser steuert unaufhaltsam auf die Katastrophe zu. Über die Umkehrung des Zeitpfeils verkehrt Amis zudem auch Vergangenheit und Zukunft und bringt die Katastrophe des Holocausts in die Gegenwart des Rezipienten (vgl. Morrison 2003: 32). Dies ist – insbesondere vor dem Hintergrund der gegenwärtigen gesellschaftlich-politischen Tendenzen – als deutliche Warnung zu verstehen, dass solche Katastrophen nicht der Vergangenheit angehören, sondern wieder passieren können, wenn Konstellationen, wie am Ende des Kapitels 5.3 angedeutet, zusammenkommen. Dementsprechend ist auf deren Ursachen zu achten, um solche fatale Folgen zu verhindern.

5.5 Die Verkehrung von Ursache und Folge und ihre Konsequenzen

Das narrative Konzept der rückwärts laufenden Zeit beinhaltet bei der Umkehrung von Geschehnissen und Abläufen die Verkehrung von Ursache und Wirkung. Vorgänge wie Produktion und Konsum, Bekommen und Ausgeben und vor allem Kreation und Destruktion werden in ihrer zeitlich-kausalen Ordnung verdreht. Dies bedeutet ebenfalls eine Umkehrung moralischer und ethischer Standpunkte (vgl. Menke 1998: 961). Im ersten Teil des Romans bis zum Holocaust erzeugt die Verkehrung von Ursache und Folge bisweilen einen komischen, ironischen Effekt: Taxis sind in der Welt der umgekehrten Zeit z. B. immer dann vor Ort, wenn sie gebraucht werden. Die Taxifahrer bezahlen ihre Gäste und wissen immer, wohin es gehen soll. Schließlich winkt der Fahrgast zum Abschied aus Dankbarkeit noch lange Zeit nach der Abfahrt des Taxis und man kann viele Menschen beobachten, die zur gleichen Zeit dasselbe tun. Für den Erzähler stellen Taxis daher einen „unimprovable deal“ (*TA* 74) dar, er ist regelrecht entzückt (vgl. *TA* 74 f.). Natürlich handelt es sich hierbei um eine Fehldeutung des Erzählers. Der Rezipient kann mittels seines eigenen Zeitwissens den eigentlichen, für die

Fahrgäste frustrierenden Vorgang rekonstruieren und muss über die Kommentare der Erzählinstanz schmunzeln (vgl. Chatman 2009: 47 f.). Durch diesen Prozess wird er aktiv in die Erzeugung der Ironie eingebunden (vgl. Menke 1998: 968).

Durch die Verkehrung der kausal-zeitlichen Ordnung von Abläufen und dem daraus resultierenden ironischen Effekt kann Amis zugleich Gesellschaftskritik üben: So reinigt die Stahlfabrik die Luft und Menschen räumen Müll weg: „They've really got to grips with their environmental problems, facing them squarely, with common purpose. Time for talk is over. There is no talk. Just action" (*TA* 57). Gerade in der heutigen Zeit kaum lösbarer ökologischer Probleme erkennt der Rezipient problemlos die Ironie der Lage. Die Beschreibung des Erzählers klingt dabei wie ein utopischer Wunsch.

In *Time's Arrow* wird Amerika als oberflächliche, heuchlerisch-freundliche Gesellschaft mit moralisch fragwürdiger Einstellung dargestellt: „I live, out here, in washing-line and mailbox America, innocuous America, in affable, melting-pot, primary-colour, You're-okay-I'm-okay *America*" (*TA* 14). Wie so oft im Roman verwendet Amis auch in diesem Kontext einen sprechenden Namen, um seine Aussage zu verdeutlichen. So spiegelt „Friendly" die oberflächlich freundliche Atmosphäre der gesellschaftlichen Atmosphäre wider. Der Vorname Tod jedoch entspricht dem deutschen Wort ‚Tod' und konfrontiert den Rezipienten schon im ersten Teil des Romans durchgehend mit den Verbrechen des Protagonisten im Zweiten Weltkrieg. Der Kriegsverbrecher Odilo kann sich bis zu seinem Lebensende in den USA verstecken, ohne entdeckt und zur Rechenschaft gezogen zu werden. Die Erzählinstanz bemerkt diesbezüglich mehrfach, dass die Amerikaner ein Talent zum Vergessen haben (vgl. *TA* 89, 99), was zur fehlenden Verurteilung Odilos beiträgt. Er ist beliebt und wird als Arzt gelobt. Damit übt Amis auch Kritik an den alliierten Mächten, indem er die Grenze zwischen den Kriegsverbrechern und ihren Feinden verwischt (vgl. Anelli 2007: 428).

Die Antizipation des Grauens in Auschwitz erfolgt auch auf anderen Wegen. Odilos Tätigkeit als Arzt hat in der Darstellung seiner Zeit in den USA durch die Erzählinstanz demnach viel mehr mit seinen Verbrechen als NS-Arzt gemein als deren eigentliche Schilderung: Patienten, die Odilo konsultieren, sehen schlechter aus, haben Wunden oder Schmerzen und weinen, wenn sie ihn verlassen (vgl. z. B. *TA* 41, 92), Mütter verlieren ihre Kinder nach der Geburt (vgl. *TA* 41). Nach Operationen waschen sich die Ärzte die Hände „like a trained neurotic" (*TA* 84 f.). Zur „Mortality Conference" (*TA* 97) in Dr Hotchkiss' Zimmer, das an Onkel Pepis' Experimentierzelle in Auschwitz erinnert, werden kranke Organe weitergegeben (vgl. *TA* 97). Das Krankenhaus

bezeichnet der Erzähler als „an atrocity producing situation“ (*TA* 102) und wiederholt das Wort „atrocity“ in Folge gleich neun Mal, so dass der Eindruck eines furchtbaren Ortes wie die Konzentrationslager der Nationalsozialisten evoziert wird.

Auch die Einführung der Prozesse von Kreation und Destruktion im ersten Romanteil sind aussagekräftig für die Interpretation der Passagen über Auschwitz. So bemerkt die Erzählinstanz hierzu: „Creation… is easy, is quick.“ (*TA* 23) und „Destruction – is difficult. Destruction is slow“ (*TA* 26). In Teilen wiederholt er diese Feststellung bei der Beschreibung von Odilos Tätigkeiten in Auschwitz (vgl. *TA* 123), wo diese Fehleinschätzung bei einem Transfer in ein vorwärts laufendes Zeitmodell fatale Folgen hat. Während es Odilo Mühe kostet, die Pflanzen aus seinem Garten zu reißen, ihre Samen einzutüten und diese gegen Geld im Geschäft einzutauschen, werden Briefe, Bestandteile des Körpers oder Lebensmittel wie durch Zauberhand aus Feuer und Unrat geschaffen oder im Körper reproduziert. Damit wird das Feuer, in dem in Auschwitz und auf Schloss Hartheim die Körper der Juden verbrannt werden, zu einem Symbol von Erschaffung erhoben. So vorbereitet, ist das Grauen von Auschwitz und Hartheim im gesamten Roman präsent. Obwohl die eigentliche Schilderung der Geschehnisse nur gut dreißig Seiten (vgl. *TA* 124-156) einnimmt, prägen sie den gesamten Leseprozess und hinterlassen einen schockierenden sowie prägenden Eindruck beim Rezipienten.

Mit Beginn der Szenen über Auschwitz schwindet der oben aufgezeigte amüsante Effekt der Ironie und wechselt in einen düsteren, sarkastischen Ton. Amis schreibt eine Kriegssatire, deren wichtigstes Stilmittel auch in diesem Teil die Ironie bleibt, die in diesem Teil der *fiction of time* jedoch schwarz und bitter geprägt ist. Durch die zeitliche und damit kausal-logische sowie moralische Umkehrung schockieren die Beschreibungen des Geschehens im Konzentrationslager den Rezipienten, etwa wenn geschildert wird, wie Juden in Block 10 mit Phenolspritzen getötet werden:

> Already showing signs of life, patients were brought in one by one from the pile next door and wedged on the chair in Room I […] With the syringe there were two ways to go, intravenous and cardiac, ‘Uncle Pepi’ tending to champion on the latter as more efficient and humane. We did both. Cardiac: the patient blindfolded with a towel, his right hand placed in the mouth to stifle his own whimpers, the needle eased in to the dramatic furrow of the fifth rib space. Intravenous: the patient with his forearm on the support table, the rubber tourniquet, the visible vein, the needle, the judicious dab of alcohol. ‘Uncle Pepi’ was then obliged to bring them to their senses with a few slaps about the face. The corpses were pink and blue-bruised (*TA* 136 f.).

Der Leser rezipiert diese detaillierte Beschreibung doppelt: zunächst in ihrer hier abgebildeten Form der temporalen Rückwärtsbewegung und im Anschluss daran ein zweites

Mal mental, um die inhaltlichen Vorgänge in ihrer konventionellen zeitlichen Richtung zu rekonstruieren (vgl. Morrison 2003: 33). Die grausamen Prozesse mit all den in der Beschreibung inkludierten Details haben durch diese doppelte Form der Rezeption zusammen mit der Verherrlichung der Taten einen extrem schockierenden Effekt auf den Leser, der – wie in Kapitel 5.3 erläutert – bereits moralisch destabilisiert ist.

Die Vergasung der Juden und ihre Ermordung in medizinischen Experimenten werden über die Verdrehung von Ursache und Folge blasphemisch als göttliche Schöpfung dargestellt. Die Figur, die Odilo bei seinem Tod sieht – ein Mann in weißem Arztkittel, schwarzen Stiefeln mit einem merkwürdigen Grinsen (vgl. *TA* 12) – kann als Gott am Eingang zum Himmel interpretiert werden. Diese Beschreibung entspricht exakt der von Odilo selbst, als er in Auschwitz tätig ist, bzw. der von anderen Ärzten im Konzentrationslager (vgl. *TA* 124 ff.). Onkel Pepi wird als gottgleiche Figur dargestellt, er ist omnipräsent und wird durch das erzählende Wesen als übermenschlich wahrgenommen (vgl. *TA* 127, 136). Weiterhin stellen Ausdrücke wie „sacred fire“, „divine synchronies on the [selection] ramp“ (*TA* 132), „sacred effect“ (*TA* 130) und vor allem die oft beschworene „preternatural purpose“ (u. a. *TA* 124) Konnotationen zu Göttlichkeit her. Das Ausmaß der Fehlbeurteilung und Verherrlichung der Gräueltaten durch den Erzähler wird über all diese angedeuteten Vergleiche mit Gott erschreckend deutlich und entwickelt eine hochgradig schockierende Wirkung auf den Rezipienten.

Amis nutzt diese Gottesvergleiche auch zur Kritik an der Rolle der Kirche im Dritten Reich. Diese wird vor allem im räumlichen Vergleich von Auschwitz mit dem Vatikan durch die Erzählinstanz sichtbar: „Auschwitz lay around me, miles and miles of it, like a somersaulted Vatican“ (*TA* 124). Im Vatikan verhilft man Odilo zur Flucht mittels eines ersten Identitätstausches. Auch sein zweiter Fluchthelfer in New York ist ein Reverend. In der Schilderung von Odilos Vorsprechen bei diesem wird ein deutliches Gewicht auf kirchliche Symbole gelegt: das goldene Kruzifix an Reverend Kreditors Krawatte, Bilder aus dem Neuen Testament sowie andere „religious accessories“ (*TA* 79). Odilo geht nach seiner Flucht aus Deutschland häufig zur Kirche. Im Vatikan betet er exzessiv in seiner Zelle: „Shame heats our cell, and press-ups, and prayers. Yes, prayers. His prayers are like the noise you make to drown out an insupportable thought. I might be impressed and affected by this sudden talent of suffering, if it weren’t for its monotony: fear, just fear, fear only“ (*TA* 119). Scheinbar sucht Odilo Reue und Vergebung oder hat lediglich Angst, entdeckt zu werden. In diesem Punkt bleiben die Schilde-

rungen im Zusammenhang mit der Nichtbelangung von Kriegsverbrechern (bewusst) mehrdeutig und unklar.

Die Verkehrung von Ursache und Folge als eine Konsequenz aus der Umkehrung des Zeitpfeils entfaltet als narratives Mittel in Amis' *fiction of time* eine enorme Wirkung, insbesondere in den Teilen des Romans, die sich direkt mit dem Holocaust befassen. Über diese Verkehrung erscheinen Gräueltaten als Wunder, Massenmorde werden in den Darstellungen der Erzählinstanz zu einem Akt der Schöpfung und Neugeburt. Somit entsteht eine perverse Verherrlichung der Verbrechen Odilos und seiner Kollegen, die von der Erzählinstanz gleichsam als Götter angesehen werden. Durch die mentale Rekonstruktion in die konventionelle Zeitrichtung und die daraus resultierende doppelte Rezeption wird die perfide Tragweite sowie das Ausmaß der Katastrophe noch deutlicher vor Augen geführt. Die auf die beschriebene Weise entstehende Perversion in der Darstellung der Gräueltaten als schöpferische Akte zeigt die Bedeutung der richtig verlaufenden Richtung des Zeitpfeils. Auch wenn Amis mit diesem Roman lediglich ein Gedankenexperiment aufzeigt, so veranschaulicht er hiermit den Zusammenhang von Zeit und moralischen Werten als Grundlage von Interpretationen.

5.6 Ethische Folgen einer veränderten Zeitvorstellung

Der Roman *Time's Arrow* inszeniert in seiner experimentellen temporalen Struktur die eingangs erwähnte Erfahrung, dass der Holocaust jegliche zeitliche Kohärenz zerstört hat. In der Vertextung einer unkonventionellen Zeitvorstellung stellt er dabei das stabile und nachvollziehbare Modell der nach vorne schreitenden Zeit und den Sinn der Chronologie in Frage (vgl. Anelli 2007: 428). Somit ist die Form des Romans semantisch aufgeladen und nimmt eine für den Rezipienten deutlich erfahrbare Beurteilung der grausamen Qualität der nationalsozialistischen Verbrechen vor. Die experimentelle Form des Romans repräsentiert die „offence in its style" (*TA* 176) des Holocausts, die Amis in seiner im ersten Unterkapitel zitierten Aussage des Nachworts erwähnt. Dabei kommt die formale Inversion, die Umkehrung der Zeit und damit die Verkehrung der Kausalität, einer moralischen und psychologischen Inversion gleich (vgl. u. a. Lehmann 1991: 15).

Durch das Konzept der narrativen Umkehrung der Zeit wird es dem Autor überhaupt erst möglich, die brutalen Taten in den Konzentrationslagern sprachlich zu formulieren (vgl. Morrison 2003: 34). Was in der konventionellen Reihenfolge aufgrund von ungemeiner Grausamkeit kaum erzählt werden kann, etwa die Vergasung von tausenden

Juden oder die Tötung durch die venöse Injektion von Zyklon B, kann in rückwärtiger Reihenfolge verbalisiert werden. Dabei entsteht durch die Verkehrung von Ursache und Folge die Fehlinterpretation der Katastrophen als lebensschaffend (Kap. 5.5). Der Rezipient rekonstruiert die eigentlichen Vorgänge in ihren Abläufen erst nachträglich im Kopf, so dass sie nicht direkt versprachlicht werden. Durch das für die umgekehrte Zeitstruktur notwendige genaue Lesen und die ständig stattfindende mentale Umkehrung der Vorgänge befasst sich der Rezipient intensiver mit den Geschehnissen, so dass die Intensität der Erbarmungslosigkeit noch verstärkt wird.

Wie in Kapitel 5.3 beschrieben, destabilisiert Amis den Rezipienten im ersten Teil des Romans neben dem fremden Zeitkonzept durch die vermeintlich normativ unzuverlässige Erzählinstanz. Daher treffen die genauen Beschreibungen von Odilos Taten in Auschwitz und Schloss Hartheim den Rezipienten umso stärker, wenn er diese mental in die richtige Reihenfolge gebracht hat. Die drastischen Fehlinterpretationen des Erzählers, der die Vergasung von Juden als die Kreation neuen Lebens vermittelt und von einer göttlichen Aufgabe spricht, erhöhen den Effekt des Horrors und des Grauens (vgl. Anelli 2007: 425). Amis kommentiert dies wie folgt: „You present it as a miracle, but the reader is supplying all the tradegy“ (zitiert in Diedrick 1995: 316).

Einen weiteren mit dem oben beschriebenen zusammenhängenden Aspekt erklärt Amis in einem Interview: „You’re are meeting it as if for the first time, even though we know that this is all much-covered territory“ (zitiert in DeCurtis 1994: 146). Der Zweite Weltkrieg, der Holocaust, die Verbrechen der Nationalsozialisten – all das sind Themen, die allen Lesern durch unterschiedliche Aufbereitungen bekannt sind oder zumindest sein sollten. Aufgrund der wiederholten Konfrontation mit diesen Themen sind das Ausmaß und die Grausamkeit der Geschehnisse bekannt, so dass einige Rezipienten diesen gegenüber vielleicht schon abgestumpft sind. Amis erreicht mit der Schilderung von Odilos Verbrechen in Auschwitz in einer fiktiven Welt der umgekehrten Zeit einen Effekt der Defamiliarisierung (vgl. Chatman 2009: 50): Etwas Bekanntes wird durch eine künstlerische Darstellungstechnik verfremdet, was den Rezipienten dazu bringt, das Bekannte in einer neuen und/oder sonderbaren Art und Weise zu sehen, so dass seine Aufmerksamkeit geschärft ist (vgl. Shklovsky 1965). Durch die umgekehrte Erzählung von Odilos Leben erfährt der Rezipient somit die vom Erzähler im Detail beschriebenen und missinterpretierten Verbrechen in den Konzentrationslagern auf eine unbekannte Weise. Damit erzeugt Amis einen besonders intensiven Schockmoment für den Rezipienten.

Schließlich beweist die Form des Romans die Unmöglichkeit, den Holocaust ungeschehen zu machen. Auch bei der Umkehrung des Zeitpfeils ist die Eigenschaft der Gerichtetheit der Zeit noch gegeben und sogar verstärkt. Wie in Kapitel 5.4 beschrieben, entsteht so eine unaufhaltsame Bewegung in die Vergangenheit hin zum Holocaust. Auch wenn die Erzählinstanz versucht, dem Leben Odilos nachträglich einen Sinn zu verleihen, indem sie seine Geschichte rückwärts erzählt, um seine Verbrechen poetisch ungeschehen zu machen, so ist dies schlichtweg unmöglich. Dem Leser von *Time's Arrow* wird dabei umso deutlicher vor Augen geführt: „[The Holocaust] can never be undone" (Diedrick 1995: 163).

Zusammenfassend zeigt Amis mit seiner experimentellen *fiction of time* die Bedeutung von Zeitvorstellungen für Normen und Werte auf. Diese hängen direkt zusammen und bedingen sich wechselseitig. So zeigt das Experiment mit dem Konzept des umgekehrten Pfeils der Zeit, dass dieser Wechsel des temporalen Modells direkte und schwerwiegende Auswirkungen auf die Interpretation von Handlungen, Ereignissen etc. hat. Vor diesem Hintergrund verwendet Amis die rückwärts laufende Zeit neben der Thematisierung des Holocausts auch als narratives Mittel der Warnung: Der Autor holt in seinem Roman die Vergangenheit in die Gegenwart der Rezipienten, indem er diese unaufhaltsam auf die – in der Vergangenheit liegenden und damit unausweichlichen – Verbrechen in Auschwitz hinführt. Demnach zeigt Amis in *Time's Arrow* als deutliche Warnung auf, dass solche brutalen Verbrechen nicht Teil einer unwiederbringlichen, weit entfernten Vergangenheit sind, sondern vielmehr wieder vorkommen können.

6. Abschied von der Zukunft? Don DeLillos *Cosmopolis* (2003)

6.1 Die postmoderne Odyssee des Eric Packer durch das fiktionale New York

Für seinen Roman *Cosmopolis* (2003) erhielt der sonst häufig ausgezeichnete Autor Don DeLillo zahlreiche kritische bis durchweg negative Rezensionen.[163] Gabriel Marcus (2003)[164] fasst dies treffend zusammen: „This compact day-in-life novel has been savaged by critics from *People* to the *New York Times* as obvious, cheap, empty, and backward." Ein Grund hierfür mag sein, dass seine Leser im ersten Roman des Autors nach 9/11 eine intensive Auseinandersetzung mit den traumatischen Ereignissen dieses Tages erwarteten (vgl. Engelke 2009: 97 f.). Diese Erwartungen vernichtet DeLillo

jedoch bereits mit der Zeitangabe „IN THE YEAR 2000. A DAY IN APRIL" (*COS* 3), die er dem Beginn der Handlung seines Werks voranstellt, indem er dessen Handlung vor die Ereignisse von 9/11 setzt (vgl. Chandler 2009: 257).[165] Für dieses Projekt ist *Cosmopolis* als *fiction of time* entgegen der Wertungen vieler Rezensenten von zentraler Relevanz, da der Autor zahlreiche aktuelle Tendenzen westlich-industrialisierter Gesellschaften des 21. Jahrhunderts, wie den hohen Grad an Beschleunigung, Technologisierung und Globalisierung, aufgreift und kunstvoll in ein stilisiertes Extrem überführt. Damit zeigen sich zugleich anschaulich deren Auswirkungen auf zeitlich-räumliche Erfahrungen.

Cosmopolis (2003) schildert die 24-stündige Fahrt des Milliardärs Eric Packer quer durch ein fiktionales New York in seiner Limousine, um sich die Haare schneiden zu lassen, wobei er immer wieder auf Hindernisse und Verkehrsstaus trifft, welche den Wagen aufhalten. Damit stellt DeLillo deutliche Bezüge zur griechischen *Odyssee* Homers her, die er ins 21. Jahrhundert transferiert und somit eine künstlerisch konzipierte, postmoderne Odyssee erschafft.[166] In einem *Spiegel*-Interview mit dem Jour-

---

163 Vgl. hierzu u. a. Kakutani 2003, Kirn 2003 sowie Updike 2003.

164 http://perival.com/delillo/cosmopolis_media.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

165 Zahlreiche Studien belegen, dass sich der Roman dennoch, wenn auch implizit, mit 9/11 auseinandersetzt. Vgl. hierzu u. a. Cvek 2011, Conte 2008, Paunovic 2008, Thurschwell 2007 sowie Morrison 2003. Eine explizite Auseinandersetzung mit 9/11 erfolgte jedoch erst in seinem Werk *Falling Man* (2007). Die Verarbeitung von 9/11 wird in dieser Analyse allerdings nur am Rande thematisiert werden, da sich diese auf die Repräsentation von Zeit konzentriert.

166 Zu Homers Odyssee als Intertext vgl. u. a. Varsava 2005: 83, Kim 2003 sowie Liehr 2003.

nalisten Alexander Osang beschreibt der Autor sein Werk mit den Worten „Ein Mann, eine Straße, ein Tag“ (*Spiegel* 39/2003,[167] vgl. auch Engelke 2009: 95) und charakterisiert damit treffend die Zeit und den Schauplatz des Geschehens. Die zeitliche Achse des Romans erstreckt sich über ca. 24 Stunden vom frühmorgendlichen Blick aus dem Fenster seines Appartments bis zum nächtlichen Treffen mit seinem Mörder Benno Levin alias Richard Sheets, einen seiner ehemaligen Angestellten, in einem alten Lagerhaus. Auf der räumlichen Achse bewegt sich die ständig durch Staus und Hindernisse gebremste Limousine auf der 47. Straße von Osten nach Westen New Yorks (vgl. Schröder 2003). Damit hält er eine Einheit von Raum und Zeit nach der aristotelischen Poetik ein und knüpft mit dem Aufbau des Werks zugleich an berühmte modernistische Vorbilder wie James Joyces *Ulysses* (1922) und Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) an.

Zu dieser intertextuellen Prägung des Romans passt seine kunstvolle, extrem stilisierte Sprache. DeLillo lässt den Protagonisten, der zugleich Fokalisierungsinstanz des Romans ist, nicht wie einen ‚gewöhnlichen‘ Menschen sondern meist in hochtrabenden, kunstvollen Wendungen sprechen bzw. denken (vgl. Morrison 2003). Dies ist bereits zu Beginn des Romans erkennbar, etwa bei der Betrachtung der Wortwahl und der Bildhaftigkeit der Sprache, wenn Eric den Wolkenkratzer, in dem sein Appartment liegt, betrachtet und dabei über dessen Oberfläche sinniert:

> The tower gave him strength and depth. He knew what he wanted, a haircut, […]. The one virtue of its surface was to skim and bend the river light and mime the tides of open sky. There was an aura of texture and reflection. He scanned its length and felt connected to it, sharing the surface and the environment that came into contact with the surface, from both sides. A surface separates inside from out and belongs no less to one than the other (*COS* 9).

Anhand der erwähnten intertextuellen Bezüge sowie der sprachlichen Ausgeformtheit des narrativen Werks wird deutlich, dass DeLillo in *Cosmopolis* kein mimetisches Abbild New Yorks, sondern ein künstlerisches Konstrukt, eine stilisierte futuristische Version der Weltstadt beschreibt. Dementsprechend schlägt Blake Morrison in seiner Rezension „Future Tense“ im *Guardian* vom 17. Mai 2003[168] vor, diese *fiction of time* wie ein Prosagedicht über New York zu lesen. Betrachtet man das Ende der Erzählung, die Ermordung, so hat das Werk zugleich auch den Charakter eines (Alb-)Traums (vgl. Valentino 2007: 153).

---

[167] http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28653264.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

[168] http://www.theguardian.com/books/2003/may/17/fiction.dondelillo (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Die Limousine des Protagonisten, die mit ihrer Hightech-Ausrüstung wie ein *space shuttle* wirkt, ist der Hauptschauplatz des Geschehens. Von hier aus agiert der Währungsspekulant Packer in der ganzen Welt und verschiebt Kapital, um in immenser Höhe auf den japanischen Yen zu wetten. *Cosmopolis* hat dabei eine kaum erkennbare Handlungsentwicklung. Das Geschehen wird stattdessen einerseits durch räumliche Aspekte strukturiert – etwa die verschiedenen Bezirke New Yorks, die Packer in seiner Limousine durchquert – andererseits übernehmen die Dialoge zwischen dem Protagonisten und den Personen, die er in seiner Limousine empfängt bzw. auf den Straßen New Yorks trifft, die Funktion einer Gliederung.

Auf seiner Fahrt durch die Weltstadt empfängt er diverse Berater in dem Fahrzeug. Alle raten ihm von den Investitionen auf den Yen ab, doch Eric lässt sich nicht bremsen und verursacht so seinen eigenen Untergang. Nur selten verlässt Packer das Auto, etwa um mit seiner Ehefrau Elise, einer Erbin des großen internationalen Bankvermögens der Familie Shifrin, essen zu gehen. Ansonsten ist der Innenraum der Limousine der Handlungsort Erics, durch dessen getönte Scheiben er das Geschehen auf den Straßen New Yorks beobachtet. Obwohl eine Morddrohung auf Erics Person besteht, erschießt der Protagonist seinen Sicherheitschef Torval mit dessen sprachgesteuerter Hightech-Waffe. Nur noch in Begleitung seines Fahrers erreicht er den heruntergekommenen Friseursalon von Anthony Adubato, einem alten Freund seines früh verstorbenen Vaters. Nach einem Snack und vielen von Anthony erzählten Geschichten aus der Vergangenheit verlässt er den Salon, ohne sich die Haare fertig schneiden zu lassen. Schließlich begibt er sich in das verfallene Gebäude, in dem sein Mörder auf ihn wartet. Dies stellt das Ende seiner Fahrt, der Odyssee, und gleichzeitig seines Lebens dar.

Packers Suche nach Mustern und Regelmäßigkeiten in den Daten der Finanzwelt und seiner Obsession für Regelmäßigkeit entsprechend ist der Roman auf den ersten Blick symmetrisch aufgebaut (vgl. Engelke 2009: 104): Er besteht aus vier Kapiteln, die in zwei Teile untergliedert sind. Die beiden Einschübe aus den Bekenntnissen von Erics Mörder Benno Levin zwischen den Kapiteln 1 und 2 bzw. 3 und 4 stören jedoch die Regelmäßigkeit von Packers Geschichte und weisen somit bereits durch die Struktur des Werks auf ‚inhaltliche Störungen' hin: die Zweifel, die Eric plagen, seinen finanziellen Ruin durch die Fehleinschätzung des Yen und schließlich seine im Roman nur indirekt dargestellte Ermordung. Die Auszüge aus den Bekenntnissen sind in zeitlich verkehrter Reihenfolge eingefügt. Der Rezipient liest zunächst den Auszug, der mit der Überschrift „Night" (*COS* 55) betitelt und in dem Eric bereits tot ist, wie dem ersten Satz des Aus-

zugs unschwer zu entnehmen ist: „He is dead, word for word“ (*COS* 55). In diesem Auszug berichtet Benno in unzusammenhängenden Sätzen über die Leiche, die neben ihm liegt, sowie seine Krankheiten, sein Scheitern und sein Leben als Obdachloser. Im zweiten Auszug „Morning“ (*COS* 149) überlegt er hingegen noch, ob er überhaupt fähig ist, Eric Packer zu töten. Damit entsteht in den beiden Bekenntnisteilen eine Struktur, die im Kleinen an die umgekehrte zeitliche Struktur von Martin Amis’ Roman *Time’s Arrow* erinnert.[169] Hier wird diese jedoch mit einem anderen Zweck eingesetzt – sie nimmt das Ende des Romans, Ericsc Ermordung, die im eigentlichen Romangeschehen nie ausgeführt wird, vorweg und trägt durch diese Vorabinformation des Lesers zu dessen Desillusionierung bei. Zudem erzeugt die temporal verkehrte Abfolge der Einschübe in die Haupthandlung mit ihrer zeitlichen Ausrichtung in die Vergangenheit eine Gegenbewegung zur ausschließlichen Zukunftsausrichtung des Protagonisten.

Eric Packer stellt ein Extrembeispiel der futuristisch-stilisierten fiktionalen Gesellschaft dar. Wie schon in *Time’s Arrow* handelt es sich in diesem Roman um einen Protagonisten, mit dem sich der Rezipient nicht identifizieren kann, wenn auch aus anderen Gründen. Packer ist hochintelligent, liest Einsteins Spezielle Relativitätstheorie, liebt Gedichte und kennt sich in der Botanik und der Ornithologie aus. Durch seine Intelligenz und Skrupellosigkeit arbeitete er sich aus *Hell’s Kitchen* des fiktionalen New Yorks in die *upper class* hoch. Eric Varsava nennt ihn „a self-styled ‘world citizen’“ (Varsava 2005: 104). Das Gefühl für Geld hat er inzwischen längst verloren, es geht lediglich um die Höhe der Summe der virtuellen Währung, um eine Ziffer. Sein Appartment im höchsten Wohnturm der Welt (vgl. *COS* 8) umfasst u. a. eine Meditationszelle, einen Konzertsaal, ein Haifischbecken, ein Fitnessstudio und ein Atrium. Auch seine Limousine ist luxuriös mit den teuersten Materialien und den modernsten Technologien ausgestattet.

Stereotyp verkörpert Packer Eigenschaften wie Unmenschlichkeit, Emotionslosigkeit und Hybris (vgl. Chandler 2009: 242, vgl. Varsava 2005: 84 f.). So spricht er teilweise von sich selbst im Plural, z. B.: „We want to have a haircut“ (*COS* 11),[170] will eine Rothko Kapelle kaufen, ohne zu verstehen, dass diese ein unverkäufliches symbolisches Allgemeingut darstellt (vgl. *COS* 27 ff.), raubt seine Frau aus und erschießt seinen Sicherheitschef plötzlich scheinbar grundlos, weil beide auf unterschiedliche Weise sein

[169] Vgl. hierzu Kapitel 5 dieser Arbeit.

[170] Vgl. auch *COS* 12, 17, 102.

Ego bedrohen.[171] Auch sprachlich spiegelt der narrative Text die Ichsucht und den Narzissmus des Protagonisten wider: Die meisten der großen Absätze beginnen mit dem Wort „he“ (gemeint Eric Packer),[172] in der Schlussszene ist dies bei mehreren Sätzen in Folge der Fall: „He meant it. He was serious. He wanted to mean it, to hear anything the man might say, […]“ (*COS* 203). Erics tägliche medizinische Untersuchungen sowie seine Obsession für Symmetrie und seine ständige Analyse von Datensätzen und Informationsströmen auf bestimmte Muster deuten auf eine ausgeprägte Kontrollsucht und ein übertriebenes Maß an Rationalität hin. Folglich erscheint er kaum fähig, Emotionen wie Liebe, Mitgefühl oder Reue zu zeigen. So schaut er u. a. seinem Gegenüber meist nicht ins Gesicht[173] oder weiß nicht, wie er seine Frau trösten kann (vgl. *COS* 120). Stattdessen sucht er immer wieder körperliche Extreme, die als Ersatz für die fehlenden Emotionen dienen (vgl. Valentino 2007: 147). So lässt er sich von seinem weiblichen Bodyguard Elektrostöße versetzen und erfreut sich der auf die eigene Person gerichteten Morddrohung. Dabei weist er ein hohes Gewaltpotential auf, etwa wenn er Reporter bei einem Tortenangriff schlägt. Insgesamt zeigt sich innerhalb der wechselseitigen Beziehungen von Rationalität, Emotion und Körperlichkeit ein klarer Drang des Protagonisten zum Extremen, der sich insbesondere in seiner ausschließlichen Ausrichtung in die Zukunft zeigt, die im Roman auf verschiedenen Ebenen repräsentiert wird.[174]

Die folgende Analyse orientiert sich in ihrer Strukturierung durch die Unterkapitel an den drei Zeitstufen von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit. Im Kontext der Gegenwart wird im folgenden Unterkapitel auf die aktuellen Tendenzen westlich-industrialisierter Gesellschaften eingegangen, die DeLillo in seiner *fiction of time* aufgreift und bis zu einer extremen Ausprägung weiterführt. Dabei wird insbesondere ihr Einfluss auf zeitlich-räumliche Vorstellungen und Erfahrungen beleuchtet. Das Kapitel 6.3 befasst sich mit dem ausgeprägten Drang in die Zukunft, der insbesondere anhand des Protagonisten illustriert und gleichzeitig auf *discourse*-Ebene umgesetzt wird, so dass die starke Zukunftsausrichtung für den Rezipienten erfahrbar ist. Daraufhin ist im Kapitel 6.4 zu analysieren, wie die Stufe der Vergangenheit durch eine Verzeitlichung des Raums subtil Eingang in das auf den ersten Blick rein futuristische Werk findet, um

---

171 Siehe hierzu u. a. die folgenden Textstellen: *COS* 101,111, 113, 116, 123 f., 145, 147.

172 Vgl. hierzu die folgenden Textstellen: *COS* 5, 6, 7, 8, 9, 17, 22, 43, 55, 66, 122, 140, 144, 177, 186.

173 Vgl. hierzu die folgenden Textstellen: *COS* 11, 32, 44 f., 54, 101, 157, 192.

174 Vgl. hierzu das dritte Unterkapitel dieser Analyse.

schließlich zusammenzufassen, wie alle drei Zeitstufen im Roman zusammengebracht werden (Kapitel 6.5).

6.2 Das Aufgreifen aktueller Tendenzen westlich-industrialisierter Gesellschaften und ihre Stilisierung ins Extrem

DeLillo behandelt in seinem Roman Aspekte wie Kapitalismus, Globalisierung sowie neue Technologien und Medien, die allesamt zu Veränderungen der Wahrnehmung von raum-zeitlichen Dimensionen führen. Dies erfolgt durch die Fokalisierungsinstanz Eric Packer, der das Leben auf den Straßen des fiktionalen New Yorks im beginnenden 21. Jahrhundert durch die getönten Scheiben seiner Limousine beobachtet. Auf diese Weise präsentiert sich dem westlich-industrialisierten Rezipienten eine Welt, die Tendenzen seiner eigenen lebensweltlichen Realität aufnimmt. Beispiele hierfür sind u. a. die Begebenheiten der Finanzwelt bis hin zur Bankenkrise oder auch die Zunahme von Zeitdruck und Stress aufgrund eines zu hohen Maßes an Beschleunigung im Alltag (vgl. Varsava 2005: 104 f.). Dieser Punkt macht DeLillos Roman aktuell. Der Autor holt dazu den Leser bei ihm bekannten (Zeit-) Erfahrungen ab[175] und führt die eben genannten Themen durch seinen Protagonisten in ein fiktional konstruiertes Extrem, so dass ein deutlich negativ geprägter, fast erschreckender Ausblick auf mögliche temporal-gesellschaftliche Entwicklungen entsteht.

Schauplatz des Geschehens ist New York, das, wie es der Romantitel *Cosmopolis* angibt, als interkulturelle, globalisierte Weltstadt dargestellt wird. So treffen auf den Straßen des fiktionalen New Yorks Menschen aus aller Welt aufeinander (vgl. Varsava 2005: 83), die ganz unterschiedlichen Ethnien, Religionen und Kulturen angehören:

> The place was crowded. He [Eric] heard stray words in French and Somali seeping through the ambient noise. That was the disposition of this end of 47th Street. Dark women in ivory robes walking in the river wind toward the UN secretariat. Apartment towers called L'Ecole and Octavia. There were Irish nannies pushing strollers in the parks. And Elise of course, Swiss or something, sitting across the table (*COS* 17).

Konventionelle Kategorien zur Beschreibung, wie etwa der Begriff der Nation, aber auch des Geschlechts, werden in einer derartig vielschichtigen Gesellschaft außer Kraft gesetzt, wie es der Protagonist selbst ausdrückt: „These were figures [New York tourists] beyond gender and procreation, enchanted women in men's shorts, beyond

[175] Dies wurde in ähnlicher Form auch für die Eingangsszene von McEwans Roman *The Child in Time* festgestellt (vgl. Kap. 4.1).

commerce, even, men immortal in their muscle tone, in the clustered bulge at the crotchline“ (*COS* 83). Der durch die Art der Repräsentation der fiktionalen Weltstadt veranschaulichte hohe Grad an Globalisierung bringt darüber hinaus deutliche Veränderungen von zeitlich-räumlichen Erfahrungen mit sich, die an Rosas Beschreibung der Revolutionierung des Raum-Zeit-Regimes erinnert (vgl. Rosa 2005: 161 ff.).[176] Melanie Engelke bezeichnet das fiktionale New York in diesem Zusammenhang als „globales Dorf“,[177] in dem derjenige, der „etwas über die Welt erfahren möchte, […] nicht weiter als vor die eigene Haustür gehen [muss]“ (Engelke 2009: 95). Die Welt mit ihren unterschiedlichen Nationen und Kulturen rückt demnach auf einem engen Raum zusammen, räumliche Distanzen werden geringer oder schwinden ganz und verlieren damit an Bedeutung. In der im Roman dargestellten globalisierten Weltstadt entsteht dadurch eine Gleichzeitigkeit ganz unterschiedlicher Eigenzeiten,[178] etwa die ausschließliche zukunftsorientierte Zeitvorstellung Erics[179] und die sich aus Erzählungen der Vergangenheit bildenden Zeiterfahrungen seines Friseurs Anthony Adubato. Diese ganz unterschiedlich ausgeprägten Zeitvorstellungen und -erfahrungen existieren in der Weltstadt direkt nebeneinander, so dass es hier zu einer Gleichzeitigkeit heterogener temporaler Aspekte kommt. Diese Form der Zeitlichkeit wird in Form eines Bildes veranschaulicht: Mehrere Uhren zeigen an den Towern des *Broadway* die verschiedenen Zeiten der internationalen Weltbürger – *Cosmopolites*[180] – an und bringen diese gleichzeitig in der Weltstadt New York zusammen. Demnach ist das dort vorherrschende Zeitkonzept hochgradig komplex: „Beneath the data strips, or tickers, there were fixed digits marking the time in the major cities of the world“ (*COS* 80).

Im folgenden Zitat reflektiert Erics Technologiechef Shiner explizit über diesen Eindruck von der Gleichzeitigkeit heterogener Aspekte:

> “All this optimism, all this booming and soaring. Things happen like bang. This and that simultaneous. I put out my hand and what do I feel? I know there’s a thousand things you analyze every ten minutes. Patterns, ratios, indexes, whole maps of information. I love information. This is our sweetness and light. It’s fuckall wonder.

---

176 S. hierzu auch Kapitel 2.2 des theoretischen Teils der Arbeit.

177 Diese Bezeichnung wählt sie in Anlehnung an die Theorien Marschall McLuhans (vgl. Engelke 2009: 95).

178 S. zu diesem Konzept das Kapitel 2.4 im theoretischen Teil dieser Arbeit.

179 S. hierzu auch das erste sowie das dritte Unterkapitel dieser Analyse.

180 Russell Scott Valentino stellt in seiner Untersuchung fest, dass der Romantitel *Cosmopolis* häufig nur auf den Schauplatz New York bezogen wird, genauso aber auf seine Bürger, die *kosmou politan,* hinweist (vgl. Valentino 2007: 152).

> And we have meaning in the world. People eat and sleep in the shadow of what we do. But at the same time, what?" (*COS* 14)

In diesem Auszug der *fiction of time* wird die Simultanität unterschiedlicher Elemente mit der Eigenschaft der Beschleunigung verknüpft, wie dies auch im theoretischen Teil der Arbeit, beispielsweise im Zusammenhang mit der Überblendung von einzelnen Tätigkeiten innerhalb von *multitasking*, geschehen ist.[181] Die Verknüpfung von Simultanität und Beschleunigung erscheint nachvollziehbar, wird es durch ein simultanes Angebot möglich, bestimmte Tätigkeiten parallel und damit schneller durchzuführen, unterschiedliche Ansichten gleichzeitig wahrzunehmen und damit schneller zu einer größeren Menge an Eindrücken zu kommen etc. Mit dem Satz „But at the same time, what?" deutet die Figur Shiner bereits eine kritische Wertung der zeitlichen Aspekte von Simultanität und Beschleunigung an und hinterfragt ihren Sinn, so dass schon zu Beginn des Werkes eine pessimistisch geprägte Sicht auf extreme Entwicklungen dieser temporalen Eigenheiten gegeben ist, die das Werk im Ganzen deutlich kritisiert.

Innerhalb des fiktionalen multikulturellen New Yorks wird mit Packers Limousine ein Mikrokosmos der globalisierten Weltstadt auf noch kleinerem Raum präsentiert (vgl. Varsava 2005: 96). Auch hier wird durch die räumliche Beschreibung des Innenraums des Fahrzeugs der Eindruck der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen[182] evoziert. So vereint die Innenausstattung der Limousine unterschiedliche Epochen und Orte: Der wertvolle Carrara-Mamorboden stammt aus der Zeit Michelangelos (vgl. *COS* 22), die Trennscheibe zwischen Fahrer und Fahrgast ist mit Zedernholz gerahmt, in das ein altes Fragment einer ornamentalen Kufi-Handschrift aus Bagdad des 10. Jahrhunderts eingearbeitet ist (vgl. *COS* 90). Im Gegensatz zu diesen historischen Elementen steht die futuristische technologische und mediale Ausstattung des Wagens, die u. a. mehrere Bildschirme, eine schwenkbare SpyCam[183] und einen Herzmonitor umfasst. Eric bedient diese Geräte über Sprachsteuerung oder Handbewegungen in der Luft, so dass ein ‚berühungsfreies Umfeld' („touchless context", *COS* 13) entsteht.

Die Hightech-Ausstattung der Limousine ermöglicht dem Protagonisten Zugang zum Geschehen in der gesamten Welt, ohne dabei den Mikrokosmos der Limousine

---

181 Vgl. hierzu Kapitel 2.4.

182 Vgl. zu diesem Begriff auch Nünning 2002: 396.

183 Die ständige Überwachung Erics durch solche Kameras erinnert an die Debatten zur Sicherheitsüberwachung und Ausspähung, wie sie beispielsweise in Deutschland, Großbritannien oder den USA und auch im internationalen Kontext aktuell sind.

verlassen zu müssen, wie es im ersten Unterkapitel der Analyse bereits angesprochen wurde (vgl. Chandler 2009: 241). Er verfolgt dieses im Fernsehen, informiert sich ständig über Börsendaten und analysiert Informationsströme. Da Eric die Daten, die er für seine berufliche Tätigkeit benötigt, im Wagen zur Verfügung stehen, dient ihm die Limousine auch als Büro. Hier empfängt er seine Mitarbeiter und diskutiert über seine Spekulationen auf die japanische Währung. Sogar Toilettengänge und Arztbesuche absolviert er in der Limousine. Demnach hat er an diesem begrenzten Ort alles, was er benötigt, und verlässt den Wagen vor seiner Ankunft bei Anthonys Friseursalon lediglich sieben Mal, um mit seiner Frau essen zu gehen, mit (anderen) Frauen Sex zu haben oder das Geschehen auf der Straße zu verfolgen.

Neueste Technologien sorgen dafür, dass Eric Packer sowohl das aktuelle Geschehen auf den Straßen New Yorks als auch in der ganzen Welt in seiner Limousine eins zu eins verfolgen kann und so gefühlt selbst Zeuge wird. So sieht er u. a. *live* die Ermordung des Direktors des Internationalen Währungsfonds während eines Fernsehinterviews in Pjöngjang (vgl. *COS* 33 f.). Dieser Schein trügt jedoch, denn der Protagonist nimmt die Geschehnisse medial vermittelt wahr, was Konsequenzen bezüglich der Qualität dieser Scheinrealität nach sich zieht. So wirkt die Mordszene an dem Geschäftsmann, in welcher die Kamera direkt auf den Sterbenden gehalten wird, für den Rezipienten schon in ihrer sprachlichen Form extrem grausam. Packer wird davon jedoch kaum berührt. Die mediale Vermittlung der Ereignisse erzeugt bei ihm eine emotionale Distanziertheit. Er zeigt eine Gewöhnung an die mediale Vermittlung von Geschehnissen und ist offensichtlich nicht (mehr) in der Lage, Ereignisse direkt wahrzunehmen und zu beurteilen, wenn er in der Szene der Antikapitalismusproteste kommentiert: „It made more sense on TV“ (*COS* 89). Dabei zeigt er eine perverse Haltung, wenn er die Mordszene in ständiger Wiederholung sehen will. Dies bestätigt auch die Beschreibung seines Blicks aus der Limousine auf die Straßen New Yorks. Die dunkel getönten Scheiben des Fahrzeugs machen ihn dabei gleichsam unsichtbar für die Außenwelt, während er die Menschen auf den Gehsteigen aus einer geradezu voyeuristischen Pose heraus betrachtet, was durch den Ausdruck „live prey“ (*COS* 41) für die Menschenmassen New Yorks noch verstärkt wird.

Einen deutlichen Kontrast zu Packers weltweiten Aktions- und Rezeptionsradius in der Limousine erzeugt DeLillo durch die Repräsentation der Immobilität des Fahrzeugs im Verkehrsstau. Die Darstellung des kulturspezifischen Phänomens des Staus erinnert an die Eingangsszene von Ian McEwan *The Child in Time*, der ebenfalls Staus in der

Rush Hour Londons präsentiert. In *Cosmopolis* werden anhand der Thematisierung des Verkehrsstaus somit ebenfalls Aspekte der „Verlangsamung als dysfunktionale Nebenfolge“ (Rosa 2005: 144 f.) von Beschleunigung narrativ illustriert. Dies erfolgt jedoch auf eine andere, deutlich stärker konstruierte und stilisierte Weise als in McEwans *fiction of time*. So benötigt der Protagonist in DeLillos Werk einen ganzen Tag, um zu Anthonys Friseursalon auf der anderen Seite der Stadt zu gelangen. Diese Strecke könnte zu Fuß in ca. zwei Stunden bewältigt werden, wie Engelke (2009: 96) anmerkt. Während der Protagonist Eric Packer über die technische Ausstattung im Fahrzeug barrierefrei in der ganzen Welt agiert, gerät die Limousine im Stadtverkehr immer wieder ins Stocken oder muss vollständig anhalten. Dieser konträre Prozess wird sprachlich durch Ausdrücke aus dem semenatischen Feld der Lähmung und des Todes charakterisiert: „The car stopped dead and he got out and stretched. […] And wherever he [the US president] goes, our satellite receiver reports a ripple effect in the traffic that causes mass paralysis“ (*COS* 65). Durch den drastischen Kontrast des Mikrokosmos der Limousine mit weltweiten Aktionsmöglichkeiten einerseits und deren Stocken im Verkehrsstau auf den Straßen New Yorks wird auch die Kehrseite von Beschleunigung im Roman repräsentiert, die sich in Überfüllung und räumlicher Enge manifestiert. Durch den bewusst inszenierten Gegensatz von weltweitem Agieren aus dem Auto heraus und dem Stocken desselben im Verkehr wird die Möglichkeit, über modernste Technologien das Geschehen in der ganzen Welt zu verfolgen und zu beeinflussen, karikiert. Es erscheint nahezu lächerlich, dass der Kosmopolit Eric einen ganzen Tag benötigt, um den New Yorker Friseur seiner Wahl zu erreichen. So bildet dieser konstruierte Kontrast das aktuelle Spannungsfeld der Zeit westlich-industrialisierter Gesellschaften nicht nur ab, sondern betont es durch die bewusst künstlerisch stilisierte Form deutlich und macht damit insbesondere auf die Herausforderungen und Problematiken in diesem Zusammenhang aufmerksam.

Analog zu den im Roman aufgezeigten Veränderungen zeitlich-räumlicher Erfahrungen erscheinen die veränderten Charakteristika von Besitz und Vermögen. Wie bereits mehrfach angesprochen, wettet Packer sein gesamtes Vermögen auf den immer weiter steigenden Yen. Dies deutet auf ein immaterielles Konzept von Besitz hin, über das Vija Kinski, Erics Theoretikerin, in ihrer Besprechung mit ihm philosophiert:

> The concept of property is changing by the day, by the hour. The enormous expenditures that people make for land and houses and boats and planes. This has nothing to do with traditional self-assurances, okay. Property is no longer about power, personality and command. It’s not about vulgar display or tasteful display.

> Because it no longer has weight or shape. The only thing that matters is the price you pay (*COS* 77 f.).

Besitz ist demnach nicht mehr an materielle Güter gebunden, er hat keine physische Form, kein Gewicht und kann damit auch nicht angefasst werden. Kapital ist in der fiktionalen Welt des 21. Jahrhunderts virtuell und ‚schwebt' im digitalen Raum (vgl. Shonkwiler 2010: 249). Dies wird auch an Elise Shifrins Frage deutlich, die zunächst naiv klingt, aber im Kern genau diesen Wandel des Konzepts von Besitz und Eigentum erfasst. Als Eric ihr beichtet, ihr gesamtes, über Generationen aufgebautes Vermögen zuerst gestohlen und dann verspielt zu haben, fragt seine Frau: „But where? […] Where does it go when you lose it?" (*COS* 178), eine Frage, die Eric nicht befriedigend beantworten kann, da Besitz, Eigentum bzw. Vermögen nur noch abstrakte, imaginäre Entitäten sind, die schlecht beschrieben und nicht verortet werden können. Kinski beschreibt diese neue Eigenschaft von Besitz demnach als Verlust von Inhalt, Gehalt und narrativer Qualität. Geld wird dabei zum reinen Selbstzweck, es geht lediglich um den Betrag, die Höhe der Summe, die bezahlt wird (vgl. Varsava 2005: 98): „All wealth has become wealth for its own sake. There's no other kind of enormous wealth. Money has lost its narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself" (*COS* 77).[184]

Zur Verdeutlichung dieses neuen Konzeptes von Besitz arbeitet DeLillo auch in diesem Zusammenhang mit einem Kontrast. So schildert er das Geschäft mit greifbaren Gütern im *Diamond District* des fiktionalen New Yorks, in welchem Menschen mit Diamanten, Schmuck und Uhren handeln. Diese greifbaren, materiellen Güter bilden einen starken Gegensatz zum virtuellen Reichtum des Protagonisten und seinen Spekulationen an der Börse in jeder Hinsicht. So unterschiedlich wie die Konzepte von Besitz in den beiden Branchen, Diamantenhandel und Börsengeschäft, sind, so verschieden sind auch die geschäftlichen Gepflogenheiten. So zeigt sich parallel zum Wandel des Konzeptes von Besitz auch ein Wandel der Mentalität. Während Handel im *Diamond District* noch mit Handschlag besiegelt wird und damit Versprechen sowie Vertrauen als Geschäftsbasis dienen, beschreibt Jerry A. Varsava Eric in seiner Branche als „rough capitalist" (Varsava 2005: 79 ff.), einen skrupellosen Kapitalisten, der lediglich auf die Höhe seines Gewinns aus ist, auch wenn er dazu andere Menschen betrügen, entlassen

[184] Den letzten Satz des Zitats wählt Nick Heffernan als Titel für seinen Artikel „'Money Is Talking to Itself': Finance Capitalism in the Fiction of Don DeLillo from *Players* to *Cosmopolis*" (2007) aus, in dem er den eben ausgeführten Aspekt des gewandelten Konzeptes von Besitz und Kapital ausführlich bespricht.

und ruinieren muss.[185] Entsprechend seiner Charakterisierung im ersten Unterkapitel der Analyse wertet Eric den *Diamond District* mit seinen Eigenheiten hinsichtlich von Besitz und Reichtum ab, da dieser nicht seiner zukunftsorientierten Ausrichtung entspricht. Er ist für ihn Bestandteil der Vergangenheit und stellt sogar einen ‚Angriff auf die Wahrheit der Zukunft' dar („an offense to the truth of the future", *COS* 65).

Eric Packer vernichtet schließlich sein gesamtes Kapital und auch das seiner Frau, welches über Generationen aufgebaut und weitergegeben wurde, in wenigen Stunden. Dies zeigt, dass mit dem Wandel von Besitz gleichzeitig eine enorme Steigerung der (Lebens-)Geschwindigkeit einhergeht (vgl. Varsava 2005: 98 f.). Zeit und Geld werden in diesem Zusammenhang gleichgesetzt, so dass das im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit diskutierte metaphorische Konzept ‚Zeit ist Geld' ohne Einschränkung umgesetzt ist. Um den Geldfluss am Laufen zu halten, ist die Börse 24 Stunden am Tag an allen sieben Tagen der Woche geöffnet (vgl. *COS* 29). Eric analysiert scheinbar pausenlos Finanzdaten, eine Trennung von Arbeit und Freizeit findet bei ihm nicht statt, wie es Benno Levin bei seinem Opfer beobachtet (vgl. *COS* 56). Zeit wird so zum knappen Gut. An nicht weniger als neun Stellen im Roman wird Zeitnot thematisiert. Eric äußert diverse Male, wie knapp seine Zeit ist, etwa gegenüber dem Vertretungsarzt Dr. Nevius, den er an ein Zeitlimit erinnert (vgl. *COS* 42). Auch die Fußgänger auf den Straßen New Yorks sind aus seiner Perspektive heraus dauerhaft in Eile: „People hurried past, the others of the street, endless anonymous, twenty-one lives per second, race-walking in their faces and pigments, sprays of fleetest being" (*COS* 20). Erics in der Einleitung dieses Projektes bereits zitierte Aussage gegenüber seiner Frau Elise scheint somit zum Motto der Gesellschaft zu werden: „Time is a thing that grows scarcer every day" (*COS* 69). Immer unruhig, nervös und gereizt bleibt dem Protagonisten keine Zeit für zwischenmenschliche Beziehungen und Gefühle. Seine Mitarbeiter und Angestellten schaut er nicht an, die Kommunikation mit ihnen verläuft nach vorgegebenen Routinen, so dass Eric nichts über deren Privatleben weiß (vgl. u. a. *COS* 104 f.). Diese Tendenzen kulminieren in einem hohen Maß an Anonymität und Unpersönlichkeit, Eigenschaften, die sich erneut in der Beschreibung der Fußgänger auf den Straßen New Yorks wiederfinden:

> They [the people on the street] tried to walk without breaking stride because breaking stride is well-meaning and weak but they were forced sometimes to

[185] Für ausführlichere Anmerkungen zu diesem Thema siehe den gesamten Artikel von Varsava (2005: 78-107).

> sidestep and even pause and they almost averted their eyes. Eye contact was a delicate matter. A quarter second of a shared glance was a violation of agreements that made the city operational. […] No one wanted to be touched. There was a pact of untouchability. Even here, in the huddle of old cultures, tactile and close-woven, with passersby mixed in, and security guards, and shoppers pressed to windows, and wandering fools, people did not touch each other (*COS* 66).

In dem kapitalistischen System, das in DeLillos *Cosmopolis* repräsentiert wird und das laut Aussage der Figur Vija Kinski total und allumfassend ist, können bzw. wollen nicht alle Menschen mithalten. So verleihen Kapitalismusgegner ihrem Unmut in gewaltsamen Protesten Ausdruck, indem sie Autos und Gebäude besprühen sowie zerstören. Ein Mann zündet sich sogar selbst an und verbrennt vor den Augen der Passanten, so dass selbst Eric die Totalität des kapitalistischen Marktes hinterfragt. Mit der Figur Benno Levins portraitiert der Autor neben dem Protagonisten Eric Packer als scheinbaren Gewinner der fiktionalen Gesellschaft auch einen ihrer Verlierer (vgl. Engelke 2009: 97). Mit seiner ganz anders gearteten Eigenzeit ist er einer derjenigen, der mit diesem System nicht Schritt halten kann.[186] Der Ausdruck „I couldn't keep up with it [the system]" (*COS* 191) weist schon darauf hin, dass dieses Mithalten auch zeitliche Komponenten innehat. So besitzt Benno z. B. keine Uhr (vgl. *COS* 59). Zudem beginnt der Auszug seiner Bekenntnisse mit dem ebenfalls zeitbezogenen Titel „Morning" mit dem Satz „I am living offline now" (*COS* 149). Mit der Kappung des Internets ist Benno von der Außenwelt in ihrer Virtualität abgeschnitten (vgl. Shonkwiler 2010: 257). In der Vergangenheit gehörte er als Assistenzprofessor für Computeranwendungen hingegen, genau wie Eric Packer, zu dem System. Um Millionen Dollar zu verdienen, wurde er Mitarbeiter in Erics Firma und analysierte den Baht auf regelmäßige Muster. Das System der Firma wird ihm jedoch zu kleinteilig und zu schnell, so dass er entlassen und somit Stück für Stück aus seinem früheren Leben ausgeschlossen wird. Er versucht trotz allem noch dazu zu gehören. So überprüft er beispielsweise täglich die kleinen Geldsummen auf seinen verschiedenen Bankkonten (vgl. ebd.: 258 f.), auch wenn er die Bank selbst nicht mehr betreten darf. Während Eric die Geldautomaten für nicht mehr zeitgemäß befindet,[187] geben diese Benno das Gefühl, der postmodernen Gesellschaft noch in geringfügigem Maße zugehörig zu sein. Damit sind Benno Levin und Eric Packer nicht nur Repräsentanten unterschiedlicher gesellschaftlicher

---

186 Der bewusst gesetzte Kontrast zwischen den Eigenzeiten der beiden Fokalisierungsinstanzen Eric Packer und Benno Levin verdeutlicht bereits die Kritik an der im nächsten Unterkapitel beleuchteten, singulären Ausrichtung auf die Zukunft.

187 S. hierzu auch das dritte Unterkapitel dieser Analyse.

Schichten, sondern verkörpern gleichzeitig auch unterschiedliche Eigenzeiten. Benno als sozio-ökonomischer Verlierer kann der enormen Geschwindigkeit des Lebens nicht standhalten und wird deshalb von derselben ausgeschlossen. Dennoch wirbt er in den Ansprachen an den Rezipienten regelrecht um dessen Gunst, indem er betont, dass er die Werte der Mittelklasse lebt und sich in seiner Art nicht deutlich vom Leser unterscheidet (vgl. *COS* 60). Er schämt sich für sein Scheitern und möchte mit dem Mord an seinem ehemaligen Arbeitgeber und dem Verfassen seiner Konfessionen einen sinnvollen Akt im Leben vollbringen.

Während der Rezipient sich nicht mit dem Protagonisten Eric Packer identifizieren kann,[188] bietet auch Benno Levin, der autodiegetische Erzähler der zwischen den Kapiteln eingeschobenen Abschnitte, keine wirkliche Alternative (vgl. Shonkwiler 2010: 259). Zum einen sind die Auszüge aus seinen Bekenntnissen zu kurz, um ein Identifikationspotential zu bieten, zum anderen stößt der Rezipient auf mehrere Hinweise des unzuverlässigen Erzählens. Beispiele hierfür sind die starke Fragmenthaftigkeit seines Textes, die Bennos Verwirrtheit anzeigen, und die Leseranreden, in denen Benno von seiner Zugehörigkeit zu überzeugen versucht. Dagegen wirken seine Einschätzungen über Eric Packer scharf beobachtet und durchaus zutreffend. Trotz seiner unzuverlässigen Wirkung tritt Benno weit menschlicher auf als Eric, etwa, wenn er diesem die Hand verbindet oder ihn wegen dessen asymmetrischen Prostata beruhigt. Ähnlich wie in Martin Amis' Roman *Time's Arrow* wird der Rezipient moralisch destabilisiert und weiß nicht, inwiefern er den Aussagen Benno Levins trauen kann.

Insgesamt wird die fiktionale Welt, die mit Aspekten wie Globalisierung, Kapitalismus, Oligarchie und Beschleunigung an eine überzeichnete Variante gegenwärtiger westlich-industrialisierter Gesellschaften erinnert, in größten Teilen negativ repräsentiert. Dies schlägt sich auch in der Sprache nieder, die an vielen Stellen eine übertriebene Anzahl an Negationen enthält.[189] Der Leser, der sich mit keiner Person des Romans identifizieren kann, steht somit einer fiktionalen Welt gegenüber, die inhaltlich wie sprachlich negativ ausgeprägt ist. Dabei nimmt sie diverse Aspekte der lebensweltlichen Realität westlich-industrialisierter Gesellschaften auf und zeigt ihre mögliche zukünftige Entwicklung hin zu Extremen. Auf diese Weise erscheint *Cosmopolis* als Dystopie, als kritische Warnung an die heutigen westlich-industrialisierten Gesellschaften mit ihren Herausforderungen im Spannungsfeld der Zeit (vgl. Valentino 2007: 145).

---

188 Vgl. hierzu insbesondere 6.1.

189 Vgl. hierzu u. a. *COS* 5, 179 f.

DeLillo setzt, wie im ersten Unterkapitel der Analyse beschrieben, seine Erzählung jedoch nicht in die Zukunft, sondern stellt die Jahresangabe 2000 dem Beginn der Handlung voran. Damit rückt er die dystopisch-stilisierte Gesellschaftsversion, die in zahlreichen Aspekten an die aktuelle Situation westlich-industrialisierter Gesellschaften anknüpft, in die Gegenwart des Rezipienten, was die Warnung noch bedrohlicher werden lässt.

6.3 Der Drang in die Zukunft

In der fiktionalen Welt von *Cosmopolis*, in der Beschleunigung ein zentrales Element darstellt, führt der Protagonist gerade diese Eigenschaft der Schnelllebigkeit ins Extrem. Er vergöttert die Zukunft und versucht diese in der Gegenwart zu leben (vgl. Shonkwiler 2010: 263, vgl. Varsava 2005: 85). Seine Frau nennt ihn einen ‚Visionär' („a visionary", *COS* 19) und Benno Levin, der sein Opfer nach intensiver Observierung genau kennt, geht in seiner Beschreibung noch weiter: „He is always ahead, thinking past what is new […]. Things wear out impatiently in his hands. […] He wants to be one civilization ahead of this one" (*COS* 152). Packer will demnach immer einen Schritt weiter sein als andere. Dabei ist für ihn die Zukunft ausschließlich positiv konnotiert, so dass für ihn die Eigenschaft, schneller, futuristischer und weiter voraus zu sein, gleichbedeutend mit Hochwertigkeit, Qualität und Intelligenz ist. Gleichsam begründet sich sein an der Börse verdienter Reichtum genau auf diesen Merkmalen. Er erwirtschaftet seine Milliarden Dollar, indem er nicht zurückdenkt und Tage, Taten oder sogar sein Leben evaluiert (vgl. Varsava 2005: 89). Laut Eric Packer kann Macht am besten umgesetzt werden, wenn sie nicht an Erinnerung gebunden ist (vgl. *COS* 184), Geschichte hält er für „monotonous" und „slobbering" (*COS* 75, vgl. auch Varsava 2005: 94).

Seine gelangweilte, fast verachtende Einstellung gegenüber der Gegenwart und sein Drang in die Zukunft werden vor allem in seinen Reflexionen über bestimmte Schlüsselwörter in diesem Kontext sichtbar.[190] So findet er z. B. immer wieder Gegenstände, deren Denotatoren bereits veraltet erscheinen und so dem Konzept, das dem Gegenstand zugrundeliegt, nicht mehr gerecht werden. Dies ist etwa an Erics Haltung gegenüber Geldautomaten, den ATMs, zu erkennen:

> The term was aged and burdened by its own historical memory. It worked at cross-purposes, unable to escape the inference of fuddled human personal and jerky moving parts. The term was part of the process that the device was meant to

[190] Vgl. hierzu Shonkwiler 2010: 273, Engelke 2009: 102 f. sowie Varsava 2005: 86.

> replace. It was anti-futuristic, so cumbrous and mechanical that even the acronym seemed dated“ (*COS* 54).

Der Begriff ‚ATM‘, der Kurzform für „automated teller machine“, was im Deutschen so viel wie ‚automatische Kassierermaschine‘ bedeutet, ist für den Protagonisten eindeutig mit mechanischen und materiellen Charakteristika konnotiert, die dem durch Virtualität und *cyber-capital* geprägten Geldmarkt widersprechen. Auch die Verkürzung des Begriffes in ein Akronym kann hier keinen futuristischeren Eindruck erzeugen. Das Wort „office“ (*COS* 15) hält Eric ebenfalls für überholt. Diese Haltung weist gleichzeitig auf die neuen Raum-Zeit-Dimensionen seines Zeitalters hin, die im vorausgegangenen Unterkapitel besprochen wurden. Aufgrund der neuesten Technologien in seiner Limousine und auch in seinem Appartment kann er fast überall arbeiten, so dass ein spezieller Ausdruck für den Ort des Arbeitens unnötig erscheint.

Auch wenn Eric den Begriff ‚Wolkenkratzer‘, ähnlich wie den Ausdruck des ATM, für nicht zeitgemäß befindet, verkörpern diese Gebäude für ihn die Charakteristika der Zukunft:

> The bank towers loomed just beyond the avenue. They were covert structures for all their size, hard to see, so common and monotonic, tall, sheer, abstract, with standard setbacks, and block-long, and interchangeable, and he had to concentrate to see them. They looked empty from here. He liked that idea. They were made to be the last tall things, made empty, designed to hasten the future. They were the end of the outside world. They weren’t here, exactly. They were in the future, a time beyond geography and touchable money and the people who stack and count it (*COS* 36).

In ihrer Erscheinung zeichnen sich die hohen Türme durch ihre extreme Größe aus, wirken abstrakt, monoton und austauschbar, ähnlich wie die in einer Schlange aufgereihten Limousinen zu Beginn des Romans (vgl. *COS* 10). Die von Eric beschriebene Gleichförmigkeit der Gebäude spiegelt sich auch in der sprachlichen Form der zitierten Passage wider. Sechs von acht Sätzen beginnen mit dem Wort „they“. Die Satzstruktur ist dabei jeweils ähnlich: Entweder handelt es sich um kurze Hauptsätze, die mit dem Subjekt beginnen, oder sie sind voller aneinander gereihter Aufzählungen, teilweise verbunden durch das Wort „and“. Durch ihre Abstraktheit entziehen sich die Türme der äußeren materiellen Welt der Gegenwart, so dass sich Eric konzentrieren muss, um diese ‚sehen‘ zu können. Die Türme drängen der Zukunft nicht nur entgegen, sondern sind für den Protagonisten bereits Teil der Zukunft, die den Raum und alle Materialität überwunden hat (vgl. Valentino 2007: 146).

Um sein Leben in der Zukunft realisieren zu können, ist der Protagonist vor allem auf modernste Technologien angewiesen, die, wie im vorausgegangenen Unterkapitel

dargelegt, Distanzen schrumpfen lassen und ihm Zugriff auf die gesamte Welt verschaffen (vgl. Valentino 2007: 145, vgl. Varsava 2005: 86 f.). Die nahezu an allen Eric umgebenden Orten verfügbaren Bildschirme und Displays ermöglichen ihm, ständig neue Informationen und Datenströme der Börse zu analysieren. Basierend auf diesen Evaluationen wettet er große Kapitalmengen auf bestimmte Währungen. Technologie und Kapital sind für ihn somit untrennbar miteinander verbunden. Die Datenströme, welche ununterbrochen auf den Bildschirmen abzulesen sind, üben eine ungemeine Faszination auf den Protagonisten aus. Obwohl sie für den gemeinen Betrachter leer und ohne Zusammenhang erscheinen, erwachen die Zahlenreihen in Erics Betrachtungen zum Leben. Sie werden durch Begriffe wie „pulsing" (*COS* 13), „soulful" und „glowing" (*COS* 24) charakterisiert, so dass sie gerade in ihrer sprachlichen Form lebendig werden und nahezu mystisch erscheinen. Technologie, virtuelle Daten und digitalisierte Informationen befähigen den Protagonisten dazu, die Zukunft mit absoluter Sicherheit voraussagen zu können. Zweifel scheinen zunächst nicht denkbar. Die Informationsströme versetzen ihn bisweilen in einen tranceartigen Zustand, sie reinigen und energetisieren ihn. Seine Ausführungen stellen mit Ausdrücken wie „trance" und „purified" einen klaren Bezug zu religiösen bzw. mystischen Praktiken her. Der Einfluss der Technologien auf ihn ist körperlich und durch klare sexuelle Konnotationen geprägt, so dass er nahezu eins wird mit ihnen (vgl. Varsava 2005: 90):

> It thrilled him to think in zeptoseconds and to watch the numbers in their unrelenting run. The stock ticker was also good. He watched the major issues breeze by and felt purified in nameless ways to see prices spiral into lubricious plunge. Yes, the effect on him was sexual, cunnilingual in particular, and let his head fall back and opened his mouth to the sky and the rain (*COS* 106).

Vor allem seine Armbanduhr, die nicht nur die gegenwärtige Zeit angibt, sondern gleichzeitig eine Elektronenkamera enthält, die Bilder aus der Umgebung ihres Trägers aufnimmt und im Ziffernblatt abbildet, begeistert den Protagonisten: „The camera was a device so microscopically refined it was almost pure information. It was almost metaphysics" (*COS* 204). Für ihn verkörpert diese Uhr pure Informationen und damit metaphysische Wahrheiten.

Bei einer solchen Faszination für diese Art von Technologien und Geräten sowie einem derartigen Drang hin zur Zukunft ist es verwunderlich, dass die Bilder der Uhr sowie die der Kamera in seiner Limousine, die seine Bewegungen und Reaktionen einige Zeit im Voraus anzeigen, Eric offensichtlich Angst einflößen.[191] Während er

[191] Vgl. hierzu *COS* 22, 52, 93, 204 ff.

anfangs lediglich beobachtet, dass er auf dem Bildschirm der SpyCam die Augen geschlossen hat oder seine Hand ans Kinn führt, bevor er dies tatsächlich tut, und sich nur für einen kurzen Moment wundert, wie dies möglich sein kann, findet über das Romangeschehen hinweg eine deutliche Steigerung sowohl im temporalen Abstand des digitalen Bildes zur fiktionalen Gegenwart als auch in der Intensität von Erics Reaktion statt. In der Schlussszene zeigt das Bild der Armbanduhr über einen längeren Zeitraum hinweg eine Leiche und eine Gruft. Packer erkennt, dass er selbst der Tote ist: „O shit I'm dead" (*COS* 206). Damit nimmt das Bild der Armbanduhr das Romanende vorweg und verdeutlicht, dass Benno Levin sein Opfer erschießen wird, ein Akt der in der Schilderung des narrativen Textes selbst nie vollzogen wird (vgl. Chandler 2009: 256). Wie die Bemerkung „O shit" zeigt, beängstigt Eric dieser Ausblick, auch wenn er selbst in das Lagerhaus des Mörders gegangen ist. Zunächst versucht er die Repräsentation seiner Leiche durch ein anderes Motiv zu ersetzen, jedoch ohne Erfolg. In der Folge verdeckt er das Uhrglas immer wieder, scheint aber auf sublime Art zugleich von der Vorausschau in die Zukunft angezogen, indem er in regelmäßigen Abständen wieder auf die Uhr schaut.

Mit der antimimetischen Ermöglichung des Ausblicks in die Zukunft geht Packers Hightech-Armbanduhr (und auch die SpyCam) noch über die anderen im Roman repräsentierten Technologien hinaus. Indem sie die Zukunft im Verlauf des Romans immer weiter voraussagt und schließlich sogar Erics Tod anzeigt, erhält sie eine mystische, übernatürliche Aura. Der englische Ausdruck „crystal" (u. a. *COS* 205) weist bereits darauf hin, da der Begriff mit dem deutschen Wort ‚Uhrglas', aber auch mit ‚Kristall' übersetzt werden kann. Letztere Bedeutung erzeugt Assoziationen mit der Kristallkugel einer Wahrsagerin, welche die Zukunft vorhersagt, diese aber nicht mit absoluter Sicherheit berechnen kann, wie der Protagonist dies zu tun vermeint.

Mit der Hightech-Uhr greift DeLillo erneut ein Objekt bzw. ein durch diese vermitteltes Zeitkonzept westlich-industrialisierter Gesellschaften auf und führt dieses weiter bis in ein stilisiertes Extrem. So steht die Armbanduhr des Protagonisten zunächst sinnbildlich für das dauerhaft präsente Konzept der weltweit synchronisierten Uhrzeit. Zeit ist mit Hilfe der hochentwickelten Armbanduhr genau zu bestimmen. Die Zeiteinheiten sind dabei gleichförmig verteilt und mit verbesserter Technologie des Chronometers immer genauer messbar, kleinste Zeiteinheiten gewinnen dabei immer mehr an Bedeutung. Dies spiegelt der Roman durch die mehrfache Nennung von infinitesimalen temporalen Einheiten wie z. B. „zeptoseconds" (*COS* 106) und „yoctoseconds" (*COS* 79)

wider. Durch die Möglichkeit, mit der Armbanduhr bzw. deren Kamera in die Zukunft sehen zu können, konstruiert DeLillo eine futuristische Zukunftsvision des Objekts, die einerseits faszinierend erscheint und unvorstellbare Möglichkeiten eröffnet. Andererseits weist er mit den beunruhigten bis beängstigten Reaktionen des Anwenders auch auf die Kehrseite der technologischen Entwicklungen im Spannungsfeld der Zeit hin, die möglicherweise auch Gefahren bergen können.

Während der Protagonist neue Technologien als ästhetische Vermittler seiner futuristisch geprägten Zeitvorstellung betrachtet, stehen die Daten und Informationsströme für ihn in einem Zusammenhang mit der Natur. So untersucht er Börsendaten auf Regelmäßigkeiten, indem er sich an Mustern, welche die Natur produziert, etwa die Struktur von Schneckenhäusern oder die Zyklen in der Fortpflanzung des Grashüpfers, orientiert. In der Fortführung des Gedankens der „cross-harmonies between nature and data" (*COS* 200) betrachtet Eric auch den menschlichen Körper als Struktur. Dies wird ersichtlich, wenn er sein Herz während der Untersuchung durch Dr. Ingram auf dem Monitor betrachtet, nicht sicher, ob es sich um ein menschliches Herz in seinem eigenen Körper oder um eine virtuelle, abstrakte Datenkarte handelt: „Ingram did an echocardiogram. Eric was on his back, with a skewed view of the monitor, and wasn't sure whether he was watching a computerized mapping of his heart or a picture of the thing itself. It throbbed forcefully on-screen. The image was only a foot away but the heart assumed another context […]" (*COS* 44). Genauso analysiert er die körperlichen Vorgänge beim Nießen (vgl. *COS* 140).

Analog zur Suche nach Mustern bei der Analyse von Börsendaten möchte der Protagonist auch seinen Körper in Symmetrien sehen und ihn so beherrschbar machen (vgl. Shonkwiler 2010: 267). Mit täglichen medizinischen Untersuchungen und hartem Training versucht er, seinen Körper zu kontrollieren. Umso mehr beunruhigt ihn die Asymmetrie seiner Prostata. Der Satz „My prostrate is asymmetrical" (*COS* 54, 119, 129 198) zieht sich folglich als Leitmotiv durch den ganzen Roman, so dass Erics Beunruhigung, wenn auch nie explizit ausgesprochen, durch die hohe Anzahl an Wiederholungen offensichtlich ist. Als er kurz vor seinem Tod von Benno Levin erfährt, dass diese Asymmetrie harmlos ist, wirkt er völlig erleichtert: „Eric didn't think he'd ever known such a relief, hearing these words from a man who shared his condition. He felt a sweep of well-being. An old woe gone, the kind of half-smothered knowledge that haunts the idlest thought. […] He felt a peace, a sweetness settle over him" (*COS* 199). Zu sehr auf Symmetrie und Balance bedacht, verpasst Packer die Möglichkeit, Unregelmäßigkeiten

als Chance zu betrachten (vgl. Engelke 2009: 103). Letztlich führt dies zu seinen fatalen Fehlspekulationen mit dem Yen und seinem (finanziellen) Untergang.

Durch seine Integration von modernsten Technologien im Alltag, seinem gleichgültigen und emotionslosen Charakter sowie seiner Einstellung zur Zukunft wirkt Eric Packer fast wie ein Cyborg, ein Zwitterwesen zwischen Mensch und Maschine (vgl. Varsava 2005: 88). Schließlich ist es sein Ziel, vollständig unabhängig von seinem materiellen Körper, also körperlos, zu werden und sich damit unabhängig von konventionell räumlichen Distanzen im virtuellen Raum zu bewegen (vgl. *COS* 48). Durch eine solche Transformation des Körpers in eine Datenmasse auf einem Chip oder einer Diskette würde der Mensch unsterblich, für Eric eine natürliche Folge der aktuellen Entwicklungen, „the next natural step“ (*COS* 207). Er möchte nach seinem Tod zu Quantenstaub werden, anstatt als Leiche unter der Erde zu liegen: „He’d always wanted to become quantum dust, transcending his body mass, the soft tissue over the bones, the muscle and fat. The idea was to live outside the given limits, in a chip, on a disk, as data, in whirl, in radiant spin, a consciousness saved from the void“ (*COS* 206). Diese Form der Unsterblichkeit würde seinen Wunsch nach Körperlosigkeit vollenden. Hiermit kommt es sinnbildlich zu einer vollständigen Auflösung von Zeit und Raum (vgl. Chandler 2009: 254). Mit dem menschlichen Körper als unsterbliche Datenmasse im virtuellen Raum führt DeLillo auch hier technologische Entwicklungen westlich-industrialisierter Gesellschaften in ein imaginäres, sublimes Extrem.

Ericsc Theoretikerin Vija Kinski reflektiert Erics Gedanken der Unsterblichkeit durch die Entwicklung der Technologie hin zu einer Einheit mit dem Menschen in ihren theoretischen Elaborationen explizit: „Microchips so small and powerful. Humans and computers merge. This is well beyond my range. And never-ending life begins“ (*COS* 105). Sie sieht Unsterblichkeit als einen rein männlichen Wunsch. Was mächtige Männer in vergangenen Epochen durch große Grabmale zu schaffen versuchten, ihre Unsterblichkeit zumindest in der Repräsentation durch ein großes und in dieser Epoche materiell greifbares Monument zu realisieren, wird in Packers Ära, die durch den Versuch der völligen Ablösung des physischen Raums charakterisiert ist, zum Streben nach einem körperlosen unendlichen Leben auf einem Chip. Dies ist laut Kinski eine mögliche Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft, der es um die Beschleunigung geht und in der ununterbrochene Geschwindigkeit einen Wert darstellt. Damit nennt sie wiederum eine Zukunftsvision westlich-industrialisierter Gesellschaften, die zugleich faszinierende wie erschreckende Wirkung erzielt.

Was der Roman anhand der Vorstellungen und des Verhaltens seines Protagonisten anschaulich repräsentiert, reflektiert Vija Kinski auf theoretischer Metaebene: „The idea is time. Living in the future. […] Because time is a corporate asset now. It belongs to the free market system. The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent“ (*COS* 79). Damit macht sie einerseits deutlich, dass Zukunft die präferierte Zeitstufe der fiktionalen Gesellschaft des neuen Jahrtausends ist, welche die Gegenwart als nicht mehr zeitgemäß vollständig verdrängen möchte. Andererseits betont sie den in Kapitel 6.2 bereits dargelegten Zusammenhang zwischen Zeit und Geld auf theoretischer Ebene und verknüpft so den Zukunftsdrang mit dem kapitalistischen System. Aufgrund der unhaltbaren Beschleunigung und der riesigen Investitionen, die Eric vornimmt, prescht die Zeit auf die Zukunft zu. So wird die Gegenwart bereits verdrängt, bevor sie begonnen hat. Zu Recht fordert Kinski aufgrund des gewandelten Konzeptes von Besitz und Kapital, des hohen Grades an Geschwindigkeit und den daraus hervorgehenden neuartigen Raum-Zeit-Strukturen eine innovative Theorie der Zeit. Wie eine solche geartet sein könnte, deutet Eric bereits zu Beginn des Romans mit dem Satz an: „Freud is finished. Einstein's next“ (*COS* 6). Die Psychologie des Menschen, seine Seele ist nicht mehr von Bedeutung. Die im Roman gezeichnete Gesellschaft setzt dagegen auf Beschleunigung, Medialität und Virtualität. Alles ist relativ, Raum und Zeit untrennbar miteinander verwoben. Die Bedeutung von Einsteins Relativitätstheorie und der Verknüpfung der Kategorien von Zeit und Raum[192] werden somit in DeLillos Roman narrativ ausgestaltet und durch die Figur der Cheftheoretikerin abstrakt reflektiert. Damit wird auch in dieser *fiction of time* ein interdisziplinärer Diskurs über Zeit inszeniert.

Die in diesem Unterkapitel dargelegte Zukunftsorientierung des Protagonisten ist neben dessen Handeln, seinen Reflexionen und den Dialogen mit Mitarbeitern auf *story*-Ebene auch auf *discourse*-Ebene realisiert, so dass der Drang in die Zukunft für den Rezipienten im Leseprozess selbst erfahrbar wird. Wie im ersten Unterkapitel erwähnt, überwiegen hierbei Prolepsen in ihrer Anzahl und unterschiedlichen Ausprägung über Analepsen. Letztere treten meist nur in interner Form auf, gehen also nicht über den zeitlichen Umfang der *story time* hinaus zurück. Externe Analepsen sind lediglich an vier Stellen im Roman zu finden,[193] so dass der Rezipient kaum etwas über Erics

[192] Vgl. hierzu die theoretischen Ausführungen in Kapitel 2.2.

[193] Vgl. *COS* 70, 75, 159 ff., 183 ff.

Vergangenheit erfährt (vgl. Shonkwiler 2010: 263).[194] Ein solches Verhältnis ist selten, bedenkt man Genettes Kommentar in *Narrative Discourse*: „Anticipation, or temporal prolepsis, is clearly much less frequent than the inverse figure, at least in the Western narrative tradition […]“ (Genette 1980: 67). So wie Kinski aufgrund der geänderten Raum-Zeit-Dimensionen eine neue Theorie der Zeit fordert, wird hier eine detailliertere Betrachtung der Analysekategorie der Prolepse notwendig, um deren verschiedenartige Formen adäquat beschreiben zu können und damit der Qualität sowie Quantität dieser Subkategorie in *Cosmopolis* gerecht zu werden.

Erstens entstehen Prolepsen durch Erics Vorstellungen und Erwartungen, wie die Zukunft aussehen könnte. So fragt er seinen Technologiechef Shiner zu Beginn seiner Fahrt durch New York: „Where do all these Limos go at night?“ (*COS* 13), eine Frage, die er noch häufiger wiederholt und die ihm am Ende der Fahrt beantwortet wird. Gleich zweimal im Roman stellt er sich darüber hinaus vor, wie seine eigene Beerdigung aussehen könnte (vgl. *COS* 136, 208). Zweitens weisen bestimmte Ereignisse auf das spätere Geschehen hin: Jane Melman wird durch den Beerdigungszug von Brutha Fez auf dem Weg zu Erics Wagen aufgehalten (vgl. *COS* 45), den er später noch selbst miterlebt (vgl. *COS* 131 ff.). Eric hört außerdem zuvor die Musik dieses Rapstars, die in einem seiner Fahrstühle läuft (vgl. *COS* 29). Der Austausch erotischer Blicke zwischen Eric Packer und Kendra Hill deutet bereits an, dass sie wenig später Sex haben werden (vgl. *COS* 67). Packer beobachtet seinen Mörder Benno Levin am Geldautomaten (vgl. *COS* 54), ein Ereignis, das sowohl in dessen Bekenntnissen als auch in der Schlussszene wieder aufgegriffen wird. Gleich drei Morde passieren im Verlauf des Romangeschehens, bevor Packer selbst ermordet wird: der Mord an Arthur Rapp (vgl. *COS* 33 f.), an Nikolai Kaganovich (vgl. *COS* 81 ff.) sowie Erics Mord an seinem Sicherheitschef Torval (vgl. *COS* 146). Damit zusammenhängend fungieren Leichen, auf die Packer trifft oder die er im Fernsehen sieht, als Hinweis auf den späteren Tod des Protagonisten (vgl. *COS* 182).

In diesem Unterkapitel wurden bereits solche Prolepsen thematisiert, die durch modernste technische Geräte, die SpyCam und Erics Armbanduhr, und deren Möglichkeiten entstehen. Diese nehmen kurz darauf folgende Reaktionen Erics und schließlich auch seinen Tod vorweg. Ein durchgängiges Andeuten des möglichen Todes des Protagonisten entsteht daneben durch die bestehende Morddrohung auf Erics Person. Diese wird von Torval mehrfach wiederholt und von Eric förmlich herbeigesehnt, so dass sich

[194] Vgl. hierzu auch das folgende Unterkapitel der Analyse.

dieser selbst in die Hände seines Mörders begibt. Auch die warnende Aussage Vija Kinskis: „Maybe today is the day when everything happens, for better or worse, ka-boom, like that.“ (*COS* 106) könnte unter der neu entwickelten Kategorie ‚Bedrohung als Prolepse‘ aufgefasst werden.

Schließlich entsteht eine Vorwegnahme des Romanendes durch die Struktur des Werks mit den eingeschobenen Auszügen aus Benno Levins ‚Bekenntnissen‘. Diese werden in entgegengesetzter temporaler Richtung zur Haupthandlung eingeschoben, so dass der Rezipient bereits am Ende des ersten Kapitels vom bevorstehenden Tod des Protagonisten erfährt, zu dem es jedoch erst gegen Ende der Erzählung kommt.[195] Versteht man die Prolepse als reine Andeutung, sollte diese strukturelle Eigenschaft des Romans, genauso wie die Leichenbilder der Armbanduhr, nicht zur Kategorie der Prolepsen gezählt werden, da sie Erics Tod nicht nur andeuten, sondern definitiv vorwegnehmen. In der Taxonomie Genettes bleibend, könnten diese jedoch auch als externe Prolepsen bezeichnet werden, da sie die im Romangeschehen selbst nicht vorkommende Ermordung Erics thematisieren und damit über den zeitlichen Rahmen der *story* hinausgehen.

Analog zu den oben beschriebenen Formen der Prolepse kann unterschieden werden, ob diese ein später thematisiertes Ereignis andeuten, wie etwa die Blicke von Kendra Hill oder die Hinweise auf den Beerdigungszug Brutha Fez’, und damit generell zum Gefühl der Zukunftsausrichtung beitragen, oder ob sie spezifisch auf das Romanende, Erics Tod, hinweisen. Letztere erzeugen im Roman eine morbide Grundatmosphäre. Verstärkt wird diese durch eine konstante und scheinbar unaufhaltsame Bewegung hin zu Niedergang und Verfall, die mit derjenigen in *Time’s Arrow* verglichen werden kann. Während diese Bewegung in Martin Amis’ Werk durch die Konnotationen zur Thermodynamik in Verbindung mit zahlreichen Prolepsen entsteht, wird sie in *Cosmopolis* zusammen mit der ebenfalls hohen Anzahl an Prolepsen durch die Verbindung von narrativer Zeit und Raum erzeugt, genauer durch Eric Packers Fahrt von New Yorks Osten in den Westen. Dabei steigt Eric in einer eher wohlhabenderen Gegend in seine Limousine und fährt zunächst durch Bezirke wie Manhattan, den *Diamond District* und Broadway, die mit ihren Geschäften, Cafés und Restaurants, Theatern, Banken und Wolkenkratzern ihren Wohlstand unter Beweis stellen. Je weiter

[195] Zu dieser Struktur der *fictions of time* mit ihren temporal rückwärts gerichteten, Packers Tod vorwegnehmenden Einschüben in Form von Benno Levins Bekenntnissen siehe insbesondere auch das erste Unterkapitel dieser Analyse.

Erics Limousine jedoch nach Westen vordringt, desto mehr nehmen Verfall und Armut zu. Eric nimmt aus dem Fahrzeug heraus vermehrt heruntergekommene Gebäude, streunende Hunde und übervolle Mülleimer wahr. Die Fahrt endet schließlich bei einem alten, verfallenen Lagerhaus. Analog zu den Entwicklungen seiner Umgebung vernichtet Eric während der Autofahrt durch New York seinen gesamten Besitz und den seiner Frau. Er verliert immer mehr Kleidungsstücke und ist beim Zusammentreffen mit Benno Levin verschwitzt, zerzaust und mit Torte beschmiert (vgl. Valentino 2007: 149). Auch seiner Limousine sind die Spuren der Entwicklungen während der Fahrt anzusehen: Während der Proteste wird diese besprüht, verdreckt und verbeult.[196] Der Protagonist läuft seinem Mörder unaufhaltsam direkt in die Arme. Benno selbst bezeichnet das Aufeinandertreffen der beiden Charaktere schließlich als das Ende einer zielgerichteten deterministischen Bewegung: „Everything in our lives, yours and mine, has brought us to this moment“ (*COS* 189).

Die konstante Bewegung hin zum Niedergang führt unaufhaltsam in die fiktionale Zukunft des Geschehens. Durch die Verbindung der Zukunft mit vermehrt auftretendem Verfall und schließlich der (scheinbaren) Ermordung des Protagonisten wird die Zukunft mit dem Tod gleichgesetzt und damit negiert. Erics Begeisterung für die Zukunft als einzig erstrebenswerte Zeitstufe, seine Verdrängung der Vergangenheit und Verachtung der Gegenwart sind demnach nicht haltbar, sie führen ins Nichts. Auch wenn sich Erics Zukunftsorientierung, wie in diesem Unterkapitel geschildert, in zahlenreichen Facetten niederschlägt und dem Leser durch die mannigfaltigen Prolepsen ein Gefühl des Drangs in die fiktionale Zukunft vermittelt wird, lässt der Roman dennoch schon früh Zweifel an dieser Orientierung aufkommen. Neben der oben aufgeführten zielgerichteten Bewegung zum Ort von Erics Ermordung sind noch weitere Störfaktoren der Überzeugung für das zeitliche Voraus zu finden; so z. B. Erics Schlafstörungen oder das bereits erwähnte Leitmotiv der asymmetrischen Prostata, die seine Welt der Regelmäßigkeit und Kontrolle durchkreuzt sowie ihm Angst und Zweifel einflößt (vgl. Chandler 2009: 252). Das Thema des Zweifelns wird im Roman auch explizit besprochen: Packer, der nie Zweifel kannte, fragt seinen Technologiechef diverse Male, ob ihr Sicherheitssystem auch wirklich sicher ist (vgl. *COS* 12). Während er gegenüber einer Liebhaberin, die meint, bei ihm erste Zweifel zu entdecken, dies noch leugnet (vgl. *COS* 31), gibt er genau das im Gespräch mit Vija Kinski im Zusammenhang mit seinen

[196] S. hierzu auch die Ausführungen im folgenden Unterkapitel.

Spekulationen auf den Yen zu: „But in this case I'm beginning to doubt I'll ever find it [the Yen pattern]" (*COS* 86).

Gerät Erics Faszination für die Zukunft durch seine aufkommenden Zweifel bereits teilweise ins Wanken (vgl. Valentino 2007: 151 f.), erhält sie in der Schlussszene eine deutliche Absage. Selbst Erics durchweg positive Einstellung gegenüber den modernen Technologien, die ihm zum einzig möglichen Leben in der Zukunft verhelfen und ihn eines Tages unsterblich machen sollen, wird kurz vor seinem Tod enttäuscht. Der körperliche Schmerz seiner durchschossenen Hand stört hier die Vision des ewigen Lebens auf einem Chip: „But his pain interfered with his immortality. The things that made him who he was could hardly be identified much less converted to data, […]. He'd come to know himself, untranslatably through his pain" (*COS* 207). So endet der Roman, der die fiktionale Zukunft durch den Einsatz unterschiedlicher narrativer Mittel in die fiktionale Gegenwart eindringen lässt, mit einer Enttäuschung. Der Protagonist, der in der Zukunft und für diese lebt, muss erkennen, dass die Technologie nicht alle Zweifel eliminiert und auch nicht die Unsterblichkeit herbeiführt. Die materielle Körperlichkeit überwiegt, der Tod macht das Leben endlich und beides muss der Protagonist schmerzhaft spüren (vgl. Varsava 2005: 104).

Zusammenfassend kritisiert DeLillo die ausschließlich in die Zukunft orientierte Haltung des Protagonisten, indem er durch den Einsatz zahlreicher Prolepsen unterschiedlicher Ausprägung und die Repräsentation der Fahrt hin zu Niedergang und Verfall eine unaufhaltsame Bewegung in die fiktionale Zukunft inszeniert, diese aber mit dem Tod gleichsetzt und dadurch negiert. Es wird damit bereits deutlich, dass die Zukunft im Spannungsfeld der Zeit die temporalen Stufen der Gegenwart und der Vergangenheit nicht vollständig verdrängt werden können. Vielmehr sind alle drei Zeitstufen in einem temporalen Modell zu integrieren.

6.4 Spuren der Vergangenheit

Auf den ersten Blick scheint DeLillos Roman *Cosmopolis* inhaltlich wie formal vollständig auf die Zukunft ausgerichtet zu sein. Insbesondere über den Protagonisten Eric Packer, der die Vergangenheit für eine hinderliche und daher unerwünschte Zeitdimension hält, wird ein klarer Fokus auf die Zukunft gelegt. Der Ausblick in diese Zukunft ist jedoch, wie bereits beschrieben, angstvoll und erschreckend, ganz im Sinn der Gumbrecht'schen Beschreibung einer Zukunft innerhalb der „breiten Gegenwart" (Gumbrecht 2010), die durch angsteinflößende Szenarien Einzug in den gegenwärtigen

Moment erhält. Schließlich wird vor Erics Tod auch dessen positivistische Sicht der Zukunft, die sich ihm vorwiegend durch moderne Technologien erschließt, enttäuscht; er erfährt, dass sein Körper nicht auf eine virtuelle Ebene transferiert werden kann. Damit erhält die Zukunftsebene des Romans, so attraktiv sie zunächst wirken mag, im Ganzen deutlich negative Konnotationen.

Dass die Vergangenheit als potentielles Gegengewicht zur Zukunft im Roman nicht vorkommt, ist jedoch nur auf den ersten Blick der Fall. Die vergangenheitsbezogene Zeitdimension spielt vielmehr eine ebenso wichtige Rolle, wobei diese weniger über Erinnerungen der Figuren, Rückblicke bzw. Analepsen in den Text eingearbeitet, sondern in Form von Spuren im Sinn der Definition der Analysekategorie im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit zu erkennen ist.[197] Demnach ist die Vergangenheitsdimension in diesem Roman insbesondere in Form von Spuren, Zeichen, Marken oder Veränderungen im Raum sichtbar. Der Raum ist hier somit erneut auf Engste mit der Kategorie der Zeit verbunden. Damit verleiht die Repräsentation des Raumes dem Roman eine zeitliche Tiefendimension. Beispiele für solche Spuren der Vergangenheit sind etwa die alten Dielen des Buchladens (vgl. *COS* 69) oder der Marmorboden der Limousine, der in Form der Verzeitlichung des Raums an frühere Epochen erinnert: „The floor of the limousine was Carrara marble, from the quarries where Michelangelo stood half a millenium ago, touching the tip of his finger to the starry white stone“ (*COS* 22). Auch das Äußere des Wagens zeigt in Folge der Proteste Spuren der Zeit. Der ursprünglich blank polierte weiße Lack wird während der Demonstration mit Graffiti besprüht, Menschen urinieren darauf und zerkratzen ihn. Analog zu einer internen Analepse erinnern die daraus resultierenden Spuren in den darauf folgenden Szenen weiterhin an die Kapitalismusproteste und damit an den Versuch, die enorme Beschleunigung der gegenwärtigen Zeit aufzuhalten.

Nicht nur Macken, Kratzer und historische Elemente an Gebäuden oder Gegenständen, sondern auch Geräusche in der Stadt erinnern an vergangene Zeiten (vgl. Shonkwiler 2010: 264 f.): So z. B. der Saxophonist aus dem letzten Jahrhundert, der an der Ecke musiziert oder der Lärm verschiedener Jahrhunderte, den die Stadt vereinigt: „It makes noise out of every century. It makes the same noises it made in the seventeenth century along with all the noises that have evolved since then“ (*COS* 71). Wird die Bedeutung des Begriffs der Spur um den der Tonspur erweitert, so lassen sich auch solche Elemente unter dieser Kategorie betrachten. Auch wenn Tonspuren keine

[197] Vgl. hierzu das Kapitel 3.4 dieser Arbeit.

Zeichen in Gebäuden oder Gegenständen sind, können diese dennoch als Bestandteil des Raumes erfasst werden, so dass die Erzeugung des Vergangenheitsbezugs auch diesbezüglich als Zusammenspiel der Kategorien von Zeit und Raum erzeugt wird.

Auch im Hinblick auf den menschlichen Körper lassen sich Spuren der Vergangenheit, sogenannte Körperspuren nach den Ausführungen im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit, finden: Dem Fahrer, der Elises Taxi steuert, fehlt ein Finger. Das Gesicht Dankos, einem der Bodyguards, ist durch Narben, die vermeintlich durch Kriegsverletzungen entstanden sind, gezeichnet – Danko ist ein Veteran und kämpfte in den Balkankriegen. Damit erinnern seine Narben an schreckliche Zeiten und Erlebnisse, Morde und Leichen, die Danko Erics Gedanken zufolge in der Disco zu vergessen versucht (vgl. *COS* 128). Das verkrüppelte Auge von Erics Fahrer Ibrahim Hamadou ist die auffälligste Körperspur im Roman. Diese wird, durch Eric fokalisiert, genauestens beschrieben: „The eye twisted away from the nose, the brow was straight and tilted upward. A raised seam of scar tissue traversed the lid. But even with the lid nearly shut, there was a sediment stir to be detected in the eyeball, a roil of eggwhite and mottled blood“ (*COS* 164). Das durch Gewalt oder einen Unfall gezeichnete Auge des Fahrers fasziniert Eric. Der Rezipient erfährt nicht, wann und wie Ibrahim verletzt wurde, er selbst äußert sich nicht dazu. Eric jedoch wird von der Körperspur zu einer Imagination möglicher Gründe verleitet, die von einem Armee Coup über Folter bis hin zu Rebellen reicht (vgl. *COS* 168). Durch sein Auge wird Ibrahim für den Protagonisten zu einer mythischen, fast übernatürlichen Gestalt, die er in ungewohnter Weise achtet und schätzt. So verbindet selbst der zukunftsorientierte Eric mit dieser Körperspur eine Zeit, die weit in der Vergangenheit liegt und dadurch gleichsam über der Zeit steht: „He looked wary and prepared, a dispostition he'd learned on some sand plain seven hundred years before he was born“; „But he felt the depth of Ibrahim's experience. […] He respected the eye. There was a story there, a brooding folklore of time and fate“ (*COS* 168, 170). Somit können Spuren (der Zeit) an Körpern oder Gegenständen als wichtige Zeugnisse von in der Vergangenheit liegenden Ereignissen angesehen werden. DeLillo vermittelt über dieses eher subtile Mittel, wie die Ebene der Vergangenheit in die Gegenwart Einzug hält, womit die Bedeutung von Vergangenheit und Gegenwart angezeigt und als bewusst gesetzter Gegensatz zur reinen Zukunftsausrichtung inszeniert wird.

Das eigentliche Ziel der fiktionalen Odyssee durch New York bildet der Friseursalon Anthony Adubatos, ein Ort, zu den Erics Vater ihn in seiner Kindheit oft

mitgenommern hat. Damit wird die Autofahrt durch die Großstadt symbolisch zu einer Reise in die Vergangenheit. Obwohl Eric laut Elise keinen neuen Haarschnitt benötigt und er während der Fahrt eine große Anzahl an Friseursalons passiert, besteht der Protagonist darauf, trotz aller Widrigkeiten an das andere Ende der Stadt zu Anthonys Geschäft zu fahren und nimmt dazu eine Tagesfahrt in Kauf. Ein Haarschnitt ist für ihn mit bestimmten Assoziationen verknüpft: einem Friseurstuhl, Spiegeln an der Wand und einem Kalender, allesamt Erinnerungsobjekte, wie der Rezipient später erfährt. Es drängt bzw. zieht den Protagonisten somit regelrecht zu Anthonys Salon hin (vgl. Shonkwiler 2010: 275): „I woke up this morning and knew it was time“ (*COS* 160), sagt er dem alten Freund bei seiner Ankunft. All diese Umstände verdeutlichen, dass auch Eric nicht ohne jeglichen Vergangenheitsbezug in der Zukunft leben kann. Auch wenn er dies explizit bestreitet und meint, im Friseursalon nur die Gefühle seines Vaters zu erleben (vgl. *COS* 159), wird ersichtlich, dass sich Eric als futuristischer Kosmopolit nach seiner Heimat, seinen Wurzeln und seiner Herkunft sehnt. Dies ist der einzige menschliche Zug an ihm. Hiermit wird letztlich das Konzept der reinen Zukunftsausrichtung als Handlungsoption negiert. Gegenwart und Vergangenheit können nicht verdrängt werden und sind im eigenen Handeln zu integrieren.

Der Friseursalon und das zugehörige Gebäude sind im oben beschriebenen Sinn durch Spuren der Vergangenheit gezeichnet: Das Gebäude erscheint trostlos, der Salon hat schon bessere Zeiten gesehen. Der Putz kommt von den Wänden, durch die Decke ziehen sich Risse, im Linoleumboden zeigt ein Loch das Fehlen eines Frisierstuhls an und das Glas, aus dem Eric seinen Likör trinkt, ist zerkratzt. Trotz dieser deutlichen Zeichen der Vergangenheit empfindet der Protagonist den Ort positiv: „It was a grim street but people used to live here in loud close company, in railroad flats, and happy as elsewhere, he thought, and still did, and still were“ (*COS* 159). Offensichtlich ist Fröhlichkeit, Menschlichkeit und Glück demnach nicht an Reichtum oder neue Technologien gebunden. Die Menschen scheinen hier dauerhaft glücklich zu sein, was durch die verschiedenen Tempusformen im Zitat verdeutlicht wird. So findet das, was Eric in seinem alltäglichen Leben, in dem er alles für ihn Wichtige besitzt, nicht gelingt, an diesem mit seiner Vergangenheit verknüpften Ort auf einfache Weise statt. Eric scheint hier sogar menschlicher zu werden. Er bittet seinen Fahrer herein, weil dies höflicher sei, bedankt sich und spricht freundlich mit den beiden Männern (vgl. *COS* 164 f.). Obwohl der Friseursalon ein Ort voller ‚verstrichener‘ Zeit, das heißt gefüllt mit Erinnerungen an vergangene Zeiten, ist, fühlt sich Eric hier zum ersten Mal explizit wohl und

geborgen: „It felt right to expose the matter in this particular place, where elapsed time hangs in the air, suffusing solid objects and men's faces. This is where he felt safe" (*COS* 166). Anthonys Friseursalon ist demnach der einzige Ort, an dem Eric sich sicher fühlt, entschleunigen und entspannen kann. Nach Wochen der Schlaflosigkeit unter Verwendung verschiedenster Mittel und Methoden, den Schlaf herbeizuführen (vgl. *COS* 5), schläft er in dieser Umgebung wie von selbst ein. Die Routinen im Umgang mit Anthony und seine immer gleichen Geschichten erzeugen hier keine Langeweile oder Stupidität, sondern eine heimische Vertrautheit, die Eric gut tut. Mit der aus seiner Vergangenheit kommenden Vertrautheit kann sich Eric von der beschleunigten Zeit und dem damit ausgesetzten Druck lösen. Dies zeigt wiederum eine deutlich kritische Bewertung der ausschließlichen Zukunftsorientierung und dem Drängen dorthin. Die Schlaflosigkeit verdeutlicht dabei symbolisch die Beschwerden und Leiden als dessen Folge. Erst mit der Integration aller drei Zeitstufen kann eine Form der Erholung einsetzen.

Der Friseur sorgt für Eric wie ein Vater. Zu allererst gibt er ihm zu essen, bevor er ihm die Haare schneidet. Zuletzt überreicht er dem jungen Mann seine Waffe, damit er sich in dieser Gegend verteidigen kann. Ganz im Gegensatz zum Protagonisten des Romans ist Anthony Adubato ein Mann der Erinnerung. Während Erics Besuch erzählt er nahezu ausschließlich Geschichten aus der Vergangenheit, etwa wie er seinem Vater im Friseursalon half und von seiner Zeit als Taxifahrer. Über diese Geschichten schafft er es, auch eine Beziehung zu Ibrahim aufzubauen, der ebenfalls als Taxifahrer gearbeitet hat, bevor er zum Fahrer des Milliardärs wurde, so dass die beiden Männer ihre Erinnerungen teilen können (vgl. *COS* 163 ff.). Anthony scheint in seinem heruntergekommenen Friseursalon somit geradezu in der Vergangenheit zu leben und bildet dadurch einen deutlichen Gegenpol zum Protagonisten. Dabei ist dieser Kontrast analog zur reinen Zukunftsausrichtung zu sehen. Während Eric in seiner zukunftsorientierten, schnelllebigen Welt erfolgreich aber unzufrieden ist, gilt für Anthony das Umgekehrte: er ist zufrieden aber erfolglos. Demnach bildet eine Mischung aus beiden Zeitvorstellungen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft integriert, einen ausgewogenen Mittelweg als Handlungsoption.

In diesem Kontext erhält der Rezipient passenderweise zum ersten Mal im Roman[198] Auskunft über die Kindheit und Herkunft des Protagonisten. Eric erinnert sich innerhalb zweier externer Analepsen an seine Zeit in diesem Viertel New Yorks. Weitere Informationen erhält der Leser durch Anthonys Erzählungen:[199] Eric Packer stammt demnach aus der Gegend, in welcher auch der Friseursalon verortet ist, das heißt, aus ärmlichen Verhältnissen. Sein Vater lebte der Schilderung Anthonys zufolge zusammen mit seinen Eltern, seinem Großvater und vier Geschwistern in lediglich zwei Zimmern. Dies stellt abermals einen drastischen Gegensatz zu Erics 48 Zimmer großen Appartment dar (vgl. *COS* 7). Erics Vater, der ihn häufig mit zu Anthony nahm, wo der Junge seinen ersten Haarschnitt erhielt, starb früh und plötzlich. Von seiner Mutter soll der Junge seine enorme Intelligenz geerbt haben. Der Protagonist, der es aus eigener Kraft und Arbeit zu immensem Reichtum gebracht hat, ist somit ein typisches Beispiel eines *self-made man* der Lebensphilosophie des *American Dream* und baut daher trotz aller Zukunftsorientierung unbewusst auf einem alten und traditionsreichen amerikanischen Ideal auf. Nach dem *American Dream* ist jeder in der Lage, durch eigene Arbeit und Anstrengung zu Wohlstand zu gelangen und eine Entwicklung ‚from the dishwasher to the millionaire' zu vollziehen. Dieses Ideal scheint auch dann durch, wenn Eric Benno erklärt, dass er selbst für sein Schicksal verantwortlich ist und deshalb keinen Grund zur Wut auf die Reichen oder die Gesellschaft im Ganzen hat: „Your crime has no conscience. You haven't been driven to do it by some oppressive social force. […] You're not against the rich. Nobody's against the rich. Everybody's ten seconds from being rich" (*COS* 196).

Sich seiner eigenen Tradition offenbar nicht bewusst versucht er, sich Geschichte als Statussymbol anzuheiraten. So ehelicht er Elise Shifrin nicht etwa aus Liebe, denn sie kennen sich nicht wirklich und erkennen sich nie sofort, wenn sie sich treffen.[200] Zu seinem eigenen ‚Neu-Reichtum' gehört zur Komplettierung des Bildes eine hübsche, zivilisierte Ehefrau, deren ebenfalls vorhandener Reichtum aber aus einer traditionsreichen Familie, die ihr Vermögen über Jahrhunderte hinweg angesammelt und weiter-

---

198 Ein einziges Mal spricht Eric im ersten Teil über seine Kindheit: „All right. One thing [about my childhood]. When I was four […] I figured out how much I'd weigh on each of the planets in the solar system" (*COS* 70). Da diese durch seine Frau Elise erzwungene Erinnerung jedoch nichts über seine Herkunft und seine Kindlichkeit aussagt, sondern klar in den Zusammenhang seiner Zukunftsorientierung einzuordnen ist, wird sie in der Analyse nicht als vollwertige Analepse eingeordnet.

199 Vgl. *COS* 159, 160 f. bzw. 161 f., 165 f., 167.

200 Vgl. *COS* 15, 67, 116, 175.

gegeben hat, stammt: „She was rich, he was rich; she was heir-apparent, he was self-made; she was cultured, he was ruthless; she was brittle, he was strong; she was gifted, he was brilliant; she was beautiful. This was the core of their understanding, the thing they needed to believe before they could be a couple“ (*COS* 72). Im Zuge seiner eigenen Zerstörung vernichtet Eric schließlich auch das gesamte Kapital der Familie Shifrin. In wenigen Sekunden mittels einiger Klicks auf dem Display seiner Hightech-Uhr zerstört er den Reichtum mehrerer Generationen der Traditionsfamilie. Dies verdeutlicht wiederum die neue Zeitdimension, die Schnelllebigkeit und den deutlichen Kontrast zur Missachtung von Tradition und Geschichte außerhalb von Anthonys Salon (vgl. *COS* 123 f.). Während die Schnelllebigkeit und die reine Zukunftsausrichtung auch in diesem Zusammenhang über die Vernichtung des Reichtums negativ dargestellt wird, steht die von Eric abgelehnte Ebene der Vergangenheit von Tradition und Geschichte im völligen Gegensatz hierzu. Ohne die über eine lange Zeit entstandenen Werte und damit die Vergangenheit kann auch Eric nicht handeln, in bestimmter Weise üben diese – wenn auch unbewusst – eine Faszination auf ihn aus.

Dies gilt auch für Erics Vorstellung über seine eigene ‚Beerdigung‘, die auf einer noch älteren Narration beruht: Eric sieht sich selbst als einbalsamierte Leiche in seiner Nuklearrakete in Richtung Sonne fliegen, bis er verglüht (vgl. *COS* 208 f.). Dieses Bild spielt auf die griechische Sage des Ikarus an, der aufgrund der eigenen Hybris mit seinen Flügeln zu hoch hinaus fliegt und in der Sonne verglüht. Die Sage des Ikarus, die Eric treffend charakterisiert, baut DeLillo als ein weiteres Leitmotiv des Romans aus und schafft auch auf diese Weise eine Vergangenheitsdimension im Text (vgl. Shonkwiler 2010: 279 f., vgl. Varsava 2005: 101 f.): Der Fahrradbote, der mit nacktem Oberkörper und ausgebreiteten Armen als angedeutete Flügel an Eric vorbeifährt, bevor dieser in das alte Lagerhaus eintritt, symbolisiert auf mythisch-irreale Weise die Figur des Ikarus (vgl. *COS* 181). Auch Benno Levin inszeniert dieses Bild, wenn er seine Arme weit ausbreitet (vgl. *COS* 195). Dieser nutzt das Leitmotiv des Ikarus darüber hinaus auch explizit, um Eric zu charakterisieren: „I have my syndromes, you have your complex. Icarus falling. You did it yourself. Meltdown in the sun. You will plunge three and a half feet to your death. Not very heroic, is it?“ (*COS* 202) So werden über die vergangenheitsbezogene Metapher die negativen Folgen der ausschließlichen Ausrichtung auf die Zukunft vorweggenommen und aufgezeigt.

Die kompromisslose Orientierung in die Zukunft kann auch – möglicherweise weil der Protagonist den frühen Tod seines Vaters nicht richtig verarbeitet hat – als ein

Mittel zur Verdrängung, als eine Flucht in die Zukunft, interpretiert werden. In der Extremsituation der Bedrohung durch Benno Levin kommen Erinnerungen an diese Vergangenheit jedoch durch. Während Eric durch das Lagerhaus rennt und seinen Mörder sucht, erinnert er sich an Kinonachmittage mit seiner Mutter, bei denen beide versuchten, über den Tod des Vaters hinwegzukommen – jedoch ohne Erfolg:

> My mother used to take me to the movies. After my father died my mother took me to movies. This is what we did as parent and child. And I saw two hundred situations where a man stands outside a locked room with a gun in his hand. My mother could tell you the actor's name in every case. […]
>
> These mothers with their afternoons at the movies. We went to the movies because we were trying to learn how to be alone together. We were cold and lost and my father's soul was trying to find us, to settle itself in our bodies, not that I want or need your sympathy (*COS* 183, 185).

Diese Sätze äußert der Protagonist in einer Art konfusem Selbstgespräch. Eine vergleichsweise lange Textpassage der direkten Rede (ca. fünf Seiten), eingeleitet durch den Ausdruck „he said", ist hierbei durch Anführungszeichen gerahmt. Erics Sätze sind häufig fragmentarisch; Gedanken, Vorstellungen und Erinnerungen gehen wild durcheinander. Dies lässt vermuten, dass dieser Abschnitt sein Unterbewusstsein – geprägt durch Todesangst bzw. Todesnähe in dieser Extremsituation – repräsentiert. Auch wenn Eric ausschließlich in die Zukunft drängt, ist eine vollständige damit einhergehende Verdrängung der Vergangenheit für den Protagonisten durch dessen Unterbewusstsein nicht realisierbar.

Am Ende des Romans ist der Vergangenheitsbezug deutlich ausgeprägter als im ersten Teil. Während die beiden ersten Kapitel fast keine Analepsen aufweisen,[201] treten diese im zweiten Teil vermehrt auf. Zum einen handelt es sich dabei um die bereits besprochenen externen Analepsen, über die der Rezipient Zugang zur Kindheit des Protagonisten erhält. Zum anderen sind auch interne Analepsen vorhanden, innerhalb derer sich Eric an Details erinnert, die der Leser bereits rezipiert hat: an Danko, den Tortenmörder André Petrescu, seinen Fahrer Ibrahim Hamadou, an den brennenden Mann und den Taxifahrer, dem ein Finger fehlt (vgl. *COS* 194 f.). Eric lässt damit kurz vor seinem Tod den Tag Revue passieren. All dies führt zu einer Verdichtung und somit auch zu einer Steigerung der repräsentierten zeitlichen Komplexität.

---

[201] Ausnahmen bilden das in Fußnote 198 behandelte Beispiel sowie eine weitere Erinnerung Erics an die Zeit, in der er noch Börsenentwicklungen voraussagte anstatt mit Währungen zu spekulieren (vgl. *COS* 75). Aus denselben Gründen wie in der erwähnten Fußnote wird jedoch auch letztere nicht als vollständige Analepse gewertet.

Durch die Repräsentation von Vergangenheit in Form von Spuren im Raum, an Körpern und Gegenständen, durch Anthonys Friseursalon als Ort der Sicherheit und Geborgenheit und durch die Steigerung von Erinnerungen in der letzten Szene von *Cosmopolis* führt der Roman dem Rezipienten anschaulich vor Augen, dass ein völliges Ausblenden der Vergangenheit nicht möglich ist. Dies ist auch in einer Gesellschaft, die durch neueste Technologien geprägt ist und die Zukunft in die Gegenwart holen möchte, der Fall. Zu einer gesunden Persönlichkeit gehört demnach die Verarbeitung der persönlichen Vergangenheit genauso wie die Beschäftigung mit der Zukunft im gegenwärtigen Moment.

6.5 Die Synthese von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Entgegen des ersten Eindrucks, den der Roman vermittelt, ist *Cosmopolis* kein Werk, das sich in linearer Weise ausschließlich in die Zukunft orientiert. Vielmehr wird auf kreative, teils innovative Weise ein komplexes Bild von Zeit geschaffen. Es ist diesbezüglich festzustellen, dass DeLillo in seinem Roman drei Zeitstufen, die Zukunft, die Gegenwart und die Vergangenheit, zusammenbringt und dies auf subtile und damit eindrückliche Art und Weise: Die Zukunftsebene scheint zunächst dominant. Der Autor präsentiert diese im Wesentlichen über den Protagonisten und seine Einstellung, indem dieser die Zukunft regelrecht verherrlicht, sowie in seinen Dialogen mit Vija Kinski und Shiner. Auf struktureller Ebene entsteht der Eindruck eines Drängens in die Zukunft durch die hohe Anzahl an Prolepsen und die konstante Bewegung in den verfalleneren Westen des fiktionalen New Yorks (Kap. 6.3). Die Stufe der Vergangenheit evoziert DeLillo dagegen insbesondere über die Verbindung der narrativen Kategorien von Zeit und Raum. Der Rezipient erkennt Spuren in der Stadt, ihren Gebäuden und Gegenständen, welche an vergangene Ereignisse erinnern. Anthony Adubatos Friseursalon, ein Ort der Erinnerung, macht als Ziel der postmodernen Odyssee durch New York diese zu einer Reise in die Vergangenheit. So treten im Geschäft des alten Freundes sogar bei Eric Erinnerungen auf (Kap. 6.4). Die fiktionale Gegenwart der Geschichte ähnelt dadurch, dass DeLillo aktuelle Aspekte, wie die fortschreitende Globalisierung, den ausgeprägten Kapitalismus und moderne Technologien, behandelt, die das Leben immer schneller und räumliche Distanzen nichtiger werden lassen, der Gegenwart von westlich-industrialisierten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts, die ins Extrem geführt werden.

Die konventionell chronologisch aufeinanderfolgende Reihung der drei repräsentierten Zeitstufen wird in *Cosmopolis* verkompliziert (vgl. Liehr 2003). Zum einen zeigt der Autor Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig, was u. a. durch die Kombination der narrativen Kategorien von Zeit und Raum erfolgt, so dass es durch die Verräumlichung der zeitlichen Stufe der Vergangenheit zu einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen kommt (Kap. 6.2). Eine antichronistische Abfolge wird auch durch die Struktur des Romans unterstützt, bei der die eigentliche Handlung mit der Schilderung des letzten Tages von Eric Packer durch die beiden Einschübe aus Bennos Bekenntnissen unterlaufen wird, deren zeitliche Reihung umgekehrt ist. Schließlich entsteht eine Verdrehung der Chronologie auch in der Schlussszene des Romans durch die Bilder der Hightech-Armbanduhr, die Packer bereits tot zeigt und ihn gedanklich in eine Zeit nach dem Tod versetzt, obwohl er noch lebt. Die Bilder und die Gedanken des Protagonisten gehen hier über das Romangeschehen selbst hinaus, innerhalb dessen Eric (noch) nicht erschossen ist. Die abschließenden Worte von *Cosmopolis* betonen diesen Eindruck explizit: „This is not the end. He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space, waiting for the shot to sound“ (*COS* 209). Zeit erscheint in DeLillos Werk somit als äußerst komplexes Phänomen.

Die stetige Bewegung der Limousine in den Westen New Yorks führt Packer unabwendbar in den Tod, der gleichbedeutend mit der im Roman dargestellten ausschließlichen Zukunftsausrichtung ist. Dies ist dem Leser durch dessen Vorwegnahme schon früh bekannt. In diesem Umfeld haben Kinskis Warnungen einen erschreckenden Effekt: „This is why something will happen soon, maybe today, […]. To correct the acceleration of time. Bring nature back to normal, more or less“ (*COS* 79); „Maybe today is the day when everything happens, for better or worse, ka-boom, like that“ (*COS* 105 f.). Bedenkt man die Angabe der Zeit zu Beginn des Romans, das Jahr 2000, ist dies ein klarer Hinweis auf 9/11, der die Ereignisse mit dem Ausdruck „ka-boom, like that“ treffend als die Aufschläge der Flugzeuge und den anschließenden Einsturz des *World Trade Centers* darstellt. Aufgrund der Aktualität des Werkes im Hinblick auf Tendenzen wie Beschleunigung, Technologisierung und Globalisierung, die der Roman weiterführt, wirkt die Warnung aber auch für den heutigen Rezipienten angsteinflößend. Die Entwicklungen der im Roman dargestellten fiktionalen Welt bilden mit der übertriebenen Schnelllebigkeit, den Möglichkeiten neuer Technologien und dem Zukunftsdrang ein erschreckendes Szenario, so dass zugleich Kritik an bestimmten im Roman aufgegriffenen Tendenzen westlich-industrialisierter Gesellschaften geübt wird. Gleich-

zeitig wird mit der Einbindung der Vergangenheit und Gegenwart eine Alternative entwickelt.

Insgesamt erscheint *Cosmopolis* damit als Abschied von der Zukunft (Liehr 2003). Letztendlich muss selbst Eric erkennen, dass die Technologie ihn nicht unsterblich machen kann. Damit verschieben sich die wechselseitigen Beziehungen von Rationalität, Emotion und Körperlichkeit in Richtung von Emotion und Körperlichkeit. Kontrollsucht und übertriebene Rationalität sowie die ausschließliche Orientierung an der Zukunft verlieren ihren Sinn. Mit der Einsicht, dass sein Tod sicher ist, wie es die Auszüge aus Bennos Bekenntnissen verdeutlichen, wird die ausschließliche Zukunftsausrichtung über die Technologien abgelehnt. Der Leser wird der fiktionalen Welt gegenüber, die in vielen Punkten Parallelen zu seiner eigenen Welt ausbildet, ohne Identifikationspotential alleingelassen. Er findet keine Orientierung, sondern sieht sich auffallend häufigen Negationen sowie Packers Widersprüchlichkeit gegenüber, wie sie in den Sätzen „How did he know this? He didn't but did" (*COS* 67) zum Ausdruck kommt.

Ist *Cosmopolis* also reine Desillusion? DeLillo eröffnet eine Alternative, indem er subtil wie innovativ durch die Verzeitlichung des Raums eine Vergangenheitsdimension als Gegengewicht zum Zukunftsdrang einfügt. Auf diese Weise wird eine Simultanität von ungleichzeitigen Elementen erzeugt, die jedoch nicht, wie in Kapitel 6.2 beschrieben, zu erhöhter Beschleunigung führen, sondern eine zeitliche Tiefendimension entstehen lassen. Der Protagonist scheitert, denn er unterwirft sich der Zukunft und lehnt Gegenwart und Vergangenheit ab. Zu einem erfolgreichen Umgang mit Zeit im Spannungsfeld zwischen Möglichkeiten und Zwängen gehört jedoch die Integration der Vergangenheit und der Zukunft in das gegenwärtige Leben. Alle drei Zeitstufen sind zu verarbeiten und miteinander in Einklang zu bringen, um die allgemeine Beschleunigung auf ein erträgliches Maß zu reduzieren. So ist diese Vereinbarkeit der drei Zeitstufen als Handlungsoption im Spannungsfeld der Zeit und als Ausweg aus der Negativwelt der *Cosmopolis* anzusehen.

7. Pluralismus der Zeitvorstellungen: Jennifer Egans *A Visit from the Goon Squad* (2010)

7.1 Fragmentierung und Delinearisierung der Zeit

Jennifer Egans experimentelle *fiction of time A Visit from the Goon Squad* (2010) wird von den meisten Kritikern sehr gelobt: Die Autorin gewann für dieses Werk u. a. den *National Book Critics Circle Award for Fiction 2010* sowie den *Pulitzer Prize for Fiction 2011*. Schon eine kleine Auswahl an Zitaten der Rezensenten macht die Geltung des Romans deutlich: So bezeichnet Will Blythe in der *New York Times* am 8. Juli 2010 Egans Werk als „remarkable new fiction"[202] und Christian House konstatiert in seiner *Independent*-Rezension (13. März 2011): „Jennifer Egan propels that [innovative] structure to new dizzying heights with *A Visit from the Goon Squad*, a novel of interconnecting stories that is as emotionally accurate as it is architecturally adventurous."[203] Es finden sich dagegen nur wenige negativ geprägte Rezensionen, in denen beispielsweise bemängelt wird, dass die Autorin ihre Leser überfordert oder ihre Charaktere zu oberflächlich darstellt (vgl. u. a. Elliott 2011, vgl. auch Mishra 2011). Demnach handelt es sich bei dem in diesem Kapitel zu analysierenden Primärwerk um eine populäre, viel beachtete *fiction of time*. Dass Zeit eines der Hauptthemen und -anliegen des Romans ist, wird ersichtlich, wenn Robert Fulford titelt: „Jennifer Egan's *A Visit from the Goon Squad* is all about the timing",[204] oder David Sexton pointierter formuliert: „But the goon squad is nothing less than time itself."[205]

A Visit from the Goon Squad umfasst in 13 einzelnen Erzählungen[206] eine erzählte Zeit von ca. 50 Jahren, beginnend mit den 1970er Jahren (vgl. *GS* Kapitel 3, 4) bis hin zu einer dystopisch geprägten Zukunftsvision in den 2020er Jahren (vgl. *GS* Kapitel 12, 13). Dabei wird jedoch kein lückenloser Überblick über den gesamten Zeitraum gegeben, vielmehr werden fragmentarisch zahlreiche Figuren an einschneidenden Punkten ihres Lebens portraitiert. Marko Fong charakterisiert die *fiction of time* daher

---

202 http://www.nytimes.com/2010/07/11/books/review/Blythe-t.html?pagewanted=all&_r=0 (letzter Zugriff: 24.08.2014).

203 http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-visit-from-the-goon-squad-by-jennifer-egan-2240306.html (letzter Zugriff: 24.08.2014).

204 http://arts.nationalpost.com/2012/01/10/jennifer-egans-a-visit-from-the-goon-squad-is-all-about-the-timing/ (letzter Zugriff: 24.08.2014).

205 http://www.standard.co.uk/lifestyle/books/a-visit-from-the-goon-squad-is-an-overlooked-masterpiece-6409715.html (letzter Zugriff: 24.08.2014).

206 Einer Erzählung ist jeweils ein Kapitel gewidmet.

folgendermaßen: „[…] Egan's sliding across characters, generations, decades, styles (we're not talking first person vs. third, this is notes for a People Magazine feature and Power Point), and tones (From heartfelt to the black humor of a publicist rescuing the image of a murderous dictator to keep her daughter in private school, Selling the General) [...]" (Fong 2011). Auf diese Weise wird Egans *fiction of time* zum Musterbeispiel der für das 21. Jahrhundert typischen Zeiterfahrung der Fragmentierung, die im Kapitel 2.4 auf theoretischer Ebene beleuchtet wurde. Dieses Gefühl von Fragmentierung macht die Autorin dabei anhand unterschiedlicher narrativer Mittel für den Rezipienten spürbar.

Wie Fong andeutet, zeichnet sich das Werk nicht nur durch die Vielzahl an unterschiedlichen Figuren, deren Geschichten stückweise erzählt werden, sowie auch durch die Einbeziehung unterschiedlicher Epochen und Generationen aus. Zentral ist vor allem auch die Vielzahl an unterschiedlichen Perspektiven, die im Roman repräsentiert werden: Die Fokalisierungsinstanz wechselt mit jedem Kapitel, so dass jede der 13 Erzählungen aus Sicht einer anderen Figur geschildert wird. Jonathan Gibbs spricht daher in seiner Rezension von einem „kaleidoscope of perspectives".[207] Im vierten Kapitel tritt zudem eine multiple Fokalisierung auf, wobei die Perspektive zwischen vier Figuren wechselt. Neben der ständigen Änderung der Fokalisierungsinstanz kombiniert Egan in ihrem Werk auch verschiedene Strukturen der erzählerischen Vermittlung. So sind neutrale extradiegetische Erzählinstanzen eingesetzt, welche die Handlung unkommentiert aus Sicht der Fokalisierungsinstanz schildern. In anderen Kapiteln erlebt der Rezipient hingegen homodiegetische oder auch autodiegetische Erzählinstanzen, welche die Geschehnisse aus ihrer Sichtweise kommentieren und explizit über Zeit reflektieren (vgl. u. a. *GS* Kapitel 5, 6). Im zehnten Kapitel verwendet Egan darüber hinaus eine ungewöhnliche Form der erzählerischen Vermittlung, die in der zweiten Person Singular verfasst ist.

Neben diesen komplexen Strukturen im Bereich der Fokalisierung und der erzählerischen Vermittlung, welche die einzelnen Kapitel bzw. Erzählungen deutlich voneinander trennen und auf diese Weise Fragmentierung evozieren, kombiniert die Autorin verschiedene Texttypen. In diesem Zusammenhang sticht das vorletzte Kapitel heraus, da es in Form einer Folienpräsentation erzählt wird. Hier durchbricht Egan die Linearität des Buches, wenn sie die Abfolge von Buchstaben, Wörter und Zeilen auf der Buch-

[207] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-visit-from-the-goon-squad-by-jennifer-egan-2264678.html (letzter Zugriff: 24.08.2014).

seite aufhebt und durch graphische Anordnungen ersetzt, die nicht von links nach rechts gelesen werden. Diese Form des Erzählens und ihre Auswirkungen auf die Repräsentation von Zeitvorstellungen und -erfahrungen werden im Kapitel 7.3 besprochen. Im Hinblick auf einen weiteren außergewöhnlichen Texttyp ist darüber hinaus auf das neunte Kapitel zu verweisen, in welchem Jules Jones als homodiegetische Erzählinstanz über sein Interview mit dem Star Kitty Jackson berichtet. Dieses wird in Form eines Zeitschriftenartikels dargestellt[208] und erinnert mit einem massiven Einsatz von Fußnoten an den Stil David Foster Wallace' (vgl. Churchwell 2011, vgl. Martin 2011).

Egan erschafft auf die oben dargelegte Art und Weise 13 Erzählungen, die sich in ihrem Setting, ihrer Figurenkonfiguration, der erzählerischen Vermittlung, ihrem Stil und ihrer Stimmung teilweise so stark voneinander unterscheiden, dass sich die Kritiker nicht einig sind, ob es sich bei diesem Werk um einen Roman oder um eine Sammlung von Kurzgeschichten handelt. Da Egan die Geschichten jedoch gleichzeitig durch vielfältige Elemente miteinander verknüpft, wird auf diese Frage im folgenden Unterkapitel noch genauer eingegangen. An dieser Stelle kann bereits zusammengefasst werden, dass die Autorin durch verschiedene narrative Mittel einen hohen Grad an Fragmentierung inszeniert und diese im 20. und 21. Jahrhundert prägende Zeiterfahrung für den Rezipienten greifbar macht.

Zusätzlich zur Inszenierung des Gefühls von Fragmentierung durchbricht Egan sowohl durch die Reihenfolge ihrer Kapitel als auch innerhalb der einzelnen Erzählungen eine nach Genette analysierbare Chronologie bzw. Anachronie. So folgen die einzelnen Erzählungen ohne ein bestimmtes temporales System aufeinander. Die Handlung der ersten Erzählung spielt den impliziten Angaben des Textes zufolge einige Jahre vor 2010, also etwa in der Mitte der Spanne der insgesamt erzählten Zeit. Die Geschichten der folgenden Kapitel gehen von hier aus zunächst weiter in die Vergangenheit, das heißt bis in die 1970er Jahre, in denen die jugendlichen Mitglieder einer Punkband portraitiert und – in der folgenden Erzählung – die Afrika-Safari des Musikverlegers Lou mit seinen Kindern Charlie und Rolph sowie der neuen Geliebten geschildert werden. Bis zu den Erzählungen, die eine Zukunftsvision der 2020er Jahre aufzeigen (*GS* Kapitel 12, 13), sind die übrigen Geschichten hinsichtlich des Zeitraums, in dem die

[208] Dies ist bereits an der Kapitelüberschrift zu erkennen: „Forty-Minute Lunch: Kitty Jackson Opens up About Love, Fame and Nixon! Jules Jones reports", die auch in ihrem Druckbild an einen Zeitschriftenartikel erinnert (*GS* 175).

Handlung spielt, nach keinem erkennbaren zeitlichen Schema angeordnet (vgl. Blythe 2010).

Auch innerhalb der einzelnen Erzählungen kommt es zu temporalen Verschiebungen (vgl. Sexton 2011): So wird im ersten Kapitel mit dem Titel „Found Objects“ die eigentliche Haupthandlung, die Schilderung eines Dates zwischen Sasha, einer Kleptomanin, und Alex, der gerade nach New York gezogen ist, immer wieder durch Gesprächsfragmente des Dialogs zwischen Sasha und ihrem Therapeuten Coz überblendet, ohne dass dies angekündigt oder explizit thematisiert wird:

> As she [Sasha] followed Alex from the bar, she couldn’t resist unzipping her purse and touching the fat green [stolen] wallet just for a second, for the contradiction it made her feel around her heart. ‘You’re aware of how the theft makes *you* feel,’ Coz said. ‘To the point where you remind yourself of it to improve your mood. But do you think about how it makes the other person feel?’ (*GS* 6)

In anderen Erzählungen wird dagegen unangekündigt in die Zukunft der Figuren gesprungen, indem eine zuvor nicht wahrnehmbare, scheinbar allwissende Erzählinstanz über das spätere Schicksal einzelner Figuren berichtet. Dies ist etwa im vierten Kapitel „Safari“ zu beobachten, das von der bereits erwähnten Afrika-Safari von Lou und seinen Kindern Charlie und Rolph handelt: „Charlie shrugs. ‘I know Dad.’ Charlie doesn’t know herself. Four years from now, at eighteen, she’ll join a cult across the Mexican border whose charimatic leader promotes a diet of raw eggs; she’ll nearly die from salmonella poisoning before Lou rescues her“ (*GS* 84). An solchen Stellen der Erzählung scheint es, als würde der Rezipient durch ein Wurmloch in eine andere Zeit ‚gebeamt‘, bevor die eigentliche Geschichte – wiederum ohne Ankündigung – weitergeführt wird.

Durch diese Inszenierung von Delinearisierung entsteht in Kombination mit den eingesetzten Mitteln zur Fragmentierung ein in seiner (temporalen) Struktur sehr komplexes Werk, das den Leser in hohem Maße fordert, wie es Kritiker des Romans teilweise bemängeln. Demnach muss sich der Leser seinen Weg durch die Settings der einzelnen Erzählungen mit den jeweiligen zeitlichen Eigenheiten bahnen. Dies bedeutet für den Rezipienten westlich-industrialisierter Gesellschaften ein Training, sich in unterschiedlichen, variierenden temporalen Situationen zurechtzufinden. Dabei erfolgt dieses Üben im fiktionalen Raum, so dass der Leser Erfahrungen für den eigenen Umgang mit Zeit im eingangs konstatierten Spannungsfeld sammeln kann, ohne dass dies direkt reale Folgen hat.

Jedes Kapitel bildet dabei einen Überraschungsmoment. So schreibt der Rezensent Robert Fulford (2012):[209] „She [Egan] assembles her story carefully but never predictably. Every chapter is a surprise.“ In der Tat ist es dem Rezipienten nicht möglich zu antizipieren, welche Geschichte, welche Figuren und welche Dekade die Autorin als nächstes wählt, so dass das Konzept der *surprise* ein wichtiges Element des Romans darstellt. Der Terminus *surprise* wird in diesem Kontext jedoch anders gebraucht als im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit beschrieben:[210] Er bezieht sich hier nicht auf eine überraschende Wendung in der Handlung, welche die Erwartungen des Rezipienten durchkreuzt. Vielmehr ist der Leser von *A Visit from the Goon Squad* aufgrund der experimentellen Struktur des Romans kaum in der Lage, Erwartungen in diesem Sinn aufzubauen. Dies ist der Fall, obwohl die einzelnen Kapitel in vielfacher und vielfältiger Hinsicht miteinander verwoben sind. Diese teilweise sehr subtilen Zusammenhänge kann der Rezipient jedoch nur retrospektiv, vielleicht auch erst bei einem erneuten Lesen des Buches, in ihrem vollen Umfang erfassen (vgl. Jordan 2011). Zugleich kann der Begriff *surprise* auch auf die *discourse*-Ebene bezogen werden, da jedes neue Kapitel mit seiner erzählerischen Vermittlung, dem Texttyp etc. ebenfalls eine Überraschung darstellt. Durch diese experimentelle Romanstruktur erhält das Konzept *surprise* eine neue Dimension bzw. wird um eine zusätzliche Facette ergänzt.

Genauso schwierig wie die Rezeption des Werkes sind auch dessen Analyse und vor allem deren kohärente Darstellung. So merkt Will Blythe in seiner Rezension (2010) korrekt an, dass es aufgrund der Vielzahl an Figuren und unterschiedlichen, aber dennoch miteinander verknüpften Handlungen unmöglich ist, eine Zusammenfassung des Romans zu schreiben. Daher stellt die folgende tabellarische Übersicht mit der jeweiligen Figurenkonfiguration einer Erzählung, dem Setting und der Fokalisierungsinstanz – an Stelle einer inhaltlichen Zusammenfassung – eine Orientierung im Roman bereit. Bei einer Betrachtung der verschiedenen Auftritte der Figuren wird auch deren Vernetzung untereinander erkennbar. Im Verlauf der Analyse konzentrieren sich die angeführten Beispiele im Wesentlichen auf die Erzählungen im Zusammenhang mit den drei Figuren Sasha, Ted und Lou, um die Lesbarkeit und ein besseres Verständnis zu gewährleisten.

---

[209] http://arts.nationalpost.com/2012/01/10/jennifer-egans-a-visit-from-the-goon-squad-is-all-about-the-timing/ (letzter Zugriff: 24.08.2014).

[210] Vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

Kapitel	Setting	Figuren	Fokalisierungsinstanz
Part A			
1 „Found Objects“	New York, einige Jahre vor 2010	Sasha, Alex, (Coz)	Sasha
2 „The Gold Cure“	New York, 2 Jahre vor dem Zeitpunkt in Kapitel 1	Bennie, Sasha, Chris, die Stop/Go-Sisters, Colette	Bennie
3 „Ask Me if I Care“	San Francisco, 1979	Rhea, Jocelyn, Alice, Scotty, Bennie, Marty, Lou	Rhea
4 „Safari“ (I. Grass – II. Hills – III. Sand)	Afrika, 1973	Lou, Mindy, Charlie, Rolph, Albert, übrige Mitglieder der Reisegruppe	Lou, Mindy, Charlie, Rolph
5 „You (Plural)“	Los Angeles (?), 1999	Jocelyn, Rhea, Lou, (Jocelyns Mutter)	Jocelyn
6 „X’s and O’s“	New York, 1997	Scotty, Bennie, Sasha, Pärchen im Park	Scotty
Part B			
7 „A to B“	Crandale, New York, 2001/2	Bennie, Stephanie, Chris, Jules, Bosco Kathy, Clay, Noreen, Dolly	Stephanie
8 „Selling the General“	New York – in der Wüste (Mexiko?), ~2010	Dolly, Lulu, Kitty, Arc, General	Dolly
9 „Forty-Minute Lunch: Kitty Jackson Opens up About Love, Fame and Nixon! – Jules Jones reports“	New York, 1995 (?)	Jules, Kitty	Jules
10 „Out of Body“	New York, 1993	Rob, Sasha, Drew, Lizzi, Bix	Rob
11 „Goodbye, My Love“	Neapel, Ende der 1980er	Ted, Sasha, Susan, Beth, Hammer	Ted
12 „Great Rock and Roll Pauses – By Alison Blake“	South California, 2020er	Sasha, Drew, Alison, Lincoln	Alison
13 „Pure Language“	New York, 2020er	Alex, Rebecca, Cara-Ann, Lulu, Bennie, Scotty (Sasha)	Alex

7.2 Das Netz der Zeit

Egan durchbricht in ihrem Werk *A Visit from the Goon Squad*, wie im ersten Unterkapitel dargestellt, konventionelle Zeitvorstellungen, die auf Prinzipien wie Kohärenz, Linearität und Chronologie beruhen, indem sie ihre 13 Geschichten in scheinbar zufälliger temporaler Reihenfolge anordnet und die Chronologie auch innerhalb der einzelnen Kapitel durchkreuzt. Jede ihrer Erzählungen gestaltet sie dabei so unterschiedlich, dass ein hoher Grad an Fragmentierung entsteht. Durch die auch im Leseprozess erfahrbare Inszenierung von Fragmentierung und Delinearisierung macht die Autorin auf anschauliche Weise deutlich, dass das linear-objektive Modell der Uhrzeit nicht das einzige ist bzw. sein kann.

Bereits im ersten Kapitel des Romans wird damit gearbeitet, dass menschliche Wahrnehmungen und Prozesse der Erinnerung meist antichronistisch[211] verlaufen. Getriggert durch bestimmte Ereignisse, Objekte, Stimmungen oder ähnliches erinnert sich das Individuum an vergangene Erlebnisse, die in der Folge die gegenwärtigen Erfahrungen überlagern und prägen, so dass eine gefühlte Simultanität von unterschiedlichen Zeitstufen entsteht. Genau dieser Zustand wird am Beispiel der Figur Sasha dargestellt, die sich beim Diebstahl einer Geldbörse während des Dates mit Alex immer wieder an die Worte ihres Therapeuten Coz erinnert, so dass Fragmente der therapeutischen Dialoge, das heißt der *second narrative*, in die Schilderung der *first narrative* des Dates mit Alex und des Portemonnaie-Diebstahls kommentarlos eingeblendet werden. Beide Geschehnisse erscheinen somit zunächst parallel, so dass der Leser diese zu identifizieren und den unterschiedlichen Zeitstufen zuzuordnen hat, indem er sich in die Fokalisierungsinstanz und deren Gedankenwelt einfühlt.[212]

Auch wenn jede der 13 Erzählungen aufgrund ihrer unterschiedlichen Gestaltung für sich stehen kann, handelt es sich dennoch nicht um eine bloße Sammlung an Kurzgeschichten, da Egan die einzelnen Kapitel vielfältig miteinander verknüpft. Die Verbindungen sind teilweise so subtil und zahlreich, dass sie für den Rezipienten erst bei einem erneuten Lesen des Romans erkennbar werden (vgl. Martin 2011). Die offensichtlichste Verbindung zwischen den Kapiteln des Romans entsteht durch eine weit verzweigte Figurenkonstellation. Durch den großen Zeitraum der erzählten Zeit besteht die Möglichkeit, Figuren über mehrere Dekaden hinweg zu portraitieren, als Kind, als Jugendliche, als Erwachsene, im Alter. Dabei erscheinen diese immer wieder in

[211] Vgl. zu diesem Begriff Kapitel 3.1 der Arbeit.

[212] Vgl. dazu auch die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 7.1.

Verbindung mit anderen Figuren in unterschiedlichen Kombinationen, so dass neue Verzweigungen innerhalb der Figurenkonstellation des gesamten Werks geschaffen werden. Eine Figur, die in einem Kapitel eine Nebenfigur darstellt, wird dabei innerhalb einer anderen Erzählung zur Hauptfigur, teilweise zur Fokalisierungs- oder homo- bzw. autodiegetischen Erzählinstanz, und umgekehrt. So tritt die Figur Sasha, die über den gesamten Roman hinweg neben dem Musikproduzenten Bennie am häufigsten präsent ist, in insgesamt sechs der 13 Erzählungen auf.[213] Während sie im ersten Kapitel Protagonistin und Fokalisierungsinstanz zugleich ist, wird sie in den übrigen Erzählungen aus der Perspektive anderer, mit ihr in Beziehung stehenden Figuren repräsentiert.[214] Der Rezipient lernt sie u. a. durch die Erinnerungen ihres Onkels Ted als Kind (vgl. *GS* 220 f., 225 ff.) sowie als junge Erwachsene, wenn Ted in Neapel auf der Suche nach ihr ist (vgl. *GS* Kapitel 11), kennen. Sie wird aus der Perspektive ihres Freundes Rob als Studentin (vgl. *GS* Kapitel 10) und schließlich durch die Augen ihrer Tochter Alison als Mutter (vgl. *GS* Kapitel 12) porträtiert. Als Bennies enge Assistentin wird sie zudem im zweiten Kapitel aus dessen Perspektive dargestellt und darüber hinaus von der autodiegetischen Erzählinstanz Scotty in Kapitel 6 wahrgenommen. Demnach ist sie in den Erzählungen mit knapp zwanzig anderen (Reflektor-) Figuren verknüpft, die ihrerseits wieder neue Verbindungen in der Figurenkonstellation aufweisen. So entsteht eine äußerst komplexe Konstellation aus über 40 Figuren, wobei jede einzelne Figur mit zahlreichen anderen vernetzt ist.[215]

Neben diesen Verbindungen zwischen den verschiedenen Figuren entstehen zahlreiche Verknüpfungen zwischen den einzelnen Erzählungen durch die Erinnerungen der Figuren an bestimmte Ereignisse, die an anderer Stelle im Roman genauer geschildert oder wieder aufgegriffen werden. Ein Beispiel hierfür ist die Darstellung der Aufzeichnungen von Sashas Tochter Alison über die Freundschaft ihrer Eltern zu Rob (vgl. *GS* 280 f.), die wiederum im zehnten Kapitel aus Robs Sicht erzählt wird. In der Genetteschen Terminologie entstehen hier durch interne Analepsen *repeating*

---

[213] Sasha kommt als Figur in den Kapiteln 1, 2, 6, 10, 11 und 12 vor. In Kapitel 13 ist sie durch die Schilderungen von Alex‘ Erinnerungen an das Date mit ihr ebenfalls präsent. S. hierzu auch die tabellarische Übersicht zum Roman in Kapitel 7.1.

[214] Dies bietet u. a. auch vielfältige Möglichkeiten zur Figurencharakterisierung, auf die im Kapitel 7.4 näher eingegangen wird.

[215] Das Charakteristikum der hohen Figurenzahl und der subtilen Verknüpfung ihrer Schicksale erinnert an John Dos Passos’ Roman *Manhattan Transfer* (1925), wobei Egan die Vernetzungen zwischen den einzelnen Figuren noch weiter ausführt. S. hierzu auch Kapitel 2.4 der Arbeit.

narratives. Die durchgängige Verwendung des Begriffs der Analepse ist in Egans Werk jedoch problematisch. Während im Zusammenhang mit der oben erwähnten Situation der Freundschaft zwischen Sasha und Rob von einer Analepse gesprochen werden kann, kommt es aufgrund der antichronistischen Anordnung der einzelnen Erzählungen an anderer Stelle vor, dass eine zeitlich rückblickende Erinnerung auf ein Geschehen Bezug nimmt, das in einem späteren Kapitel geschildert wird. So spricht der Musikproduzent Lou im Dialog mit seiner jungen Geliebten, der im dritten Kapitel wiedergegeben wird, über eine frühere Afrika-Safari. Demnach handelt es sich um eine Analepse. Allerdings werden diese Afrika-Safari und damit die Ereignisse, auf die Lou hinweist, erst im vierten Kapitel beschrieben. Dies spräche eher für eine Prolepse, da der Rezipient Hinweise auf ein im Roman später dargelegtes Geschehen erhält. Diese Hinweise kann der Rezipientjedoch nicht nutzen, da jedes Kapitel eine Überraschung darstellt und der Leser nicht erahnen kann, welche Geschichte als nächste folgt. Somit wird in Egans *A Visit from the Goon Squad* offensichtlich, dass Genettes Kategorien auf einer linear-chronologischen Darstellung der Handlung beruhen und die zeitlichen Strukturen in einem experimentellen Roman wie dem von Jennifer Egan aus diesem Grund nicht greifen können.[216] Daher ist im Fall der Andeutung Lous hinsichtlich der Afrika-Safari von der Repräsentation einer Erinnerung zu sprechen, die eine *repeating narrative* erzeugt.

Auch bestimmte Objekte dienen dabei zur Herstellung von Verbindungen zwischen den einzelnen Geschichten. In diesem Zusammenhang sind vor allem Fotos zu nennen. So sieht die Fokalisierungsinstanz Rhea im zweiten Kapitel ein Foto der Afrika-Safari von Lou mit zweien seiner Kinder, Charlie und Rolph. Diese Safari wird im darauffolgenden Kapitel beschrieben. Auch das Foto von Rob, das Sasha nach den Aussagen ihrer Tochter Alison immer bei sich trägt (vgl. *GS* 281), erinnert den Leser an die Schilderungen im zehnten Kapitel, in dem die Freundschaft zwischen beiden aus Robs Sicht dargestellt wird.

Ein weiteres narratives Mittel zur Schaffung von Verbindungen zwischen den Kapiteln in *A Visit from the Goon Squad* ist die Arbeit mit Leitmotiven. So werden zentrale Sätze an unterschiedlichen Stellen des Romans immer wieder eingebaut und mehrfach wiederholt. Das prägnanteste Beispiel hierfür ist der Titel des Romans mit dem Ausdruck des *goon squad*. Dieser steht sinnbildlich für die Zeit, welche die Figuren an verschiedenen Stellen ihres Lebens einholt und als Schlägertrupp, so die wörtliche Über-

[216] Vgl. hierzu auch die Diskussion von Genettes Kategorien und ihren Grenzen im Kapitel 3.1.

setzung von *goon squad*, diese entsprechend behandelt. Der Ausdruck *goon squad* wird an zwei Stellen im Roman direkt genannt (vgl. *GS* 134, 341), an vielen anderen Stellen wird implizit darauf rekurriert, wenn bestimmte Figuren mit ihren einschneidenden Zeiterfahrungen dargestellt werden.[217]

Jede der 13 Erzählungen wird über die oben dargelegten Formen mit den anderen verknüpft. So entsteht insgesamt ein dichtes Netz aus impliziten, teilweise sehr subtilen Verbindungen und Zusammenhängen, welche die einzelnen Erzählungen anstelle der fehlenden Chronologie zusammenhalten. Mit der unkonventionellen Metapher des Netzes wird so eine temporale Vorstellung geprägt, die eine Alternative zum konventionellen linear-chronologischen Zeitkonzept schafft, bei dem eine Orientierung durch assoziative Verbindungen zwischen einzelnen Elementen möglich ist. Der Begriff des Netzes bezieht sich dabei auf die Zeitstruktur im Ganzen, gleichzeitig spielt er auch die einzelnen, verbindenden Bestandteile, wie die Figurenkonstellation, die Repräsentation von Erinnerungen oder die Wiederholung von Leitmotiven, an. Da Egans *fiction of time* insbesondere mit ihrer fragmentarischen Struktur auf typische Zeitvorstellungen und -erfahrungen westlich-industrialisierter Gesellschaften rekurriert, scheint die Netz-Metapher in diesem Kontext besonders geeignet: Bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde geschildert, dass aufgrund der neuen temporalen Erfahrungen, die u. a. durch den großen Einfluss von neuen Transport- und Kommunikationsmedien zustande kommen, linear-chronologische Ordnungs- und Orientierungsmuster in der „breiten Gegenwart“ (Gumbrecht 2010) an Bedeutung verlieren, da sie aktuelle, verstärkt räumlich geprägte Zeiterfahrungen nicht mehr treffend abbilden können. Auf der Suche nach alternativen Möglichkeiten der Orientierung bietet Egan in ihrem Roman mit der netzartigen Struktur eine Handlungsoption.[218]

Am Ende des Romans erzeugt die Autorin eine zyklische Zeitvorstellung, indem sie das am Anfang des Romans beschriebene Geschehen wieder aufgreift (vgl. Churchwell 2011). Im metaphorischen Konzept des Netzes ausgedrückt erzeugt die Autorin demnach weitere Verknüpfungen und zieht die netzartige Struktur an beiden Enden

---

[217] Mit den letzten drei der angeführten Mittel zur Schaffung von Verbindungen zwischen den Erzählungen, die Repräsentation von Erinnerungen, Erinnerungsobjekten und die Arbeit mit Leitmotiven, knüpft die Autorin an Erzähltexte der Moderne an. So verwendet Virginia Woolf beispielsweise in ihrem Roman *The Years* (1937) eben diese Techniken, um Geschichten über verschiedene Generationen der Familie Pargitter in einer erzählten Zeit von über 50 Jahren zusammenzuführen (vgl. u. a. Lusin 2007: 256, vgl. Stevenson 1992: 93).

[218] Zur Bedeutung der Netz-Metapher in westlich-industrialisierten Gesellschaften s. auch Großklaus (1995). Zur Bedeutung der Metapher des Netzes vgl. außerdem Friedrich (2009, 2012).

zusammen. So ist Alex, Sashas Date aus dem ersten Kapitel die Fokalisierungsinstanz der Schlussgeschichte, die in den 2020er Jahren spielt. Er wird als Bennies Assistent bei der Organisation eines Konzertes mit dessen alten Bandkollegen Scotty portraitiert. Der Kontakt zwischen Bennie und Alex entsteht über Sasha, die bei ihrem Date mit Alex zu viel über ihren ehemaligen Chef erzählt. Im Laufe des Konzerts erinnert sich Alex sukzessive an Sasha. Als er nach dem Konzert mit Bennie durch die Straßen New Yorks geht und sich über Sasha – Bennies frühere Assistentin – unterhält, werden seine Erinnerungen immer detaillierter und präsenter. Er verspürt eine Sehnsucht nach ihr, obwohl er inzwischen eine Beziehung mit Rebecca führt, mit der er eine gemeinsame Tochter hat. Schließlich klingeln die beiden Männer sogar an Sashas damaliger Wohnungstür, wobei Alex Szenen des gemeinsamen Abends mit Sasha wieder durchlebt, welche die Wahrnehmung des gegenwärtigen Moments überlagern:

> He leaned in to the buzzer, every electron in his body yearning up those ill-lit angular stairs he now remembered as clearly as if he'd left Sasha's apartment just this morning. He followed them in his mind until he saw himself arriving at a small, cloistered apartment – purples, greens – humid with a smell of steam heat and scented candles. A radiator hiss. Little things on the windowsills. A bathtub in the kitchen – yes, she'd had one of those! […] Alex imagined walking into her apartment and finding himself still there – his young self, full of schemes and high standards, with nothing decided yet (*GS* 347 f.).

Dabei scheinen beide Zeitstufen – Gegenwart und Vergangenheit – in Alex Zeiterleben zu verschmelzen. Er kann sich an Details in der Wohnung erinnern – das schlecht beleuchtete Treppenhaus, die Souvenirs auf der Fensterbank und die Badewanne in der Küche – und schreitet mental durch diese hindurch. Der Rezipient fühlt sich dabei in das erste Kapitel zurückversetzt, da darin Sashas Wohnung in nahezu derselben Wortwahl beschrieben ist.

Tatsächlich scheint sich Alex nicht so sehr nach Sasha als Person zu sehnen, sondern vielmehr nach seinem damaligen Lebensgefühl, das besonders auf seinem Zeiterleben beruhte, in dem alles unentschieden war und Entscheidungen rückgängig gemacht werden konnten. Diese Zeit ohne Verantwortung und voller Freiheit erscheint ihm verlockend: Wie es die Wendung „as if" und der Gebrauch des Konjunktivs anzeigen, kreiert sich Alex, ähnlich wie Stephen in Ian McEwans Roman *The Child in Time*, eine alternative Welt, in welche er in diesem Moment der fiktionalen Welt mental zurückkehren kann. Diese alternative Wirklichkeit erscheint jedoch nur kurz, da Sasha nicht die Tür öffnet. In diesem Moment erfährt Alex schmerzlich die Unumkehrbarkeit sowie das Vergehen der Zeit.

Schließlich kommt eine junge Frau an den beiden Männern vorbei. Es heißt, dass sie neu in New York sei, genau wie Alex zum Zeitpunkt seines Dates mit Sasha. Dieses Bild am Ende des Romans birgt Potential für eine neue Geschichte, die Erzählung könnte an dieser Stelle aufs Neue beginnen. Damit erinnert der Roman an Brian Richardsons *circular strategy*, da der Roman in diesem Kapitel und insbesondere an dieser Textstelle an seinen Anfang zurückkehrt. Dies wird jedoch nicht durch die Inklusion antimimetischer Zeitstrukturen erreicht, sondern eher nach dem Vorbild modernistischer Texte[219] durch Anspielungen auf das frühere Geschehen. Das Romanende, in dem diese Szene angesiedelt ist, bleibt somit offen. Es ist unklar, ob die junge Frau sich in New York durchsetzen und ein glückliches Leben führen kann. Das Ende kann somit sowohl auf einen hoffungsvollen Neustart hindeuten als auch auf einen Teufelskreis, in welchem sich die schmerzliche Erkenntnis der Unaufhaltbarkeit und Unumkehrbarkeit von Zeit immer wiederholt. Welche der beiden Optionen realisiert wird, ist der Imagination des Rezipienten überlassen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Jennifer Egan in *A Visit from the Goon Squad* nicht nur durch Fragmentierung die konventionelle Linearität und Chronologie des narrativen Textes durchbricht, sondern gleichzeitig alternative Strukturierungsprinzipien entwickeln, welche die einzelnen Erzählungen zu einem zusammenhängenden Ganzen verbinden. Lässt sich der Rezipient auf die netzartigen Verbindungen zwischen den einzelnen Kapiteln ein und folgt den oben beschriebenen Assoziationen, Erinnerungen und Beziehungen, bietet die Struktur des Netzes zugleich eine alternative Orientierung zum Prinzip der temporalen Linearität. Im Hinblick auf diese *fiction of time* von einer Kurzgeschichtensammlung zu sprechen, ist wegen der engen Verbindungen, welche die Autorin auf verschiedenen Ebenen erzeugt, zu kurz gegriffen.

7.3 Präsentationsfolien als Narration – Fragmentierung und alternative Strukturierung

Im zwölften Kapitel ihres Werks *A Visit from the Goon Squad* unterbricht die Autorin die bisherige Form der Erzählungen und bringt an dieser Stelle nicht nur einen neuen Texttyp, wie etwa den Zeitschriftenartikel im neunten Kapitel, sondern eine Folienpräsentation als Negation der konventionellen linearen Textform der Buchseite. Als

[219] Ein Beispiel in diesem Zusammenhang ist Virginia Woolfs Roman *Between the Acts* (1941), bei dem der Satz „Then the curtain rose.“ (*Between the Acts* 130) am Ende des Werks einen neuen Beginn evoziert, als ob sich der Vorhang zu einem neuen Schauspiel hebt (vgl. Lusin 2007: 207).

intermedialer Bezug (vgl. Kusche 2012: 51, vgl. auch Rajewski 2002: 17) werden die computergenerierten Präsentationsfolien im Roman auf der Papierseite in Form eines Ausdrucks nachgeahmt. Hierbei gehen manche der Funktionen des entsprechenden Computerprogramms aufgrund der fehlenden Digitalität verloren. So fehlt beispielsweise die Möglichkeit, die Folien automatisch als Diaschau ablaufen zu lassen, von einer Folie zu einer anderen zu springen oder diese zu verändern. Die hieraus entstehende intermediale Form des Romans gilt als experimentell (vgl. u. a. Fulford 2012, vgl. Churchwell 2011) und nimmt auch auf den Bereich der narrativen Zeitdarstellung Einfluss.

Die Folienpräsentation stellt einen Auszug aus dem Tagebuch von Alison Blake, Sashas Tochter, dar. Da die Erzählung in den 2020er Jahren spielt, schreibt sie ihre persönlichen Gedanken und Erfahrungen nicht mehr Zeile für Zeile in konventionell-textueller Form auf, sondern hält diese in Form von Grafiken fest. Dementsprechend liest der Rezipient nicht Zeile für Zeile von links oben bis rechts unten, so dass die Linearität der Buchseite als temporal geprägte Ordnungsfunktion hier von räumlichen Elementen übernommen wird. Dies erinnert an die Aussagen Gumbrechts innerhalb seines Werkes *Breite Gegenwart* (2010), in dem das zeitliche Nacheinander durch ein räumliches Nebeneinander von Erfahrungen unterschiedlicher Zeitstufen ersetzt wird. Durch das Einfügen der abgedruckten Folienpräsentation evoziert Egan Strukturierungsprinzipien eines solchen Konzeptes in narrativer Form. So ordnet Alison ihre Gedanken in Kreis- bzw. Flussdiagrammen an, erstellt Collagen und Tabellen, deren Textfragmente der Rezipient entsprechend ihrer räumlichen Anordnung verfolgt. Hierbei liegt keine festgelegte Reihenfolge vor. Die räumliche Gestaltung der Grafiken zeigt dabei Zusammenhänge auf und ist zudem in Teilen semantisch aufgeladen. Dies ist z. B. auf der Folie „Dad's Questions/Lincoln's Answers" zu erkennen. Hier wird durch die Andeutung einer Wippe, die ihr Schwergewicht auf der Seite der Fragen des Vaters hat, deutlich, dass dieser seinen Sohn Lincoln mit seinen Fragen überrumpelt und nicht in der Lage ist, angemessen auf ihn und seine Leidenschaft für Pausen in der Musik einzugehen.

Auch wenn diese innovative Form der Erzählung für den Rezipienten, der traditionelle Buchseiten gewohnt ist, zunächst unzusammenhängend und merkwürdig erscheint, so entsteht dennoch aus den einzelnen Grafiken eine zusammenhängende Erzählung, in der Alison u. a. die Kommunikationsprobleme ihrer Familie verarbeitet. Damit steht die Erzählform der Folienpräsentation als sinnstiftendes Medium gleich-

wertig neben der konventionellen schriftlichen Erzählung, wobei die Aussage des Textes auf andere Art zustande kommt.

Innerhalb dieses in seiner Form experimentellen Kapitels wird auch über die Effektivität und Sinnhaftigkeit dieses neuen Mediums auf einer Metaebene reflektiert. Dies findet vor allem bei der Darstellung des Dialogs zwischen Sasha und ihrer Mutter statt, die unterschiedlichen Generationen angehören. Alison gibt Kommentare ihrer Mutter als Vertreterin der konventionellen Art des Tagebuchschreibens wieder, z. B.: „Why not writing for a change? […] I mean writing a paper?“ oder „I see a lot of white. Where does the writing come in?“ (*GS* 261) Sasha steht dieser Form des Darstellens demnach kritisch gegenüber und möchte ihre Tochter aus diesem Grund dazu anregen, auch ‚normale‘ Tagebucheinträge auf Papier zu erstellen. Alison dagegen vertritt die Ansichten einer jungen Generation, welche die Folienpräsentation als Mittel mit zahlreichen zusätzlichen Möglichkeiten ansieht und in ihrer Präsentation entsprechend argumentiert, etwa wenn sie auf einer Folie Slogans aus der Schule sammelt, die sie der Mutter entgegenhalten kann: „A word-wall is a long haul!“, „Charts illuminate, not complicate!“, „Add a graphic and increase your traffic!“, „Give us the issues, not the tissues!“ (*GS* 262) Auf diese Weise findet eine humorvolle Auseinandersetzung über experimentelle narrative Formen auf einer Metaebene statt, die Egan in ihrem Roman selbst umsetzt.

Inmitten ihrer *fiction of time* verwendet die Autorin zwischen verschiedenen Erzählungen in konventioneller Textform eine experimentelle, innovative Form von Narration anhand von Grafiken auf Präsentationsfolien. Mit Ricœurs unauflöslicher Verbindung zwischen Zeit und Erzählung[220] präsentiert sie somit gleichsam eine ganz andere Art der zeitlichen Strukturierung. Diese ist nicht linear-fortlaufend geprägt, sondern erscheint durch Grafiken mit textuellen Bruchstücken auf den ersten Blick in hohem Maß fragmentiert. Trotzdem funktioniert diese Form der Erzählung: Der Rezipient kann dem Kapitel in dieser ungewohnten Form der Narration eine Erzählung aus Alisons Perspektive entnehmen, die sinnvoll und zusammenhängend erscheint. Egan zeigt damit eine alternative Art der Orientierung bzw. Ordnung, die ohne Chronologie und Linearität auskommt und stattdessen an räumliche Strukturierungsprinzipien anknüpft. Betrachtet man die Charakteristika von Zeitvorstellungen und -erfahrungen im 21. Jahrhundert, die im theoretischen Teil dieser Arbeit dargestellt sind, präsentiert die Autorin eine mögliche Alternative zur Orientierung in neuartigen Zeitmustern, die möglicherweise passender als eine linear-chronologische Ordnung ist.

---

[220] Vgl. hierzu Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

7.4 Subjektive Zeiterfahrungen

Jennifer Egans *fiction of time* ist, wie zu Beginn der Analyse gezeigt, in hohem Grad fragmentiert. Insbesondere entsteht dieser Eindruck durch die weit verzweigte Figurenkonstellation sowie die in jedem Kapitel wechselnde Fokalisierungsinstanz. Neben der Evozierung von Fragmentierung bietet diese hohe Anzahl an unterschiedlichen Figuren und Fokalisierungsinstanzen auch die Möglichkeit, heterogene Zeitvorstellungen und subjektiv geprägte Eigenzeiten anschaulich zu repräsentieren. So erlebt der Rezipient in jeder Erzählung eine neue Fokalisierungsinstanz, die durch spezifische Vorstellungen von Zeit geprägt ist und ihre persönlichen Erfahrungen mit dem Phänomen macht. Dieser Eindruck wird noch durch die verschiedenartigen Texttypen und Strukturen der erzählerischen Formen verstärkt. Da die fokalisierenden Figuren zudem aus unterschiedlichen Generationen stammen und verschiedenen Geschlechts sind, ist es der Autorin möglich, Varianten, Differenzen und auch Konflikte im Zeiterleben zwischen diesen Gruppen aufzuzeigen, so wie es etwa hinsichtlich der unterschiedlichen Erzählformen als Fließtext auf Papier bzw. in Form von Grafiken auf dem Computer zwischen Sasha und ihrer Tochter Alison bereits im vorherigen Unterkapitel verdeutlicht wurde. Im Folgenden werden anhand der drei unterschiedlichen Figuren Sasha, Ted und Lou jeweils prägnante Zeitvorstellungen und -erfahrungen beispielhaft herausgearbeitet.

Sasha stellt aufgrund ihrer häufigen Präsenz im Roman diejenige Figur dar, über die der Leser am meisten erfährt. Wie im zweiten Unterkapitel der Analyse dargelegt, ist sie selbst Fokalisierungsinstanz in der ersten Erzählung des Werkes. Daneben wird sie aus zahlreichen anderen Perspektiven portraitiert, etwa der ihres Chefs Bennie Salazar, ihres Onkels Ted, ihres Freundes Rob und ihrer Tochter Alison.[221] Auf diese Weise entsteht eine Mischung aus expliziter wie impliziter Selbst- und Fremdcharakterisierung, so dass der Rezipient ein umfassendes Bild der Figur Sasha mit ihren Zeitvorstellungen und -erfahrungen an prägenden Punkten ihres Lebens erhält.

Sashas Leben ist in ihrer Kindheit und auch im jungen Erwachsenenalter von traumatischen Erlebnissen geprägt: Als Kind verhält sich das Mädchen bereits wie eine Erwachsene, wie der Leser in den Schilderungen von Teds Erinnerungen an seine Zeit mit der Familie am Lake Michigan (vgl. *GS* 225 ff.) erfährt. Sie imitiert die Mimik und die Sprache der Erwachsenen – insbesondere ihrer Mutter – und erfindet Geschichten, die sie angeblich erlebt hat, um die Zeit, die sie mit Ted am Strand verbringt, zu füllen,

[221] S. hierzu auch Kapitel 7.2.

während sich ihre Eltern streiten. Ted, der sie vor dieser familiären Situation bewahren möchte, beschreibt sie wie folgt: „And this made her seem much older than she really was, a tiny little woman, knowing, world-weary, too accepting of life's burdens even to mention them" (*GS* 227). Hier scheint es, als überspringt Sasha die Zeit der Kindheit mit dem spezifischen Zeiterleben von Freiheit und der Relevanz des gegenwärtigen Augenblicks. So ist die Zeit der Kindheit, wie es in der Analyse von Ian McEwans Roman *The Child in Time* deutlich wurde, essentiell für den Umgang mit Zeit.[222]

Als Jugendliche ist Sasha von der Zeit getrieben. Wie ihr Vater, der nach seiner Scheidung spurlos verschwand, läuft sie im Alter von 17 Jahren von zu Hause weg und zieht allein durch die Welt. Dass sie familiäre Beziehungen und enge Bindungen jedoch vermisst, zeigt sich, als sie Ted davon berichtet, dass sie ihren Vater während ihrer Reisen mehrfach erkannt zu haben glaubt: „'I kept thinking I saw my father. Isn't that crazy? […] In China, Morocco. I'd look across the room and – *bam!* – I saw his hair. Or his legs; I still remember the exact shape of his legs. […] I thought he might be following me,' Sasha said, 'making sure I was okay. And then, when it seemed like he wasn't, I got really scared'" (*GS* 233). In nur zwei Jahren sieht sie neben zahlreichen anderen Orten Tokio, Tanger und Neapel. Die dort erworbenen Souvenirs stellen positiv konnotierte Erinnerungsobjekte dar, die mit Erlebnissen während dieser Reisen verbunden sind. Gleichzeitig deuten aber dauerhafte Körperspuren auf negative Erfahrungen während dieser Zeit hin: So nimmt ihr Onkel Ted in Neapel wahr, dass Sashas Haare verblasst sind und ihre einst charakteristisch rote Farbe verloren haben (vgl. *GS* 224). Ihre Arme sind voller Kratzer und ihr Knöchel ist durch eine Narbe gekennzeichnet, die nach den Schilderungen ihres Freundes Rob von einem nicht richtig versorgten Knochenbruch herrührt (vgl. *GS* 201). Sie ist allein und einsam, da Bekanntschaften in ihrer beschleunigten Lebensart nie lange halten, wie sie schließlich vor Ted zugibt. In Neapel arbeitet sie u. a. bei einem Schweden als Prostituierte, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Trotzdem behält sie die Eigenschaft ihrer Kindheit bei, möchte stark erscheinen und um jeden Preis selbstständig sein, so dass sie Ted vorspielt, dass es ihr gut geht. Erst als er sie bis in ihr ärmliches Zimmer verfolgt, gibt sie ihre Lage zu (vgl. *GS* 240 f.).

Seit ihrem dreizehnten Lebensjahr leidet Sasha unter Kleptomanie. Diese Erkrankung bringt ein eigenes Zeitkonzept mit sich, das sich von der gesellschaftlich-synchronisierten Uhrzeit unterscheidet. Ein Diebstahl bedeutet für sie einen Moment

[222] Vgl. Kapitel 4.2.

intensiven Erlebens. Nach einem Diebstahl mit ihren Freundinnen zählt sie die Tage bis zur nächsten Möglichkeit (vgl. *GS* 199), welche für sie den nächsten emotionalen Höhepunkt darstellt. Den Zeitraum des Dates mit Alex teilt sie in „pre-“ und „post-wallet“ (*GS* 5) ein. Die Krankheit hat somit ihre eigenen Zeitstrukturen, die mit der gesellschaftlichen linearen Uhrzeit nicht zusammenzubringen sind. Ähnlich wie die Souvenirs, die sie auf ihren Reisen gesammelt hat, dienen auch die gestohlenen Objekte der Erinnerung. Darüber hinaus repräsentieren diese ihr Leben mit den spezifischen Eigenheiten in komprimierter Form. So charakterisiert sie ihre Sammlung von Objekten bzw. ‚Trophäen‘ auf einem Tisch in ihrer Wohnung wie folgt: „It contained years of her life compressed“ (*GS* 15). Mit jedem dieser Gegenstände ist demnach eine eigene Geschichte verbunden, welche diese in Sashas Gegenwart transferieren.

Auch wenn sie als junge Erwachsene viel reist und ein beschleunigtes Leben führt, sind Sashas Zeiterfahrungen im Erwachsenenalter von Aufschüben und Vermeidung gezeichnet. So führt sie mit ihrem Therapeuten Coz eine Liste mit Zielen, die sie noch verwirklichen möchte; ob dies erfolgreich ist, bleibt jeweils fraglich: Die Harfe steht seit Collegezeiten in ihrem Zimmer mit dem Vorsatz, das Instrument zu erlernen. Das Badesalz, das Alex in ihrer Wohnung zum Baden verwenden möchte, erinnert sie an einen Streit mit ihrer Freundin Lizzie, den sie schon lange aus dem Weg räumen will, und das New Yorker Appartment, das ursprünglich als Durchgangsstation dienen sollte, wird zur Dauerunterkunft: „In fact the whole apartment, which six years ago had seemed like a way station to some better place, had ended up solidifying around Sasha, gathering mass and weight, until she felt both mired in it and lucky to have it – as if she not only couldn’t move on but didn’t want to“ (*GS* 14 f.).

In ihrer New Yorker Zeit kehrt sich ihr kindliches Streben danach, erwachsen zu wirken, um. Die über dreißig Jahre alte Sasha verschweigt ihr tatsächliches Alter und versucht, die Spuren der Zeit an ihrem Körper durch regelmäßiges Workout aufzuhalten. Sie lebt ein Singleleben wie eine Zwanzigjährige und dated unterschiedliche Männer. Ob ihre Beziehung und folgende Ehe mit Drew einer Form der Vermeidung entspricht, wird nicht deutlich. Der Rezipient erfährt über Alisons Folienpräsentation davon, dass Sasha ihren Freund aus Collegezeiten nach einigen Jahren über Facebook wiedertrifft, mit ihm New York verlässt und schließlich am Rande der sich ausbreitenden kalifornischen Wüste eine Familie gründet.

In Alisons Folienpräsentation kommt zudem zum Ausdruck, dass die Situation in Sashas Familie nicht problemlos ist. Offensichtlich bestehen Kommunikationsprobleme,

Sasha und Drew scheinen den Tod des gemeinsamen Freundes Rob nie richtig verarbeitet zu haben, Sashas Sohn Lincoln leidet unter einer autistischen Störung und die Familie erlebt die Folgen der globalen Erwärmung und des Klimawandels vor der eigenen Haustür mit. Dennoch vermitteln Alisons Grafiken dem Leser, dass sich Sashas Leben zum positiven entwickelt hat: Sie hat ihre Kleptomanie in den Griff bekommen und ist nicht mehr alleine. Ihre Tochter vergleicht die Familie mit einer ‚weichen, alten Decke' („like the softest, oldest blanket", *GS* 308), was den Eindruck einer positiven Entwicklung und einer angenehmen, warmherzigen Umgebung verstärkt.

Ihre Zeiterfahrungen als Erwachsene drückt Sasha in Form von selbst hergestellten Kunstobjekten aus, die Alison in ihrer Folienpräsentation mehrfach erwähnt und die sie auf einer der Folien in Form einer collageartigen Grafik darstellt. Sasha sammelt hierfür Alltagsgegenstände, wie z. B. Notizzettel, Einkaufslisten, Terminzettel und alte Spielsachen der Kinder. Diese vereint sie zu Skulpturen oder klebt Collagen daraus auf Pappe. Gerade weil die gesammelten Gegenstände nutzlos, einfach und alltäglich sind, gewinnen sie für Sasha an Bedeutung. Sie stammen aus dem Leben ihrer Familie, erzeugen jedoch einzeln keinen Zusammenhang damit. Erst in Form der Collage bilden sie ein Narrativ und erzählen dem Betrachter von Sashas Leben: „But they tell the whole story if you really look" (*GS* 273). Mit der Beschreibung von Sashas Collagen und Skulpturen im Roman transferiert Egan die Fragmentierung, die ihr eigenes Werk auf der *discourse*-Ebene auszeichnet, auf die *story*-Ebene. Teilweise, so berichtet Alison in ihrer Präsentation, verfallen die vor dem Haus der Blakes stehenden Skulpturen im Verlauf der Zeit. Doch genau das gehört für Sasha zu den Kunstwerken: „'[It's] part of the process'" (*GS* 250). Das Vergehen der Zeit und dessen Spuren wird somit als integraler Bestandteil der Kunstwerke selbst angesehen und in die hier aufscheinende Zeitvorstellung integriert.

Im Gegensatz dazu ist ihre Vergangenheit nicht Teil der Kunstwerke, diese versucht Sasha vielmehr zu verdrängen. So erscheint sie für ihre Tochter wie eine Frau ohne Vergangenheit. Lediglich Erinnerungsobjekte wie ein altes Buch über die von ihrem ehemaligen Chef entdeckte Band *Conduits* (vgl. *GS* 265 f.), das Pferd, das Sasha und Drew für ihr Kind aus Pakistan mitgebracht haben (vgl. *GS* 263) sowie ein Foto von Rob weisen auf frühere Zeiten hin. Wenn Alison ihre Mutter nach diesen Zeiten fragt, erhält sie abwiegelnde Antworten, wie „I don't trust my memories", „It's all so imbued with my own struggles," oder „It feels like another life" (*GS* 267). Diese Sätze verdeutlichen, dass sie versucht, schmerzvolle Erinnerungen an traumatische Erlebnisse, wie

den Tod Robs oder ihre Zeit in Neapel, über eine Nicht-Thematisierung zu verdrängen. Die Kommunikationsprobleme mit ihrem Mann, die Alison auf ihrer 33. Folie beschreibt, weisen jedoch darauf hin, dass diese Vorgehensweise nicht oder zumindest nur in Teilen erfolgreich ist.

Sashas Onkel Ted fungiert in der Erzählung über die Suche nach seiner Nichte in Neapel als Fokalisierungsinstanz und wird auf diese Weise mit seinen charakteristischen Zeitvorstellungen und -erfahrungen repräsentiert. Diese zeichnen sich vor allem durch zwei Charakteristika aus: eine Wahrnehmung von Temporalität in Gestalt von Kunst einerseits und ein durch Routinen, Passivität und Vermeidung geprägtes Zeiterleben andererseits. Seine Zeit in Neapel nutzt Ted im Wesentlichen zur Besichtigung von Kunstmuseen, obwohl er von Sashas Eltern dafür bezahlt wird, intensiv nach dieser zu suchen. Hier kommen bereits die oben genannten Aspekte der Vermeidung und der Passivität zum Vorschein. Durch den Kontrast zwischen dem intensiven Zeiterleben im Zusammenhang mit Kunst und Kultur der Antike auf der einen Seite und der vermeidenden Passivität auf der anderen Seite vergeht Zeit für Ted während seines Aufenthalts in Neapel nie gleichförmig schnell oder langsam. Die Woche erscheint ihm zugleich kurzweilig und in die Länge gezogen: „a week that felt like both a month and a minute“ (*GS* 217). Seine Zeiterfahrungen werden demnach intensiv durch seine Interessen und deren Ausleben, weniger durch die Uhrzeit, beeinflusst. So blüht Ted beim Betrachten von historischen Kunstgegenständen auf und zeigt eine Leidenschaft, die er im Alltag als Kunsthistoriker an einem ‚drittklassigen College‘ („tenured at a third-rate college“ *GS* 219) nicht entwickeln kann. Die Kunstobjekte füllen für Ted Zeit mit Sinn und bieten Momente intensiven Erlebens. Dies kommt insbesondere innerhalb der Schilderung seiner Begegnung mit dem Relief von Orpheus und Eurydike zum Ausdruck:

> He drifted among dusty busts of Hadrian and the various Caesars, experiencing a quickening in the presence of so much marble that verged on the erotic. He sensed the proximity of the Orpheus and Eurydice before he saw it, felt its cool weight across the room but prolonged the time before he faced it, reminding himself of the events leading up to the moment it described: […]. Ted stepped toward the relief. He felt as if he’d walked inside it, so completely did it enclose and affect it. It was the moment before Eurydice must descend to the underworld a second time, when she and Orpheus are saying goodbye. […] Ted stared at the relief, transfixed, for thirty minutes. He walked away and returned. He left the room and came back. Each time, the sensation awaited him: a fibrillating excitement such as he hadn’t felt for years […] (*GS* 221 f.).

In dieser Textpassage entsteht ein regelrechter Chronotopos des Kunstwerks. Das Betrachten des Reliefs enthebt Ted aus der gesellschaftlich-synchronisierten Zeit, die

durch mehrfache Angaben von Uhrzeiten als Kontrast präsent gehalten wird. Raum und Zeit verschmelzen in der Beschreibung miteinander, so dass es zu einer Verzeitlichung des Raums kommt: Dem Kunstwerk wohnt eine mythische Zeitlichkeit inne, die sich stark von der linearen, gleichförmigen Uhrzeit unterscheidet. Für Ted wird Zeit in dem Relief räumlich fassbar; er hat das Gefühl, in das Kunstwerk einzudringen und Zeuge des Abschieds von Orpheus und Eurydike zu sein. Das eigentlich statische Kunstobjekt wird damit dynamisch und lebendig. Diese mythische Zeiterfahrung erzeugt bei Ted Spannung und Erfüllung zugleich. Die linear voranschreitende Uhrzeit scheint für ihn stillzustehen, wenn er 30 Minuten regungslos vor dem Kunstwerk steht. Darüber hinaus ist das Zeiterleben im Zusammenhang mit der Betrachtung des Reliefs deutlich körperlich geprägt. So kann Ted die Nähe des Reliefs spüren, er fühlt dessen „cool weight". Wie auch in McEwans *The Child in Time* wird das Erleben von Zeit an dieser Stelle des Romans als synästhetischer Sinneseindruck beschrieben, so dass das Phänomen Zeit sowie seine Wahrnehmung als äußerst komplex und vielschichtig erscheint.[223]

Eine räumlich geprägte Zeitwahrnehmung, bei der sich temporale Aspekte mit Kunstwerken verbinden, zeigt Ted auch in anderen Situationen. Wenn er durch die Straßen Neapels schlendert, überlagern Impressionen vergangener Zeiten, die durch Teds Wissen und Begeisterung für die Antike entstehen, gegenwärtige Zustände, wie im folgenden Zitat ersichtlich wird.

> But there was another presence, too, in the fading light: the aimless, unclean, vaguely threatening youths who trolled this city where unemployment was at 33 percent, members of a disenfranchised generation who slunk around the decrepit palazzi where there fifteenth-century forebears had lived in splendor, who shot dope on the steps of churches in whose crypts those same forebears now lay, their diminutive coffins stacked like cordwood (*GS* 220).

Auch hier sind zeitliche und räumliche Aspekte miteinander verknüpft und erzeugen auf diese Weise eine Erfahrung von Simultanität nicht-simultaner Epochen, der reichen Vergangenheit und der ärmlichen Gegenwart. Als Ted schließlich mit Sasha in deren Zimmer sitzt und sie ihre missliche Lage zugibt, kann durch die für ihn charakteristische Zeiterfahrung in Form des Chronotopos der Kunst eine positive Stimmung erzeugt werden, die im deutlichen Gegensatz zur bedauernswerten Situation Sashas steht: In der durch das Fenster scheinenden Abendsonne erkennt Ted ein Gemälde William Turners oder Paul Klees, so dass trotz Sashas miserabler Situation das Bild versöhnlich

[223] S. hierzu Kapitel 4.5.

wirkt, zumal die Autorin dieses nutzt, um in Sashas Zukunft zu blenden, in der sie eine Familie gründet.

Die Zeitvorstellungen und -erfahrungen der Figur Ted sind neben dem positiv konnotierten Chronotopos der Kunst durch eine dazu konträre vermeidende Passivität geprägt. Diese kennzeichnet sowohl seine Suche nach Sasha in Neapel wie auch seinen Alltag in der Familie. Von seiner Frau Susan hat sich Ted im Verlauf ihrer Ehe entfremdet. So beschreibt er, wie er seine Leidenschaft zu ihr immer weiter ‚zusammengefaltet' hat, um nicht wie zu Beginn ihrer Beziehung von Emotionen, die ihm offensichtlich unheimlich sind, überwältigt zu werden und sich auf diese Weise in emotionaler Sicherheit zu wiegen. Dadurch gehen seine Gefühle zu seiner Frau jedoch gänzlich verloren. Statt überschwänglichen, auch sexuell geprägten Emotionen erlebt er nun eine ‚leere' Zeit, die Routinen folgt und ereignis- sowie emotionslos ist. Anstatt mit dem Enthusiasmus, den er für Kunst aufbringt, an seiner Beziehung zu arbeiten, um den einstigen Zustand wieder zu erreichen, bleibt Ted in seinen Erinnerungen gefangen und erschafft sich eine alternative Version Susans an seiner Seite, die ihn auf seinen Wegen durch Neapel begleitet und seine Begeisterung teilen kann. Dies zeigt seine Neigung zur Flucht aus der Realität in eine imaginäre, alternative Welt, die, wie auch im analysierten Werk von Ian McEwan,[224] angenehmer oder erträglicher scheint als das tatsächliche Leben.

Teds Alltag in der Familie ist von Routinen geprägt, die dieser als nicht erfüllend und lähmend betrachtet. Als Beispiel hierfür steht die Begleitung seiner Söhne zu deren sportlichen Aktivitäten. In diesem Zusammenhang wird die hemmende zyklische Form von Zeiterfahrungen durch eine Beschreibung der Jahreszeiten verdeutlicht, jedoch nicht mit den positiven Seiten der mit der Natur verknüpften Zyklen, sondern durch negativ geprägte Bilder:

> At times, it seemed to Ted that his sons took up sports merely to ensure his presence beside the greatest possible array of playing surfaces, and he duly appeared, hollering away his voice among piles of dead leaves and the tang of wood smoke in fall, among iridescent clover in spring, and through the soggy, mosquito-flecked summers of upstate New York (*GS* 218 f.).

Mit den Jahreszeiten sind in diesem Zitat ‚tote' Blätter („dead leaves") oder Moskitos verbunden. Die zyklische, durch Routinen gekennzeichnete Zeiterfahrung erscheint somit deutlich negativ, ganz im Gegensatz zu dem zuvor dargelegten Zeiterleben im Chronotopos des Kunstwerkes. Das Konzept der Vermeidung wird auch deutlich, wenn

[224] Vgl. hierzu Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

ihm sein Sohn Albert in dem allabendlichen Pflichttelefonat von einem verlorenen Spiel erzählt. Ted meint entsprechend seinem Hang zur Vermeidung dazu: „Well. There's time" (*GS* 218). Sein Sohn hingegen vertritt als Mitglied einer jungen, aktiven Generation eine ganz andere Auffassung: „There's no time, […]. Time is running out" (*GS* 218). Den Sohn drängt es demnach zu Aktivität, zum Kampf im Sport; für einen Sieg im nächsten Spiel wird er womöglich alles geben. Ted kann mit dieser so betont aktiven Haltung nichts anfangen und beendet das Gespräch an diesem Punkt. Dies zeigt, dass er sich nicht auf die entgegengesetzte Zeitvorstellung seines Sohns einlassen kann und diese auch nicht diskutieren möchte. Er scheint bereits resigniert zu haben.

Ted ist nicht in der Lage, die beiden ihn beeinflussenden Zeitvorstellungen miteinander in Einklang zu bringen. So kann er nicht den Enthusiasmus, den die Beschäftigung mit Kunst bei ihm erzeugt, in seinen Alltag und seine familiären Beziehungen bringen, um so die positiven Erlebnisse, wie etwa das Betrachten des berühmten Reliefs in Neapel, im alltäglichen Leben zu vermehren. Erfüllung versucht er im Alltag dadurch zu finden, dass er sich nach dem Abendessen allein in sein Arbeitszimmer zurückzieht, um über Kunst nachzudenken und zu forschen. Doch dieses Ritual ist ebenso passiv geprägt und schließt seine Familie aus, so dass Ted nicht erfolgreich ist. Vielmehr sind seine Gedanken blockiert, er kann nicht klar denken und keine Momente intensiven Erlebens schaffen, wie er es in Neapel erlebt.

Die Figur des erfolgreichen Musikproduzenten Lou zeichnet sich durch ganz anders geprägte Zeitvorstellungen und -erfahrungen aus, obwohl er zu derselben Generation wie Ted gehört. Er lebt nach dem Motto der ewigen Jugend. Dazu kostet er seinen Reichtum voll aus, feiert regelmäßig Partys, nimmt Drogen und umgibt sich mit jüngeren Frauen. Da er sich ewig jung fühlt, schreitet Zeit in seiner Vorstellung nicht unaufhaltsam voran, sondern verharrt dauerhaft in der Gegenwart des Erfolgs. Dieses Zeitkonzept charakterisiert er gegenüber der deutlich jüngeren Rhea, der Freundin seiner zu diesem Zeitpunkt 17-jährigen Partnerin Jocelyn, selbst treffend: „I am your age, […]. I'll never get old" (*GS* 58 f.). Lou hält sich für einen Gewinner und kann nicht verlieren. Diese Eigenschaft kommt u. a. in der Erzählung „Safari" zum Ausdruck. Als er von seinem Sohn Rolph erfährt, dass ihr Fahrer und Safariführer Albert ein Auge auf seine Geliebte Mindy geworfen hat, heißt es: „Lou is a man who cannot tolerate defeat – can't *perceive* it as anything but a spur to his own inevitable victory. He has to win. He doesn't give a shit about Albert – Albert is invisible, Albert is nothing […]. What matters now is that *Mindy* understands this" (*GS* 83 f.). Analog zu seiner gefühlten

Überlegenheit gegenüber anderen Männern glaubt er, genauso über der Zeit zu stehen und sie bezwingen zu können, so dass die ewige Jugend nie vorübergeht.

Am Beispiel der Figur Lou zeigt der Roman jedoch die Vergänglichkeit von Zeit, die der Mensch nicht aufhalten kann, denn auch Lou ist nicht in der Lage, das Alter zu besiegen. So erkennt Rhea bereits während des oben erwähnten Gesprächs, als Lou noch an seine ewige Jugend glaubt, Spuren, welche die Zeit in Kombination mit seinem ausschweifenden Lebensstil bereits auf seiner Haut hinterlassen hat: „He looks tired, like someone walked on his skin and left footprints“ (*GS* 59).[225] Im fünften Kapitel von *A Visit from the Goon Squad* wird Lou im Alter nach zwei Schlaganfällen portraitiert. Fokalisierungsinstanz ist in dieser Erzählung passenderweise seine ehemals jugendliche Geliebte Jocelyn, die ihn einst als ewig junggebliebenen Partner verehrt hatte und ihn nur in dieser Form kennt, so dass Lous Gebrechlichkeit aus ihrer Perspektive besonders deutlich wirkt. Er wird mit offensichtlichen Zeichen des Alters beschrieben: Seine Zähne sind gelb, sein Bein zittert und ihm wird künstlich Sauerstoff zugeführt; nur sein Lächeln scheint vertraut. Über den Ausdruck der ‚toten Luft‘ („dead air“, *GS* 88 f.) wird implizit auf Lous Tod verwiesen, der kurz bevorsteht. Sein Alter und das auf diese Weise inszenierte unaufhaltsame Vergehen von Zeit werden über den Kontrast zu Lous Anwesen, das als unverändert beschrieben wird, noch hervorgehoben. Hier wirkt alles genau wie früher, lediglich die Lautstärke der ständigen Partys fehlt: „It’s all still there: the pool with its blue and yellow tiles from Portugal, water laughing softly down a black stone wall. The house is the same, except quiet“ (*GS* 88).

Im Gegensatz zu ihrer ehemaligen Freundin Rhea, die inzwischen selbst eine Familie hat und mit dem natürlich-biologischen Lauf der Zeit vertraut ist, so dass sie gut mit der Situation des gegenwärtigen Alter(n)s umgehen kann, ist Jocelyn mit dem Anblick des deutlich gealterten Lou und dem Umgang mit ihm überfordert. Daher flüchtet sie sich in diesem Moment in eine alternative Wirklichkeit, in welcher der jung gebliebene Lou mit einer Schale grüner Äpfel am Pool auf sie wartet und seine Zeitvorstellung der ewigen Jugend weiterhin Geltung hat: „Age and ugliness – they had no place. They would never get in from outside“ (*GS* 92). Dies erinnert wiederum an McEwans Umsetzung der Quantentheorie in *The Child in Time* und die Funktionalisierung derselben zur Flucht aus der schmerzlichen Wirklichkeit. Auch Lou wählt diesen Weg und

[225] Zur Beschreibung der Zeichen des Alterns in Lous Gesicht verwendet Egan ein Bild aus dem metaphorischen Konzept der Fußspur, das an die Diskussion des Begriffs im Kontext der Verräumlichung der Zeit im Kapitel 3.4 dieser Arbeit erinnert und die Spur bzw. Körperspur als relevante Analysekategorie unterstützt.

versucht, die vergangenen Zeiten so gut es geht nachzustellen, um auf diese Weise Trost zu erfahren. So bittet er die beiden Frauen, rechts und links von seinem Bett zu stehen und seine Hände zu halten – eine Position, die diese Erzählung mit einer vorausgegangen verknüpft, die Lou als Mann mittleren Alters mit der 17-jährigen Jocelyn als Geliebten zeigt:[226] „‘Nice to be. With you girls,’ he says, fighting to breathe. […] ‘Another minute,’ he says. ‘Thank you, girls. One more. Like this’“ (*GS* 96).

Anhand von drei Figuren wurde in diesem Unterkapitel intensiv die Repräsentation von unterschiedlichen fiktionalen Eigenzeiten in *A Visit from the Goon Squad* untersucht. Die stark subjektiv geprägten Zeitvorstellungen und -erfahrungen reichen dabei von Zyklizität über ein Verharren in der Gegenwart bis hin zur Vergänglichkeit der Zeit und beziehen räumliche Elemente, alternative Wirklichkeiten und Spuren der Zeit ein. Bedenkt man angesichts der Länge dieses sich auf drei Figuren konzentrierenden Unterkapitels, dass diese *fiction of time* insgesamt über 40 Figuren mit jeweils eigenen Zeitkonzepten einbezieht, wird die Komplexität des Romans deutlich. Gleichzeitig macht die Autorin auf diese Weise die Vielzahl von möglichen unterschiedlichen, subjektiv geprägten Zeitvorstellungen und -erfahrungen innerhalb der „breiten Gegenwart“ (Gumbrecht 2010) anschaulich. Die teilweise sehr heterogenen Zeitkonzepte sind dabei nicht immer untereinander kompatibel. So stehen etwa die beiden zentralen Vorstellungen, welche die Figur Ted prägen, widersprüchlich zueinander, so dass selbst innerhalb einer Person nicht miteinander vereinbare Eigenzeiten auftreten. Auch wenn die ungemeine Vielzahl an verschieden ausgeprägten Zeitvorstellungen und -erfahrungen zunächst einen hohen Grad an Fragmentierung erzeugt, schafft es Egan, all diese in einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen. Eine Strukturierung und Orientierung scheint damit auch in einem derart pluralistischen Gefüge von Eigenzeiten möglich.

7.5 Musik als Zeichen der Zeit

Musik bzw. die Musikindustrie bildet ein wichtiges Leitmotiv in Jennifer Egans *fiction of time A Visit from the Goon Squad*, das eng mit dem Thema Zeit verknüpft ist. Zunächst sind zahlreiche Figuren in der Musikbranche tätig, interessieren sich für diese oder sind über ihren Partner darin involviert. Dies trifft auch für zwei der drei in dieser Analyse besonders berücksichtigten Figuren zu: Lou ist erfolgreicher Musikproduzent und Sasha arbeitet als persönliche Assistentin von Bennie Salazar, der als Lous einstiger

[226] S. hierzu die dritte Erzählung „Ask Me if I Care“ (*GS* 52).

Schützling zum Musikproduzenten wird. Wie bereits diese beiden Figuren beispielhaft zeigen, entsteht eine Vielzahl von Verzweigungen innerhalb der Figurenkonstellation über die Musik bzw. die Musikbranche, so dass dies zur Verknüpfung der einzelnen Erzählungen zu einem kohärenten Ganzen, unabhängig von einer chronologisch-linearen Ordnung, beiträgt.[227]

Die experimentelle Struktur des Werkes wurde im zweiten Unterkapitel der Analyse im Zusammenhang mit dem unkonventionellen metaphorischen Konzept des Netzes in Verbindung gebracht und unter diesem Blickwinkel diskutiert. Der Bereich der Musik bietet neben dem Netz weitere unkonventionelle Metaphern, mit denen die besondere temporale Struktur von *A Visit from the Goon Squad* charakterisiert werden kann. So vergleicht Christine McNamara die *fiction of time* mit einem Musikalbum mit 13 eigenständigen Titeln, die zusammengehören und unter ein Motto gefasst werden können (vgl. McNamara 2011). Sarah Churchwell nennt *A Visit from the Goon Squad* ein symphonisches Werk, das seine einzelnen Themen und Melodien, seine polyphonen und teilweise gewollt kakophonen Stimmen zu einem Gesamtwerk verbindet (vgl. Churchwell 2011). Passend dazu sind im Roman formale Aufbauprinzipien zu finden, die auf musikalische Verfahren rekurrieren und die Bezeichnungen der beiden Rezensentinnen somit unterstützen: Der Roman ist in die Teile „A“ und „B“ untergliedert. Mit dem Titel „A to B“ leitet das erste Kapitel des B-Teils vom ersten zum zweiten Abschnitt des Werks über. Bestimmte Motive, wie etwa „A to B“ bzw. „A and B“ (*GS* 106, 117, 134) oder auch die im Kapitel 7.2 thematisierten Leitsätze, werden einmal verwendet und später in einem anderen Kontext wieder aufgenommen. Dies entspricht einer narrativen Version von Modulationen in der Musik. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass sich einige Kapitelüberschriften wie „The Gold Cure“, „Ask me if I Care“, „X’s and O’s“ oder „Goodbye, My Love“ sicherlich als Songtitel eignen könnten, was eine Bezeichnung dieser *fiction of time* als Musikalbum unterstützt.[228] Auf der Suche nach einem alternativen Strukturierungs- bzw. Orientierungsprinzip innerhalb des gegenwärtigen Spannungsfeldes der Zeit mit seinen veränderten, nicht mehr dominant linear-chronologisch geprägten temporalen Strukturen[229] zeigt Egan hier eine weitere Option auf. Sie verwendet Elemente der Musik, um in ihrem narrativen Werk nach intensiven Prozessen der Fragmentierung eine alternative Kohärenz zu schaffen. Diese

[227] S. hierzu auch das Kapitel 7.2.

[228] „X’s and O’s“ entpuppt sich innerhalb der *story* tatsächlich als Titel eines der selbstgeschriebenen Songs, die Scotty auf seinem Konzert spielt (vgl. *GS* 344).

[229] Vgl. hierzu insbesondere auch die Kapitel 2.2 und 2.4.

Vorgehensweise plädiert für eine weitgefasste, ganzheitliche Betrachtung und Behandlung des komplexen Phänomens Zeit, dem man offensichtlich nur durch eine Inklusion unterschiedlicher Perspektiven und Zugangsweisen gerecht werden kann. Implizit wird so wiederum eine interdisziplinäre Behandlung von Zeit angestrebt.

Anhand von musikalischen Trends und den zugehörigen Charakteristika evoziert Egan in *A Visit from the Goon Squad* das Vergehen von Zeit. Jede Ära wird durch ihren eigenen charakteristischen Musikstil – verbunden mit modischen Trends und bestimmten Gepflogenheiten – gekennzeichnet. So heißt es in der Erzählung „Ask Me if I Care“: „Nineteen eighty is almost here, thank God. The hippies are getting old, they blew their brains on acid and now they're begging on street corners all over San Francisco. Their hair is tangled and their bare feet are thick and gray as shoes. We're sick of them“ (*GS* 42 f.). Entsprechend dieses Kommentars tragen die Jugendlichen Jocelyn und Rhea, Vertreterinnen der Punk-Szene, Sicherheitsnadeln an der Kleidung und Hundehalsbänder um ihren Hals (vgl. u. a. *GS* 53). Egans Repertoire reicht demnach von Punk bis hin zu einer imaginierten digital-synthetisch produzierten Musik in den 2020er Jahren, die nach einem Babyboom auf die prä-verbale Phase der Kleinkinder eingestellt ist (vgl. u. a. *GS* 320).

Während das Vergehen der Zeit von den Figuren nicht aufgehalten werden kann, werden nostalgisch geprägte Zeitvorstellungen, also solche, in denen Erinnerungen an vergangene Zeiten zentral sind, im Kontext der Musikindustrie nicht deutlich als negativ oder positiv bewertet: Sashas Chef Bennie Salazar treibt sein Musiklabel in den Ruin, weil er sich in seinem späteren Geschäftsleben der neuen digital produzierten Musik nicht öffnet und stattdessen nur analoge Musik produziert. In den 2020er Jahren wird er jedoch erneut erfolgreich mit der Organisation eines Konzertes, auf dem sein Freund aus Jugendzeiten seine selbst geschriebenen Lieder singt. In dieser fiktionalen Zukunftsvision lernen die Menschen nach 15 Jahren Krieg und Überwachung analoge, mit einfachen Mitteln erzeugte Musik wieder zu schätzen (vgl. *GS* 344). Keine der beiden Zeitvorstellungen (nostalgisch vs. digital) wird auf diese Weise als absolut gesetzt, vielmehr ergänzen oder relativieren sie sich gegenseitig. Es kommt demnach nicht auf eine einseitig nostalgisch oder ausschließlich zukunfts- bzw. fortschrittsorientierte Ausrichtung an, sondern auf flexible temporale Vorstellungen und Konzepte, die im jeweiligen Kontext der gegenwärtigen Situation entsprechend eingesetzt werden können.

Im Zusammenhang mit Musik sind in Egans *fiction of time* insbesondere auch deren Pausen von Bedeutung. Explizit kommen diese durch die Leidenschaft von Sashas Sohn

Lincoln zur Sprache, der akribisch Pausen in Rock and Roll-Songs der 1960er, 70er und 80er Jahre analysiert, also in der Musik der Generation seiner Eltern. Seine Beobachtungen und Interpretationen werden innerhalb von Alisons Folienpräsentation dargestellt (vgl. *GS* 290, 310, 313 ff.). Lincoln, der am Asperger Syndrom leidet, drückt über diese Analysen der Pausen seine Emotionen aus, wie Alison es als autodiegetische Erzählinstanz der Folienpräsentation beschreibt (vgl. *GS* 257). Die Rezensentin Justine Jordan (2011) interpretiert diese Leidenschaft für Pausen in der Musik vergangener Dekaden als Versuch des Jungen, aus der Zeit herauszutreten und somit über ihr zu stehen.

Pausen, die über die Figur Lincoln explizit zum Thema werden, sind in Egans Werk auch deutlich über diesen Kontext hinaus relevant: So ist *A Visit from the Goon Squad* selbst durch zahlreiche Pausen bzw. Lücken zwischen den einzelnen Erzählungen und auch innerhalb derselben gekennzeichnet (vgl. Martin 2011). Wie zu Beginn der Analyse erläutert, sind die Geschichten ihrer Figuren nie lückenlos dargestellt. Sie schildern diese vielmehr an entscheidenden Punkten ihres Lebens. Der Rezipient hat damit im Verlauf des Leseprozesses eine aktive Rolle inne, da er die einzelnen Fragmente der unterschiedlichen Erzählungen richtig aneinanderfügen und in Teilen selbst ergänzen muss. Teilweise erhält er wichtige Informationen wie Sashas und Drews Reaktionen nach Robs Ertrinken oder den Grund für Rolphs Selbstmord erst lange nachdem er die entsprechende Erzählung gelesen hat, einige Informationen werden ihm vollständig vorenthalten.

Im Zusammenhang mit dem Aspekt der Pausen ist auch die Thematik des 11. Septembers 2001 in *A Visit from the Goon Squad* zu erkennen. Sicherlich ist Egans Roman kein Werk über 9/11, da dieses traumatische Ereignis an keiner Stelle direkt angesprochen wird. Dennoch steht es, wenn man die Spanne der erzählten Zeit betrachtet, im Zentrum: Da sich der betrachtete Zeitraum von 1973 bis in die 2020er Jahre erstreckt, liegt das Jahr 2001 etwa in der Mitte dieser Zeitspanne (vgl. Fong 2011). Thematisiert wird 9/11 lediglich implizit über Pausen bzw. Lücken, die es hinterlassen hat. So heißt es, dass Sasha etwas fehlt, wenn sie am *Ground Zero* vorbeifährt: „Sasha was looking downtown, and he [Bennie] followed her eyes to the empty space where the Twin Towers had been. ‘There should be something, you know?’ she said, not looking at Bennie. ‘Like an echo. Or an outline’“ (*GS* 38). Gleichzeitig wird auf *Ground Zero*, in Egans letzter Geschichte „The Footprint“ (*GS* 339) genannt, etwas Neues aufgebaut. In der letzten Erzählung des Romans wird das von Bennie organisierte erfolgreiche Kon-

zert mit Scotty und seiner *slide guitar* geschildert, so dass das Werk in einem Dualismus von Verlust und Hoffnung endet.

Mit der Betonung von Pausen sowohl auf *story*- wie auch auf *discourse*-Ebene lenkt die Autorin den Blick auf Lücken im Leben des Rezipienten und deren Bedeutung. In einem Interview nennt sie diese selbst „our not yets“ (vgl. Elliott 2011). Diese können schmerzhaft sein und Verluste anzeigen, Langeweile und Unzufriedenheit auslösen, aber auch entspannen und positive Entwicklungen nach sich ziehen. All diese Varianten werden in *A Visit from a Goon Squad* in vielfältiger Weise aufgezeigt und dem Rezipienten somit als unterschiedliche Optionen dargeboten. Diese Ambivalenz in der Interpretation von Pausen bzw. Lücken weist wiederum darauf hin, dass im Spannungsfeld der Zeit verschiedene Handlungsmöglichkeiten im Umgang mit dem komplexen Phänomen Zeit bestehen. Zentral ist in diesem Zusammenhang ein breites Repertoire an Umgangsformen, auf die das Individuum situationsbezogen und flexibel zurückgreifen kann. Mit der metaphorischen Verbindung von Zeit und Musik präsentiert die Autorin eine weitere Facette innerhalb dieses Repertoires.

7.6 Das Wesen der Zeit in *A Visit from the Goon Squad*

Jennifer Egan stellt ihrem Roman zwei Zitate aus Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-27) voran, dem Werk, welches ihr selbst als Inspirationsquelle diente. Wie David Sexton bemerkt, könnte die Suche nach der verlorenen Zeit auch der Titel für Egans *fiction of time* sein (vgl. Sexton 2011). Genauso intensiv mit dem Wesen der Zeit und ihrer Vergänglichkeit befasst, ist der Roman in seiner temporalen Struktur ähnlich komplex. Einerseits knüpft Egan dabei an Vorbilder modernistischer narrativer Literatur an, wenn sie fragmentierte Zeiterfahrungen inszeniert (Kap. 7.1), die Repräsentation von Erinnerungen der Figuren zur Verknüpfung unterschiedlicher Erzählungen nutzt und am Ende des Romans eine zyklische Zeitvorstellung evoziert (Kap. 7.2). Gleichzeitig geht sie über diese narrativen Vorbilder hinaus, indem sie, etwa durch die Repräsentation einer Folienpräsentation oder durch die völlig unterschiedlichen Erzählformen und -stile, eine experimentelle *fiction of time* schafft (Kap. 7.1 und 7.3).

A Visit from the Goon Squad veranschaulicht insbesondere die Komplexität von Zeit und hebt dabei die Uhrzeit als einzig relevante Zeitvorstellung auf. Dieses lineare, gleichmäßig voranschreitende Konzept der Zeit wird schon durch die antichronistische Reihung der für sich stehenden Erzählungen negiert. Die ständig wechselnden Fokalisierungsinstanzen eröffnen dabei die Möglichkeit, eine unfassbare Vielzahl von

unterschiedlichen Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen im Roman zu inkludieren und zu verdeutlichen. Damit bildet Egan den für das 20. und 21. Jahrhundert prägenden Pluralismus von Zeit treffend ab. Eine absolute Version des Phänomens ist somit unmöglich. Stattdessen existiert eine Vielzahl an heterogenen Eigenzeiten, die als hochgradig subjektiv anzusehen sind (Kap. 7.4). Diese unterscheiden eine Generation von der nächsten, wie u. a. am Beispiel von Sasha und ihrer Tochter Alison erläutert, sind aber auch innerhalb einer Generation von Individuum zu Individuum verschieden, wie etwa an den Figuren Ted und Lou ersichtlich ist. Bestimmte Figuren schwelgen in Nostalgie, andere leben ganz im Hier und Jetzt oder flüchten in imaginierte alternative Welten. Einige trauern dem Vergehen der Zeit hinterher, andere verneinen den Alterungsprozess, doch alle werden von ihm beeinflusst. Zeitlichkeit wird in räumlichen Aspekten, in Kunstwerken oder Alltagsgegenständen dargestellt. Sie kann leer erscheinen oder mit Momenten des intensiven Erlebens gefüllt sein.

Diese subjektiven, ganz unterschiedlichen Perspektiven auf Zeit lassen den Roman mit seiner diskontinuierlichen übergeordneten Struktur hochgradig fragmentiert erscheinen. Die Autorin erzeugt diesen Grad an Fragmentierung und Delinearisierung jedoch, um ihre Erzählungen in einer andersartigen, neuen Form der Kohärenz aufzuheben. So werden die einzelnen Erzählungen zwar nicht durch eine zeitlich-linear geprägte Form der Chronologie, sondern durch ein dichtes Netz aus Verbindungen zwischen den Figuren, bestimmten Ereignissen und den Erinnerungen daran, durch Gegenstände und Objekte sowie sich wiederholende Leitsätze zusammengehalten (Kap. 7.2). Unter anderem wendet sie dabei Techniken und Strukturen an, die an musikalische Werke erinnern, so dass die Musik neben dem Netz zu einem zentralen metaphorischen Konzept wird, welches kreative Interpretationsansätze bietet (Kap. 7.5). Lässt sich der Rezipient auf diese hochgradig komplexe *fiction of time* ein, die so viele Aspekte des aktuellen Spannungsfelds der Zeit repräsentiert, so bietet der Roman neben den Erfahrungen von Fragmentierung und Delinearisierung im Zusammenhang mit den Metaphern des Netzes und aus dem musikalischen Bereich gleichsam alternative Konzepte zur Orientierung und Strukturierung an. Trotz seiner Pausen bzw. Lücken und der durch unterschiedliche narrative Mittel erzeugten Vielfältigkeit der einzelnen Kapitel bildet der Roman ein kohärentes Ganzes. Diese Kohärenz wird dabei nicht über Linearität erreicht, sondern über assoziative Verbindungen, räumliche Strukturierungen und Techniken aus dem Bereich der Musik. Damit präsentiert der Roman unterschiedliche Optionen der Orientierung jenseits der Chronologie.

Laut dem Titel des Romans *A Visit from the Goon Squad* ist Zeit ein hinterhältiger Schlägertrupp, der hinter einer Ecke lauert und genau dann zuschlägt, wenn der Mensch nicht mit ihm rechnet. Zeit erscheint diesem Bild zufolge als Tyrann, der jeden (er-) schlägt (vgl. Fulford 2012), sie ist unbarmherzig und unumkehrbar. Diese Erfahrungen müssen fast alle Figuren im Roman durchleben, wie es u. a. am Beispiel von Sasha aufgezeigt wurde. Gerade an dieser Figur wird jedoch ebenso ersichtlich, dass Egans *fiction of time* trotz aller Schwierigkeiten, die sie im Leben ihrer Protagonisten aufzeigt, nicht hoffnungslos ist. Die Autorin präsentiert die Komplexität in Form von unterschiedlichen Ausprägungen und Handlungsmöglichkeiten, wobei sie insgesamt wenig wertet. Sicher ist lediglich, dass Zeit ein ungemein vielschichtiges Phänomen ist, für das es keine allgemein gültige Definition und damit auch keine eindeutige Handlungsempfehlung im Umgang mit dem Spannungsfeld der Zeit gibt.

8. Fazit und Ausblick: ein multitemporaler Umgang mit Zeit im Spannungsfeld des 21. Jahrhunderts

Im einleitenden Teil dieser Arbeit ist in westlich-industrialisierten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts ein Spannungsfeld der Zeit zwischen Möglichkeiten und Zwängen konstatiert worden. So verfügt der Mensch durch moderne Kommunikations- und Transportmittel über zahlreiche Optionen, sein Leben frei und unabhängig von festen Orten zu gestalten. Andererseits besteht aufgrund der Vielzahl an vorhandenen Möglichkeiten jedoch ein dauernder Zwang, sich für eine Option zu entscheiden, und dabei zugleich die Angst, durch diese Entscheidungen etwas zu versäumen. So lastet insbesondere in Anbetracht des zu beobachtenden hohen Grades an Beschleunigung ein enormer (Zeit-) Druck auf dem Individuum. Hauptziel der Arbeit war es vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund zu untersuchen, wie das Spannungsfeld der Zeit und die damit verbundenen Herausforderungen im Sinn von Ricœurs Mimesis-Modell mit dem Übergang von Mimesis I zu Mimesis II in den englischen und amerikanischen Roman der Gegenwart Eingang finden. Dementsprechend wurde analysiert, wie Zeitvorstellungen und -erfahrungen darin repräsentiert und reflektiert werden, wie die Figuren des narrativen Textes in ihrer zeitlichen Umgebung handeln und welche innovativen Zeitkonzepte dabei entwickelt werden.

Die zentralen Erkenntnisse der Romananalysen werden in diesem abschließenden Teil der Arbeit zusammengefasst. Davon ausgehend widmet sich das folgende Kapitel insbesondere dem zweiten Unterziel der Arbeit, so dass auf Grundlage der Erkenntnisse der Primärwerkanalysen Schlussfolgerungen gezogen werden, welche neuen temporalen Aspekte und Konzepte die *fictions of time* prägen, wie sie sich in den aktuellen Diskurs um Zeit einbringen, wie sie zum Nachdenken anregen und damit welche Funktionspotentiale sie in den aktuellen Diskurs über die derzeitige gesellschaftliche Herausforderungslage bieten. Stärker als bisher werden die ausgewählten Primärwerke dabei in Verbindung miteinander betrachtet und an sinnvollen Stellen durch Beispiele anderer *fictions of time* ergänzt. Damit widmet sich der Schlussteil des Projekts dem Übergang zwischen der Mimesis I- und der Mimesis II-Ebene in Ricœurs Modell. Nachdem der theoretisch-methodische Teil der Arbeit im Sinn der Mimesis I-Ebene die Voraussetzungen und Anlagen der Werke in der lebensweltlichen Realität des 20. und 21. Jahrhunderts beschreibt, die Eingang in die narrativen Texte finden, und der Hauptteil der Arbeit mit den vier Romananalysen der Mimesis II-Ebene als zentralen Angelpunkt

des Modells Rechnung trägt, schließt dieses Kapitel mit der Bewegung hin zur Mimesis III-Ebene den theoretischen Kreis.

8.1 Funktionspotentiale von *fictions of time* der Gegenwart im Spannungsfeld der Zeit

Die Analysen im Hauptteil dieser Arbeit stellen vier in ihrer Repräsentation von Zeit ganz unterschiedlich ausgeprägte Werke dar. Auch wenn alle vier narrativen Texte entsprechend der Definition von *fictions of time* Zeit als ein Hauptthema behandeln und Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen explizit wie implizit inszenieren, geschieht dies doch auf bemerkenswert unterschiedliche Weise, die an dieser Stelle nochmals in Kürze zusammengefasst wird.

Ian McEwans *The Child in Time* (1987) präsentiert in der Reihe der vier ausgewählten Primärwerke die realistischste Erzählweise ohne Inklusion experimenteller Elemente, auch wenn er – vom Zeitpunkt der Publikation aus betrachtet – eine Zukunftsvision Londons beschreibt, in der diverse, insbesondere sozial-politische Aspekte des Englands von McEwan in karikaturistisch zugespitzter Weise dargestellt werden. Auch als nicht experimentelle *fiction of time* sind in *The Child in Time* komplexe temporale Strukturen vorzufinden: Durch das häufige Einfügen von Analepsen als Erinnerungen und Tagträume des Protagonisten Stephen etabliert McEwan, zumindest im ersten Teil des Romans, eine zweite eigenständige Handlungsebene, die sich mit Stephens Kindheit, seiner Bekanntschaft mit Charles Darke und dem Morgen der Entführung seiner Tochter befasst und die eigentliche Handlung immer wieder unterbricht. *The Child in Time* zeichnet sich darüber hinaus durch die Inszenierung und Kombination ganz unterschiedlich geprägter Zeitvorstellungen und -erfahrungen aus. Zunächst wird eine Vorstellung kindlichen Zeiterlebens repräsentiert, dessen Integration in das Erwachsenenleben als essentiell dargestellt wird. Daneben stehen naturwissenschaftliche Zeitvorstellungen, wie die Existenz alternativer Wirklichkeiten innerhalb der Quantenphysik und die Relativität von Zeit, deren Vergehen als unterschiedlich schnell bzw. langsam wahrgenommen wird, im Fokus. Solche Zeitvorstellungen werden einerseits durch die Figur der Physikprofessorin Thelma Darke in ihren Gesprächen mit dem Protagonisten explizit reflektiert, andererseits durch die Repräsentation von Stephens Zeiterfahrungen veranschaulicht und schließlich für den Rezipienten selbst im Leseprozess spürbar. Daneben bestehen im Roman mystische Zeiterfahrungen, die ganz aus einem konventionellen zeitlich-linearen Rahmen ausbrechen, allerdings unkommentiert

in die übrige Handlung eingefügt sind und somit als gleichwertig charakterisiert werden. Am Ende ist es jedoch kein naturwissenschaftlich-experimentelles Zeitkonzept, das dem Protagonisten zu einem Neuanfang nach der Entführung seiner Tochter verhilft. Stattdessen lässt eine deterministische Sichtweise in Kombination mit biologisch-zyklischen Zeiterfahrungen die Geschehnisse der Vergangenheit sowie die Geburt des zweiten Kindes von Stephen und Julie sinnvoll erscheinen.

Martin Amis' Roman *Time's Arrow* (1991) fällt, wie bereits in der Einleitung der Arbeit verdeutlicht, mit seiner Repräsentation des Holocaust thematisch und strukturell am stärksten aus der Reihe der vier ausgewählten Primärwerke heraus. Amis findet mit dem experimentellen Modell der rückwärts laufenden narrativen Zeit einen ganz eigenen Zugang zur Repräsentation dieser schwierigen Thematik. Zur Vermittlung der durch die Umkehrung des Zeitpfeils in die Vergangenheit gerichteten fiktionalen Welt und insbesondere zur ‚Übersetzung' der rückwärtigen Sprache setzt der Autor eine Erzählinstanz ein, die als Seele des Protagonisten – des NS-Arztes Odilo Unverdorben – betrachtet werden kann. Während die Erzählinstanz innerhalb des ungewohnten temporalen Modells des Romans zunächst zum Verbündeten des Rezipienten wird, wenn sie – ebenfalls an die vorwärts laufende Zeit gewöhnt – die Ereignisse um Odilo Unverdorben in der temporal umgekehrten Welt vermittelt, entpuppt sie sich bei der Schilderung von dessen Handlungen in Auschwitz und Schloss Hartheim als normativ unzuverlässig. So interpretiert sie Odilos Verbrechen, die in ihrer Grausamkeit nur durch die zeitlich rückwärtige Beschreibung verbalisiert werden können, als faszinierende schöpferische Akte. Durch diese Deutung verstärkt sich die Brutalität und Unmenschlichkeit der dargestellten Ereignisse für den Leser noch weiter, der diese zunächst in die konventionelle temporale Ordnung bringen muss und sie dadurch doppelt rezipiert. Der Roman zeigt somit auf, welche drastischen Auswirkungen ein verändertes Zeitkonzept auf die ethische Interpretation von Geschehnissen hat. Der in die Vergangenheit gerichtete Pfeil der Zeit, der den Titel des Werks bildet, dient als übergeordnete Metapher und führt den Rezipienten unaufhaltsam in das Konzentrationslager Auschwitz und zum Schloss Hartheim. Durch die rückwärts laufende Zeit holt der Autor die Verbrechen des Holocaust zudem aus der Vergangenheit hervor und bringt sie in die Gegenwart des Rezipienten.

Don DeLillo entwickelt in seinem Roman *Cosmopolis* (2003) ein künstlerisch stilisiertes Bild eines fiktionalen New Yorks, in dem er temporale Tendenzen des beginnenden 21. Jahrhunderts, wie den hohen Grad an Beschleunigung und Techno-

logisierung sowie die Umsetzung des metaphorischen Konzeptes ‚Zeit ist Geld', in ein Extrem weiterführt. Dabei scheint alles in die Zukunft ausgerichtet zu sein: Dies wird insbesondere am Protagonisten Eric Packer demonstriert, der glaubt, als Währungsspekulant die Zukunft mit seinen Datenanalysen und Mustererkennungen bestimmen zu können, und versucht, Vergangenheit und Gegenwart vollends zu verdrängen. Seine mit modernsten Technologien ausgestattete Limousine zeigt dabei einen Mikrokosmos dieser künstlich-futuristischen Welt. Mit der Figur Benno Levin, von dem autodiegetische Passagen im Roman eingefügt sind, zeigt der Autor auch einen Verlierer dieser Welt, der mit deren hohen Geschwindigkeit nicht mehr mithalten kann und mit seiner Arbeitslosigkeit an deren Peripherie gedrängt wird. So wird bereits Kritik am ausschließlichen Drang in die Zukunft geübt. Darüber hinaus hält die Ebene der Vergangenheit in (subtiler) Form einer zeitlich-räumlichen Verknüpfung über Spuren an Objekten, Körpern, Packers Limousine und dem Stadtraum des fiktionalen New Yorks Einzug und bleibt damit dauerhaft präsent. Auch Packers unumstößlicher Wunsch, trotz zahlreicher Staus, Hindernisse und Gefahren den Friseursalon eines Freundes seines Vaters auf der anderen Seite New Yorks zu besuchen, zeigt mit dem unterbewussten Bedürfnis hin zu den eigenen Wurzeln, dass sich die Vergangenheit nicht verdrängen lässt. Die Reise des Protagonisten führt ihn innerhalb der geschilderten 24 Stunden unaufhaltsam in den Tod, der im Roman jedoch nicht explizit dargestellt wird, so dass der ausschließliche Drang in die Zukunft insgesamt einer deutlichen Kritik unterzogen wird. Dies geschieht auch über die Charakterisierung des Protagonisten, in den sich der Rezipient aufgrund von dessen stark ausgeprägter Hybris, seiner scheinbaren Emotionslosigkeit und den fehlenden ethischen Werten und Normen nicht hineinversetzen kann, obwohl er die Fokalisierungsinstanz des Romans darstellt. Demnach plädiert DeLillo mit dieser *fiction of time* für eine Integration von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bei einem angemessenen Handeln im Spannungsfeld der Zeit und zeigt auf, wohin aktuelle Entwicklungen in westlich-industrialisierten Gesellschaften im Extremfall führen können.

Jennifer Egan schafft mit *A Visit from the Goon Squad* (2010) ebenfalls eine experimentelle *fiction of time*, die allerdings ganz anders ausgeprägt ist als Amis' Werk. Den für das 20. und 21. Jahrhundert charakteristischen Pluralismus von Zeitvorstellungen und -erfahrungen macht die Autorin für den Leser in hohem Maße spürbar, so dass ihre Rezensenten nicht uneingeschränkt von einem Roman sprechen wollen, sondern diesen als eine Sammlung von einzelnen Erzählungen bezeichnen oder ihn mit

einem Musikalbum vergleichen. Die Autorin präsentiert Geschichten einer Vielzahl von Figuren unterschiedlicher Generationen in einer weit gespannten erzählten Zeit von rund 50 Jahren. Die Fokalisierung wechselt dabei in jedem Kapitel genauso wie die Struktur der erzählerischen Vermittlung, der Schreibstil sowie die evozierte Stimmung. Gemein ist allen Figuren, dass sie Zeit als einen *goon squad* erleben, ein Leitmotiv der *fiction of time*, auf das bereits der Titel verweist. Demnach trifft Zeit, die innerhalb dieser unkonventionellen Metapher als ein ‚Trupp von Schlägern' dargestellt wird, die Figuren immer dann, wenn sie nicht darauf eingestellt sind, und schlägt dann ohne Vorwarnung zu. Dies ist jedoch nicht die einzige Zeiterfahrung, die Egans Werk vermittelt. Gleichzeitig zu dem durch den Pluralismus von Zeitvorstellungen und -erfahrungen inszenierten Eindruck von Fragmentierung verknüpft die Autorin die einzelnen Erzählungen auf vielfältige Weise miteinander, beispielsweise durch eine weit verzweigte Figurenkonstellation, durch Erinnerungen und Assoziationen zwischen den Geschichten und durch die Thematik sowie Metaphorik der Musik. So erhält ihr Roman eine Struktur, die einem Netz gleicht und damit zugleich ein Bild erzeugt, das als Metapher für Zeitstrukturen in westlich-industrialisierten Gesellschaften des 21. Jahrhundert fungieren kann. Zudem zeigt sie Muster unabhängig von einer linear-chronologischen Ordnung auf, die zur Orientierung in einer netzförmigen Temporalität helfen können.

So verschieden diese hier in Kürze noch einmal charakterisierten Primärwerke in ihrer Repräsentation von Zeit auch sind, findet man dennoch hinsichtlich ihrer Aussagen zu Zeit im konstatierten Spannungsfeld des 21. Jahrhunderts gemeinsame Ansichten und Perspektiven. Alle im Projekt untersuchten und einbezogenen *fictions of time* der Gegenwart schlagen diesbezüglich eine gemeinsame Richtung ein, die im Folgenden als deren Funktionspotentiale in der temporalen Herausforderungslage des 21. Jahrhunderts zusammengefasst werden.

In allen in diesem Projekt integrierten narrativen Texten wird **Zeit als hochgradig komplexes, ambivalentes und vielschichtiges Phänomen** betrachtet und dementsprechend repräsentiert.[230] Damit unterstützen die ausgewählten *fictions of time* die Darstellungen des theoretisch-methodischen Teils dieser Arbeit, der Aspekte der Raumzeit, der Beschleunigung sowie der Fragmentierung diskutiert und dabei den Pluralismus von

[230] Dies gilt auch für die Werke des erweiterten Korpus mit *fictions of time* der Gegenwart, die im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit als Beispiele zu den Analysekategorien angeführt und innerhalb der Primärwerkanalysen zum Vergleich hinzugezogen wurden. Im Zusammenhang mit einem komplexen Bild von Zeit sind insbesondere William Selfs *Umbrella* (2012), David Mitchells *Cloud Atlas* (2004) sowie Alan Lightmans *Einstein's Dreams* (1992) anzuführen.

Zeitvorstellungen und -erfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert verdeutlicht. Insbesondere führen die Romane dem Rezipienten mit ihrer vielschichtigen Repräsentation von Zeit und Zeitlichkeit anschaulich vor Augen, dass die linear und gleichmäßig voranschreitende Uhrzeit nicht das einzige Zeitkonzept im Alltag ist.

Durch eine narrative Repräsentation von Zeit als derart komplex wird deutlich, dass das Phänomen nur im **interdisziplinären Diskurs** zu greifen, zu erforschen und zu behandeln ist. Nur durch den Zusammenschluss verschiedener Disziplinen und Bereiche der Gesellschaft, durch das gegenseitige Interesse füreinander sowie die synergetische Nutzung der Potentiale und Erkenntnisse kann der Vielschichtigkeit und Ambivalenz des Phänomens Rechnung getragen werden. Dabei geht ein Großteil der in dieser Arbeit einbezogenen *fictions of time* noch über den Anspruch des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten* hinaus, indem sie eine Verbindung unterschiedlicher Disziplinen auch jenseits der Kulturwissenschaften, also unter Einbeziehung u. a. der Naturwissenschaften, der Mathematik oder der Psychologie, inszenieren oder direkt einfordern. Implizit wie explizit ist dies insbesondere in McEwans *The Child in Time* zu beobachten. So fordert die Figur Thelma Darke in ihren Vorträgen für Stephen als Professorin der modernen Physik deren Verbindung und Öffnung hin zu anderen Bereichen:

> ‘Think how humanised and approachable scientists would be if they could join in the really important conversations about time, and without thinking they had the final word – the mystic’s experience of timelessness, the chaotic unfolding of time in dreams, the Christian moment of fulfilment and redemption, the annihilated time of deep sleep, the elaborate time schemes of novelists, poets, daydreamers, the infinite, unchanging time of childhood’ (*CiT* 130).

Die Veränderungen von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen im 20. und 21. Jahrhundert benennt Thelma als ein gesamtgesellschaftlich relevantes Phänomen. *Time’s Arrow* setzt dagegen mit der temporalen Struktur der rückwärts laufenden narrativen Zeit ein gedankliches Experiment um, das auch in anderen Bereichen große Faszination ausübt. So gleicht diese narrative Version des umgekehrten thermodynamischen Zeitpfeils einer literarischen Version des Maxwell’schen Dämons in der Physik. Auch die beiden anderen Primärwerke zeigen mit den verschiedene Disziplinen tangierenden Reflexionen der Figur Vija Kinski und der temporalen Eigenheiten der Finanzwelt in *Cosmopolis* sowie der Verbindung zwischen Literatur, Kunst und Musik in *A Visit from the Goon Squad* interdisziplinäre Ansätze auf. Somit nutzen die in diesem Projekt analysierten Romane ihr Potential als reintegrierender Interdiskurs (Gerhard/Link/Parr

2008: 324), um eine derartig geprägte interdisziplinäre Verbindung im Diskurs über Zeit einerseits explizit einzufordern und andererseits selbst implizit umzusetzen, wenn sie u. a. abstrakte Theorien und Konzepte anderer Disziplinen mit narrativen Mittel anschaulich inszenieren.

Neben der Anregung eines interdisziplinären Diskurses zu Zeit wird in den vier Primärwerkanalysen vor allem deutlich, dass die *fictions of time* im Zusammenhang mit der Darstellung von Zeit als komplexes Phänomen eine Vielzahl unterschiedlicher Zeitvorstellungen und -erfahrungen repräsentieren und reflektieren. Eine besondere oder ausschließliche Fokussierung des linear-chronologischen, absoluten Konzeptes der Uhrzeit, wie es in dem Alltag der Menschen westlich-industrialisierter Gesellschaften oftmals der Fall ist, wird somit völlig negiert. Die narrativen Texte experimentieren vielmehr mit dem Phänomen, testen den Umgang mit ungewöhnlichen temporalen Modellen und evozieren letztendlich immer einen **Pluralismus von Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen**. Damit bringen sie kreative und innovative Zeitvorstellungen und -erfahrungen in den Diskurs um Zeit ein und machen diese für den Rezipienten nachvollziehbar.

Dies geschieht im Wesentlichen auf zwei Arten: Zum einen werden im Roman über die Figuren bestimmte temporale Erfahrungen dargeboten und in Folge dessen Handlungsoptionen im Umgang mit Zeit aufgezeigt. So bewegen sich die Figuren in den untersuchten Primärwerken in einer spezifisch zeitlich geprägten fiktionalen Welt, machen bestimmte Zeiterfahrungen, handeln in Folge von diesen in einer ihnen eigenen Art und Weise und reflektieren über ihre Erfahrungen und Handlungen. Der Protagonist in Ian McEwans *The Child in Time* sammelt in Folge der ihn traumatisierenden Entführung seiner zweijährigen Tochter Erfahrungen mit unterschiedlichen Vorstellungen von Zeit, die er mit der Physikerin Thelma auf einer Metaebene bespricht und auf die er unterschiedlich reagiert. Dabei durchlebt er eine Entwicklung von der Flucht in alternative Wirklichkeiten und ausgeprägter Passivität in der eigentlichen Wirklichkeit über mystisches Zeiterleben bis hin zu einer deterministischen Zeitvorstellung, die für ihn den Neubeginn einläutet. Dadurch, dass Stephen hierbei Protagonist und Fokalisierungsinstanz zugleich ist, erhält der Leser Einblick in seine Gedanken und Reflexionen über Zeit und kann sich in die Figur hineinversetzen.[231] Dies ist auch in Jennifer Egans *A Visit from the Goon Squad* möglich, die in der *fiction of time* zahlreiche unterschied-

[231] Dies gilt in ähnlicher Weise u. a. auch für Martin Suters *Die Zeit, die Zeit* (2012), Julian Barnes *The Sense of an Ending* (2011) und Penelope Livelys *City of the Mind* (1991).

liche Perspektiven bietet, indem sie für jede ihrer 13 Erzählungen eine andere Fokalisierungsinstanz wählt. Damit erlebt der Rezipient ganz unterschiedlich geprägte Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen am Beispiel zahlreicher fokalisierender Figuren und erhält beispielhaft eine umfassende Bandbreite an Handlungsmöglichkeiten durch deren Agieren und Reflektieren in der Zeit.[232] Auf der Ebene der Figuren bieten die in dieser Arbeit einbezogenen *fictions of time* dem Rezipienten demnach die Möglichkeit, am jeweils gegebenen Beispiel im Umgang mit Zeit zu lernen.

Zum anderen hat der Rezipient die Möglichkeit, **temporale Erfahrungen im Leseprozess** der ausgewählten *fictions of time* zu machen. So erlebt er in *The Child in Time* die Relativität von Zeit selbst, da die gefühlte Geschwindigkeit im Leseprozess aufgrund einer zunehmenden Ereignishaftigkeit zum Ende des Romans hin im Gegensatz zu einer fast ereignislosen *first narrative* zu Beginn, die durch zahlreiche Analepsen unterbrochen wird, variiert. In *A Visit from the Goon Squad* wird für den Leser ein hoher Grad an Fragmentierung spürbar, wenn er sich in jedem Kapitel auf neue Figuren und Fokalisierungsinstanzen, eine veränderte erzählerische Vermittlung und einen anderen Punkt innerhalb der erzählten Zeit, die keiner linear-chronologischen Entwicklung folgt, einstellen muss. In dieser Situation, die dem konventionellen Zeitkonzept westlich-industrieller Gesellschaften widerspricht, wird er gleichzeitig dazu angeregt, alternative Strukturierungsprinzipien, die Egan in ihrem Werk mehrfach anbietet, zu erkennen und zur eigenen Orientierung im Leseprozess auszutesten.[233] In *Time's Arrow* wird der Rezipient darin geübt, sich in einem völlig ungewohnten Zeitmodell zurechtzufinden und letztendlich die Hilfestellungen der Erzählinstanz, welche die rückwärts laufenden Geschehnisse für den Leser beschreibt, als fatale Fehlinterpretationen zu erkennen. Durch umgekehrten, aber gerichteten Zeitpfeil fühlt sich der Rezipient in einer unaufhaltsamen, sogartigen Bewegung hin zu den grausamen Ereignissen in den Konzentrationslagern. Ähnlich ergeht es dem Rezipienten auch in *Cosmopolis*, wo dieser

---

232 Dies ist in abgewandelter Weise auch in *Cloud Atlas* zu beobachten, wo ebenfalls unterschiedlich geartete Erzählungen miteinander verbunden werden.

233 Auch hier gilt ähnliches für den Roman *Cloud Atlas* mit seinen unterschiedlichen Erzählungen, die nicht nur eine weit gespannte erzählte Zeit von 50 Jahren einbezieht, sondern Figuren völlig unterschiedlicher Epochen und Jahrhunderte zeigt. In Selfs *fiction of time Umbrella* muss sich der Rezipient hingegen auf eine polytemporale Situation nach David Herman einstellen und sich einen Weg durch die Schilderung unterschiedlicher Gedanken und Erinnerungen von teilweise geistig verwirrten Figuren bahnen.

eine unausweichliche, drängende Bewegung bis hin zum Tod des ausschließlich auf die Zukunft fokussierten Protagonisten durchlebt.

Durch das Lernen am Beispiel der Figuren, die unterschiedlichen eigenen Zeiterfahrungen im Leseprozess sowie die Fähigkeit, sich in unterschiedlichen narrativen Zeitmodellen zurechtzufinden, helfen die in dieser Arbeit untersuchten *fictions of time* dem Rezipienten dabei, eine Eigenschaft zu entwickeln, die Levine als ***multitemporality*** bezeichnet:

> Many situations are best met by a temporal approach requiring a rapid pace of life: speed attention to the clock, a future orientation, the ability to value time as money. Other domains in life – rest, leisure, the incubation of ideas, social relationships – are more adequately met with a relaxed attitude toward time. The person, or the culture, who combines both modes in a temporal repertoire – or even better who can draw upon a multiplicity of modes – is more likely to be up to all occasions. Jeremy Rifkin speaks of the dangers of temporal ghettos. People who are confined to rigid and narrow temporal bands are unprepared to determine their own futures and political fates. Multitemporality is the ticket out of these temporal ghettos (Levine 2006: 219).

Der Psychologe argumentiert hier, ähnlich wie auch Grabes in seinem Aufsatz mit dem aussagekräftigen Titel „Wo langsam und wo schnell“ (2010), für eine flexible Nutzung unterschiedlicher Zeitkonzepte in bestimmten Situationen. Das Individuum sollte demnach dazu in der Lage sein, aus einem breiten Repertoire an Zeitvorstellungen wählen zu können, um für seine jeweilige Umgebung das angemessene Maß an Geschwindigkeit umzusetzen. Ist es hingegen dauerhaft an rigide, unflexible Zeitvorstellungen gebunden, führt dies zu „temporal ghettos“, womit problematische temporale Gegebenheiten im Leben des einzelnen gemeint sind, die bereits im theoretisch-methodischen Teil der Arbeit im Hinblick auf das aktuelle Spannungsfeld der Zeit skizziert sind. Während Levine sich hier auf den Aspekt der temporalen Geschwindigkeit beschränkt, weitet Klein den Begriff der *multitemporality* nach Levine auf unterschiedliche Zeitvorstellungen auch jenseits von Geschwindigkeit und Beschleunigung aus:

> ›Multitemporalität‹ soll hier nicht nur verstanden werden als die Möglichkeit, in unterschiedlichen sozialen Situationen unterschiedlich schnell oder langsam zu sein, sondern insgesamt sehr differenziert mit Zeit und Zeitvorstellungen umgehen zu können: Die Balance von Ereigniszeit und Uhrzeit, von Veränderung und Wiederholung, von Zeitorientierung und Zeitlosigkeit gehört dazu, ebenso die Fähigkeit, die Oberflächenstruktur und Tiefendimension von Zeit zu erfassen, Überidentifikation zu vermeiden oder Sinnfragen, die hinter Zeitfragen versteckt sind, zu erspüren (Klein 2007: 199).

In dieser Passage nennt Klein nur einige der Aspekte, Vorstellungen und Erfahrungen, die in den analysierten Primärwerken repräsentiert werden. Genau diesen differenzierten

Umgang mit Zeit, den Klein hier anrät, stellen die *fictions of time* nicht nur mit den ihnen eigenen narrativen Mitteln dar, sondern fordern dabei den Rezipienten zugleich, sich in den vielfältigen temporalen Situationen des narrativen Textes zurechtzufinden. Das Phänomen Zeit wird hier unabhängig vom Konzept der Uhrzeit zum flexiblen und variantenreichen Gebilde, der Pluralismus unterschiedlicher Zeitvorstellungen wird zum ‚Normalfall'.

In solchen komplexen Gegebenheiten der *fictions of time* wird der Rezipient durch das Lesen derselben trainiert und auf diese Weise flexibler im Umgang mit Zeit innerhalb des ausgewiesenen temporalen Spannungsfeldes im 21. Jahrhundert. Dabei sammelt er zugleich zahlreiche unterschiedliche Zeiterfahrungen, die ihn – im Sinn der Definition von Erfahrung im einleitenden Teil dieser Arbeit – weiser im Umgang mit Zeit machen. Dieses Sammeln von Zeiterfahrungen findet allerdings nicht in der lebensweltlichen Realität, sondern in einem fiktionalen Raum statt, so dass dies zunächst keine realen Konsequenzen nach sich zieht. Der Rezipient kann somit im fiktionalen und daher angstfreien Raum mit Zeitvorstellungen und –erfahrungen – auch solchen, die abstrus oder ungewöhnlich wirken – spielen und experimentieren, er kann probeweise Zeitkonzepte übernehmen und sich in Figuren hineinversetzen oder deren Haltung ablehnen. Die in dieser Arbeit analysierten *fictions of time* präsentieren somit u. a. auch Protagonisten bzw. Fokalisierungsinstanzen, die Perspektiven vermitteln, welche dem Leser fremd erscheinen und die er nicht übernehmen kann oder will. So wirkt z. B. der in die Zukunft drängende Protagonist in *Cosmopolis* emotionslos, ohne ethische Normvorstellungen und hybrid.

Durch die Konfrontation mit ganz unterschiedlich gearteten Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen schult der Rezipient seinen Sinn für Zeit und Zeitlichkeit, der – wie in *The Child in Time* und *A Visit from the Goon Squad* anhand der Repräsentation von synästhetischen Wahrnehmungen demonstriert – komplex und subtil ist.[234] Er selbst entscheidet schließlich, welche dieser narrativen Zeitvorstellungen und -erfahrungen er im Sinn von Ricœurs Mimesis III-Ebene in der lebensweltlichen Realität umsetzen möchte, kann dabei aber durch das Rezipieren von den hier thematisierten *fictions of time* aus einem reichen Erfahrungsschatz wählen, genau wie Levine und Klein in ihren oben zitierten Ausführungen anraten.

Wie schon mehrfach angeklungen ist, sind *fictions of time* in der Lage, durch narrative Mittel mit dem Phänomen Zeit zu spielen. Mit ihrer fiktionalen Welt bieten die

[234] Vgl. hierzu auch Klein 2007: 181 ff.

Romane ein Experimentierfeld, in dem ein temporales Umdenken und das Austesten von ungewöhnlichen Zeitvorstellungen möglich ist. Das Spiel mit Zeit sieht Nowotny als zentrales Element auf dem Weg zum erfüllten Augenblick und zur Bewältigung von Problemen der Gesellschaft innerhalb der erstreckten Gegenwart:

> Zeitspiele zu spielen, Grenzen zu verschieben, auszuprobieren »was gilt« und Grenzen neu zu setzen ist, wie gezeigt wurde, Bestandteil der symbolischen Handlungsmacht zwischen Menschen. […] Zeit für das Spiel mit dem Augenblick zu haben, in die Zwischenzeit der Übergänge tauchen zu können, setzt voraus zu erkennen, wie diese Zeit beschaffen ist und wie sie geschaffen werden kann. […] Der Blick hinter die Maske, mit der die Zeit im gesellschaftlichen Leben auftritt, ermöglicht es, das Spiel auch anders zu inszenieren, ausgehend von einem geänderten Zeitgefühl, das, wie jedes Gefühl, selbst Ergebnis von Geschichte, von Erfahrung ist (Nowotny 2012: 156, 159).

Romane können, wie in den Analysen gezeigt, die dominanten, scheinbar absoluten Zeitvorstellungen des Alltags westlich-industrialisierter Gesellschaften aufdecken, diese explizit reflektieren und durch einen Pluralismus der Zeitvorstellungen und -erfahrungen ersetzen. Sie können die Frage „Was wäre, wenn …?“ in einer fiktionalen Welt weiterführen und dabei „Zeitspiele […] spielen“ sowie „Grenzen […] verschieben“. Damit regen sie zum Nachdenken über konventionelle, eingefahrene gesellschaftliche Zeitmodelle an und entwickeln gleichzeitig kreative eigene Konzepte. Auf diese Weise bringen sie Alternativen zum Umgang mit Zeit in einer erstreckten bzw. breiten Gegenwart in die Diskussion ein, mit deren Hilfe an Herausforderungen im aktuellen Spannungsfeld der Zeit, die im konventionellen linear-chronologischen Zeitmodell nicht lösbar sind, herangetreten werden kann.

Darüber hinaus zeigen *fictions of time* als Warnung zu verstehende, mögliche Entwicklungen auf, die eintreten könnten, wenn aktuelle Tendenzen, etwa im Zusammenhang mit Beschleunigung, der Fokussierung der Prämisse ‚Zeit ist Geld‘ und den Entwicklungen der Technologie uneingeschränkt weitergeführt werden. Dies trifft im Rahmen dieses Projekts insbesondere auf den Roman *Cosmopolis* zu, in dem alles in die Zukunft drängt, der Protagonist einem Cyborg ähnelt und in seiner futuristischen Zeitvorstellung der Beschleunigung, des Reichtums und der minimalen Zeiteinheiten keine Menschlichkeit zeigt.

Neben der Warnung vor möglichen Fehlentwicklungen wird in den analysierten *fictions of time* auf die Bedeutung des jeweiligen Zeitmodells hinsichtlich seiner Konsequenzen für die Interpretation hingewiesen bzw. vor Fehldeutungen gewarnt. So wird in *Time's Arrow* verdeutlicht, welche drastischen Folgen die Interpretation von bereits

vergangenen Geschehnissen innerhalb eines anders gearteten Zeitkonzepts hat, wenn die Verbrechen des NS-Arztes Odilo Unverdorben im Dritten Reich von der Erzählinstanz in ihrer rückwärtigen Wahrnehmung als schöpferische Akte tituliert werden. Die jeweils dominante Zeitvorstellung hat somit einen enormen Einfluss auf die Sicht der Welt und die Interpretation von Ereignissen und Handlungen.

Wie in diesem Kapitel dargelegt, weisen die in der Einleitung definierten *fictions of time* im konstatierten Spannungsfeld der Zeit zwischen Möglichkeiten und Zwängen zahlreiche Funktionspotentiale auf. Damit kommt ihnen im aktuellen Diskurs um Zeit eine hochgradig relevante Position zu. Sie sind jedoch nicht das einzige zu betrachtende künstlerische Medium in diesem Zusammenhang, sondern vielmehr in einem interdisziplinären Kontext zu sehen und – wie sie selbst anregen – zu setzen.

8.2 Ausblick

Diese Arbeit befasst sich mit den Ausprägungen sowie den Funktionen englischer und amerikanischer *fictions of time* vor dem Hintergrund des Spannungsfeldes der Zeit zwischen Möglichkeiten und Zwängen in westlich-industrialisierten Gesellschaften des ausgehenden 20. und des 21. Jahrhunderts. Damit füllt das Projekt eine Forschungslücke im Bereich der narrativen Zeitforschung, die – wie in der Arbeit mehrfach angeklungen – ein weites Feld darstellt und trotz zahlreicher bereits vorhandener Studien noch Desiderate aufweist. In diesem Hinblick sollen – ausgehend von den Erkenntnissen dieser Arbeit – der Blick erweitert und Anschlussmöglichkeiten in anderen Richtungen der narrativen Zeitforschung dargelegt werden.

In diesem Projekt wurde die Art und Weise untersucht, wie das aktuelle temporale Spannungsfeld in englische und amerikanische *fictions of time* der Gegenwart eingeht und dabei in kreativer Weise narrativ verarbeitet wird. Auf der Basis von vier Primärwerkanalysen in Form von *close readings*, erweitert um Beispiele anderer *fictions of times*, sind im Schlussteil der Arbeit mögliche Funktionspotentiale der ausgewählten narrativen Texte im konstatierten Spannungsfeld der Zeit herausgearbeitet, wobei insbesondere auch der Rezipient mit seinen Zeitvorstellungen und -erfahrungen in den Blick rückt. Dabei wurden diese Funktionspotentiale allerdings aus den ausgewählten *fictions of time* und deren Charakteristika heraus ermittelt, die tatsächliche Wirkung auf den Rezipienten ist demnach nicht untersucht. Daher ist es denkbar, dass auf Basis der theoretisch-methodischen Voraussetzungen dieser Arbeit sowie den Erkenntnissen des Schlussteils in einem Folgeprojekt der Rezipient noch stärker in den Fokus genommen

wird. Dies ist auf verschiedene Weise vorstellbar: Zum einen können Theorien, Konzepte und Methoden aus dem Bereich der Rezeptionsästhetik hinzugezogen werden und Analysen von *fictions of time* unter diesem Schwerpunkt durchgeführt werden. Zum anderem kann – im Sinn der thematisierten Anregung eines interdisziplinären (Forschungs-) Zusammenschlusses – auf Grundlage der hier ermittelten Funktionspotentiale die tatsächliche Wirkung solcher *fictions of time* auf den Rezipienten untersucht werden. Auf diese Weise können die in dieser Arbeit formulierten möglichen Funktionspotentiale empirisch verifiziert oder abgelehnt werden. Ein derartiges Forschungsvorhaben stellt sich als äußerst komplex dar, fordert es doch zumindest die Zusammenarbeit zwischen den Literaturwissenschaften und der Psychologie mit ihren jeweils eigenen Theorien und Methoden. Dies verspricht jedoch Erkenntnisse, die in der Bewältigung von Herausforderungen im beschriebenen aktuellen Spannungsfeld der Zeit eine zentrale Rolle einnehmen.

Während sich diese Arbeit als ein Projekt der Anglistik und Amerikanistik auf Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen in englischen und amerikanischen *fictions of time* der Gegenwart vor dem Hintergrund der temporalen Situationen in westlich-industrialisierten Gesellschaften konzentriert, scheint es – wie in der Einleitung bereits angedeutet – zudem lohnend, ein vergleichbar angelegtes Projekt mit Blick auf *fictions of time* anderer temporaler Kulturen anzugehen. Diese Arbeit kann dabei einen Ausgangspunkt für die Fragestellungen solcher Projekte sowie für die theoretisch-methodische Vorgehensweise bieten. Gleichzeitig bildet sie eine gute Grundlage für einen Vergleich mit *fictions of time* westlich-industrialisierter Gesellschaften.

Wie wertvoll ein Anschluss an die vorliegende Arbeit in dieser Richtung ist, zeigen die allgemein-gesellschaftlichen Erkenntnisse und Ausführung von Robert Levine (2006 [1997]) und Olaf Klein (2007: 185 ff.) hinsichtlich anderer Zeitkulturen und ihrer Eigenschaften im Umgang mit Zeit. Die Einsichten aus einem Vergleich von *fictions of time* unterschiedlicher Zeitkulturen und ihren Funktionspotentialen im Anschluss an dieses Projekt können wiederum in den aktuellen Diskurs über Zeit und dessen Spannungsfeld eingehen. So können entsprechende Erkenntnisse weiter produktiv zur Bewältigung der in diesem Zusammenhang entstandenen gesellschaftlichen Herausforderungen genutzt werden.

Vor dem Hintergrund der Komplexität des Phänomens Zeit und dem Pluralismus der Zeitvorstellungen, -erfahrungen und -reflexionen ist dieses Forschungsfeld noch lange nicht erschöpft und bleibt hochgradig aktuell.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur:

Aichinger, Ilse. 1991 [1949]. „Spiegelgeschichte.“ In: dies. *Werke*. Vol. 2. *Der Gefesselte. Erzählungen*. Frankfurt (Main): Fischer Verlag.

Amis, Martin. 2003 [1991]. *Time's Arrow* or *The Nature of Offence*. London: Vintage Books.

Barnes, Julian. 2011. *The Sense of an Ending*. London: Random House.

Beckett, Samuel. 1957 [1938]. *Murphy*. New York: Grove Press.

—. 1955 [1951]. *Molloy*. Translated from the French by Patrick Bowles. New York: Grove Press.

Crichton, Michael. 1999. *Timeline*. New York: Ballantine Books.

DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. London: Picador.

Dos Passos, John. 2003 [1925]. *Manhattan Transfer*. New York: Mariner Books.

Egan, Jennifer. 2010. *A Visit From the Goon Squad*. London: Corsair.

Ishiguro, Kazuo. 1996 [1989]. *The Remains of the Day*. London: faber & faber.

Joyce, James. 2012 [1939]. *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth.

—. 2010 [1922]. *Ulysses*. Hertfordshire: Wordsworth.

Lightman, Alan. 2012 [1992]. *Einstein's Dreams*. London: corsair.

Lively, Penelope. 1991. *City of the Mind*. New York: Grove Press.

McEwan, Ian. 1992 [1987]. *The Child in Time*. London: Vintage Books.

Mitchell, David. 2004. *Cloud Atlas*. London: Sceptre.

Morand, Paul. 1990 [1941]. *L'homme pressé*. Paris: Gallimard.

Proust, Marcel. 2002 [1913-1927]. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.

Self, Will. 2012. *Umbrella*. London: Bloomsbury.

Suter, Martin. 2012. *Die Zeit, die Zeit*. Zürich: Diogenes.

Vonnegut, Kurt. 2010 [1969]. *Slaughterhouse Five*. New York: Rosetta Books.

Woolf, Virginia. 2011 [1921]. *Monday or Tuesday. Eight Stories*. Dover: Dover Publications.

—. 2000a [1928]. *Orlando*. London et al.: Penguin Books.

—. 2000b [1941]. *Between the Acts*. London et al.: Penguin Books.

—. 2000c [1925]. *Mrs Dalloway*. Oxford: Oxford University Press.

—. 1965 [1937]. *The Years*. San Diego, New York, London: Harcourt.

9.2 Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor. 1966. „Erziehung nach Auschwitz." In: ders.: *Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt (Main): Suhrkamp. 92-109.

Anelli, Sara. 2007. „Counterfactual Holocausts: Robert Harris' *Fatherland* and Martin Amis' *Time's Arrow*." In: *Textus. English Studies in Italy* 20, 2: 407-432.

Aristoteles. 2008. *Poetik*. Übersetzt von Arbogast Schmitt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Augustinus, Aurelius. 2000. *Was ist Zeit? Confessiones XI. Bekenntnisse 11. lateinisch-deutsch*. Übersetzt von Norbert Fischer. Hamburg: Meine.

Bachtin, Michail M. 2008 [1975]. *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*. Übersetzt von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp.

Bauder-Begerow, Irina & Caroline Lusin. 2007. „Der englische Roman zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ian McEwan." In: Vera Nünning (Hg.): 243-258.

Bell, P. K. 1992. „Fiction Chronicle." In: *Partisan Review* 59: 282-295.

Bennett, Charles H. 1988. „Maxwells Dämon." In: *Spektrum der Wissenschaft* 1: 48-55.

Bergson, Henri. 1989 [1889]. *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. Übersetzt von Paul Fohr. Frankfurt (Main): Athenäum.

Blythe, Will. 2010. „To Their Own Beat." http://www.nytimes.com/2010/07/11/books/review/Blythe-t.html?pagewanted=all&_r=0 (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Bridgeman, Teresa. 2007. „Time and Space." In: David Herman (Hg.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, Jerome. 1991. „The Narrative Construction of Reality." In: *Critical Inquiry* 18, 1: 1-21.

Carrier, Martin. 2009. *Raum-Zeit*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Chandler, Aaron. 2009. „‘An Unsettling, Alternative Self:’ Benno Levin, Emmanuel Levinas, and Don DeLillo’s *Cosmopolis*.“ In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 50, 3: 241-260.

Chatman, Seymour. 2009. „Backwards.“ In: *Narrative* 17, 1: 31-55.

—. 1978. *Story and Discourse*. *Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York, London: Cornell.

Childs, Peter (Hg.). 2006. *The Fiction of Ian McEwan*. Houndmills et al.: Palgrave Macmillan.

Churchwell, Sarah. 2011. „*A Visit From the Goon Squad* by Jennifer Egan – review.“ http://www.theguardian.com/books/2011/mar/13/jennifer-egan-visit-goon-squad (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Connor, Steven. 1996. *The English Novel in History 1950-1995*. London, New York: Routledge.

Conte, Joseph M. 2008. „Conclusion: Writing amid the Ruins: 9/11 and *Cosmopolis*.“ In: John N. Duvall (Hg.). *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press.179-192.

Cvek, Sven. 2011. *Towering Figures: Reading the 9/11 Archive*. Amsterdam: Rodopi.

DeCurtis, James. 1994. „Britain’s Mavericks.“ In: *Harper’s Bazaar*: 46-47.

Deeds Ermarth, Elizabeth. 1997. *The English Novel in History 1840-1895*. London, New York: Routledge.

Delrez, Marc. 1995. „Escape into Innocence: Ian McEwan and the Nightmare of History.“ In: *ARIEL: A Review of International English Literature* 26, 2: 7-23.

Dennerlein, Katrin. 2009. *Narratologie des Raumes*. Tübingen, New York: Walter de Gruyter.

Diedrick, James. 1995. *Understanding Martin Amis*. Columbia: University of South Carolina Press.

Edeling, Thomas & Nina Lange. 2013. „Bewegte Zeiten. Über (im-) mobile Körperräume in Paul Morands Roman *L’homme pressé*.“ In: *COMPARATIO. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 5, 2: 319-331.

Einstein, Albert & Leopold Infeld. 2005 [1938]. *The Evolution of Physics*. London: The Scientific Book Club and Company Limited.

Elliott, Elissa. 2011. „*A Visit from the Goon Squad* by Jennifer Egan.“ http://www.pastemagazine.com/articles/2011/05/a-visit-from-the-goon-squad-by-jennifer-egan.html (letzter Zugriff: 23.08.2014).

Engelke, Melanie. 2009. „Don DeLillo, *Cosmopolis*.“ In: Dietmar Schloss & Heiko Jakubzik (Hg.). *Zweiundzwanzig amerikanische Romane aus dem neuen Jahrhundert. Literaturkritische Essays zur Einführung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 95-109.

Fludernik, Monika. 2010 [1996]. *Towards a ‘Natural Narratology’*. Second Edition. London, New York: Routledge.

—. 2006. *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Fong, Marko. 2011. „One key ingredient of so-called experience is the delusional faith that it is unique and special, that those included in it are privileged and those excluded from it are missing out..." http://www.theshortreview.com/reviews/JenniferEganAVisitFromthe GoonSquad.htm (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Forster, Edward Morgen. 1981 [1927]. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.

Frank, Michael. 2009. „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin.“ In: Hallet & Neumann (Hg.) 2009: 53-80.

Freißmann, Stephan. 2011. *Fictions of Cognition. Representing (Un)Consciousness and Cognitive Science in Contemporary English and American Fiction*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Friedrich, Alexander. 2012. „Vernetzte Zwischenräume.“ In: Uwe Wirth (Hg.). *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin: Kadmos. 55-74.

—. 2009. „Metaphorology of Networks.“ In: Grabes, Nünning & Baumbach (Hg.) 2009: 285-297.

Fulford, Robert. 2012. „*A Visit from the Goon Squad* by Jennifer Egan.“ http://arts.nationalpost.com/2012/01/10/jennifer-egans-a-visit-from-the-goon-squad-is-all-about-the-timing/ (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Genette, Gérard. 1988 [1983]. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

___. 1980 [1972]. *Narrative Discourse*. *An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Gerhard, Ute, Jürgen Link & Rolf Parr. 2008. „Interdiskurs, reintegrierender.“ In: Nünning (Hg.) 2008: 324.

Gibbs, Jonathan. 2011. „A Visit from the Goon Squad, by Jennifer Egan.“ http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-visit-from-the-goon-squad-by-jennifer-egan-2264678.html (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Grabes, Herbert. 2010. „Wo langsam und wo schnell? Theorie, Wissen, Können und ästhetische Erfahrung.“ In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 60, 3: 351-360.

—. 2002. „Schreiben in der Zeit gegen die Zeit: Das Paradox der Zeitlichkeit als Grundstruktur moderner und postmoderner Ästhetik.“ In: Martin Middeke (Hg.) 2002: 313-332.

Grabes, Herbert, Ansgar Nünning & Sibylle Baumbach (Hg.). 2009. *Metaphors Shaping Culture and Theory*. REAL The Yearbook of Research in English and American Literature. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Grethlein, Jonas. 2010. „The Narrative Reconfiguration of Time beyond Ricœur.“ In: *Poetics Today* 31, 2: 313-329.

Großklaus, Götz. 1995. *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Unsere breite Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.

Hallet, Wolfgang & Birgit Neumann (Hg.). 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript.

Hamburger, Käthe. 1978. „Das epische Präteritum.“ In: *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*. Wege der Forschung, Bd. 447. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Harvey, David. 1990. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge (MA): Blackwell.

Hawking, Stephen. 2011 [1988]. *Eine kurze Geschichte der Zeit*. Aus dem Englischen von Hainer Kober. Neuausgabe. Reinbek: Rowohlt Verlag.

Heffernan, Nick. 2007. „‘Money Is Talking to Itself’: Finance Capitalism in the Fiction of Don DeLillo from *Players* to *Cosmopolis*.“ In: *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory* 1, 2: 53-78.

Heise, Ursula K. 1997. *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.

Herman, David (Hg.). 2007. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

Herman, David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Hg.). 2005. *Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*. Abingdon, New York: Routledge.

Higdon, David Leon. 1977. *Time and English Fiction*. London, Basingstoke: Macmillan Press.

House, Christian. 2011. „*A Visit from the Goon Squad* by Jennifer Egan. Ambitious dispatches from America's nattiest frontier." http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-visit-from-the-goon-squad-by-jennifer-egan-2240306.html (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Howse, Derek. 1980. *Greenwich time and the discovery of longitude*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Ireland, Ken. 2005. „Temporal Ordering." In: Herman, Jahn & Ryan (Hg.). 2005: 591-592.

Jahn, Manfred. 2007. „Focalization." In: David Herman (Hg.) 2007: 94-108.

—. 2004. „Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie." In: Ansgar Nünning (Hg): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 29-50.

Jordan, Justine. 2011. „*A Visit from the Goon Squad* by Jennifer Egan – review." http://www.theguardian.com/books/2011/apr/02/jennifer-egan-goon-squad-review (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Kakutani, Michiko. 2003. „Headed Toward a Crash, of Sorts, in a Stretch Limo. *Cosmopolis* by Don DeLillo." http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

—. 1991. „Time Runs Backward to Point up a Moral." http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-arrow.html (letzter Zugriff: 29.08.2014).

—. 1987. „*The Child in Time*." http://www.nytimes.com/1987/09/26/books/mcewan-child.html (letzter Zugriff: 29.08.2014).

Kern, Stephen. 1983. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Keymer, Tom. 2000. „Time in Serial Fiction before Dickens." In: Modern Humanities Research Association (Hg.). *The Yearbook of English Studies* Vol. 30. *Time and Narrative*. 34-45.

Kilian, Eveline. 2004. „Zeitdarstellung." In: Ansgar & Vera Nünning (Hg.) 2004: 72-97.

Kirn, Walter. 2003. „Long Day's Journey Into Haircut." http://www.nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.html (letzter Zugriff: 29.08.2014).

Klein, Olaf. 2011 [2007]. *Zeit als Lebenskunst*. 2. Auflage. Berlin: Wagenbach.

Kohl, Stephan. 1998. „Die Zeitkonzeption der Literatur." In: Christoph Bode & Ulrich Broich (Hg.). *Die Zwanziger Jahre in Großbritannien: Literatur und Gesellschaft einer spannungsreichen Dekade*. Tübingen: Gunter Narr. 157-175.

Koselleck, Reinhart. 2000. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.

Kusche, Sabrina. 2012. *Der E-Mail Roman. Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen deutsch- und englischsprachigen Literatur. Doctoral Thesis in German at Stockholm University*. Stockholm: US-AB.

Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Lange, Nina. 2014. „Time in the Novel: Theories and Concepts for the Analysis of the Representation of Time." In: Ansgar Nünning & Elizabeth Kovach (Hg.). *Key Concepts and New Topics in English and American Studies*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 157-175.

Lawson, Mark. 1991. „The Amis' Babies." In: *Independent Magazine*, 7 September 1991: 43.

Lehmann, David. 1991. „From Death to Birth." http://www.nytimes.com/1991/11/17/books/from-death-to-birth.html (letzter Zugriff: 29.08.2014).

Levine, Robert. 2006. *A Geography of Time. The Temporal Misadventures of a Social Psychologist or How Every Culture Keeps Time Just a Little Bit Differently*. Oxford: Oneworld.

Liehr, Tom. 2003. „*Cosmopolis*." http://www.literatur-fast-pur.de/Tom/0cosmopolis.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Lifton, Robert Jay. 1986. *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York: Basic Books.

Lusin, Caroline. 2007. *Virginia Woolf und Anton P. Čhekov: Die Semantisierung von Raum und Zeit*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Malcolm, David. 2002. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press.

Marcus, Gabriel. 2003. „Don DeLillo, *Cosmopolis*." http://perival.com/delillo/cosmopolis_media.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Marinetti, Filippo Tommaso. 1973 [1909]. „The Founding and Manifesto of Futurism by F. T. Marinetti. Translated by Robert Brain et al.“ In: Umbro Apollonio (Hg.). *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. New York: Viking Press. 19-24.

Mars-Jones, Adam. 1990. *Venus Envy. On the Womb and the Bomb*. London: Chatto & Windus.

Martin, Tim. 2011. „Jennifer Egan: Profile.“ http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8403574/Jennifer-Egan-Profile.html (letzter Zugriff: 24.08.2014).

McNamara, Christine. 2011. „Put the Needle on the Record: Jennifer Egan's *A Visit from the Goon Squad* Rocks.“ http://www.everydayebook.com/2011/12/put-the-needle-on-the-record-jennifer-egan%E2%80%99s-a-visit-from-the-goon-squad-rocks/ (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Menke, Richard. 1998. „Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis' *Time's Arrow*.“ In: *Modern Fiction Studies* 44, 4: 959-980.

Middeke, Martin. 2004. *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Middeke, Martin (Hg.). 2002. *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Mishra, Pankaj. 2011. „Modernity's Undoing.“ http://www.lrb.co.uk/v33/n07/pankaj-mishra/modernitys-undoing (letzter Zugriff: 24.08.2014).

Morrison, Blake. 2003. „Future Tense.“ In: http://www.theguardian.com/books/2003/may/17/fiction.dondelillo (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Morrison, Jago. 2003. *Contemporary Fiction*. London, New York: Routledge.

Müller, Günther. 1968 [1948]. „Erzählzeit und erzählte Zeit.“ In: Ders. *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: J. B. C. Mohr.

Neumann, Birgit & Ansgar Nünning. 2008. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett.

Nguyen, Dan Thu. 1992. „The Spatialization of Metric Time. The conquest of land and labour in Europe and the United States.“ In: *Time & Society* 1, 1: 29-50.

Nicklas, Pascal (Hg.). 2010. *Ian McEwan: Art and Politics*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Nowotny, Helga. 2012 [1989]. *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. 4. Auflage. Frankfurt (Main): Suhrkamp.

Nünning, Ansgar (Hg.). 2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler

Nünning, Ansgar. 2002. „‘Moving back and forward in time’: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart.“ In: Middeke (Hg.) 2002: 395-419.

—. 1991. „Tradition und Transformation. Virginia Woolf und das viktorianische Erbe.“ In: Alexandra Lavizzari (Hg.). *Virginia Woolf*. Frankfurt (Main): Suhrkamp. 19-39.

Nünning, Vera & Ansgar (Hg.). 2004. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar: Metzler.

Nünning, Vera & Ansgar. 2001. *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett.

Nünning, Vera & Ansgar (Hg.). 2000. *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

—. 1996. *Intercultural Studies: Fictions of Empire*. Anglistik und Englischunterricht 58. Heidelberg: Winter.

Nünning, Ansgar & Roy Sommer. 2002. „Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen.“ In: Middeke (Hg.) 2002: 33-56.

Nünning, Vera (Hg.). 2007. *Der zeitgenössische englische Roman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Nünning, Vera. 2002. „‘Increasing the Bounds of the Moment’: Die Vielschichtigkeit der Zeiterfahrungen und Zeitdimensionen in den Werken Virginia Woolfs.“ In: Middeke (Hg.) 2002: 297-312.

Osang, Alexander (Interview). 2003. „Das Auge New Yorks.“ In: *Der Spiegel* 39, 2003: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28653264.html (letzter Zugriff: 29.08.2014).

Paunović, Zoran. 2008. „Coping with 9/11: History in the Making in Don DeLillo’s and Paul Auster’s Fiction.“ In: Knezević, Marija et al. (Hg.). *History, Politics, Identity: Reading Literature in a Changing World*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars. 151-168.

Pfister, Manfred. 2001 [1977]. *Das Drama*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

Phelan, James. 2009. „Teaching Narrative as Rhetoric: The Example of *Time’s Arrow*.“ In: *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition, and Culture* 10, 1: 217-228.

Prince, Gerald. 2003 [1987]. *A Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln: University of Nebraska Press.

Pyrhönen, Heta. 2005. „Suspense and surprise.“ In: Hermann, Jahn & Ryan (Hg.) 2005: 578-580.

Rajewski, Irina. 2002. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke.

Reheis, Fritz. 1999. „Entschleunigung.“ In: Oskar Brilling & Eduard W. Kleber (Hg.). *Handwörterbuch Umweltbildung*. Hohengehren: Schneider. 53-54.

—. 1998 [1996]. *Die Kreativität der Langsamkeit. Neuer Wohlstand durch Entschleunigung*. 2., erweiterte Auflage. Darmstadt: Primus.

Richardson, Brian (Hg.). 2002. *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State University Press.

Richardson, Brian. 2000. „Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice and Frame.“ In: *Narrative* 8, 1: 23-42.

Ricœur, Paul. 1991 [1985]. *Zeit und Erzählung.* Bd. 3. *Die erzählte Zeit*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Wilhelm Fink.

—. 1989 [1984]. *Zeit und Erzählung.* Bd. 2. *Zeit und literarische Erzählung*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Wilhelm Fink.

—. 1988 [1983]. *Zeit und Erzählung.* Bd. 1. *Zeit und historische Erzählung*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Wilhelm Fink.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002 [1983]. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Second Edition. London, New York: Routledge.

Robinson, John & Geoffrey Godbey. 1999 [1997]. *Time for Life. The Surprising Ways Americans Use Their Time*. 2., aktualisierte Auflage. University Park: Pennsylvania State University Press.

Römer, Inga. 2010. *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*. Dordrecht: Springer.

Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.

Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Ryan, Kiernan. 1994. *Ian McEwan*. Plymouth: Northcote House.

Scheffel, Michael. 2012. „Narration fictionnelle et ‚narration historiographique'? Réflexions à partir de quelques theses de Hayden White et de Paul Ricœur." In: John Pier, Philippe Roussin & J.-M. Schaeffer (Hg.). *Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*. http://narratologie.ehess.fr/index.php?610 (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Schläger, Jürgen. 2005. „Selves for the Twenty-First Century." In: Christoph Houswitschka, Gabriele Knappe & Anja Müller (Hg.). *Anglistentag 2005 Bamberg: Proceedings*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 424-436.

Schröder, Christoph. 2003. „Brevier der verschwindenden Dinge." www.fr-online.de/literatur/brevier-der-verschwindenden-dinge,1472266,3232230.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Schulz, Benjamin. 2012. „Verein zur Verzögerung der Zeit. Lobbyisten der Langsamkeit." http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/verein-zur-verzoegerung-der-zeit-martin-liebmann-ist-fuer-langsamkeit-a-854097.html (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Sexton, David. 2011. „*A Visit from the Goon Squad* is an overlooked masterpiece." http://www.standard.co.uk/lifestyle/books/a-visit-from-the-goon-squad-is-an-overlooked-masterpiece-6409715.html (letzter Zugriff: 24.09.2014).

Shen, Dan. 2002. „Defense and Challenge: Reflections on the Relation between Story and Discourse." In: *Narrative* 10, 3: 222-243.

—. 2001. „Narrative, Reality, and Narrator as Construct: Reflections on Genette's ‚Narrating'." In: *Narrative* 9, 2: 123-129.

Shonkwiler, Alison. 2010. „Don DeLillo's Financial Sublime." In: *Contemporary Literature* 51, 2: 246-282.

Simonis, Annette. 2000. „Zeitbilder und Zeitmetaphern der Moderne. Zum Wandel temporaler Vorstellungbilder in der modernen Literatur und im (natur)wissenschaftlichen Diskurs." In: Annette & Linda Simonis (Hg.). *Zeitwahrnehmung und Zeitbewusstsein der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. 89-122.

Slater, Maya. 1993. „Problems When Time Moves Backwards. Martin Amis's *Time's Arrow*." In: *The Journal of the English Association* 42, 173: 141-152.

Smoodin, Roberta. 1987. „The Theft of a Child and the Gift of Time: *The Child in Time* by Ian McEwan." http://articles.latimes.com/1987-09-20/books/bk-8876_1_ quantum-physics (letzter Zugriff: 29.08.2014).

Snow, Charles Percy. 1990 [1959]. „The Two Cultures." In: *Leonardo* 23, 2/3. *New Foundations: Classroom Lessons in Art/Science/Technology for the 1990s*: 169-173.

Soja, Edward W. 2008. „Vom ‚Zeigeist‘ zum ‚Raumgeist‘. New Twists on the Spatial Turn. Übersetzt von Thomas La Presti und Jörg Döhring.“ In: Jörg Döhring & Tristan Thielmann. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript. 241-263.

Stanzel, Franz K. 2001 [1979]. *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Sternberg, Meir. 2003. „Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (I).“ In: *Poetics Today* 24, 2: 326-328.

—. 1992. „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity.“ In: *Poetics Today* 13, 3: 463-540.

—. 1990. „Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory.“ In: *Poetics Today* 11, 4: 901-948.

Stevenson, Randall. 1992. *Modernist Fiction. An Introduction*. New York et al.: Harvester Wheatsheaf.

Stuhrmann, Jochen & Bertram Weiß. 2011. „Das ewige Rätsel.“ In: *GEO kompakt* 27. *Das Rätsel Zeit*: 20-32.

Taylor, Frederick Winslow. 1911. The *Principles of Scientific Management*. New York, London: Harper & Brothers Publishers.

Thurschwell, Adam. 2007. „Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature after 9/11.“ In: *Law and Literature* 19, 2: 277-302.

Toolan, Michael. 2001 [1988]. *Narrative. A critical linguistic introduction*. Second Edition. London, New York: Routledge.

Trotter, David. 1993. *The English Novel in History 1985-1920*. London, New York: Routledge.

Updike, John. 2003. „One-Way Street. A new novel by Don DeLillo.“ http://www.newyorker.com/magazine/2003/03/31/one-way-street (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Valentino, Russell Scott. 2007. „From Virtue to Virtual: DeLillo’s *Cosmopolis* and the Corruption of the Absent Body.“ In: *MFS Modern Fiction Studies* 53, 1: 140-162.

Varsava, Jerry A.. 2005. „The ‘Saturated Self’: Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism.“ In: *Contemporary Literature* 46, 1: 78-107.

Virilio, Paul. 1992 [1990]. *Rasender Stillstand: Essay*. Übersetzt von Bernd Wilczek. München, Wien: Hanser.

Weinrich, Harald. 2001 [1964]. *Tempus – Besprochene und erzählte Welt*. München: Beck

Wells, Lynn. 2010. *New British Fiction. Ian McEwan*. New York: Palgrave Macmillan.

Wenzel, Peter. 2004. „Zur Analyse der Spannung.“ In: Ders. (Hg.). *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 181-196.

Wermke, Matthias et al. (Hg.). 2009. *Duden. Band 5. Das Fremdwörterbuch*. 9., aktualisierte Auflage. Mannheim, Zürich: Dudenverlag.

—. 2009. *Duden. Band 8. Das Synonymwörterbuch*. 5., vollständig überarbeitete Auflage. Mannheim, Zürich: Dudenverlag.

West-Pavlov, Russell. 2013. *Temporalities*. London: Routledge.

„Wissen Spezial: Entschleunigung.“ 2012. In: *Die Zeit* N° 50, 6. Dezember 2012: 57-64.

Wright, Derek. 1996. „New Physics, Old Metaphysics: Quantum and Quotidian in Ian McEwan’s *The Child in Time*.“ In: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9: 221-233.

Zaschke, Christian. 2012. „Fader als in Wuppertal. Die *Little Britain-Kolumne*.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 19. Mai 2012. http://www.sueddeutsche.de/kultur/verkehrsstau-in-london-fader-als-in-wuppertal-1.1360259 (letzter Zugriff: 23.08.2014).

9.3 TV-Dokumentationen

28 Minuten (Magazin). „Warum haben wir es immer eilig?“ Ausgestrahlt auf *Arte* am 12. März 2012.

Opitz, Florian. 2014. *Speed – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Ausgestrahlt auf *Arte* am 22. Januar 2014.

9.4 Sonstige Internetquellen:

Homepage des *CERN*: http://home.web.cern.ch/about (letzter Zugriff: 2.8.2014).

Duden online: http://www.duden.de/woerterbuch (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Webseite des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten*: http://www.aesthetische-eigenzeiten.de/ (letzter Zugriff: 30.08.2014).

Erklärung zur Urheberschaft

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt habe, die ich in der Dissertation als Quellen angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Köln, 08.09.2014

Nina Lange