

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
**Dottorato in Studi Letterari e Linguistici**  
X ciclo: Coordinatrice Prof.ssa Annamaria LASERRA

**In co-tutela con l'Università**  
**Universität der Informationsgesellschaft Paderborn, Germania**  
Tesi di dottorato:

**(Erzählte) Zeit des Wartens –**  
**Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens**

Tutor: Ch.ma Prof.ssa Lucia Perrone Capano  
Co-tutor: Prof. Dr. Claudia Öhlschläger  
Candidata: Nadine Benz

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

## Inhaltsverzeichnis

<b>I.</b>	<b>Einleitung: Das Warten als zu befragendes Phänomen</b>	<b>6</b>
<b>II.</b>	<b>Das Warten in der Zeit</b>	<b>12</b>
1	Zeiterfahrung und ihre theoretischen Grundlagen	13
1.1	Die Illusion einer ‚objektiven Zeit‘	13
1.2	‚Objektive‘ und subjektive Komponenten von Zeiterfahrung	14
1.2.1	Soziologische und anthropologische Zeittheorien	15
1.2.2	Philosophische Zeittheorien: Das Primat der subjektiven Komponente und die Aporien der Zeit	19
1.2.2.1	Augustin	21
1.2.2.2	Henri Bergson	27
1.2.2.3	Paul Ricœur	31
1.3	Von der Zeit zur Erzählung, von den Aporien zur ‚poiesis‘	35
2	Das Warten als bewusst wahrgenommene Zeit	37
2.1	Aporien der Zeit – Aporien des Wartens	37
2.2	Das Warten als Phänomen der Wahrnehmung	38
2.3	Die Relation der Wahrnehmung zum ‚objektiven‘ Zeitparameter	40
2.4	Der Modus des ‚langen Wartens‘	45
<b>III.</b>	<b>Das Warten in der erzählten Zeit</b>	<b>49</b>
1	Die Zeit (in) der Narration	49
2	Erzähltheorie und Zeit: Eine kritische Bestandsaufnahme	50
3	Die dreifache Mimesis und die ‚fiktive Zeiterfahrung‘	55
4	Das ‚lange Warten‘ als ‚fiktive Zeiterfahrung‘ in der Narration	60
5	Narratologische und poetologische Merkmale einer ‚fiktiven Zeiterfahrung‘ des Wartens	63
<b>IV.</b>	<b>Semantiken und Narrative des ‚langen Wartens‘ in ausgewählter Literatur</b>	<b>67</b>
1	Warten und Ethik: <i>Die Tartarenwüste</i> von D. Buzzati und <i>Warten auf die Barbaren</i> von K. Kabaphēs und J. F. Coetzee	67

1.1	Einleitung .....	67
1.2	Kōnstantinos Kabaphēs' <i>Warten auf die Barbaren</i> .....	73
1.3	Dino Buzzatis <i>Die Tartarenwüste</i> .....	77
1.4	Jacobus M. Coetzees <i>Warten auf die Barbaren</i> .....	85
1.4.1	In der Grenzstadt: Das Warten auf die Barbaren .....	86
1.4.2	Wer sind eigentlich die Barbaren? .....	88
1.4.3	Dilemma und Zeiterfahrung .....	90
1.4.4	Held oder Antiheld, Warten oder Handeln? .....	95
1.5	Im Labyrinth des ‚ti draso‘: Grenze, Schwelle, Wüste als Heterotopien des Wartens .....	98
1.6	Das Narrativ des Wartens: Eine Ethik der Handlungssuspension .....	103
2	Warten und Identität: H. Ibsens <i>Die Frau vom Meer</i> und J. Fowles' <i>Die Geliebte des französischen Leutnants</i> .....	111
2.1	Einleitung .....	111
2.2	(Personale) Identität als narrativer Prozess .....	116
2.3	Henrik Ibsens <i>Die Frau vom Meer</i> .....	124
2.3.1	‚Fremd-‘ und ‚Selbstkonstitution‘ – das offene Meer und der Goldfischteich .....	127
2.3.2	Warten auf den ‚Fremden‘ .....	134
2.3.3	Am Zaun: Die ‚Heim-Suchung‘ .....	138
2.3.4	Die Freiheit der Entscheidung .....	142
2.4	John Fowles' <i>Die Geliebte des französischen Leutnants</i> .....	145
2.4.1	‚Who is Sarah?‘: ‚Fremd-‘ und ‚Selbstkonstitution‘ .....	147
2.4.2	‚Warten auf den Fremden‘ .....	156
2.4.3	Die Freiheit der Reversibilität .....	158
2.5	Zwischen Land und Meer: Uferzonen als Heterotopien des Wartens .....	160
2.6	Das jeweilige (nicht vorhandene) Ende .....	163
2.7	Das Narrativ des Wartens: Stillstand und Stasis im (narrativen) Identitätsprozess .....	165
3	Warten und Liebe: M. Marons <i>Animal Triste</i> und U. Gruenters <i>Der verschlossene Garten</i> .....	170
3.1	Einleitung .....	170

3.2	Monika Marons <i>Animal Triste</i> .....	172
3.2.1	Projekt und Projektion I .....	181
3.2.2	„Animal Triste“ .....	182
3.3	Undine Gruenters <i>Der verschlossene Garten</i> .....	186
3.3.1	Projekt und Projektion II .....	188
3.3.2	Der „verschlossene Garten“ .....	195
3.4	Das Defizitäre oder doch Ewige der Liebe .....	200
3.4.1	Soudain! Der Augenblick der Liebe: Präsens und Präsenz .....	202
3.4.2	Nach dem Augenblick der Liebe .....	205
3.5	Das Narrativ des Wartens: Vergegenwärtigungsstrategie wider den defizitären Augenblick .....	207
<b>V.</b>	<b>Schluss: Versuch einer kleinen Ästhetik von erzählter Wartezeit .....</b>	<b>215</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>227</b>

## I. Einleitung: Das Warten als zu befragendes Phänomen

Es gehört zum Wesen des Wartens, daß es jeder Art von Fragen entgleitet, die es doch selber erst möglich macht und denen es sich entzieht.<sup>1</sup>

Das Warten ist für Menschen vornehmlich westlicher Kulturen ein vertrautes Phänomen. Kaum ein Mensch kann von sich behaupten, noch nie in einer Wartesituation gewesen zu sein. Wer wartet, verweilt, harrt, zögert, ahnt schon lange etwas voraus oder sieht dem Eintreffen eines Ereignisses oder einer Person entgegen. Die Gegenstände des Wartens – auf wen oder was gewartet wird – sind dabei vielfältig: Es wird auf den Bus, den Zug oder das Flugzeug gewartet, auf den Feierabend, die Liebe, die Genesung, auf eine Geburt oder den Tod. Man wartet auf das Ende einer schlechten Periode oder auf einen neuen Anfang. Man erwartet eine bessere Zukunft – oder man wartet einfach ab.

Dass das Warten ein Zustand ist, der die Zeit als solche – meist negativ konnotiert – erst fühlbar<sup>2</sup> werden lässt, ist allgemein unbestritten. Auch mit diesem Aspekt ist der Mensch vertraut. Stellt das Warten also einen der Lebenswelt<sup>3</sup> des Menschen zugehörigen, vertrauten Zeitzustand dar, ist umso auffälliger, dass es in der Forschung bisher wenig Beachtung fand.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Blanchot, Maurice, *Warten. Vergessen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964, S. 76. Blanchots aphoristisches Werk ist insofern exemplarisch für den Gegenstand dieser Arbeit, als es das, was es ankündigt, strukturell vorführt: Die Konzepte ‚Warten‘ und ‚Vergessen‘ drücken sich in ihrer Dialektik dadurch aus, dass die Handlung nur aus ebenjenem Warten und Vergessen zu bestehen scheint und die Zeiterfahrungen des Wartens und Vergessens gleichsam mittelbar erfahrbar, fühlbar werden.

<sup>2</sup> Der Begriff ‚fühlbar‘ im Sinne von ‚wahrnehmbar‘ führt direkt zu einer der Kernproblematiken der vorliegenden Arbeit, nämlich jener der Vermitteltheit von Zeiterfahrung im Allgemeinen und der sprachlichen Vermitteltheit von Zeiterfahrung im Besonderen. Im Kernkapitel IV dieser Arbeit stehen daher der fiktive literarische Text in seiner narrativen Struktur und die durch ihn vermittelte fiktive Zeiterfahrung des Wartens im Mittelpunkt.

<sup>3</sup> Der Begriff der Lebenswelt steht für die Welt der alltäglichen Erfahrung. Er wird hier in Abgrenzung zur „Welt des Werkes“ verwendet und geht weder auf Unterschiede zu einem soziologischen Begriff von Alltagswelt ein noch auf die problemgeschichtlichen Bezüge, die seine Verwendung v.a. bei Hans Blumenberg impliziert (vgl. v.a. Blumenberg, Hans, *Theorie der Lebenswelt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Berlin 2010).

<sup>4</sup> So lassen sich nur wenige Arbeiten finden, die sich *explizit* mit dem Warten beschäftigen, etwa Schilling, Heinz (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens* (Kulturanthropologie-Notizen 69), Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, 2002, oder ein Abschnitt in Robert Levines *Eine Landkarte der Zeit*, München: Piper, 2004, S. 145-174. Aus einer (alltags-)philosophischen Perspektive sind zu nennen: Schweizer, Harold, *On Waiting*, New York (u.a.): Routledge, 2008; Köhler, Andrea, *Lange Weile. Über das Warten*, Frankfurt am Main (u.a.): Insel Verlag, 2007; Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. Vornehmlich literaturwissenschaftlich angelegt sind folgende Studien: Pikulik, Lothar, *Warten. Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997;

Warten erweist sich als ein so gut wie unbefragt vorhandenes Phänomen der Alltagswelt mit einer diffusen Bedeutungsaura aus Sachzwang und Schicksal, aber auch mit einer aktiven Komponente namens *Timing*.<sup>5</sup>

Das Warten erscheint somit als Phänomen der Vertrautheit und Intensität. Und doch ist es als Gegenstand der Wahrnehmung gleichzeitig eigentümlich flüchtig, schwerlich zu beschreiben oder gar zu messen und daher auch empirisch kaum erforschbar. Das schmälert jedoch nicht die Faszination – vielleicht macht es sie gerade erst aus –, die von dieser spezifischen Zeiterfahrung, der des Wartens, ausgeht. In dieser Arbeit soll nun das Warten nicht einfach unbefragt als vertraut hingenommen, sondern aus einer philosophisch-phänomenologischen und insbesondere einer literaturwissenschaftlichen Perspektive analysiert werden. Dafür bietet sich zugunsten eines übergeordneten Schemas eine an die Phänomenologie Husserl'scher Prägung angelehnte und diese erweiternde Analyseweise an. Sie orientiert sich zunächst an Husserls Konzept der ‚Epoché‘<sup>6</sup>, jener phänomenologischen Einstellung, die generell vermeintlich vertraute Gewissheiten des alltäglichen Welterlebens, zu denen auch das Phänomen des Wartens in der Lebenswelt gehört, eben nicht als solche hinnimmt. Vielmehr klammert sie jegliche Seinssetzung zunächst ein, indem sie die Phänomene des Bewusstseins in Akten einer unvoreingenommenen Analyse beschreibt. Sodann wird diese Perspektive durch Bezugnahme auf Paul Ricœur ergänzt, der in seinem phänomenologischen Vorgehen die Erfassung lebensweltlicher Phänomene an die Sprachäußerungen und somit auch an die Literatur knüpft. Dies geschieht mittels der Methode der ‚voie longue‘<sup>7</sup>. Damit wird ein lebensweltphänomenologischer Ansatz um die herme-

---

Heiser, Claude, *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann*, St. Ingbert: Röhrig, 2007; vgl. weiterhin Kapitel II.2 dieser Arbeit.

<sup>5</sup> Schilling, Heinz (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens*, S. 11.

<sup>6</sup> Vgl.: „Die Aufgabe der Phänomenologie besteht in der Beschreibung, wie Gegenstände verschiedener Art mit bestimmten Arten von Bewußtseinsakten verknüpft sind. Die Haltung phänomenologischer Reflexion entspringt daher der Reflexion des unbeteiligten Zuschauers und theoretischen Betrachters und dem Vorstoß zu den Wesenheiten der Sachen, wie sie ‚an sich selber‘ sind.“ Husserl, Edmund, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hrsg. v. Ludwig Landgrebe, Hamburg: Claassen, <sup>2</sup>1954, S. 138.

<sup>7</sup> „Während Husserl glaubte, unmittelbare Zeitphänomene direkt erreichen und auf diesen eine vielschichtige Konstitution verschiedener Zeitebenen aufbauen zu können, und während Heidegger meinte, das Sein des Daseins und seine Zeitlichkeit – wenn auch in einem Sichzurückholen aus dem Verfallen – direkt beschreiben zu können, und selbst für den Nachweis der Temporalität des Seins nur eine Freilegungsarbeit in Hinblick auf den ursprünglichsten Horizont des Seinsverständnisses für nötig hielt, hat sich Ricœur solche mehr oder weniger unmittelbaren Zugänge zur Zeit bewusst versperrt. Eine direkte Beschreibung phänomenologischer und ontologischer Strukturen

neutische Komponente erweitert, die ein unabdingbarer Bestandteil der Literaturwissenschaft ist.<sup>8</sup>

Die Sprachlichkeit menschlicher Erfahrung, der immer schon eine Interpretationsleistung zugrunde liegt, führt somit eine Distanzierung ein. Aus dieser Dialektik im Zusammenspiel von zunächst unvoreingenommener Betrachtung vertrauter Erfahrungen und einer sich anschließenden Distanznahme, die sich aus der Interpretation sprachlicher Texte der „Welt des Werkes“<sup>9</sup> ergibt, kann ein Beitrag zur Erfassung von menschlicher Zeiterfahrung geleistet werden.

Die literarische Zeiterfahrung orientiert sich somit zwar an der lebensweltlichen. Sie kann jedoch im literarischen Werk aufgrund dessen poetischer Möglichkeiten

---

widerspricht ihm zufolge der hermeneutischen Grundannahme von der Zirkelhaftigkeit des Verstehens und der unmöglichen unmittelbaren Selbsttransparenz des Menschen. Ricœur ist daher auf die Interpretation der vielfältigen sprachlichen Ausdrucksformen angewiesen, in denen sich Zeiterfahrung ausdrückt.“ Römer, Inga, *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*, Dordrecht: Springer Science + Business Media B.V., 2010, S. 249-250.

Als parallele Alternative und Erweiterung der phänomenologischen ‚Epoché‘ schlägt Ricœur folglich die ‚voie longue‘ vor als Weg, sich dem Sein der Menschen „über die konkreten, unendlich vielfältigen Veräußerlichungen derselben und damit in Sprachanalyse, Handlungsanalyse, Erzählanalyse und Ethik“ zu nähern (Römer, Inga, *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*, S. 378). Damit schafft er die Verbindung zur „Welt des Werkes“, wie Ricœur werkhafte abgeschlossene Texte, also literarische Texte, bezeichnet. Zugleich führt er damit die Charakteristika jener Erfahrung vor, die ein (literarischer) Text ermöglicht, und zwar im Gegensatz zur lebensweltlichen Erfahrung. Aufgrund seiner Sprachlichkeit weist der Text immer schon Vermitteltheit und Distanz auf: „Die Sprachlichkeit menschlicher Erfahrung ist es letztlich selbst, die einen definitiven Bruch unserer unmittelbaren Zugehörigkeit zum Sein bedeutet. [...] Damit kann sprachliche Vermittlung der menschlichen Existenz als letzter Grund für die Dialektik von Zugehörigkeit und Distanzierung erkannt werden, die den Kern der Ricœurschen hermeneutischen Philosophie bildet.“ Mattern, Jens: *Ricœur zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 1996, S. 69-73, hier S. 73.

<sup>8</sup> Paul Ricœurs *Temps et Récit* stellt die umfassendste Studie zur menschlichen Zeiterfahrung in Verbindung zur Erzählung dar: „[D]ie Zeit wird in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird; umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie sie die Züge der Zeiterfahrung trägt.“ Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, Bd. I-III, München, Paderborn: Fink, 1988-1991 (dtsh. Übersetzung von R. Rochlitz (Bd. I und II) und A. Knop (Bd. III)), S. 13. Das ganze Werk bezieht sich auf das eben erläuterte Vorverständnis von hermeneutischer Phänomenologie. Im Folgenden wird es zitiert unter der Sigle *ZuE* I, II bzw. III.

<sup>9</sup> Die von Ricœur eingeführten Begriffe der „Welt des Werkes“ bzw. „Welt des Textes“ (vgl. *ZuE* I, S. 13, 86, 114, 122-129; *ZuE* II, S. 13, 129, 270; *ZuE* III, S. 255 ff.) umschließen all die Erfahrungswerte, die mittels eines literarischen Werks wiedergegeben werden. Ricœur legitimiert somit neben der Lebenswelt die „Welt des Werkes“: „In dieser entworfenen Welt leben die Gestalten, und machen darin eine Zeiterfahrung, die ebenso fiktiv ist, wie sie selbst, die jedoch eine Welt zum Horizont hat.“ *ZuE* II, S. 128. Die Analyse literarischer Wartezeit erfolgt im Kernkapitel IV dieser Arbeit. Lothar Pikulik schlägt darüber hinaus Folgendes vor: „Die Belege aus unterschiedlichen Perioden und Geistesströmungen zeigen unterschiedliche Varianten dieses Dauer-Wartens. Daß es sich zumeist um literarische Zeugnisse fiktionaler Art handelt, ist kein Nach-, sondern ein Vorteil. Die literarische Darstellung ist nicht begrifflich, sondern gegenständlich. Sie lässt konkrete Figuren in konkreten Situationen Konkretes tun oder unterlassen. Und wie anders ließe sich das, was ihr Lebensgefühl bestimmt, studieren als am konkreten Fall? Als exaktes Dokument für die empirische Wirklichkeit wird man darum eine Erzählung, ein Drama nicht gleich nehmen. Aber wenn auch als Fiktion gestaltet, beruhen solche Texte doch mehr oder weniger auf realen Erfahrungen und bis zu einem gewissen Grad auf zeitgenössischer Allgemeinheit.“ Pikulik, Lothar, *Warten. Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten*, S. 14.

des spielerischen Umgangs mit sprachlichen Ausdrucksformen und metaphori- schen Feldern, Verbalzeiten und dichterischer Freiheit sowie aufgrund der sich im Lese- und Interpretationsakt aktualisierenden Erfahrungsmöglichkeiten eine An- schaulichkeit von Zeiterfahrung stiften, die über diejenige phänomenologischer sowie empirisch-soziologischer Studien hinausgeht.<sup>10</sup>

Diese Arbeit möchte einen Beitrag zur Erfassung der literarischen bzw. erzählten Zeit des Wartens leisten. Die – insbesondere ‚zeitlich geprägten‘ oder ‚Zeit prä- genden‘ – Erfahrungen in einer „Welt des Werkes“ erweisen sich als der Lebens- welt zugehörig bzw. diese fruchtbar erweiternd und legitimieren sich so als Ana- lysekorpus – besonders für den Literaturwissenschaftler.

Die im Folgenden kurz vorgestellten Theorien der Zeit reflektieren Wartezeit als theoretischen Gegenstand anhand von Analysen am empirischen Material (z.B. anhand von Studien über Menschen in Wartesituationen etc.), während die Le- benswelt-Phänomenologie die Strukturen der Lebenswelt theoretisch als zu hin- terfragende Weltvertrautheit des Erfahrungssubjekts behandelt – als jene Grund- lage, auf der die Literatur die Welt des Werkes entwickelt. Demgegenüber bezieht die literarisch-hermeneutische Phänomenologie Ricœurs die Welt des Werkes vollständig ein. Mehr noch, sie gesteht der Welt des Werkes, der narrativen Kon- figuration<sup>11</sup>, eine Autonomie zu, die sie zu „Spielen mit der Zeit“ befähigt, die außerhalb des literarischen Textes so nicht vorgenommen werden können.<sup>12</sup> Der (historisch betrachtet) nicht mehr rein mimetische Auftrag der Literatur rückt das Konzept der Zeitinszenierung in ein kritisches Licht und erweitert damit sein tem- porales Spielfeld, jedoch im Wissen um die konventionellen Auffassungen von Zeit und die Möglichkeiten einer spielerischen Erweiterung. Der literarische Text

---

<sup>10</sup> Der methodische Ansatz Ricœurs lässt sich als hermeneutische Phänomenologie charakterisie- ren. Danach stehen Phänomenologie und Hermeneutik in einem Wechselverhältnis: „Zum einen ist die Phänomenologie, jenseits einer idealistischen Grundtendenz, wie sie noch bei Husserl vorliegt, die notwendige Grundlage jeder Hermeneutik, wie umgekehrt die Phänomenologie grundsätzlich auf hermeneutische Prämissen rückverwiesen bleibt, da sie sich prinzipiell nur als Auslegung rea- lisieren lässt.“ Waldenfels, Bernhard, „Paul Ricœur: Umwege der Deutung“, in: ders., *Phäno- menologie in Frankreich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 266-335, hier S. 267.

<sup>11</sup> Die narrative Konfiguration stellt in Ricœurs hermeneutischem Stufenmodell der dreifachen Mimesis den Bereich der Mimesis II dar. Für eine ausführliche Darstellung von Ricœurs Mime- sismodell vgl. Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

<sup>12</sup> Die Fiktionserzählung zeichnet sich bekanntlich durch die Abwesenheit eines analogen Wahr- heitsanspruchs in Bezug auf die historisch-soziale Wirklichkeit aus. So bleibt die Fiktion zwar, was ihre Referenz betrifft, der präfigurierten Wirklichkeit (bei Ricœur: Mimesis I), der sie ent- springt, in bestimmter Weise verhaftet. Auf der anderen Seite etabliert sie jedoch eine autonome fiktionale Wirklichkeit. Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.

kann Zeiterfahrung auf vielerlei, nicht notwendig lineare bzw. kontinuierliche Weise stiften. Er strukturiert und rhythmisiert Zeit und konstituiert so die Möglichkeit einer rezeptiven Zeiterfahrung, die in empirischen Studien nicht repräsentiert werden könnte. Der literarische Text greift auf menschliche Zeiterfahrung zurück und vermag sie zugleich zu modifizieren. Aus diesem Grund stellt die Literatur ein besonders fruchtbares ‚Korpus‘ dar, ein Laboratorium, um die bis heute bestehenden Aporien der Zeit<sup>13</sup> zu diskutieren und in ihrer ästhetischen Erscheinung zu analysieren. Alle genannten Perspektiven sollen in dieser Studie zur Zeit des Wartens Beachtung finden, schließlich jedoch in einen literaturwissenschaftlichen Blick münden, der direkt dort ansetzen kann, wo Zeiterfahrung sich Ausdruck verschafft: in der Erzählung, in der Welt des Werkes, der Literatur.

Es wird in dieser Arbeit daher zunächst die historische Entwicklung der Zeitvorstellungen aus einer philosophisch-phänomenologischen Perspektive thematisiert. Dies geschieht spezifisch im Hinblick auf die immer noch aktuellen Fragen nach Messbarkeit und Vermitteltheit und jene nach objektiven und subjektiven Komponenten von Zeiterfahrung in ihrer Aporetik. Im Kontext dieser Aspekte wird das Warten als Teilphänomen der menschlichen Zeitwahrnehmung in der Lebenswelt beleuchtet (Kap. I und II).

Das Kapitel III leitet im Anschluss vollständig von der Lebenswelt in die ‚Welt des Werkes‘, die Literatur, über: Es bindet die Aporien der Zeit zunächst theoretisch in eine Narratologie von Zeiterfahrung ein, die auch den Faktor des Fiktiven produktiv berücksichtigt. Im Weiteren bietet es mit dem Konzept der ‚fiktiven Zeiterfahrung‘<sup>14</sup> einen Parameter dafür an, literarische ‚Spiele mit der Zeit‘<sup>15</sup> zu erforschen. Im Kernkapitel IV schließlich werden die aus dem Voranstehenden gewonnenen Erkenntnisse und Instrumente in der Analyse von literarischen Texten angewendet. Hier, so wird behauptet, erlangen die literarischen Konfiguratio-

---

<sup>13</sup> Zur ausführlichen Erläuterung und Problemstellung der Aporien der Zeit vgl. v.a. Kapitel II.1 dieser Arbeit.

<sup>14</sup> Zur ausführlichen Erläuterung des Konzepts ‚fiktive Zeiterfahrung‘ vgl. Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

<sup>15</sup> Auf der Basis der wichtigen ‚phänomenologische[n] Unterscheidung, aufgrund der alles Erzählen ein Erzählen von etwas ist, das nicht selbst Erzählung ist‘, ist es möglich, in Analogie zur Unterscheidung von Aussageakt und Aussage Erzählzeit und erzählte Zeit zu unterscheiden. Diese sind für Ricœur insofern von Bedeutung, als aus ihrer Relation eine Vielzahl narrativer ‚Spiele mit der Zeit‘ entspringen kann, die sich in der durch Mimesis II narrativ entfalteten Welt des Textes manifestiert. Vgl. *ZuE*, II, S. 30.

nen von Wartezeit einen konstitutiven Status als „Semantiken des Wartens“ für die Subjekte der fiktiven Zeiterfahrung. Eine Semantik des ‚langen Wartens‘<sup>16</sup> in der Literatur fragt somit nach dem entsprechenden Status des Wartens im jeweiligen Werk. Zu ermitteln ist dabei, wie in literarisch erzeugter Wartezeit die Hinterfragung von Handlungsmustern, von Sinnggebung und Identitätskonstruktionen potenziert wird.

Dabei soll im Sinne einer Analyse der narrativen Struktur und der Sprachmaterialien, die ihren Beitrag zur Erzeugung von literarischer Wartezeit leisten, auch nach einer Ästhetik des Wartens gefragt werden. In der Art von „Spielen mit der Zeit“, wie Ricœur sie in *Zeit und Erzählung* an den sogenannten Fabeln der Zeit vorführt,<sup>17</sup> soll die Analyse die fiktive Zeiterfahrung, die die Texte modellieren, herausarbeiten. Teil dessen ist eine Auseinandersetzung mit klassischen narratologischen Parametern wie dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, vor allem jedoch mit der Frage nach Erzeugung, Darstellbarkeit und Bildhaftigkeit der spezifischen *Qualität* der erzählten Zeit. Aus poetologischer Perspektive wird somit danach gefragt, wie Wartezeit als fiktive Zeit überhaupt ästhetisch konfiguriert und vermittelt werden kann.

---

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Kapitel II.2.2 dieser Arbeit, ‚Der Modus des ‚langen Wartens‘, und die Analysen in Kapitel IV.

<sup>17</sup> Als „Fabeln der Zeit“ bezeichnet Ricœur vor allem die wichtigen Zeitromane der klassischen Moderne: Joyces *Ulysses*, Woolfs *Mrs. Dalloway*, Manns *Der Zauberberg* und vor allem Prousts *A la recherche du temps perdu*, an denen sich in ausgezeichneter Weise vorführen lässt, was literarische Zeit vermag. Vgl. *ZuE* II, S. 37 ff.

## II. Das Warten in der Zeit

Natürlich, was Zeit ist, wissen wir alle, sie ist das Allbekannteste. Sobald wir aber den Versuch machen, uns über das Zeitbewußtsein Rechenschaft zu geben, objektives und subjektives Zeitbewußtsein in das rechte Verhältnis zu setzen [...], verwickeln wir uns in die sonderbarsten Schwierigkeiten, Widersprüche, Verworrenheiten.<sup>18</sup>

Im Umgang mit dem zeitlichen Phänomen des Wartens gilt es zunächst generell zu verstehen, wie Zeitlichkeit in der Lebenswelt des Menschen gedacht wird, wie der Mensch an sich Zeit wahrnimmt, wie sich Zeiterfahrung und Zeitbewusstsein konstituieren und wie Zeiterfahrung sich schließlich vermitteln und repräsentieren lässt: eine komplexe Fragestellung, die Wissenschaftstheorien naturwissenschaftlicher wie geisteswissenschaftlicher Herkunft seit langem umtreibt und vor manche Aporie gestellt hat.

Zwar analysieren die unterschiedlichen Wissenschaftskulturen die Frage „Was ist die Zeit?“ aus unterschiedlichen Perspektiven und unter Hinzunahme verschiedener Erklärungsmodelle. Dennoch treffen sie sich in einem Problemkomplex, für den sich alle Zeittheorien interessieren und der vor allem für die Ausgangsüberlegung dieser Arbeit relevant ist: Es ist die Frage nach der Messbarkeit, also Quantifizierbarkeit als Objektivität von Zeit auf der einen Seite und nach Subjektivität, also nach Qualitätszuschreibung von Zeit durch Zeiterfahrung auf der anderen. Die Frage „Wie konstituiert sich menschliche Zeiterfahrung?“ ist der Frage nach der Konstituierung von Wartezeit als spezifischer menschlicher Zeiterfahrung vorgängig. Erst aus einem Verständnis von Zeit im Allgemeinen heraus kann gefragt werden: Was macht Zeit zu Wartezeit?

Für die Fragestellung dieser Arbeit, in der das temporale Phänomen der Wartens und seine literarische Repräsentation im Mittelpunkt stehen, gilt es also zunächst das menschliche Zeitverständnis zu erklären. Dies erfolgt in Kapitel II.1 entlang der Frage nach dem Verhältnis von objektiven zu subjektiven Konstituenten der Vorstellung und Vermitteltheit von Zeit. Dieses Verhältnis bildet in soziologisch-anthropologischen und schließlich philosophischen Theorien die Achse, an der sich die Diskussion entlangbewegt und die an der Basis aller Aporien der Zeit steht. Kapitel II.2 widmet sich dann der speziellen Zeit des Wartens in kritischer

---

<sup>18</sup> Husserl, Edmund, *Husserliana. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917), Bd. 10, The Hague (u.a.): Nijhoff, 1966, S. 9.

Auseinandersetzung mit bestehenden Theorien. Es zeigt, warum die Analyse von Wartezeit ebenfalls nicht ohne das Denken von objektiven und subjektiven Konstituenten der Zeitvorstellung auskommt und wie die Aporien der Zeit und der Zeiterfahrung in dieser Vorstellung mittransportiert werden. Die Darlegung der theoretischen Grundlagen mündet in diesem Kapitel in die zunächst philosophisch – genauer: hermeneutisch-phänomenologisch – angelegte Zeit-Analyse Paul Ricœurs. Dessen theoretische Verknüpfung von menschlicher Zeiterfahrung und der Zeit der Erzählung ermöglicht, wie anschließend in Kapitel III gezeigt wird, Wartezeit als erzählte Zeit trotz aller vorher aufgeführten aporetischen Vorbehalte doch zu analysieren.

## **1 Zeiterfahrung und ihre theoretischen Grundlagen**

### **1.1 Die Illusion einer ‚objektiven Zeit‘**

Die wesentliche Folge einer jahrhundertelangen Auseinandersetzung mit zeitspezifischen Fragestellungen, die sich von der Antike bis zur Neuzeit erstreckt, besteht in der theoretischen Aufladung aller Zeitvorstellungen, auch der von Wartezeit. Aspekte dieser Aufladung finden sich in Konzeptionen einer kulturell tradierten Zeitökonomie, insbesondere jener der Vorstellung einer kontinuierlichen, fortschreitenden objektiven (Welt-)Zeit als Rahmen und Bezug menschlicher Sinnsetzungen. Sämtlichen Einzeltheorien zum Thema liegt zunächst die Vorstellung einer umfassenden, kontinuierlichen, teleologisch ausgerichteten Zeit zugrunde, an der die Parameter der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, also die eines ‚Vorher‘, ‚Jetzt‘ und ‚Nachher‘ festgemacht werden.

Die wichtigste naturphilosophische Erkenntnis Albert Einsteins besagt jedoch, dass es kein Naturgesetz gibt, das *eine* wahrhaftige Zeit ausweist, die vor anderen existiert.<sup>19</sup> Trotz der Erkenntnis in Einsteins Relativitätstheorie – um den Haupteinwand gegen diese Vorstellung vorwegzunehmen –, also trotz der Tatsache, dass die Idealvorstellung einer einzigen, allumfassenden objektiven Zeit, an und mit der gemessen werden könnte, eine Illusion ist, bleibt die Idee einer objektiven

---

<sup>19</sup> Vgl. Einstein, Albert, „Zur Elektrodynamik bewegter Körper“, in: *Annalen der Physik*. Vierte Folge, Bd. 17, Leipzig: Barth, 1905, S. 891-921.

Zeit bis heute der basale Bestandteil der Zeitvorstellungen der westlichen Kultur. Die Illusion einer objektiven Zeit, die sich der Mensch schafft, ist dem Bedürfnis nach Ordnung und Systematisierung geschuldet, das den Rückgriff auf ein objektives Bezugsmodell bedingt.<sup>20</sup> Diese Illusion ist somit die einer zwar nicht belegten bzw. belegbaren, aber bis dato festen Bezugsgröße, an der die Parameter jener ‚objektiven Zeit‘ abgelesen werden (wie z.B. die Uhrzeit), die sich in der westlichen Kultur im Laufe der Zeit eine konventionelle Form gegeben hat. Die Vorstellung vom teleologischen Fortschreiten der Zeit, von einem Vorher und einem Nachher von Zeit um eine stets flüchtige Gegenwart herum, ist bis heute nicht wegzudenken.<sup>21</sup> Ihre Entstehung und Entwicklung soll daher vorab nachgezeichnet und ihre Relation zu einer subjektiv begründeten Zeitauffassung aufgezeigt werden.

## 1.2 ‚Objektive‘ und subjektive Komponenten von Zeiterfahrung

Die Vorstellung von Raum und Räumlichkeit als Parameter von Zeit und die dadurch bedingte Vorstellung von Zeit als Bewegung im Raum gehören zu den Grundlagen der menschlichen Vorstellung von Zeit. Die Zeit wird bereits seit der Antike stets unter Einbezug dieser anderen Dimension, der Räumlichkeit, untersucht, und von Beginn an wurde für die Vorstellung von Zeit die Bewegung als Anschauungsmodell gewählt.<sup>22</sup> Dies hängt wiederum mit der engen Verknüpfung der Parameter ‚Raum‘ und ‚Bewegung‘ zusammen, da Bewegung nur in Bezug auf einen Raum als solche wahrgenommen werden kann. Dieses Naturgesetz, dass nämlich Bewegungen irreversibel in eine bestimmte Richtung ablaufen, wurde zuerst an den Umlaufbahnen der Planeten gezeigt.<sup>23</sup> Ob nun die Zeit selbst als

---

<sup>20</sup> Die Vorstellung von Zeit als einem Kontinuum ist das Ergebnis der Übertragung der Vorstellung von Bewegung auf Zeit. Die Wahrnehmung von Sukzession als eines ‚Nachher folgt auf Vorher‘ setzt nämlich jene Vorstellung eines objektiven, festen Bezugssystems voraus. Vgl. z.B. Genz, Henning, *Wie die Zeit in die Welt kam. Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos*, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1996, v.a. S. 19-42.

<sup>21</sup> Weil wir Menschen uns die Zeit nicht anders veranschaulichen können, so Kant, „[...] suchen wir auch diesen Mangel durch Analogien zu ersetzen und stellen [uns] die Zeitfolge durch eine ins Unendliche fortgehende Linie vor, in welcher das Mannigfaltige eine Reihe ausmacht, die nur von einer Dimension ist“. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1956, Bd. 2, S. 77.

<sup>22</sup> Vgl. z.B. Gloy, Karen, *Philosophiegeschichte der Zeit*, München: Fink, 2008; Nebel, Nora, *Ideen von der Zeit*, Marburg: Tectum-Verlag, 2011.

<sup>23</sup> So v.a. in Platos *Timaion*. Vgl. Gloy, Karen, *Philosophiegeschichte der Zeit*, S. 15-59.

Bewegung gedacht oder als Maß von Bewegung im Hinblick auf ein Früher oder Später herangezogen wurde, der begriffliche Bezug auf Bewegung und die Konvention, Zeitabläufe als Bewegungsabläufe zu verstehen, haben ihren Ursprung in der Antike. Die Spuren lassen sich bis heute in der Semantik und der Begrifflichkeit von Zeit finden, besonders in Metaphern aus dem semantischen Feld von ‚Zeit‘, die ‚voranschreitet‘, ‚ihren Weg‘ geht, ‚verläuft‘, ‚fließt‘, ‚eine Reise‘ ist, oder, noch deutlicher, in festen Formulierungen wie z.B. ‚seit geraumer Zeit‘.

Diese Begrifflichkeit aus dem Kontext einer Vorstellung von linear verlaufender, objektiv messbarer Zeit erweist sich rückblickend jedoch schon vom Beginn der entsprechenden Theoriebildung an als nicht ausreichend, um die menschliche Zeiterfahrung näher analysieren und interpretieren zu können: Die subjektive Komponente von menschlicher Zeiterfahrung rückt in den Mittelpunkt der Forschung, weil sich die Frage nach dem Wesen der Zeit ohne das menschliche Subjekt als erfahrende und Erfahrung wiedergebende Komponente grundsätzlich nicht stellen lässt.

### **1.2.1 Soziologische und anthropologische Zeittheorien**

Ende der 1960er Jahre wurde das Thema Zeit erstmals zu einem eigenständigen Forschungsgegenstand der Sozialwissenschaften. Dies erfolgte vor allem im system-theoretischen Ansatz Niklas Luhmanns, hier in den Schriften „Die Knappheit der Zeit und die Vordringlichkeit des Befristeten“ (1971), „Zweckbegriff und Systemrationalität“ (1973) sowie „Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft“. In den 1980er Jahren setzte dann eine Hochkonjunktur des Themas Zeit ein, die zu einer fast unüberschaubaren Forschungslage mit zuerst soziologisch und dann auch anthropologisch perspektivierten Studien führte.<sup>24</sup>

Der soziologische Theorieansatz ist für diese Arbeit insofern von Interesse, als die Frage ‚Was ist Zeit?‘ auch hier nicht *allein* mit dem an das ‚Vorstellungsmodell Bewegung‘ gebundenen Modell objektiver Zeit erforscht werden kann. Soziologi-

---

<sup>24</sup> Vgl. v.a. Hall, Edward T., *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*, New York: Garden City, 1983; Gell, Alfred, *The Anthropology of Time*, Oxford (u.a.): Berg, 1992; Adam, Barbara, „Perceptions of Time“, in: Ingold, Tim (Hrsg.), *Companion Encyclopedia of Anthropology, Humanity, Culture and Social Life*, London und New York: Routledge, S. 503-526.

sche wie kulturanthropologische Studien haben herausgearbeitet, dass alle Bereiche der Gesellschaft sich zunehmend ausdifferenzieren, ihre eigene Zeitrhythmik entwickeln und nicht mehr auf *eine* – ohnehin nur in der Vorstellung einer kulturellen Konvention existierende – messbare Zeit hin abstrahiert und synchronisiert werden können.<sup>25</sup> Mit anderen Worten: Gerade die unterschiedlichen Vorstellungen von Zeit in den verschiedenen Kulturen stellen, mit den Fragen nach Lebens-tempo und Zeitmanagement, einen wichtigen, wenn nicht den wichtigsten Parameter zur Analyse der jeweiligen Kultur dar.<sup>26</sup>

Mehrere gesellschaftliche Veränderungen, die mit Zeit zu tun haben, wie zum Beispiel das in der westlichen Kultur universelle Phänomen der Beschleunigung<sup>27</sup>, müssten daher mittels solcher Zeitbegriffe analysiert werden können, die sich von der einseitigen Vorstellung eines einzigen objektiven Bezugssystems unabhängig machen. Die Begrifflichkeit der Bewegung und des objektiven Zeitmodells allein kann der Komplexität von Zeitphänomenen nicht gerecht werden, wengleich die Analyse von Zeit ohne das Vorstellungsmodell der Bewegung nicht denkbar wäre. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass jede Änderung, jeder Komplexitätsschub eine entsprechende Temporalstruktur erzeugt. Die Frage drängt sich auf, ob man angesichts der Heterogenität von Zeitvorstellungen überhaupt eine adäquate Begrifflichkeit für deren Analyse entwickeln kann:

Vor allem kann die innere Reflexivität der Zeit nicht in Anlehnung an Bewegung und nicht als Maß oder als Motor der Bewegung begriffen werden. Dabei geht es zunächst um den Bezug der Zeithorizonte Vergangenheit und Zukunft auf die Gegenwart; sodann um die Einsicht, daß diese Zeithorizonte für jede Gegenwart verschiedene sind, zunächst rein chronologisch, dann auch in dem, was sie als in der Gegenwart relevante Vergangenheit bzw. Zukunft erscheinen lassen.<sup>28</sup>

In Systemen mit temporalisierter Komplexität, wie Luhmann gesellschaftliche Systeme seit Ende des letzten Jahrhunderts bezeichnet, müsste sich die Zeitvor-

---

<sup>25</sup> Vgl. v.a. Luhmann, Niklas, „Temporalisierung von Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 235-300.

<sup>26</sup> Vgl. v.a. Levine, Robert, *Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit der Zeit umgehen*, München: Piper, 1998.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, oder auch Virilio, Paul, *Rasender Stillstand*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

<sup>28</sup> Luhmann, Niklas, „Temporalisierung von Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, S. 294.

stellung infolgedessen auf der Basis wechselnder Ereigniszusammenhänge aus verschiedenen subjektiven Perspektiven konstituieren, nicht auf der Basis von Bewegung. Solch eine Zeittheorie, die eine Alternative zur Tradition darstellen würde, fehlt jedoch. Mit Luhmann und aus soziologisch-systemtheoretischer Perspektive argumentiert, wird deutlich:

[...] [D]ie moderne Gesellschaft [kann] sich selbst, was Zeit angeht, nicht ausreichend begreifen [...], solange sie sich noch rein bewegungsbezogen sieht und nur Tempozunahmen, Verkürzungen der Gegenwart, Umwertung des Neuen gegenüber dem Alten, Beweglichkeit auch des Konstanten und ähnliche Verständnishilfen verwendet.<sup>29</sup>

Die vor allem exklusiv an Raum und Bewegung orientierte Vorstellung von objektiver Zeit reicht nicht aus, um Zeit ausreichend zu analysieren. Sie bleibt trotzdem bis heute als metaphorisches Bezugssystem erhalten.

Untersucht man die Zeit über einen systemtheoretischen Ansatz hinaus als kulturelles Phänomen, stößt man wiederum auf sozial festgelegte Zeitordnungen wie Rhythmen, Takte und Fristen. Sie bestimmen innerhalb der Gesellschaft kollektive Erfahrungen, Interaktionen und Handlungen und werden ihrerseits mit Hilfe des Bezugssystems einer ‚objektiven Zeit‘ konstruiert.<sup>30</sup> Soziologische und soziokulturelle, also auf das gesellschaftliche Kollektiv bezogene Studien unterstützen somit ebenso die These, dass Zeit und zeitliche Phänomene intersubjektiv konzipiert sind: Menschen bestimmen die Struktur der durch Handeln veränderbaren und erfahrbaren zeitlichen Wirklichkeit intersubjektiv, tun dies jedoch wiederum in Bezug auf eine objektive, weil konventionell vereinbarte Zeit. Auch hier geht die Vorstellung in die Richtung, das Subjekt in den Mittelpunkt zu stellen, wenn auch in Betonung des Miteinanders von mehreren Subjekten.

Verschiedene weitere Studien der soziologischen Wissenschaftskulturen befassen sich mit der Frage nach der Objektivität und Subjektivität zeitlicher Phänomene. So gehen vor allem Schütz und Luckmann von einer intersubjektiv konzipierten Lebenswelt aus, in der die Menschen die Grundstruktur der durch Handeln verän-

---

<sup>29</sup> Vgl. Luhmann, Niklas, „Temporalisierung von Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, S. 294.

<sup>30</sup> Vgl. z.B. Muri, Gabriele, *Pause! Zeitordnung und Auszeit aus alltagskultureller Sicht*, Frankfurt/New York: Campus, 2004.

derbaren und erfahrbaren Wirklichkeit bestimmen.<sup>31</sup> Auch Nowotny geht von sozialer Zeit als intersubjektiv wirksamer, gemeinsamer Zeiterfahrung aus, die zwischen Menschen, welche unter ähnlichen Umständen leben, auf handlungspraktischer wie auf symbolischer Ebene geteilt wird.<sup>32</sup> Mead beschreibt Zeitpraxen auf der Basis eines zeit- und identitätstheoretischen Ansatzes als intersubjektiv angelegte Kontexte einer ständigen reflexiven Identitäts(re)konstruktion.<sup>33</sup>

Auf die These Meads gründen sich zahlreiche neuere Studien, die das individuelle Erleben zeitlicher Phänomene als Untersuchungsgegenstand hervorheben und dabei über die Zeitinterpretation eines kulturellen Kollektivs hinausgehen und sich auf das einzelne Subjekt stützen. Der Kulturanthropologe Edward T. Hall beispielsweise wertet Zeit als die persönlichste aller Erfahrungen.<sup>34</sup> Er betrachtet das Zeitempfinden von Individuen zwar noch stets im Rahmen von deren jeweiliger Zeitkultur, begreift es innerhalb dieser jedoch wiederum als Einzelphänomen. Sowohl die subjektiv-kollektive wie auch die subjektiv-individuelle Vorstellung von Zeit referieren also wiederum auf die Vorstellung einer öffentlich-„objektiven“ Zeit.<sup>35</sup>

Aus soziologisch-anthropologischer Perspektive kann also gefolgert werden, dass es sich bei den kulturell jeweils herrschenden Zeitvorstellungen um epistemische Verarbeitungsweisen und Deutungsmuster eines an sich gemeinsamen Parameters der Zeit handelt (der jedoch, so wurde gezeigt, so „objektiv“ und gemeinsam nicht wirklich existiert). Dies erlaubt die These, dass Zeitauffassung nicht definitiv und objektiv festgelegt werden kann, sondern im westlichen Kulturkreis aus kulturhistorischen Gründen ein als objektiv angelegtes Bezugssystem existiert, das durch die Subjektivität des „Zeit Wahrnehmenden“ modifiziert wird, und dass beide Komponenten, ein „objektives“ Bezugssystem und das Zeit wahrnehmende und darstellende Subjekt, zur Deutung von Zeit notwendig sind.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. v.a. Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas, *Strukturen der Lebenswelt*, Darmstadt, 1975; Mead, George Herbert, „Die soziale Identität“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 241-249.

<sup>32</sup> Vgl. Nowotny, Helga, *Eigenzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

<sup>33</sup> Vgl. Mead, George Herbert, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

<sup>34</sup> Hall, Edward T., *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*, New York: Garden City, 1983.

<sup>35</sup> Diese Unterscheidung nimmt z.B. Hartwig Kühlenbeck vor, der einen psychophysischen Parallelismus postuliert. Vgl. Kühlenbeck, Hartwig, *The Human Brain and its Universe*, Vol. 2: *The Brain and its Mind*, Basel: Karger Verlag, 1982. Vgl. auch Fußnote 20.

<sup>36</sup> Vgl. Kühlenbeck, Hartwig, *The Human Brain and its Universe*.

Damit nähert man sich der Vorstellung, dass Zeiterfahrung sich nur aus einem dialektischen Verständnis heraus fassen lässt: Es braucht eine Größe, die scheinbar objektiv festgelegt ist, in der westlichen Kultur etwa das teleologische Zeitstrahlmodell,<sup>37</sup> und eine subjektive Wahrnehmung von Zeit, die sich affirmativ oder kontrastiv zu diesem Modell verhält. Aus diesem Verhältnis resultiert subjektiv wahrgenommene Zeiterfahrung. Im menschlichen Subjekt<sup>38</sup> erfolgt dieser Abgleich, dessen Erfahrungswerte dann wiedergegeben werden können: zum Beispiel in einer literarischen Form, die in dieser Arbeit von Interesse ist.

### **1.2.2 Philosophische Zeittheorien: Das Primat der subjektiven Komponente und die Aporien der Zeit**

Die Frage ‚Was ist Zeit?‘ und der Problemkomplex um die objektiv und subjektiv vermittelbaren Komponenten von Zeiterfahrung stehen vor allem im Zentrum der philosophischen Zeittheorien. Dieser Themenkomplex wird im Folgenden in seiner Entwicklung und seinem Erkenntnisgewinn nachvollzogen, von der Antike bis zu der in dieser Arbeit als Grundlage gewählten Theorie Paul Ricœurs, in der die Aporien der Zeit diskutiert werden und schließlich in ein kreatives Verfahren münden.

Als Quelle der ersten wichtigen und zusammenhängenden Zeittheorie im Rahmen der Philosophiegeschichte ist Platon zu nennen. Schon im *Timaios* wirft er die Frage auf, die für diese Arbeit grundlegend ist: ‚Was ist die Zeit?‘ Er nähert sich dem Problem in drei ineinandergreifenden Schritten, von denen auch hier vor allem die Frage der Quantifizierbarkeit, also der Messbarkeit und damit der Objektivität bzw. Subjektivität der Zeit im Mittelpunkt steht und damit verbunden wiederum jene nach einer Existenz von Zeit außerhalb oder innerhalb des Subjekts.

---

<sup>37</sup> Die westliche Kultur behält vornehmlich die ‚objektive‘ Zeitvorstellung als metaphorisches Bezugssystem bei und mit ihm linear-teleologische, sukzessiv und verräumlicht strukturierte Vorstellungen und Begrifflichkeiten.

<sup>38</sup> Aus einer kognitionswissenschaftlichen Perspektive gesehen kann das menschliche Hirn als jener Ort angegeben werden, an dem sich subjektive und objektive Zeit treffen. Die Funktionen des Gehirns ermöglichen es, in der Zeit über Zeit zu reflektieren. Zwischen physikalisch messbarer und psychologisch erfahrbare Zeit vermittelt der sogenannte Zeitsinn, der mittels hirnorganischer Implementierung eines neuronalen Oszillators im Nucleus suprachiasmaticus einen Abgleich herstellt. Vgl. Grüsser, Otto-Joachim, „Zeit und Gehirn“, in: Gumin, Heinz; Meier, Heinrich (Hrsg.), *Die Zeit – Dauer und Augenblick*, München: Piper, 1989, S. 79-232.

Im *Timaios* 37 c wird die Zeit als in „Zahlen fortschreitende[s] äonische[s] Abbild des in Einem verharrenden Äon“<sup>39</sup> definiert. Die noch bei den Vorsokratikern allein als zyklisch betrachtete Zeit wird bei Platon mit einer linearen Zeitauffassung verbunden: Die zyklische Zeit schreibt sich in die lineare ein, Zeit und Ewigkeit werden in eine Abbild- und damit Ähnlichkeitsbeziehung gebracht. Zwei miteinander verwobene Teildefinitionen von Zeit werden somit herausgearbeitet: eine rein zeitliche und eine ewige, zeitenthobene. Anfang und Ende sind in der geschlossenen Zeitfigur der zyklischen Zeit schon enthalten. Es handelt sich um eine stehende Bewegung, die von der Spannung der Polaritäten wie der zwischen hell und dunkel, zwischen Auf und Ab lebt. Diese zyklische, in sich stehende Zeitgestalt wird in die sich bewegende, nach Zahlen fortschreitende, als linear gerichtet und teleologisch empfundene Zeitstruktur eingebunden.<sup>40</sup> Aus dieser Verflechtung ergibt sich erstmals die theoretische Relation von Zeit, Bewegung und Raum. Ein weiterer wichtiger Aspekt für das Verständnis der platonischen Zeitauffassung besteht in der kosmologischen Fundierung der Zeit: Diese resultiert aus ihrer Gebundenheit an die Planetenbewegung, wodurch aus ihr reales, objektives Geschehen wird. Die Zeit hat eine genuine Beziehung zur Seele, und zwar insofern, als die Planetenumschwünge, -geschwindigkeiten und -konstellationen wahrnehmbar sind.<sup>41</sup> Schon hier deutet sich ein für das Verstehen vom Wesen der Zeit im Allgemeinen bereits als wichtig herausgearbeiteter Aspekt an, nämlich jener des Zusammenhangs zwischen Zeit und der Seele des Subjekts. Allerdings kann bei Platon noch nicht von der menschlichen Seele gesprochen werden. Gemeint ist stattdessen die ‚Weltseele‘ als eine Einheit der Vielheit von Einzelseelen.<sup>42</sup> Mehr noch als Platon prägt Aristoteles die Vorstellung von der Zeit als einer messbaren Bewegung im Raum. In seiner Definition von Zeit als „Zahl der Bewegung“<sup>43</sup>, bezogen auf ihr Früher oder Später, finden wir die Verknüpfung von Zeit mit Raum und Bewegung fortgeführt. Diese Idee Aristoteles’ stellt sich, hier in Heideggers Übersetzung, folgendermaßen dar: „Das nämlich ist die Zeit, das

<sup>39</sup> Plato, *Timaios*, in: ders., *Werke*, Bd. 7, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, 37d.

<sup>40</sup> Vgl. Plato, *Timaios*, in: ders., *Werke*, 37c-39e.

<sup>41</sup> Vgl. Gloy, Karen, *Philosophiegeschichte der Zeit*, S. 7-8.

<sup>42</sup> Vgl. Gloy, Karen, *Philosophiegeschichte der Zeit*, S. 37-57.

<sup>43</sup> Aristoteles, *Physics*, Oxford (u.a.): Oxford University Press, 1996; zitiert nach Heidegger, Martin, „Sein und Zeit“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, S. 221.

Gezählte an der im Horizont des Früher und Später begegnenden Bewegung.“<sup>44</sup> Abgesehen von der Verbindung von Zeit und Bewegung, also der Quantifizierung der Zeit, setzt Aristoteles’ Definition aber vor allem das zählende *Subjekt* voraus, wenn er von der Bedingung einer „zählenden Seele“ ausgeht.

Während bei Platon die Zeit in Relation zu einer ‚Weltseele‘ gedacht wurde, stellt sich hier nunmehr die Frage, ob die Zeit überhaupt ohne die (einzelne) Seele möglich ist. Somit entwirft Aristoteles erste gedankliche Schritte zu der Idee, dass Zeit nicht unabhängig vom Subjekt gedacht werden kann. Die Tendenz, den subjektiven Faktor von Zeiterfahrung in den Vordergrund zu stellen, verstärkt sich in daran anknüpfenden Schriften zunehmend; dies soll im Folgenden entlang der Erläuterung der Theorien wichtiger Zeitphilosophen von Augustin bis Paul Ricœur gezeigt werden.

### 1.2.2.1 Augustin

In der wissenschaftshistorischen Entwicklung lässt sich, mit der Theorie Plotins in der *Enneade* III,7 als Wegmarke, ein Übergang bei Augustin<sup>45</sup> als dem „Vater des psychologischen Zeitbegriffs“<sup>46</sup> konstatieren. Es kommt zu einer zunehmenden Psychologisierung der Zeit: Die bisher hauptsächlich zur kosmischen Bewegung (Platon) oder zu Maßen der Bewegung wie der Zahl (Aristoteles) in Bezug gesetzte Zeitvorstellung der klassischen griechischen Antike wird nun explizit in die Seele verlagert.<sup>47</sup> Augustins Schriften<sup>48</sup> stellen in diesem Prozess den entscheidenden Schritt dar.

Mag auch die rein phänomenale Zeit ein Moment der Bewegung sein, ohne Rekurs auf die Seele, so ist doch die begrifflich erfaßte Zeit, welche in der Ausgrenzung sukzessiver Zeitstrecken aus dem kontinuierlichen Zeitfluß besteht, nur möglich aufgrund der Grenzen setzenden und zählenden Seele.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Aristoteles, *Physics*, S. 221.

<sup>45</sup> Vgl. Callahan, John Francis, *Four Views of Time in Ancient Philosophy. On the Views of Plato, Aristotle, Plotinus and Saint Augustine*, Cambridge: Harvard University Press, 1948.

<sup>46</sup> Vgl. Duchrow, Ulrich, „Der sogenannte psychologische Zeitbegriff Augustins im Verhältnis zur physikalischen und geschichtlichen Zeit“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Bd. 63 (1966), S. 267-288.

<sup>47</sup> Vgl. Gloy, Karin, *Philosophiegeschichte der Zeit*, S. 73.

<sup>48</sup> Vgl. Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

<sup>49</sup> Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, S. 223.

Wie bereits anhand der Theorien Platons und Aristoteles' ersichtlich wurde, wird eine die Bewegung der Zeit wahrnehmende Seele als gegeben angenommen, die Psychologisierung bzw. Subjektivierung der Zeit ist somit nicht neu. Der eigentliche Umbruch in der Theorie Augustins ist vielmehr in dem spezifischen Verständnis von Psychologisierung bzw. Subjektivierung zu suchen. Gemeint ist, dass die Zeit unabhängig von jeder kosmologischen Zeit vornehmlich im Inneren des Subjekts als Zeitvorstellung und als Zeiterfahrung existiert und als solche im Mittelpunkt der Erforschung steht. Der Schwerpunkt der Studien zu jener Zeit verlagert sich vom kosmologischen zum psychologischen Interesse: Weltzeit wird Ich-Zeit.<sup>50</sup>

Mit der Verlagerung der Zeitvorstellung in die Seele, in das Bewusstsein des Subjekts ist der wesentliche Schritt zum neuzeitlichen Subjektivismus vollzogen, wie er dann vor allem bei Kant vorherrscht und erweitert wird. Auf der Basis der Erkenntnis, dass „subjektive Bedingungen möglicher Zeiterfahrungen zugleich objektkonstituierende Form haben“<sup>51</sup>, diese Bedingungen also Zeit im Sinne einer subjektiven Anschauungsform überhaupt erst hervorbringen, gewinnt die subjektive Zeitvorstellung das Primat über die Vorstellung einer ‚objektiven‘, vermeintlich physikalisch messbaren Zeit.

Die Leistungen von Augustins Zeittheorie bestehen also zum einen im Entwurf einer subjektbasierten Zeittheorie und zum anderen in der Überwindung einer ersten phänomenspezifischen Aporie, die sich aus dem Vorgehen ergab, Zeit als etwas kosmologisch Fundiertes, als ‚real‘ und als objektiv Gedachtes zu analysieren. Einerseits lässt sich die aus vermeintlich Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem bestehende Zeit nicht definitiv und objektiv nachweisen: Sie *ist* nicht, weil nur Gegenwärtiges *ist* und somit gemessen werden kann. Andererseits ist nicht zu bestreiten, dass es so etwas wie Zeit gibt, und zwar nicht nur als Moment, sondern auch in Form einer als Dauer wahrgenommenen Zeitstrecke. Der Mensch nimmt Zeit wahr, misst sie, bestimmt Zeitstrecken, quantifiziert sie also. Er steht also vor der Aporie, etwas messen zu wollen, das nicht *ist*.<sup>52</sup> Es besteht kein quantifizierbarer und somit abgeschlossen messbarer Zeitraum: Diese augustinische Suche nach einem ‚Ort‘ der Wahrnehmung der „Zeit als Zukünftiges und

---

<sup>50</sup> Vgl. Gloy, Karin, *Philosophiegeschichte der Zeit*, S. 97-100.

<sup>51</sup> Diese Position wird auch in den Theorien Husserls (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) und Heideggers (*Sein und Zeit*) und in Bergsons Begriff der ‚durée‘ beibehalten.

<sup>52</sup> Vgl. Gloy, Karin, *Philosophiegeschichte der Zeit*, S. 112-122.

Vergangenes“ führt in die entscheidende Zusammenführung von Zeitbestimmung und Gegenwärtigung: „Wo immer sie [die zukünftigen bzw. vergangenen Dinge, N.B.] auch seien, was auch immer sie seien, sie sind es nur als gegenwärtige.“<sup>53</sup>

Das, was an Zeit messbar sein könnte, wäre somit nur die Gegenwart, weil diese als gegenwärtig, also als *seiend* gilt. Sie ist jedoch durch Ausdehnungslosigkeit gekennzeichnet. Jeder Versuch einer Zerlegung von messbarer Gegenwart in Jetztpunkte führt zu einem infiniten Regress. Die Gegenwart reduziert sich auf einen ebenso abstrakten wie unendlich aufgeschobenen Jetzt-Punkt. Das Gleiche gilt jedoch, wie oben gesehen, auch für Vergangenheit und Zukunft. Paradoerweise bleibt trotzdem nur die vorübergehende Zeit als Gegenstand der Zeitbestimmung übrig. Augustin konstatiert: „Wir messen sie also nur, *während* sie vorbeigeht.“<sup>54</sup> Nur in diesem immer schon vorbeigehenden Moment wird Zeit wahrnehmbar, also messbar.

Das bedeutet nichts anderes, als dass paradoxerweise nur etwas gemessen werden kann, was eigentlich nie *ist*. Denn Messbarkeit ist erst durch die Abgeschlossenheit eines Zeitraums möglich, welche im vorliegenden Fall unmöglich ist, wodurch wiederum auch Messbarkeit und Gegenwart unmöglich werden. Dieser negativen Ausgangsposition lässt sich allerdings nach Augustin ein Stück begegnen, indem die Zeit aus der objektiv-phänomenalen Sphäre in das Bewusstsein des Subjekts transferiert wird. Dies geschieht unter den Bedingungen der Gegenwärtigkeit und der Extensionalität, die im Subjekt als Zeitvorstellung hergestellt werden können: Durch die Ausspannung der Seele, die ‚*distentio animi*‘ als einen Akt der Gegenwärtigung der drei Zeitmodi in einem Modus der Extensionalität kann das gedacht, vorgestellt werden, was objektiv nicht eindeutig gemessen werden kann.

Augustin führt also als Replik auf diese erste Aporie der Zeitlichkeit das Konzept der dreifachen Gegenwart bzw. der ‚*distentio animi*‘, der Ausspannung der Seele, ein. Der Seele selbst wird das Vermögen zugeschrieben, noch bei unüberwindlicher Rückbindung an die Gegenwart den zeitlichen Abstand zum Vergangenen bzw. Zukünftigen zu überwinden, sich also virtuell auszudehnen.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Augustin, Aurelius, *Bekenntnisse*, XVIII, 23, S. 318.

<sup>54</sup> Augustin, Aurelius, *Bekenntnisse*, XXI, 27, S. 320.

<sup>55</sup> Vgl. Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, XXI, 27, S. 320.

Im strengen Sinne müßte man wohl sagen: Es gibt drei Zeiten, eine Gegenwart von Verganem, eine Gegenwart von Gegenwärtigem und eine Gegenwart von Zukünftigem.<sup>56</sup>

Augustin konstatiert also: „[G]egenwärtig [...] ist nur meine *Aufmerksamkeit*, durch die hindurch das, was zukünftig war, in die Vergangenheit hinüberläuft.“<sup>57</sup>

Daher hat die „dauerhafte Aufmerksamkeit“, also die bewusste Wahrnehmung, die klare Aufgabe, Zeit ‚messbar‘ zu machen. Mit ‚messbar‘ sei hier auch die qualitative Bestimmung von Zeit eingeschlossen.

Augustins Ausführung zur Aporetik der Zeit ist anschaulich und wichtig für jegliches Verständnis von Zeit – sie wird in Ricœurs *Zeit und Erzählung* aufgenommen und diskutiert –, wenngleich die Aporetik durch die Fähigkeit der ‚*distentio animi*‘ nicht aufgelöst wird. So lässt sich z.B. das Problem geltend machen, in welcher Weise die Erinnerung, als Gegenwart der Vergangenheit, die Messbarkeit des Verganem leisten können soll, wenn dieses lediglich durch im Geist haften gebliebene „Spuren“ gegenwärtig ist.

Freilich holt man nicht, wenn man von der Vergangenheit wahre Dinge erzählt, diese verganem Dinge selbst aus dem Gedächtnis hervor, sondern Worte, die wir aus ihren Bildern prägten, die sie auf dem Weg über die Wahrnehmung wie feste Spuren im Geist hinterlassen haben, als sie vorbeiging.<sup>58</sup>

Im Grunde liegt somit die Pointe der dreifachen Gegenwart bzw. der ‚*distentio animi*‘ darin, der geistigen Aktivität der Seele die Wahrnehmung von Eindrücken als Korrelat zuzuordnen. Die geistige Tätigkeit der Wahrnehmung aber bildet als ‚*distentio animi*‘ ein permanentes Spannungsverhältnis, das die Gegenwart, den Akt des Vergegenwärtigens, wiederum zum dauerhaften „Riß“<sup>59</sup> und das Leben damit zu einem zerspaltenen macht, wie Ricœur es ausdrückt. So erwirkt die Vorstellung einer dreifachen Gegenwart es womöglich,

[...] der Seele selbst eine Ausdehnung anderer Art als diejenige zuzuerkennen, die der punktuellen Gegenwart abgesprochen wurde [...]<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, XX, 26, S. 320.

<sup>57</sup> Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, XX, 26, S. 320 (Hervorhebung im Originaltext).

<sup>58</sup> Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, XX, 26, S. 320.

<sup>59</sup> *ZuE* I, S. 37.

<sup>60</sup> *ZuE* I, S. 26.

Auf der anderen Seite erbringt die ‚distentio animi‘ aber doch keine Synthese der Zeitdimensionen, sondern wiederholt im Grunde nur deren zweifaches Spannungsverhältnis.<sup>61</sup> Ricœur nimmt in *Zeit und Erzählung* genau dieses Spannungsverhältnis der von Augustin entwickelten Problematik der *Dissonanz* in der Vorstellung von Zeitlichkeit wieder auf und stellt der Dissonanz den Konsonanz stiftenden Vorgang der Narration gegenüber.<sup>62</sup>

Hinsichtlich des in dieser Arbeit anvisierten phänomenologischen Ansatzes ergibt sich aus dem Voranstehenden – neben dem oben bereits besprochenen Problem einer messbaren Einheit – ein weiteres Problem: Es existiert nämlich außerhalb des Subjekts keine Instanz, die die Zeit messen könnte. Diesbezüglich bemerkt Husserl, der sich mit Augustin auseinandersetzt, zu Beginn seiner Zeitvorlesungen,

daß die Wahrnehmung eines zeitlichen Objekts selbst Zeitlichkeit hat, dass Wahrnehmung der Dauer selbst Dauer der Wahrnehmung voraussetzt.<sup>63</sup>

Diese Selbstbezüglichkeit der Zeit schließt eine Instanz, die Zeit ‚von außen‘ messen könnte, aus. Zeit kann nie vollständig Objekt der Wahrnehmung sein, weil sie gleichzeitig das Medium der Wahrnehmung ist:

Aus der Selbstbezüglichkeit ergibt sich jene indirekte Zugangsweise, die immer dann auftritt, wenn etwas sich jenen Ordnungen entzieht, in dessen Begriffen es erfasst wird.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 39.

<sup>62</sup> Vgl. dazu ausführlich Kapitel III und IV dieser Arbeit.

<sup>63</sup> Husserl, Edmund, „Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“, in: ders., *Husserliana* (Bd. 10), The Hague (u.a.): Nijhoff, 1966, S. 65.

<sup>64</sup> Merleau-Ponty spricht in seinen späten Schriften von einem „Wirbel der Zeit“: Zeit verschränkt sich mit dem, was sie bestimmt, auf chiasmatische Weise. Vgl. z.B. Waldenfels, Bernhard, „Vorwort“, in: Kahlitz, Andreas u.a. (Hrsg.), *Zeit und Text*, München: Fink, 2003, S. 10-17. Vgl. auch Luckner: „Die Zeit ist daher *Konstruktion des Bewußtseins* in einem Doppelsinn. Einerseits ‚konstruiert‘ das Bewusstsein die Zeit, die Zeit ist damit etwas dem Bewußtsein Nachgängiges; andererseits wird aber mit ‚Zeit‘ gerade eine unabdingbare Voraussetzung für die Einheit ‚Bewußtsein‘ benannt. [...] Zeit setzt ein Bewußtsein voraus, Bewußtsein setzt Zeit voraus.“ Luckner, Andreas, „Zeit als Konstruktion des Bewußtseins“, in: Kupke, Christian (Hrsg.), *Zeit und Zeitlichkeit*, Würzburg: Königshausen, 2000, S. 27-40, hier S. 33. Hiermit wurde kurz vorweg angesprochen, was Ricœur als dritte Aporie der Zeit bezeichnet. Sie besteht darin, „nicht wirklich *die Zeit zu denken*“: Immer wenn wir anfangen zu denken, ist die Zeit gewissermaßen schon da. Die Aporie „taucht in dem Moment auf, wo sich die Zeit, die sich jedem Versuch, sie zu konstituieren, entzieht, als einer konstituierenden Ordnung zugehörig erweist, die von der Arbeit der Konstitution immer schon vorausgesetzt wird.“ Jeder Begriff, den sich die Menschen von der Zeit machen, ist mit der Unmöglichkeit konfrontiert, deren reflexiv uneinholbaren Grund zu integrieren. Vgl. den Abschnitt II.1.2.2.3 zu *Paul Ricœur* in diesem Kapitel.

Daraus folgt: Beschränkt man sich auf der Ebene der Wahrnehmung auf ein passives Rezipieren des Subjekts, kommt man wieder auf das Rezipieren physischer Daten zurück, die in der Wahrnehmung wirklich gegenwärtig sind, sich also auf eine Punktualität des Zeitaugenblicks beziehen, und wird so wiederum dem Zeitablauf nicht gerecht. Einen Ausweg bietet auch hier wieder der Übergang zur Kategorie der psychischen Zeit, der Zeit des Bewusstseins, da die Psyche fähig ist, auch Nichtgegenwärtiges und Nichtwirkliches vorzustellen. Dies erfolgt, indem sie ihre eigenen Erlebnisse in dem Schema von Nacheinander und Ineinander anordnet.

In diesem erneuten Einbezug der Idee der ‚*distentio animi*‘ hinsichtlich einer Anschauungsform des inneren Sinnes, die vergleichbar ist mit der im Folgenden skizzierten Vorstellung der ‚*durée*‘ bei Bergson, wird wieder jener Bereich stark gemacht, in dem der innere Sinn, das Bewusstsein, und mit ihm die Zeit gegenüber dem äußeren Sinn und dem Raum bevorzugt wird. Diese Bevorzugung entspringt wiederum der Steigerung der Gegenwart, in der die Zeit im eigentlichen Sinne mehr oder weniger aufgehoben und trotzdem zum ersten Mal qualitativ analysierbar gemacht werden kann. Die Kategorie der ‚*distentio animi*‘ dient also noch heute dem Verständnis von Zeiterfahrung, löst aber den Dualismus von subjektiver und objektiver Zeit nicht vollständig auf – beide Aporien bleiben grundsätzlich bestehen.

Die besondere Entdeckung des Augustin besteht in jedem Fall darin, die „dreifache Gegenwart“ als alleinige Instanz aller Zeiterfahrung fixiert und somit die subjektive Zeiterfahrung als psychologische etabliert zu haben. Sie bleibt jedoch, wie bereits beschrieben, bis heute mit der sogenannten objektiven Zeitkonzeption in einem paradoxalen Spannungsverhältnis verknüpft.<sup>65</sup> Beide Konzeptionen werden zur Erklärung von Zeiterfahrung gebraucht.

---

<sup>65</sup> Die prinzipielle Aporie der Phänomenologie der Zeit lässt sich, wie Ricœur darstellt, als Unvereinbarkeit von psychologischer und kosmologischer Zeitauffassung zusammenfassen. Die psychologische Zeitkonzeption, die Augustinus entwickelt hat, ist trotz all ihrer Relevanz nicht in der Lage, die kosmologische Auffassung vollständig zu ersetzen, nach der „die Zeit uns umgibt, uns umschließt und uns beherrscht, ohne daß es in der Macht der Seele stünde, sie zu erzeugen“. Ricœur, *ZuE* III, S. 15-36, hier S. 16. Andererseits hält Ricœur weiter fest: „Selbst wenn ein reines Erscheinen der Zeit ohne Rekurs auf die konstituierte Zeit möglich wäre, so wüßte man doch nicht, wie es gelingen sollte, aus einer phänomenologischen Zeit, die immer nur die eines individuellen Bewußtseins ist, die objektive Zeit herauszuziehen, die ja laut Annahme die der ganzen Wirklichkeit sein soll.“ *ZuE* III, S. 393. Vgl. die Schlussfolgerungen am Ende von *ZuE*.

Über frühmoderne Schriften, etwa Kants Zeitlehre<sup>66</sup>, wird bis in die Phänomenologie (v.a. die Husserls<sup>67</sup>) hinein nicht nur weiterhin an der Objektivität und Messbarkeit, wie sie naturwissenschaftliche Zeittheorien vorschlagen, gezweifelt. Hier spielt die Zeit auch bereits endgültig den Raum aus. (Subjektive) Zeit selbst wird zum Primat. Bergson, Husserl, Heidegger oder auch Merleau-Ponty legen den Schwerpunkt ihrer Theorien auf Zeit als Fundamentalkategorie der Existenz. Bergsons Begriff der ‚durée‘ erwächst sogar aus einer Opposition zur Annahme ihrer Quantifizierbarkeit. Es war Bergson, der in der modernen Philosophie als Erster auf die Bedeutung jenes unmittelbaren Zeiterlebens aufmerksam gemacht hat, das mit chronometrischen Größen nicht ausreichend erklärt werden kann.<sup>68</sup> Aus diesem Grund wird sein Ansatz im Folgenden kurz dargestellt.

### 1.2.2.2 Henri Bergson

Die wichtige Argumentation Bergsons lässt sich vor dem Hintergrund des Voranstehenden ebenfalls an der zeitphilosophischen Relation von objektiven und subjektiven Komponenten von Zeit nachzeichnen: Mit der Bezeichnung der objektiven Zeit verbindet sich die Idee gleichförmiger Gegenwartspunkte, welche sich aneinanderreihen und eine Zeitgerade bilden, die sich vermessen lässt. Das ist, wie eingangs erläutert, die Zeitvorstellung, mit der nicht nur die Naturwissenschaften, sondern auch der Mensch im Alltag operiert, um Ereignisse datieren, temporale Zusammenhänge darstellen oder Handlungen aufeinander abstimmen und takten zu können. Bergsons Theorie macht aber darüber hinaus auch auf die Probleme der die Zeit verräumlichenden Vorstellungen in den Zeittheorien und auf deren Grenzen in der Begrifflichkeit und Repräsentation aufmerksam:

Beim Überprüfen der Lehren schien es, als ob die Sprache dabei bereits eine große Rolle gespielt hätte. Die Dauer drückt sie immer als Ausdehnung aus. Die Ausdrücke, die die Zeit bezeichnen, sind der Sprache des Raumes ent-

---

<sup>66</sup> Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, unveränderter Nachdruck der von R. Schmid besorgten Ausgabe, Hamburg: Meiner, 1956.

<sup>67</sup> Vgl. Husserl, Edmund, „Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“, in: ders., *Husserliana*, Bd. 10, v.a. S. 245-246.

<sup>68</sup> Bergson hat die Grundlagen seiner Zeittheorie bereits 1889 in seiner Erstlingsschrift gelegt, also noch vor Erscheinen von Husserls 1905 gehaltenen Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1928 herausgegeben von Heidegger). Vgl. Bergson, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Presses Univers. de France, 1982.

lehnt. Wenn wir die Vorstellung der Zeit bilden wollen, so ist es in Wirklichkeit der Raum, der sich uns darstellt.<sup>69</sup>

Die subjektive Zeit hingegen zielt auf die innere Zeitlichkeit des Subjekts – sowohl auf die individuelle Qualität als auch auf die Strukturierung der Zeiterfahrung des Subjekts. Die Zeit des Subjekts erscheint im Vergleich zur Idee der objektiven Zeit äußerst komplex. Auch die Strukturierungen, die das Subjekt vornimmt, d.h. die temporalen Synthesen, die es im Rahmen seiner Vorstellung von sich und der Welt vornimmt (eine solche stellt z.B. der Begriff der ‚distentio animi‘ dar), gehen nicht in der linearen Ordnung objektiver Zeit auf. Innere Zeitlichkeit fächert sich auf in Dimensionen wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, welche vom Subjekt nicht nur linear hintereinandergeschaltet, sondern miteinander vernetzt werden.

Auch wenn Zeit nicht ohne Hilfe von Räumlichkeit beschreibbar ist, soll trotz der notwendigen Verräumlichung möglichst viel von qualitativer Zeiterfahrung mitgeteilt werden können. Zur Analyse von subjektiver Zeit, die im Bewusstsein unmittelbar gegeben ist, bedarf es mehr als räumlicher oder quantitativer Begriffe. Aufeinanderfolgende Inhalte lassen sich zudem nicht – wie Objekte im Raum – klar voneinander trennen. Zeitlich aufeinanderfolgende Bewusstseinsinhalte verschmelzen miteinander; dies ist das qualitative Zeitbewusstsein der ‚reinen‘ oder ‚gelebten Dauer‘, der ‚durée‘ (‚pure‘ oder ‚vécue‘). Unter ‚durée‘ wird damit extensionale, qualitative Präsenz von Zeit verstanden. Bergson unterscheidet somit zwei Zeitkonzeptionen: einerseits die abstrakte Zeit (‚temps‘) als eine physikalische, objektive, chronometrische, verräumlichte, homogene, bestehend aus Zeitpunkten, die selbst keine Ausdehnung oder Dauer besitzen, und andererseits die innere, subjektive, psychologische, schöpferische, wahre, nicht messbare, sondern nur erlebbare, im Bewusstsein verankerte Zeit (‚durée‘).<sup>70</sup>

Den beiden Dimensionen Raum und Zeit werden bei Bergson verschiedene Formen der Erkenntnis zugeordnet: Der Raum wird durch den Verstand erfasst, die Zeit durch die unmittelbare Wahrnehmung, durch Intuition. Dadurch ist der Bereich der Zeit den messenden und rechnenden Naturwissenschaften entzogen. Die Zeitlichkeit der ‚durée‘ ist für Bergson hierbei die bedeutendere, weil Phänomene

---

<sup>69</sup> Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000, S. 25.

<sup>70</sup> Vgl. auch Beck, Klaus, *Medien und die soziale Konstruktion von Zeit*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 74 ff.

wie Leben und Bewusstsein nur als an Dauer gebunden vorstellbar sind, die ihrerseits nur intuitiv wahrgenommen werden kann. Bergson spricht von einer „reinen Zeit der Dauer“, die die Sukzession unserer Bewusstseinsvorgänge annimmt, wenn „unser Ich sich dem Leben überlässt und nicht zwischen gegenwärtigen und vorgängigen Gegebenheiten unterscheidet“<sup>71</sup>. Neben allen symbolischen Vorstellungsweisen besitzt Zeit auch für ihn niemals die Form eines homogenen Mediums außerhalb einer kulturellen oder kollektiven Vorstellung von Temporalstrukturen.<sup>72</sup>

Henri Bergson markiert ebenfalls das grundlegende Problem, das bei Augustin als zweite Aporie der Zeitlichkeit aufgeführt wurde: die Aporie, dass das, was erfahrbar/messbar gemacht werden soll, gleichzeitig das Medium der Wahrnehmung ist, d.h. dass das Zeit wahrnehmende Subjekt zugleich das die Zeiterfahrung generierende Subjekt ist. Dem ist noch hinzuzufügen, dass die menschliche Wahrnehmung, das Bewusstsein und somit die Zeitwahrnehmung wiederum nur vermittelt zugänglich sind, nämlich indem sie sich sprachlich ausdrücken. Die Sprache in ihrer schriftlichen Form wiederum alteriert die Unmittelbarkeit von Zeiterfahrung und bringt sie, auch aufgrund ihrer Struktur, erneut in das lineare Muster von links nach rechts. Durch das Medium der Sprache wird daher ein Zugang zur subjektiven Dauer, die „man fühlt und erlebt [...], die so schwierig zu erfassen und auszudrücken ist“, <sup>73</sup> ebenfalls erschwert.

Dauer kann bei Bergson nur mittels Intuition erfasst werden. Sie entzieht sich der begrifflichen Erfassung. Jede Überführung in die Vorstellung objektiver Zeit verfälscht ihr Wesen, da das Ergebnis weder eine originäre Zeiterfahrung noch das authentische Abbild einer solchen liefern kann, sondern höchstens ein Konstrukt, das wiederum durch Sprache hervorgebracht wird. Sobald Medien zur Veranschaulichung subjektiver Zeitempfindung herangezogen werden, überführen sie Zeit in eine zeichenhafte Struktur und überformen sie mit der metaphorischen Semantik der Bewegung. Nach Bergson entschlüsselt Sprache somit nicht die Wahrheit der Zeit, sondern erzeugt wiederum das temporale Artefakt der homogenen Zeit einer objektiven Zeitvorstellung. Bergson wertet die objektive Zeit ge-

---

<sup>71</sup> Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden*, S. 25.

<sup>72</sup> Vgl. Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden*, S. 25.

<sup>73</sup> Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden*, S. 23.

genüber der wesenhaften Dauer nicht unbedingt ab, hebt aber ihre Ambivalenz hervor.

Denn auch Bergson entgeht natürlich nicht, dass die Vorstellung einer objektiven, homogenen Zeit für Wissenschaft und Alltag aufgrund ihrer Objektivierbarkeit und Kalkulierbarkeit einen nicht zu unterschätzenden praktischen Wert besitzt. Zwar ist die homogene Zeitform

nur eine ungeschickte Nachahmung, eine Nachäffung der wirklichen Bewegung (der *durée*), aber diese Nachahmung ist uns im praktischen Leben nützlicher, als es die Intuition der Sache selber wäre.<sup>74</sup>

Trotzdem ist auch Bergson der Ansicht, dass gerade die Nützlichkeit und Popularität des objektiven Modells den Blick auf das Wesen der Zeit verstellt und zur Unterschätzung einer subjektiv-authentischen Zeiterfahrung führt. Dieser Aspekt der Bergson'schen Zeitkonzeption ist für die Zeit des Wartens und meine These, dass die Untersuchung des Wartens vornehmlich über die Vermittlung von Zeiterfahrung über ein (literarisches) Subjekt erfolgen kann, von großer Wichtigkeit. Zwar kann bei der Analyse von literarischer Zeiterfahrung natürlich nicht von „unmittelbarer Erfahrung“ gesprochen werden, die, wie die zweite Aporie besagt, ohnehin nicht leistbar ist. Jedoch ist vor allem dieser Bergson'sche Aspekt von großem Interesse, dass Bewusstseinsvorgänge subjektiver Zeiterfahrung, und nicht etwa nur ein chronometrisches Zeitstrahlmodell, die Zeit des Subjekts konfigurieren.

Henri Bergsons Vorbehalte bezüglich der Darstellbarkeit und Vermitteltheit von Zeiterfahrung durch Sprache und Text werden bei Ricœur in ein eher positives, weil produktives Verständnis überführt: Ricœur schreibt der Sprache gerade das zu, was Bergson noch eher neutral als Überformung ausdrückt. Auch wenn Sprache natürlich aufgrund ihrer linearen Struktur an die Vorstellung von Linearität und Messbarkeit gebunden bleibt, kann die erzählte Zeit im Gegensatz zur lebensweltlich erfahrenen Zeit eine im Subjekt ablaufende Konkordanz dissonanter Komponenten in der narrativen Struktur leisten, ohne zwangsläufig der Reduktion auf die lineare Abfolge zu unterliegen.<sup>75</sup> Als Grundlage dient hier das Konzept einer erweiterten Repräsentierbarkeit von Zeiterfahrung bzw. einer ‚poiesis‘ von

---

<sup>74</sup> Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden*, S. 205.

<sup>75</sup> Wie dies in der Narration v.a. aufgrund der Gestaltungsmöglichkeiten des ‚discours‘ erfolgen kann, erläutert ausführlich Kapitel III dieser Arbeit.

Zeiterfahrung mittels des literarischen Textes, die Ricœur positiv in den Vordergrund rückt. Die Darstellung zeitphilosophischer Ansätze mündet an dieser Stelle daher in eine themenspezifische Skizze von Ricœurs dreibändigem Werk *Zeit und Erzählung*.

### 1.2.2.3 Paul Ricœur

Für das gesamte zeitphilosophische Denken von Paul Ricœur sind neben der oben erläuterten Theorie Augustins die Zeittheorien Husserls und Heideggers<sup>76</sup> von herausragender Bedeutung. Die Überzeugungen, die Ricœurs Schriften zu speziellen Problemen und so auch zum Thema *Zeit* zugrunde liegen, haben sich in einigen wesentlichen Zügen aus seiner Beschäftigung mit diesen beiden Denkern entwickelt.<sup>77</sup>

Ricœur formuliert auf der Grundlage der Zeittheorien Aristoteles' und Augustins zunächst die erste Aporie der Zeit. Sie besteht darin, dass eine subjektive und eine kosmologische, objektive, weltliche Zeit nicht voneinander ableitbar, sondern einander wesentlich heterogen sind, sich tendenziell verdecken und dabei dennoch eine wechselseitige Abhängigkeit zeigen, die sich allerdings nicht mit einem spekulativen Begriff fassen lässt.<sup>78</sup> Diese These von der philosophischen Unvermeidlichkeit der ersten Aporie der Zeit entwickelt Ricœur zunächst anhand einer Gegenüberstellung der augustinischen Zeit der Seele und der aristotelischen Zeit der Bewegung. Sein Ergebnis besteht darin, dass weder die ‚distentio animi‘ der Seele die Dauer der Zeit als Anschauung hervorbringen könne noch die Dynamik der Bewegung in der Lage sei, die Dialektik der dreifachen Gegenwart zu erzeugen.<sup>79</sup>

Die Auseinandersetzung mit Augustin und Aristoteles stellt jedoch lediglich den Einstieg in Ricœurs Erläuterung der ersten Aporie der Zeit dar, welche er dann in

---

<sup>76</sup> Vgl. v.a. Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 1963, und ders., „Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft“, in: von Herrmann, Friedrich W. (Hrsg.), *Martin Heidegger. Frühe Schriften (1912-1916)*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Klostermann, 1978.

<sup>77</sup> In der Schrift „De l'interprétation“ rechnet sich Ricœur einer philosophischen Tradition zu. Diese Tradition „[...] steht in der Linie einer Reflexionsphilosophie; sie bleibt im Einflussbereich der husserlschen Phänomenologie; sie will eine hermeneutische Variante dieser Phänomenologie sein.“ Ricœur, Paul, „De l'interprétation“, in: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutiques II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, 13-39, hier S. 29.

<sup>78</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 15-158.

<sup>79</sup> Vgl. *ZuE* III, S. 34-36 sowie die gesamte Gegenüberstellung der augustinischen und aristotelischen Zeitbegriffe ebd., S. 16-36.

weiteren hermeneutischen Analysen vertieft. Diese Vertiefungen erfolgen anhand der Diskussion von drei weiteren philosophiegeschichtlichen Positionen zur Frage nach der Zeit: den Theorien von Husserl, Kant und Heidegger. So ist Ricœur der Auffassung, dass Husserls Versuch, die objektive Zeit auf ein reines Erscheinen der Zeit zu reduzieren, nicht gelingen könne, da Husserl selbst immer wieder auf Vorstellungen einer objektiven Zeitvorstellung zurückgreife.<sup>80</sup> Die objektive Zeit, so Ricœur, bleibt im Grunde eine Voraussetzung in Husserls Analysen, während doch explizites Ziel war, sie ohne Voraussetzungen aus einem reinen Erscheinen der Zeit zu gewinnen. Husserl setzt somit in einem Zirkelschluss dasjenige voraus, was im phänomenologischen Verfahren erst gewonnen werden soll. Die zahlreichen Parallelen, die sich bei Husserl zwischen der Vorstellung vom Verlauf des Bewusstseins und jener vom Verlauf der objektiven Zeit ergeben, lassen Ricœur vermuten, dass

[...] die Analyse der immanenten Zeit [sich] ohne wiederholte Anleihen bei der ausgeschalteten objektiven Zeit nicht konstituieren könnte.<sup>81</sup>

An diesem Punkt wird bereits ersichtlich, dass die These dieses Kapitels Unterstützung erfährt: Die Analyse menschlicher Zeiterfahrung, auch jene der Erfahrung des Modus ‚Warten‘, kommt ohne die Komponenten und Erkenntnisse sowohl objektiver als auch subjektiver Zeittheoreme nicht aus.

In seiner kritischen Auseinandersetzung mit Ricœurs *Zeit und Erzählung* schlägt Scharfenberg vor, die Aporien der Zeitlichkeit folgendermaßen zusammenzufassen, um einem generellen Dualismus von objektiver und subjektiver Zeitvorstellung zu entkommen: Zeit kann nicht allein dem Subjekt zugeordnet werden, im Sinne einer reinen Bewusstseinerfahrung, da dies in einer Art „objektlose[r] Innerlichkeit“<sup>82</sup> münden würde, die die Erfahrung von ihrem Gegenstand zu isolieren hätte. Umgekehrt ist die Zeit nicht objektiv in dem Sinne, dass Dingen und Verhältnissen im Raum zeitliche Qualitäten an sich zukämen:

Die Antwort auf die Frage nach „Subjektivität“ oder „Objektivität“ der Zeit lautet also: Zeit ist weder „subjektiv“ noch „objektiv“, sondern sie ist ein

---

<sup>80</sup> Vgl. *ZuE* III, S. 39.

<sup>81</sup> Vgl. *ZuE* III, S. 39 (Hervorhebung im Originaltext).

<sup>82</sup> Adorno, Theodor W., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, zitiert nach Scharfenberg, Stefan, *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 102.

*transzendentales*, also immer schon voraussetzendes wie unhintergebares *Medium* der Erfahrung (Kant) bzw. des In-der-Welt-seins (Heidegger) und daher jedem analytischen Subjekt-Objekt-Schema vorgängig. [...] Das „Doppelspiel“ der Zeit besteht folglich darin, dass jeder Erfahrung bzw. jedem Zeitigen der Zeitlichkeit immer beides inhäriert: Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Aktualität und Virtualität, Wirklichkeit und Möglichkeit.<sup>83</sup>

Hier kann vorab festgehalten werden, dass alle bisher vorgestellten Theorien zur Frage nach der Objektivität und/oder Subjektivität von Zeit zum Ergebnis führen, dass sich die Diskussion nicht zugunsten eines der beiden Aspekte entscheiden lässt.

Eine weitere wichtige Etappe in Ricœurs Zeitanalyse stellt dessen Auseinandersetzung mit Kants Zeitbegriff aus der *Kritik der reinen Vernunft* und der Dissertation von 1770 dar.<sup>84</sup> Obgleich unter streng philosophischen Gesichtspunkten eine kritische Auseinandersetzung mit Ricœurs Kant-Interpretation ebenso wichtig wäre wie eine mit seiner Husserl-Lektüre, würde sie zu weit über die hier relevante Frage nach literarisch vermittelter Erfahrung von Wartezeit hinausgehen. Deswegen kann hier nicht im Einzelnen auf die Auseinandersetzung Ricœurs mit den eben genannten Philosophen eingegangen werden. Stattdessen wird direkt nach der zweiten Aporie der Zeit gefragt. Diese entwickelt Ricœur systematisch erst am Schluss von *Zeit und Erzählung*, wenn er die These aufstellt, dass die Philosophie der Zeit ihren Gegenstand immer als etwas Einziges und Einheitliches, als *die Zeit* aufgefasst habe, ohne jedoch die Voraussetzung dieses Kollektivsingu­lars ausreichend rechtfertigen zu können.<sup>85</sup> Diese Frage nach der Einheit und Einzigkeit der, so Ricœur, durch Kalender, Generationenfolge und Spur vermittelten und durch Phantasievariationen bereicherten menschlichen Zeit, in der letztlich die Einheit der menschlichen Geschichte in Frage steht, mündet in eine kritische Auseinandersetzung mit Hegels Geschichtsphilosophie, die für die vorliegende Fragestellung jedoch ebenfalls sekundär ist.

Von großer Relevanz für diese Arbeit ist die dritte und wichtigste Aporie der Zeit, die Ricœur thematisiert: die Aporie der Unerforschlichkeit der Zeit, die Augustins

---

<sup>83</sup> Scharfenberg, Stefan, *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*, S. 103 und 104.

<sup>84</sup> Vgl. Ricœur, Paul, *ZuE III*, S. 72-95. Ricœur spricht von der „Dissertation von 1770“, wenn er die Kant'sche Schrift „De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis“ zitiert. Vgl. Kant, Immanuel, *Schriften zur Metaphysik und Logik*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 6. Aufl., 2005.

<sup>85</sup> Zu Ricœurs Geschichtsdenken vgl. z.B. Breitling, Andris (Hrsg.), *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. Paul Ricœurs hermeneutisches Denken der Geschichte*, Paderborn: Fink, 2007.

zweite Aporie stützt. Die Zeit ist unerforschlich, weil sie selbst von uneinholbarer Vorgängigkeit ist. Immer wenn das Denken beginnt, ist die Zeit schon da, so dass sich ihr Ursprung prinzipiell entzieht. In Husserls Zeitvorlesungen, meint Ricœur, ist es letztlich nicht das Bewusstsein, das den Fluss konstituiert, sondern es ist der Fluss, der das Bewusstsein konstituiert und somit seine eigene Vorgängigkeit gegenüber dem Bewusstsein erkennen lässt. Die Aporie besteht darin, „nicht wirklich *die Zeit zu denken*“.<sup>86</sup> Immer wenn wir anfangen zu denken, ist die Zeit gewissermaßen schon da: Die Aporie

taucht in dem Moment auf, wo sich die Zeit, die sich jedem Versuch, sie zu konstituieren, entzieht, als einer konstituierenden Ordnung zugehörig erweist, die von der Arbeit der Konstitution immer schon vorausgesetzt wird.<sup>87</sup>

Jeder Begriff, den sich der Mensch von der Zeit machen will, so Ricœur, sieht sich mit der Unmöglichkeit konfrontiert, seinen reflexiv uneinholbaren Grund zu integrieren. Zeit kann somit nie vollständig zum Objekt der Reflexion werden und behält stets eine Dimension der Unerforschlichkeit („inscrutabilité“) bei. Der entscheidende Aspekt zu Ricœurs Überwindung der Aporie durch die Kraft der ‚poiesis‘ liegt jedoch hier:

[...] was hier zum Scheitern gebracht wird, ist nicht das Denken, in allen Bedeutungen des Wortes, sondern der Trieb, besser die *hybris*, die unser Denken dazu verleitet, sich zum Herrn des Sinns zu machen.<sup>88</sup>

So steht diesem nur ‚relativen‘ Scheitern, dieser Unerforschlichkeit, kein Verstummen gegenüber, sondern vielmehr eine Vielförmigkeit von Gestaltungs- und Interpretationsmöglichkeiten der Zeit. Diese Verbindung einer unaufhebbaren Aporie mit einer erhöhten Anstrengung des Denkens, die zu einer Vielfalt von Antworten auf das Unerforschliche führt, ist eine zentrale Figur einer ‚voie longue‘ in Ricœurs Denken. Die von der Aporie der Zeitlichkeit gestellte Aufgabe sieht Ricœur darin, den aporetischen Charakter herauszuarbeiten, ihn in Denken, Handeln und Fühlen zu integrieren und ihm schließlich dadurch zu antworten, dass man mehr und anders denkt und immer wieder auslegt und deutet – ohne jedoch zu einer Aufhebung der Aporie gelangen zu können.

---

<sup>86</sup> *ZuE* III, S. 417.

<sup>87</sup> *ZuE* III, S. 417.

<sup>88</sup> *ZuE* III, S. 418.

### 1.3 Von der Zeit zur Erzählung, von den Aporien zur ‚poiesis‘

Welche Erkenntnisse aus Ricœurs Erörterungen der Aporien der Zeit können nun für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden?

Die Wechselseitigkeit von Objektivität und Subjektivität als Komponenten der Zeiterfahrung, die Ricœur unter Einbezug unterschiedlicher Theorien, v.a. aber auf der Basis von Augustins erster Aporie der Zeit erörtert hat, stellt auch für zeitgenössische Fragestellungen ein wesentliches, in produktiver Weise unlösbares Problem dar. Es ist noch einmal festzuhalten, dass der reine Dualismus hinfällig ist, zur Beschreibung, Analyse und Repräsentation von Zeit jedoch weiterhin benötigt wird. Das menschliche Vorstellungsvermögen ist zu grundlegend den Raum-Zeit-Parametern und einem ‚objektiven‘ relationalen Bezugssystem verhaftet, als dass eine alternative Begrifflichkeit eingeführt werden könnte. Diese beiden Komponenten, an denen sich die Argumentation dieses Kapitels entlangbewegt, werden so auch im folgenden Kapitel zum zeitlichen Phänomen des Wartens als Grundlage benötigt. Sie sind für alles Zeitdenken unabdinglich.

Des Weiteren wurde mit Ricœurs dritter Aporie der Zeit noch einmal verdeutlicht: Zeit ist jedem Menschen ein vertrautes Phänomen, sie ist allbekannt und eine Auseinandersetzung mit ihr nicht zuletzt deshalb im Interesse aller Forschung. Doch wenn Zeit zum Objekt der Analyse wird, ist sie stets gleichzeitig ihr Medium, was sie objektiv unerforschbar werden lässt. Diese dritte Aporie der Unerforschlichkeit von Zeit stellt für Ricœur zugleich eine Bedrohung wie eine Chance dar: An dieser Stelle verbindet sich in seiner Analyse das menschliche Grundbedürfnis nach der Analyse von Zeit mit jenem des Erzählens. So konstatiert Scharfenberg:

Sowohl die Zeit auf der einen Seite als auch die Erzählung auf der anderen Seite sind von zentraler Bedeutung für das menschliche Selbst- und Weltverständnis und damit traditionell Gegenstand philosophischer bzw. literaturwissenschaftlicher Modellbildung.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Scharfenberg, Stefan, *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*, S. 13.

Es ist nicht nur so, dass die Erzählung mit der menschlichen Zeit in einem wechselseitigen Verhältnis steht, wie Ricœurs wohl berühmtestes Diktum aussagt.<sup>90</sup> Vielmehr kann gerade die Dichtung der Unerforschlichkeit der Zeit auf ausgezeichnete Weise begegnen. Die literarische Kon- und Refiguration von menschlicher Zeiterfahrung als Tätigkeit in einem Laboratorium, in dem die Frage nach der Zeit durch ein Mehr- und Andersdenken auf immer neue Weise gestellt wird und beantwortet werden will, kann der Aporie begegnen. Dieses Um- und Neu-denken und -schreiben als unabschließbare ‚voie longue‘ soll den Aporien der Zeit stets aufs Neue in praktischer Weise begegnen.<sup>91</sup> Eine der Praktiken der ‚voie longue‘ liegt somit im menschlichen Erzählen. Ricœurs Vorschlag, der Aporizität der Zeit mit einer „Refiguration der Zeiterfahrung“ durch die Erzählung zu antworten, soll in dieser Arbeit aufgenommen werden. Im werkhafte abgeschlossenen literarischen Text kann menschliche Zeit analysiert werden. Es wird zudem gezeigt, dass im literarischen Werk die Erzählung eine Zeiterfahrung konfigurieren und vermitteln kann, die über die menschliche Zeiterfahrung in der Lebenswelt hinausgeht. Vor allem so genannte Zeitromane können, wie Ricœur in *Zeit und Erzählung* zeigt, in ihrer „Trunkenheit“ hermetische Zeitmomente narrativieren und der Zeit eine Sichtbarkeit verleihen, die ihr innerhalb der Strenge der Phänomenologie versagt bleibt.<sup>92</sup> Im Akt der Narrativierung und in Akten der Deutung kann eine hermeneutische Erweiterung phänomenologischer Fakten einen Erkenntniszuwachs erwirken.

So erweist sich ein hermeneutisch-phänomenologischer Ansatz für diese Arbeit als brauchbar: Einerseits reflektiert er die Bedingungen, die in den Theorien der Zeit, vor allem den philosophischen, zur Debatte stehen. Andererseits bekommt er mit dem Sprachmaterial ein Korpus an die Hand, das werkhafte abgeschlossen ist, das heißt, zunächst feststeht. Dieses fixe und daher hinterfragbare Korpus, mit dem man sich vertraut machen kann (im Sinne einer ‚appartenance‘), das aber auch immer wieder unter anderen Gesichtspunkten und aus neuem Abstand be-

---

<sup>90</sup> Die Kernthese in Ricœurs *Zeit und Erzählung* lautet, dass „die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in dem sie sich nach einem Modus des Narrativen gestaltet, und daß die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.“ *ZuE* I, S. 87

<sup>91</sup> Während in *Zeit und Erzählung* zunächst die von Ricœur so genannte Poetik der Erzählung und damit die zeitlichen Aporien v.a. unter narratologischen Gesichtspunkten im Vordergrund stehen, verstärken sich in seinen späteren Werken ethische und ontologische Reflexionen, jedoch ohne dass die Aporien der Zeit nach Husserl und Heidegger je überwunden werden. Vgl. v.a. Ricœur, Paul, *Das Selbst als ein Anderer*, München: Fink, 1996.

<sup>92</sup> Vgl. *ZuE* III, S. 212-215.

trachtet wird und dadurch aufseiten des wahrnehmenden Subjekts die konstante Revision, Wiederholung und Variation (,distanciation‘) von Deutungen bewirkt, kann, indem hermeneutisch vorgegangen wird, trotz aller bis heute bestehenden Aporien menschliche Zeiterfahrung mittel- und langfristbar werden lassen.<sup>93</sup> Die hermeneutische Phänomenologie, die Ricœur in Auseinandersetzung mit den genannten Zeitphilosophen entwickelt, bietet somit einen wissenschaftlichen Ansatz, der zur Analyse von Narrativen des Wartens fruchtbar gemacht werden kann.

## 2 Das Warten als bewusst wahrgenommene Zeit

### 2.1 Aporien der Zeit – Aporien des Wartens

Wenn im Warten auch, was ihm entgeht, immer schon anwesend ist, so fehlt es dem Warten an nichts, nur an der Einfachheit dessen, was anwest.<sup>94</sup>

Die Aporien der Zeit und die Bedeutung eines theoretischen Einbezugs der Wechselseitigkeit des auf ,objektiven‘ Komponenten beruhenden Modells der Zeit und der subjektiven Komponenten von Zeiterfahrung betreffen besonders das zeitliche Phänomen des Wartens. Bevor die Zeit des Wartens als erzählte Zeit in einigen ausgewählten literarischen Werken analysiert und in Ricœur’scher Manier als fiktive Zeiterfahrung diskutiert wird, analysiert das Folgende sie zunächst als zeitliches Phänomen in der Lebenswelt. Dies geschieht mit Bezug auf die oben erläuterten Achsen der objektiven und subjektiven Komponenten der menschlichen Zeiterfahrung und der sich daraus ergebenden Aporien der Wahrnehmung.

Die Problemstellungen in der Analyse der Zeit spiegeln sich in der speziellen Zeit des Wartens wider. Sie wurden einleitend schon aufgeführt: Welche Zeitkonzeptionen spielen in der Erfassung der Zeit des Wartens eine Rolle? Warum wird der Zustand des Wartens, wenn man in ihm begriffen ist, überhaupt als solcher wahrgenommen, was macht also Zeit überhaupt zu Wartezeit? Wie löst man die Spannung zwischen der Selbstpräsenz eines (langen) Augenblicks, also der Paradoxie der als gedehnt, aber ,leer‘ wahrgenommenen Zeit des Wartens, und der Schwierigkeit seiner reflexiven Erfassung? Warum wird die Zeit des Wartens überhaupt

---

<sup>93</sup> Vgl. Ricœur, Paul, „La fonction herméneutique de la distanciation“, in: *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, S. 105-114.

<sup>94</sup> Blanchot, Maurice, *Warten. Vergessen*, S. 92.

als nicht gefüllte, leere Zeit empfunden und bezeichnet? Die analytische Problematik ergibt sich also aus dem scheinbaren ‚Stillstehen‘ der Zeit, aus dem Heraus-treten aus dem gewohnten Zeitrhythmus, der beschriebenen Dehnung. Hinzu kommt die Situation einer Nicht-Anwendbarkeit der Parameter einer chronologischen Sukzessivitätslogik, die sich daraus ergibt, dass nichts passiert, das heißt, keine Einzelereignisse nach dem Schema eines Vorher/Nachher auszumachen sind. Messinstrumente empirisch vorgehender Zeitstudien, wenn sie denn überhaupt in einer alle Aspekte einbeziehenden Form vorlägen, würden nicht ausreichen, die Qualität von Wartezeit zu erfassen.

Es existieren zahlreiche Studien zum Problem der Zeit, aus deren Kontext schwerpunktmäßig soziologische und philosophische Theorien erläutert wurden. Die Forschung zur speziellen Zeit des Wartens, einer der intensivsten Zeiterfahrungen, beschränkt sich jedoch auf eine sehr überschaubare Zahl von Veröffentlichungen.<sup>95</sup>

## 2.2 Das Warten als Phänomen der Wahrnehmung

Das Wort „Warten“ ist etymologisch betrachtet ein nicht entlehntes, also als Konzept bereits den Germanen vertrautes *Zustandswort*, das mit dem Wortstamm *-wara* – ‚achtsam‘, aber auch mit dem schon früheren indogermanischen *uer-* – ‚gewahren‘ verwandt ist.<sup>96</sup> Diese ältere Bedeutung umschließt vor allem das semantische Feld des Wartens im Sinne eines ‚Hütens‘, ‚Pflegens‘, ‚Achtens‘ und ‚Aufmerksamkeit-Richtens‘.<sup>97</sup> Diese Bedeutung, die heute nur noch in Ausdrücken wie ‚Geräte warten‘, der ‚Tier-Warte‘, dem ‚Wärter‘ oder dem englischen ‚wait-ress‘ enthalten ist, veranschaulicht sehr deutlich den Aspekt, der bereits oben unter der Fragestellung der Wahrnehmung von Zeit im Vordergrund stand: Zeit wird nur wahrnehmbar durch ein wahrnehmendes Subjekt, das die Aufmerksamkeit auf sein Zeiterleben richtet. Der phänomenal nicht faktisch vorhandene

---

<sup>95</sup> Vgl. Fußnote 4 dieser Arbeit.

<sup>96</sup> Vgl. z.B. Kluge, Friedrich (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin (u.a.): de Gruyter, 2011, S. 365.

<sup>97</sup> Im späten Mittelhochdeutsch verliert sich diese semantische Abstufung in der gemeinen Sprache und es bildet sich die Bedeutung von ‚warten‘ im Sinne von ‚verweilen‘ (bis etwas geschieht), ‚harren‘, ‚zögern‘ heraus, welche bis heute weitaus geläufiger ist. Vgl. Kluge, Friedrich (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 365.

Moment der Gegenwart, die eigentlich nie *ist*, kann im menschlichen Bewusstsein in der Zeit und durch die Zeit als Zeiterfahrung erzeugt werden:

Zweifellos fehlt der Gegenwart jede Ausdehnung, da sie im Augenblick vorbeigeht, aber was Dauer behält, ist die Aufmerksamkeit, durch die hindurch das Kommende übergeht ins Gewesene.<sup>98</sup>

Mit Augustin wurde die Aporie der eigentlich nicht messbaren Zeit erläutert: Da Zeit nie gegenwärtig ist, also nie *ist*, kann sie auch nicht gemessen werden. Nur durch den von erhöhter Aufmerksamkeit durchzogenen Geist, der fähig ist, sich Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit zu vergegenwärtigen, gelingt es, Zeiterfahrungen zu machen und wiederzugeben.

Im Mittelpunkt des Folgenden steht nun eben dieser Aspekt: Während das Warten die Zeit als solche ‚bewusst‘ und ‚fühlbar‘ macht, kann umgekehrt nur bewusst gefühlte Zeit überhaupt zu einem Modus des Wartens werden. Gerade beim zeitlichen Phänomen des Wartens ist die Aufmerksamkeit auf die (scheinbar langsam oder gar nicht) vergehende Zeit gerichtet. Die Exklusivität dieses Vorgangs liegt darin, dass das Warten anderweitig, also außerhalb eines menschlichen Bewusstseins, etwa in der Tierwelt, als temporales Phänomen nicht existiert.

Andrea Köhler, die mit ihrem Essay *Lange Weile. Über das Warten* einen Beitrag zur Veranschaulichung des Phänomens Warten leistet, eröffnet ihre Ausführungen dazu folgendermaßen:

Das Warten, von dem hier erzählt werden soll, gehört in den Raum der eigenen Erfahrungen und erhebt keinen Anspruch, eine Erklärung des Umgangs mit dem bekanntesten Paradoxon unserer Gegenwart, der Fülle der zu knappen Zeit, zu sein.<sup>99</sup>

Der Essay gibt keine endgültige Erklärung ab, veranschaulicht jedoch die verschiedensten Situationen des Wartens im menschlichen Leben durch pointierte Darstellungen von Wartesituationen und -zuständen sowie durch die in die Kapitel eingeschobene Bewusstseinsinsinnenschau eines fiktiven wartenden Ichs.

Interessant ist, dass, wie das Wortspiel im Titel *Lange Weile. Über das Warten* andeutet, Wartezeit meist ein mit einem Modus – hier der Langeweile – oder jedenfalls einem individuell empfundenen Bewusstseinszustand affiziertes Phäno-

---

<sup>98</sup> Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, XX, 3, S. 65.

<sup>99</sup> Köhler, Andrea, *Lange Weile. Über das Warten*, S. 11.

men ist. Wieder gilt, dass Phänomene nur in Bezug auf ein Subjekt ‚wirklich‘ sind, indem sie das Subjekt affizieren, Anstoß und Produkt seiner Wahrnehmung zugleich sind und sich anschließend in vermittelter, etwa sprachlicher Form Ausdruck verschaffen. Das Warten existiert nicht ohne das wahrnehmende Subjekt, ebenso wenig wie die Zeit ohne ein wahrnehmendes Subjekt Objekt von Reflexion sein kann.

### 2.3 Die Relation der Wahrnehmung zum ‚objektiven‘ Zeitparameter

\*Zahllos wimmelt die Leere<sup>100</sup>

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang weiterhin, dass auch der Parameter der Bewegung, im Sinne eines Fortlaufens der ‚objektiven‘ Zeit, für das zeitliche Phänomen des Wartens relevant ist. Die Relevanz der Vorstellung eines ‚objektiven‘ Bezugssystems für die Wahrnehmung von Zeit als spezifischer Warte-Zeit wiederum kann wie folgt erklärt werden: Wenn sich im Subjekt das Phänomen des Wartens einstellt, scheint das objektive Bezugssystem im Kontrast zur individuell wahrgenommenen Zeit zu stehen. Die individuell wahrgenommene Zeit scheint stillzustehen, oder sie wird als länger als üblich empfunden, während die Uhr, maßgebend für die objektive Zeit, im selben Maße weitertickt wie stets – nämlich im konventionellen Takt von Sekunden, Minuten und Stunden. Die Gegenwart des Wartens ist also ein Phänomen, das nur in Bezug auf das menschliche Bewusstsein und dessen Wahrnehmung entstehen kann, da es nun ganz und gar nicht mehr an einer Bewegung im Raum ablesbar wird. Heinz Schilling fasst einen ähnlichen Gedanken folgendermaßen:

Betrachtet man also nicht das Ziel, sondern die Dinge, die die teleologische Idee der Sukzession – des wie auf einem Zeitstrahl fortschreitenden Lebens – in irgendeiner Weise ändern, im Warten auf den nächsten Schritt der linearen Fortsetzung in die Quere kommen, sie „stören“ und unterbrechen, Menschen zu Unterbrechungen [...] zwingen oder – animieren, dann haben wir ein reichhaltiges empirisches Feld vor uns.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Blanchot, Maurice, *Warten. Vergessen*, S. 41.

<sup>101</sup> Vgl. Schilling, Heinz, „Zeitlose Ziele“, in: ders. (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens*, S. 248.

Die im konventionellen Takt von Sekunden, Minuten, Stunden und Tagen weiter-schreitende ‚objektive‘ Zeit erscheint im Warten eben nicht mehr kongruent mit dem eigenen Zeitempfinden. Das eigene Zeitempfinden wirkt sich auf den Takt aus. Die im Grunde immer gleich lange dauernde Minute kann gefühlt eine Ewigkeit dauern.

Mit Ricœur und Scharfenberg wurde oben in Bezug auf Augustin festgestellt, dass eine dichotome Aufteilung von Zeit in objektive Zeit und subjektive Zeit nicht funktioniert, da weder die Messbarkeit noch die Messinstanz für die Konzepte festlegbar sind. Ebenso wenig kann eine objektive Zeit als solche, also ohne wahrnehmendes Subjekt, objekthaft fixiert werden und umgekehrt. Es wurde jedoch gezeigt, dass sich innerhalb eines bestimmten sozialen oder kulturellen Kontexts Zeitvorstellungen synchronisieren und bestimmte Konventionen ausbilden: Gesellschaften verfügen über jeweils spezifische Zeiten, die hier als objektive Bezugssysteme gefasst wurden, die im Sinne der zweiten erläuterten Aporie jedoch auch immer subjektabhängig sind. Das Subjekt verfügt also auch über eine individuelle Zeitkonzeption, die sich als Zeiterfahrung herausbildet. An der Schnittstelle zwischen den beiden Komponenten, die Zeiterfahrung ausmachen, können sich Probleme aus Differenzen und Abweichungen ergeben: Gerade diese Inkongruenzen können bei Wartezeit als einem besonderen Phänomen der Zeiterfahrung ausgemacht werden.

Letztendlich laufen alle Ansätze zur Erklärung von Wartezeit darauf hinaus, dass die Zeit des Wartens aus einer solchen Inkongruenz erwächst und fassbar wird: aus jener zwischen einer persönlichen, subjektiven, individuellen Erfahrung von Zeit, die man im Kontext von Bergsons ‚durée‘ verorten könnte, und einer vermeintlich objektiv vermittelten, chronometrisch messbaren Zeit. Diese ist zwar, wie mit Einstein und z.B. Luhmann angezeigt, auch nicht mehr eine einzige, weil sie sich aufgrund der erhöhten Komplexität von Systemen zunehmend ausdifferenziert, sie fungiert jedoch weiterhin als Relation, als Bezugssystem.<sup>102</sup>

Da Zeit sozial und kulturell bestimmt ist, ist auch das Austreten aus dem ‚normalen‘ Zeitrhythmus von überindividuellen, subjektiven Bedingungen abhängig, die

---

<sup>102</sup> In der Studie von Schütz/Luckmann wird z.B. gezeigt, welchen Inkongruenzen das Zeit erfahrende Subjekt ausgesetzt sein kann: „Ich muß mich in die mir auferlegte Abfolge der Ereignisse in der äußeren Welt, in meinen körperlichen Rhythmus, in den sozialen Kalender einfügen und das andere zurückstellen, dem anderen zeitliche Priorität geben.“ Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas, *Strukturen der Lebenswelt*, S. 76.

sich aus der der Zeit inhärenten Schwierigkeit ihrer konkreten Erfassung ergeben. Zur Analyse des Phänomens Warten braucht es den Parameter der objektiven Zeit als einen relationalen: Das Phänomen der Wartezeit als ‚nicht wirkliche Zeit‘, ‚leere Zeit‘ wird dem ‚objektiven Kontinuum Zeit‘ als Unterbrechungsphänomen oder Zwischenphänomen<sup>103</sup> eingeschrieben. Wenn keine Kongruenz, kein Abgleich zwischen den beiden Ebenen erfolgen kann, ergibt sich das Phänomen des Wartens als subjektives Korrelat, als Moment der Inkongruenz verschiedener Zeitebenen. Die individuelle, subjektive Bewusstseinslage, die mit dem Warten einhergehenden Emotionen sind somit auch immer Ergebnis intersubjektiv vermittelter Erfahrung. Jede individuelle Erfahrung der Zeit des Wartens kann sich demnach nur innerhalb einer Gegengröße, einer ‚anderen‘ Zeit artikulieren.

Henri Bergson, einer der wenigen Zeitphilosophen, die sich explizit dem Phänomen des Wartens gewidmet haben, zeigt dieses Phänomen in seinem Buch *Schöpferische Entwicklung* anhand eines Experiments. Eine Studie zu einem Experiment, bei dem in einer konstruierten Situation auf das Auflösen von Zucker in einem Glas mit Wasser gewartet wird, stellt auf anschauliche Weise dar, wie sich das Wahrnehmen von Wartezeit im Subjekt einstellt:

[...] die Zeit, die ich warten muss, ist nicht mehr jene mathematische, die sich mit der Geschichte des Universums auch dann noch decken würde, wenn diese auf einen Schlag im Raum hingebreitet worden wäre. Sie fällt zusammen mit meiner Ungeduld, d.h. mit einem Teil meiner *eigenen* [Hervorhebung N.B.] Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch abkürzbar ist. Nicht mehr Gedachtes ist hier, sondern Gelebtes, nicht Relatives mehr, sondern Absolutes.<sup>104</sup>

Bergson schreibt hier der subjektiven Komponente der Zeiterfahrung des Wartens in derselben Weise das Primat zu, wie er in seiner Aussage, es sei „nichts Relatives mehr“, das ‚objektive Bezugssystem‘ zu negieren scheint. Und doch kommen seine Analysen nicht umhin, das vermeintlich objektive Bezugssystem einzubinden, wenn er von „jene[r] mathematische[n]“ Zeit spricht.<sup>105</sup>

Oft muss also bei der Analyse der Zeit des Wartens, ausgehend von der Annahme einer ‚leeren Zeit‘, die sich in Bezug auf die Erfordernisse einer Messbarkeit eines

---

<sup>103</sup> Heinz Schilling bezeichnet das Warten als Zwischenzeit oder auch als Schwellenzeit, als einen Zustand des „betwixt and between“. Vgl. Schilling, Heinz, „Zeitlose Ziele“, in: ders. (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens*, S. 32.

<sup>104</sup> Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich: Coron Verlag, 1967, S. 16.

<sup>105</sup> Vgl. Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung*, S. 17.

als linear gedachten Zeitkontinuums ergibt, methodisch und inhaltlich auf eine ‚reale‘ Füllung verzichtet werden. Dies ließe sich folgendermaßen erklären: Da sich die Augenblickspunkte beim Warten nicht voneinander unterscheiden lassen, da sie aufgrund ihrer ‚Leere‘, was Handlung oder Sinnhaftigkeit betrifft, keine Differenz aufweisen, wird auch nicht der Eindruck gewonnen, dass im Sinne einer Differenz von Vorher und Nachher Zeit vergeht. Trotzdem ‚häuft‘ sich Zeit an. Dieser Eindruck von gehäufte Zeit entsteht auf einer emotionalen Ebene. Der Überdruß, der mit der erlebten Leere der Wartezeit einhergeht und auch ihrer konventionell negativen Konnotation geschuldet ist, bleibt rückblickend als emotionale Tönung erhalten: Zeit in all ihrer Form scheint inhaltlich oft nur als erinnerte Vergangenheit mit emotionaler Bewertung fassbar und fühlbar zu werden. Dies gilt umso mehr für die schwer greifbare Zeit der Gegenwart, in der das Warten verortet ist. Daraus resultiert das Unbehagen, das mit der Analyse der ‚leeren‘ Zeit des Wartens, dieser langen Gegenwart, einhergehen kann.

Dem Warten können des Weiteren bestimmte Semantiken zugeordnet werden, die in den wenigen vorliegenden Studien zum Warten sowohl mit Begrifflichkeiten aus dem Bereich der Stimmungen als auch mit der Bezeichnung ‚Modus‘ versehen werden. Sie können für die Analyse und Beschreibung des Phänomens richtungsweisend sein. Dazu gehören z.B. Qual, Angst, Überdruß, Langeweile, masochistischer Genuss, Sehnsucht<sup>106</sup> und neuerdings verstärkt Selbstfindung und erhöhte Lebensqualität.<sup>107</sup> Ebbighausen z.B. unterscheidet in seiner Schrift *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay* drei Modi des Wartens, Langeweile, Sehnsucht und Furcht,<sup>108</sup> und zeigt, dass eine Analyse des Wartens im Rahmen der Auseinandersetzung mit diesen drei existenziellen Aspekten des menschlichen Lebens vorgenommen werden kann. Im Spannungsfeld von Langeweile, Sehnsucht und Furcht werden in dem Essay abschließend verschiedene mögliche Antworten auf die Frage nach einem guten Leben diskutiert.

Die Langeweile, um das für die vorliegende Fragestellung prägnanteste Beispiel herauszugreifen, gilt als diejenige emotionale Bewusstseinslage, die am häufigsten mit dem Warten einhergeht bzw. die auf ihrer Handlungsebene die Haltung

---

<sup>106</sup> Vgl. Köhler, Andrea, *Lange Weile. Über das Warten*.

<sup>107</sup> Es entstehen vermehrt Studien, die einen Modus des Wartens als Gegenbewegung zur Beschleunigungstendenz in der Gesellschaft nahelegen. Vgl. z.B. Geißler, Karlheinz A., *Wart‘ mal schnell: Wie wir der Zeit ein Schnippchen schlagen*, Freiburg: Herder, 2006.

<sup>108</sup> Vgl. Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 42-46.

des Wartens mit entsprechender Emotion und auf einer zeitlichen Ebene die chronometrisch nicht messbare Zeit des Wartens verzeichnet. Die Beschreibung der Zeit des Wartens und die Beschreibung des Modus der Langeweile neigen zur Überschneidung. Ebbighausen weist den Modus der Langeweile als den „Urmodus des Wartens“ aus, wenn er behauptet:

Warten vollzieht sich immer in einem der drei Modi, aber zuletzt gehen alle Modi in die Langeweile über. Die Langeweile ist der Endpunkt. Sie unterscheidet sich von der Sehnsucht und der Angst, denn ihr fehlt jegliche Dynamik. Sie ist zäh, träge, schwer und niederdrückend. [...] Sie ist der Urmodus des Wartens.

Die Langeweile lässt sich definieren als unerträgliche Unendlichkeit. Langeweile entsteht, wenn das Subjekt auf sich selbst reflektiert.<sup>109</sup>

Die Beschreibungen von Zeiten der Langeweile und Zeiten des Wartens verlaufen in der Alltagssprache meist parallel als durch unterschiedliche Metaphern repräsentierte amorphe Anhäufung von Zeit. Dies wird hier stellvertretend durch ein Zitat des rumänisch-französischen Philosophen und Essayisten Emile Cioran belegt, der Zeitgefühle intensiv reflektiert hat:

[...] als ob sich [in jeder Langeweile, N.B.] Wüstenoasen aus der Zeit ausbreiten, als die in sich selbst erstarrten Dinge ihres Seins hartten.<sup>110</sup>

Eine strenge strukturelle Parallelführung des Wartens etwa mit der Emotion des Überdrusses oder mit Modi wie Langeweile oder Furcht wird in dieser Arbeit jedoch nicht vorgenommen. Es interessiert vielmehr, an dem eben erläuterten Aspekt zu zeigen, dass das Phänomen des Wartens, auch und insbesondere wenn es sich als ‚langes Warten‘<sup>111</sup> erweist, als solches nur in einer Affizierung der Zeitwahrnehmung durch das Subjekt und dessen Ausweisung sowie in einer Relation zu einer Gegengröße, die vornehmlich im ‚objektiven‘ Bezugssystem der gesellschaftlich konventionalisierten Zeit vorliegt (die sich als wie auch immer ungenügend erweist), entsteht und identifiziert werden kann. Dies sei mit den angeführten Beispielen bewiesen und zeigt sich auch im Terminus ‚Langeweile‘ selbst. Dieser bezeichnet eben nicht nur eine Affizierung dieses zeitlichen Phänomens mit Langeweile, sondern drückt gleichzeitig die Perzeption des Phänomens selbst

---

<sup>109</sup> Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 45.

<sup>110</sup> Vgl. Cioran, Emile M., *Gedankendämmerung* (dtsh. von F. Leopold), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 252.

<sup>111</sup> Vgl. die Abschnitte II.2 und III.2 dieser Arbeit.

aus: als „lang“, obwohl im Grunde nur aus Weilen, aus Augenblicken, aus Gegenwart bestehend.

Zeit ist folglich niemals gleich Zeit; das gilt auch für die Wartezeit. Ob Zeit ‚verfliegt‘ oder ‚sich zieht‘, ob sie mit Langeweile, Verdruss, Ungeduld oder Genuss einhergeht, bleibt im Kern eine Frage individueller Erfahrung. Die Wartezeit – diese Zeit des Aufschubs – kann, je nach der sich mit ihr einstellenden Affizierung und der damit einhergehenden Emotion und Bewusstseinslage,<sup>112</sup> als Bereicherung, als Notwendigkeit oder als Zumutung empfunden werden. In der Inkongruenz zwischen diesen beiden Zeitebenen, der ‚eigenen‘ und der ‚fremden‘, in ihrem Zusammenstoßen, liegt letztlich auch noch einmal begründet, wie das Warten im individuellen Bewusstsein zu emotionalen Zuständen, etwa des Überdresses und der Langeweile, oder zu Situationen des Zögerns, der Unentschiedenheit oder des bewussten Aufschubs werden kann. Nur wo zwei Zeiterfahrungskomponenten sich reiben, gegeneinanderlaufen, kommt es zu einem je subjektiv gefühlten ‚Stillstand‘ der eigenen Zeit: zum Warten. Die bewusste Wahrnehmung der Wartezeit als einer langen Zeit bewirkt den gleichzeitigen Versuch ihrer Verkürzung, weil sie nicht mit Sinn angefüllt, sondern hinter sich gebracht werden soll. Dies bezieht sich auf Wartezeit, der sich der Mensch mehr oder weniger freiwillig hingibt. Manchmal legt sich die Zeit des Wartens aber auch als eine übergeordnete Struktur auf das Lebensmodell des Menschen und es kommt zu einem ‚langen Warten‘. Das Phänomen des langen Wartens bedarf einer weiteren Reflexion und Beschreibung, da es sich von situativem Warten in einigen wesentlichen Punkten unterscheidet.

## 2.4 Der Modus des ‚langen Wartens‘

Rêver, c'est le bonheur; attendre, c'est la vie.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Für die Bewusstseinslage, die sich individuell beim Wartenden einstellt, werden Begriffe wie Emotion, Gefühl, Affekt oder Stimmung mehr oder weniger synonym benutzt. Da es sich bei den Wartemodi in den in Kapitel IV dieser Arbeit analysierten literarischen Texten um Modi eines ‚langen Wartens‘ (vgl. den folgenden Abschnitt II.2.2) handelt, sind einzelne, situationsbedingte Affekte und Emotionen jedoch von sekundärer Bedeutung. Herausgearbeitet wird, mit welchen Mitteln der literarische Text die fiktive Zeiterfahrung eines langen Wartens erzeugt.

<sup>113</sup> Hugo, Victor, „Les feuilles d’automne“, in: *Œuvres de Victor Hugo*, Paris: Renduel, 1832, S. 9.

Stellen sich nicht mehr situative, sondern übergreifende und existenzielle Wartezeiten ein, kann von einem Modus des ‚langen Wartens‘ gesprochen werden. Ein Modus des ‚langen Wartens‘ unterscheidet sich somit vom eben erläuterten Phänomen des Wartens in lebensweltlichen Alltagssituationen zunächst vor allem dadurch, dass es nicht mehr nur ein situatives Phänomen bezeichnet, sondern lang, übergreifend erscheint, zu einem mehr oder minder freiwilligen ‚Modus vivendi‘ wird. Das Warten in seiner langen Form, so stellt nicht nur Victor Hugo aphoristisch fest, ist genau genommen für alle Menschen grundlegender Bestandteil der irdischen Existenz. Mit Lothar Pikulik<sup>114</sup> und vor allem mit Heinz Schilling<sup>115</sup> definiere ich das ‚lange Warten‘ als ein übergeordnetes Zeitkonzept, das mit den Wartesituationen, die der Mensch in der Lebenswelt bewältigt, wenig zu tun hat. Das ‚lange Warten‘ bezeichnet einen existenziellen Modus, der einem längeren Zeitraum übergeordnet ist, in dem eben nicht nur gewartet wird.

Ebbighausen beschreibt in seinem Essay die zweiseitige Struktur des Wartens: Er behauptet, beim Warten existiere stets ein Subjekt (der Wartende) und ein Objekt, das für das Erwartete oder den Erwarteten stehe. Seiner Meinung nach bezeichnen die oben genannten Modi (Langeweile, Furcht, Sehnsucht) den seelischen Zustand des Wartenden, während dessen Bewusstsein auf ein intentionales Objekt gerichtet ist.<sup>116</sup> Das Bewusstsein ist somit damit beschäftigt, sich auf etwas zu richten, also etwas anwesend zu machen, was faktisch nicht anwesend ist. Weiterhin behauptet er, dass bewusstseinsimmanent, während das Subjekt wartet, keine anderen Tätigkeiten verrichtet werden könnten:

Wenn ich lese, dann lese ich, wenn ich warte, dann warte ich. Lese ich während dem Warten, warte ich nicht mehr. Es gibt keine gespaltene Intentionalität.<sup>117</sup>

Dieser Behauptung wird zugestimmt, da sie sich mit der hiesigen These deckt, dass das Warten nur existiert, wenn es vom Bewusstsein als solches ausgewiesen wird. Das Phänomen des Wartens existiert niemals außerhalb eines intentionalen Bewusstseins und ist somit rein wahrnehmungsabhängig.

---

<sup>114</sup> Vgl. Pikulik, Lothar, *Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten*, v.a. S. 9-21.

<sup>115</sup> Schilling, Heinz, *Zeitlose Ziele. Versuch über das lange Warten*, v.a. S. 245-250.

<sup>116</sup> Vgl. Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 46.

<sup>117</sup> Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 46.

Trotzdem kann behauptet werden, dass gerade beim Modus des langen Wartens natürlich nicht ständig nur an das Warten gedacht wird in dem Sinne, dass man es sich stets bewusst machen muss, um es als solches zu erzeugen. Der springende Punkt ist, dass das ‚lange‘ Warten trotzdem als solches erkennbar wird.<sup>118</sup>

Weiterhin ist es richtig, dass beim Warten der Eindruck von ‚leerer‘ Zeit entsteht aus dem Grund, dass ein gewisses Ungenügen an der Situation der Gegenwart zu verzeichnen ist. Während des Wartens kann mit der gegenwärtigen Zeit nichts angefangen werden, sie wird nicht ‚genutzt‘, weil der Wartende auf etwas fixiert ist, was nicht anwesend ist – ein Resultat aus dem Gerichtetsein auf etwas, das nicht gegenwärtig ist.<sup>119</sup> Dies muss aber nicht zwangsläufig mit einer Intentionalität im Sinne einer Er-Wartung verbunden sein. Gerade das Beispiel der mit dem Warten einhergehenden Langeweile hat gezeigt, dass Wartezeiten auch ohne Intentionalität, auch ohne Protention entstehen können. Es genügt ein Ungenügen an der aktuellen Situation, um eine Wartesituation zu erzeugen.

Somit ist grundsätzlich richtig, dass Wartezeit als leere Zeit konnotiert wird, was die Handlung betrifft, aber nicht in dem Sinne, dass gar nicht gehandelt werden könnte, weil gewartet wird (und laut Ebbighausen das eine das andere ausschließt), sondern weil zwar Handlungen passieren, diesen jedoch das Warten als langes Warten übergeordnet ist. Die in Kapitel IV zu untersuchenden literarischen Texte sind Texte des Wartens, weil ein gegenwärtiger Zustand auf jeweils unterschiedliche Art nicht erfüllt, nicht akzeptabel, nicht sinngefüllt erscheint bzw. existenziell nicht erfüllt sein kann, weil das Leben endlich ist. Der existenzielle Modus des Wartens ist immer in die Teleologie des Todes eingebunden. Nur im Bewusstsein der Sterblichkeit, also im Bewusstsein von der Endlichkeit der eigenen Zeit, kann im menschlichen Bewusstsein das Gefühl von leerer, also nicht mit ‚Sinn‘ gefüllter Zeit entstehen. In Bezug auf eine existenzielle Frage nach dem Sinn eines menschlichen Lebens, welche auch immer mit der Endlichkeit, also mit der Zeit des menschlichen Lebens verbunden ist, erscheint die Gegenwart des Wartens als leere, weil sie in Bezug auf das, was nicht genügend anwesend ist, ungenügend ist.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Wie das Erzeugen und das Kenntlichmachen eines Modus des langen Wartens im Einzelnen funktionieren kann, zeigt die Analyse von literarischen Texten in Kapitel IV dieser Arbeit.

<sup>119</sup> Vgl. Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 46.

<sup>120</sup> Vgl. Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 49.

Hier wiederum muss einschränkend vermerkt werden, dass das Bewusstsein ‚Ich warte‘ doch in der Gegenwart präsent sein muss, da es sonst nicht als Wartezeit perzipiert würde. Das wahrnehmende Subjekt spürt ja, dass es in dieser Gegenwart gefangen ist, dass die Zeit, die objektiv im selben Takt vergeht wie gewöhnlich, nun doch so langsam zu vergehen scheint.

Die Perzeption und Ausweisung von Wartezeit als subjektive Zeiterfahrung ist möglich, weil das Subjekt zur Selbstreflexion fähig ist. Das menschliche Ich kann zugleich Subjekt und Objekt seiner Wahrnehmung sein, wie Zeit auch immer gleichzeitig Medium und Objekt der Wahrnehmung ist. Beiden, dem Subjekt und der Zeit, wohnt das Paradoxon inne, dass sie selbst niemals vollständig zum Gegenstand der Reflexion werden können, da der Gegenstand gleichzeitig auch immer das Medium ist.

Was macht das Warten nun trotz aller Einwände zum Warten? Ebbighausen behauptet, es sei immer der Modus, entweder der der Furcht oder der der Sehnsucht und stets der der Langeweile. Hier wird behauptet: Es ist generell die Konnotation, die einer perzipierten Zeit durch das wahrnehmende Subjekt verliehen wird, sei es als emotionale Tönung, die sich in vielfältiger Form gestalten kann<sup>121</sup>, sei es explizit in der Behauptung des Subjekts: „Diese Zeit ist für mich eine Zeit des Wartens“.

Um von der Vorstellung des Wartens in der Lebenswelt auf die des literarischen Textes überzuleiten, bedarf es somit eines anderen Vorstellungskonzepts von Warten.<sup>122</sup> Der einheitliche Begriff, der Phänomene des Wartens in der Literatur umfassen kann und der sich für alle in Kapitel IV untersuchten literarischen Texte als stimmig erweist, ist also der eines ‚langen Wartens‘ als fiktive Zeiterfahrung.

---

<sup>121</sup> Vgl. im Folgenden die Gestaltung der fiktiven Zeiterfahrung des Wartens.

<sup>122</sup> Ein langes Warten im Sinne einer den täglichen Handlungen im Leben übergeordneten Haltung ist natürlich auch in nichtfiktiven Texten Thema: Siegfried Kracauers Essay *Die Wartenden* als herausragendes Beispiel beschreibt ebenso sehr einen Modus des ‚langen Wartens‘. In literarischen Texten kann das lange Warten als fiktive Zeiterfahrung jedoch um die Begriffe der narratologischen und der poetischen Ebene erweitert werden.

### III. Das Warten in der erzählten Zeit

#### 1 Die Zeit (in) der Narration

Die Replik der Narrativität auf die Aporien der Zeit besteht weniger darin, die Aporien aufzulösen, als darin, sie arbeiten zu lassen und produktiv zu machen.<sup>123</sup>

Zeit und Zeiterfahrung stellen keine absoluten, von Wahrnehmung unabhängigen Größen dar, sie sind selbst zeitabhängig. Die phänomenologische Erfassung von Zeit wie auch deren Darstellung und Analyse gestalten sich in der Lebenswelt als problematisch, da ihre Aporien unüberwindbar sind. Wie verhält es sich darüber hinaus mit den Möglichkeiten, Zeit (in) der Literatur zu erfassen und zu deuten? Bei der Bestimmung und Deutung der Qualität von Zeit und Zeiterfahrung in einem literarischen Werk wird dasjenige Denken weitergeführt, das immer noch mit der Vorstellung eines Wandlungskontinuums, also mit der menschlichen Konvention der objektiven Zeitvorstellung verbunden ist.<sup>124</sup> Gerade für eine qualitative Analyse von empfundener Zeit reichen aber deren Ordnungsschemata und Parameter nicht aus, da die Aporien der lebensweltlichen Zeitphilosophie damit lediglich auf Ästhetik und Literatur übertragen würden. Als problematisch erweist sich das Fehlen eines ursprünglichen ästhetischen Zeitbegriffs, der sich in der Literaturwissenschaft an dem fiktiven Status der literarischen Zeitlichkeit messen kann und ihm Autonomie verleiht. Für die hier anschließende Erforschung von fiktiver Zeit, also von Zeit und Zeiterfahrung innerhalb eines literarischen Werkes, stellen sich somit folgende wichtige Fragen: In welchem Verhältnis steht die lebensweltliche Zeit zu der Zeit der Erzählung/Narration, wie beeinflussen sie einander? Und weiter: Welcher Status kann einer fiktiven Zeit als poetisch-poietischer Zeit zugerechnet werden?

Zunächst folgt nun eine kritische Erläuterung der Begriffe zur Analyse von Zeit im literarischen Text, welche aus der traditionellen Erzähltheorie stammen. Diese

---

<sup>123</sup> *ZuE* III, S. 417.

<sup>124</sup> Im Sinne einer Theorie der Zeit, wie Ricœur sie versteht, erweist sich die Vorstellung von der „Zeit der Erzählung“ ebenso wie jene von der Zeit in der Lebenswelt als immer noch gebunden an das Resultat einer Übertragung, also an eine Metapher: Weil wir uns die physikalisch messbare Zeit als Relation zweier Wandlungskontinua (B folgt auf A) vorstellen, übertragen wir diese Vorstellung ebenso auf die Zeit der Narration: Das Verlaufsschema menschlichen Handelns, geprägt von Kategorien wie Ziel, Hindernis, Unterbrechung, entstammt der Vorstellung der linearen Zeit als Wandlungskontinuum. Vgl. *ZuE* II, v.a. S. 52-103.

Begriffe erweisen sich zwar als bis heute grundsätzlich gültig. In Vorwegnahme einer darzulegenden These lässt sich jedoch sagen, dass sie kein ausreichendes Beschreibungspotential haben, um literarische Zeit und Zeiterfahrung qualitativ hinreichend analysieren zu können.

Im Anschluss an die Darstellung der wichtigsten Erkenntnisse der klassischen Erzähltheorie werden Paul Ricœurs Begriff der fiktiven Zeiterfahrung<sup>125</sup> und sein Konzept der dreifachen Mimesis<sup>126</sup> erläutert, die für die Analyse der literarischen Texte in Kapitel IV fruchtbar gemacht werden sollen. Diese kritische Erläuterung von Ricœurs Mimesismodell aus *Zeit und Erzählung* kann zunächst die Relation der lebensweltlichen Zeit zu einer fiktiven Zeit verständlich machen. Sie führt darüber hinaus Ricœurs Begriff der fiktiven Zeiterfahrung ein, der sich als ein spezifisch für die Zeitanalyse literarischer Texte geeigneter Begriff darstellt. Zudem vermag er die im vorangegangenen Kapitel herausgearbeiteten Aporien zumindest auf literarischer Ebene zu überwinden und der Zeit des literarischen Textes einen autonomen und kreativen Status zu verleihen.

### 1.1 Erzähltheorie und Zeit: Eine kritische Bestandsaufnahme

Die Erzählung hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann.<sup>127</sup>

Zur Beschreibung von Zeitverhältnissen in narrativen Texten stützen sich Erzähltheorien im Wesentlichen auf Gérard Genettes Kategorienkatalog,<sup>128</sup> der, gleichsam parallel zu Günther Müllers Analyse der besonderen Zeitverhältnisse in der Erzählung, mit der Prägung der Begriffe ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählte Zeit‘<sup>129</sup> das

---

<sup>125</sup> Vgl. *ZuE* II, v.a. S. 170-221: „Diese fiktive Erfahrung beruht auf einer anderen Dimension des literarischen Kunstwerks [...] nämlich auf seinem Vermögen, eine Welt zu entwerfen. In dieser entworfenen Welt leben die Gestalten und machen eine Zeiterfahrung, die ebenso fiktiv ist wie sie selbst, die jedoch eine Welt zum Horizont hat.“ Vgl. *ZuE* III, S. 128, 270 und *ZuE* II, S. 128-129.

<sup>126</sup> Vgl. *ZuE* I, v.a. S. 87-113 und Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

<sup>127</sup> Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1997, S. 749.

<sup>128</sup> Vgl. Genette, Gérard, *Figures I*, Paris: Éditions du Seuil, 1976, und Genette, Gérard, *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil, 1979.

<sup>129</sup> Müller, Günther, „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in: ders.; Müller, Elena (Hrsg.), *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen: Niemeyer, 1968, S. 269-286.

„differenzierteste System narrativer Zeitanalyse“<sup>130</sup> darstellt. Gleichwohl zeigt sich, dass auch sein Modell aufgrund seiner textimmanenten Ausrichtung für diese Arbeit keinen ausreichenden Ansatz darstellt.

Aus Müllers Begriffspaar der ‚Erzählzeit‘ als der Zeit, die zum Erzählen eines Textes benötigt wird (mit ihren physischen Angaben in Seiten und Zeilen, also eigentlich einer vom individuellen Lesetempo des Lesers gewonnenen Lesezeit), und der ‚erzählten Zeit‘ bzw. der zeitlichen Erstreckung der Geschichte selbst, die sich auch mittels eventueller Zeitangaben wie Daten im Werk selbst ausdrücken kann, ergibt sich das für die Erzähltextanalyse sicherlich aufschlussreiche Verhältnis zwischen den beiden: Es bestimmt maßgeblich die Gestalt der Geschichte und stellt einen Akt der Sinngebung dar, denn es deutet das Dargestellte durch die Auswahl der Ereignisse und die Ausführlichkeit der Darstellung. Anders ausgedrückt handelt es sich dabei einerseits um die im Werk erzählte Zeitspanne, andererseits um die für die Rezeption desselben Werkes nötige Lektürezeit. Erst in der Differenz zwischen der Erzählzeit als messbarer Zeit und der erzählten Zeitspanne, innerhalb derer die Handlung sich abspielt, liegt eine mögliche Quelle für das Verständnis von der Zeit des literarischen Textes.

Die Relation zwischen ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählter Zeit‘ ist, an der Ereignishäufigkeit gemessen, reziprok gestaltet: Entweder ereignet sich viel in wenig Zeit, was man als Beschleunigung oder Akzeleration des Erzähltempos bezeichnet, oder es ereignet sich wenig in viel Zeit, was man Verlangsamung bzw. Retardation nennt. Wichtig ist dabei, dass die Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit auch durch die abwesende Zeit und nicht nur durch die erzählte (gegenwärtige) Zeit maßgeblich bestimmt wird. Dahinter steht die Einsicht, dass die erzählte Zeit meist länger ist als die Erzählzeit. Das Erzählen einer bestimmten Zeitspanne etwa bedingt oft eine Zeitraffung. Selbst bei annähernder Identität von Erzählzeit und erzählter Zeit (das exemplarische Beispiel ist Homers *Odyssee*) handelt es sich, genau betrachtet, um eine Raffung der Zeit mittels Aussparung. Je nachdem, wie sich das Verhältnis der beiden darstellt, kann auf die Zeiterfahrung des Erzählers oder die einer literarischen Figur geschlossen werden. Die phänomenale Struktur der jeweils wiedergegebenen inneren Zeitwahrnehmung gleicht in der Hauptsache dem Rhythmus der erzählten Zeit. Daher stellt die Analyse des Verhältnisses zwischen

---

<sup>130</sup> Vgl. Vogt, Jochen, „Grundlagen narrativer Texte“, in: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hrsg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: DTV, 1996, S. 287-307, hier S. 298.

den beiden einen wichtigen, wenn auch wie gesagt nicht vollständig ausreichenden Parameter dar: Sie liefert wichtige Informationen zur Gestaltung der Zeitlichkeit (in) der Narration, das Zeitbewusstsein des Erzählers oder einer Figur im Rahmen der Erzählung ist jedoch aus ihr nicht vollständig ableitbar. Für die vorliegende Analyse ist die skizzierte Relation somit nur beschränkt ausreichend: Gilt es etwa die spezielle Zeiterfahrung und das Bewusstsein eines literarischen Subjekts in der Zeit des Wartens zu erfassen, kann das Begriffspaar höchstens die Relativität der Zeiterfahrung verdeutlichen, nicht jedoch in ausreichender Weise die Qualität und Bildlichkeit dieser fiktiven Zeiterfahrung.<sup>131</sup>

Eine weitere Relation bildet, auf der textimmanenten Ebene der Figuren der Erzählung, das Verhältnis der beiden epistemischen Perspektiven eines Erzählers zu einer literarischen Figur, sofern beide Perspektiven gegeben sind. Handelt es sich um eine nichtauktoriale Erzählhaltung, ergibt sich hieraus die Relation von fiktivem Erzähler und fiktiver Figur, die auch der Rede des Erzählers, der berichtet, was seine Figuren sagen, entnommen werden kann. So konstatiert auch Müller, dass interessante Erkenntnisse über fiktive Zeiterfahrung im literarischen Text aus der durch den Erzähler vermittelten Dialektik von Zeiterfahrung und Zeitimagination, aufseiten des Erzählers und des literarischen Subjekts, resultieren. Er nennt diese Zeitinformatio die ‚epische Zeit‘ oder auch ‚Erzählungszeit‘.<sup>132</sup>

Zwar kann auch der Begriff der Erzählungszeit durchaus ein Subjekt und authentisch erzählte Zeiterfahrung im realistischen Roman erfassen oder überall dort greifen, wo literarische Zeitkonzepte pauschal auf die Vorstellung von Sukzessivität und Linearität zurückgreifen.<sup>133</sup> Auch er erweist sich aber für Phasen des ‚Stillstands‘ der Erzählungszeit, wie sie beim Warten oder häufig in Passagen jenseits eines realistisch erzählenden Narrativs auftreten, als unzureichend. Mit Erzählungszeit kann wohl die imaginierte Vorstellung einer realistisch erzählten

---

<sup>131</sup> Vgl. Kapitel III.2.1 dieser Arbeit.

<sup>132</sup> Vgl. Müller, Günther, *Morphologische Poetik*, S. 24.

<sup>133</sup> Hier wird wiederum von der Vorstellung von menschlicher Zeit als linearer, handlungsbezogener ‚Zeit der Geschichte‘ ausgegangen. Die Vorstellung hatte v.a. Gültigkeit in Epochen, in denen Zeit noch rein teleologisch gedacht wurde. Spätestens ab der sog. Klassischen Moderne erscheint die Zeit dem Menschen nicht mehr als rein lineare Zeit des Handelns, sondern immer öfter als ‚leere‘ oder ‚abstrakte‘ Zeit. Dieses neue Zeitempfinden erforderte neue Gestaltungsformen in der Narration. Der Nouveau Roman bspw. kann auf die teleologische und lineare Zeitgestaltung (z.B. durch den ‚sense of ending‘) verzichten, weil die Sinnhaftigkeit von Zeiterfahrung auf ästhetische Art gegeben ist. Vgl. z.B. Middeke, Martin (Hrsg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, v.a. S. 1-20.

Zeitlichkeit eines Werkes untersucht werden, aber das Imaginäre dieser Zeitlichkeit kann nicht weiter überprüft werden. Der Begriff erweist sich auch als wenig fruchtbar für literarische Texte mit einer homodiegetischen Erzählsituation.

Über die Analyse von ‚erzählter Zeit‘ und ‚Erzählzeit‘ hinaus verstehen eine Reihe von Arbeiten Literatur explizit als Gestaltung menschlicher Zeiterfahrung und menschlichen Zeitbewusstseins: Sie verbinden die Erörterung der Zeitdarstellung im fiktionalen Text mit zeitphilosophischen Überlegungen und mit den durch den jeweiligen kulturellen Kontext geprägten Zeitvorstellungen. In diesen Theorien wird aus dem inneren Bewusstseinsstrom des Helden dessen Zeitvorstellung gewonnen, woraus eine Phänomenologie der inneren Zeitwahrnehmung und die Interpretation des Textes abgeleitet werden sollen.<sup>134</sup> Unter den Werken der Erzählforschung, die sich intensiver der Zeitproblematik widmen, ist vor allem Weinrichs *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*<sup>135</sup> zu nennen. Weinrich untersucht z.B. Verben, Zeitadverbien und Wortarten und kommt u.a. zu dem Schluss, dass die Verbalzeiten (Tempora) insofern als in jeder Hinsicht von der Zeit der Lebenswelt abgelöst anzusehen sind, als sie eine eigene Zeit des Textes bilden: „Tempus hat nichts mit Zeit zu tun.“<sup>136</sup>

Einleuchtend ist in diesem Zusammenhang auch der folgende, sich auf die Figur des Erzählers beziehende Einwand, den Ricœur bezüglich der Ausführungen Käte Hamburgers in *Die Logik der Dichtung* geltend macht:

Denn als Autor der Rede begründet der Erzähler eine Gegenwart – die Gegenwart der Narration –, die genauso fiktiv ist wie die Redeinstanz, die für den narrativen Aussageakt konstitutiv ist. Man kann diese Gegenwart der Narration als zeitlos ansehen, wenn man mit Käte Hamburger nur eine Art der Zeit annimmt, die >reale< Zeit der >realen< Subjekte von Aussagen über die >Realität<. Es besteht jedoch kein Grund, den Begriff der fiktiven Gegenwart auszuschließen, wenn man nur unterstellt, dass die Figuren selbst fiktive Subjekte von Gedanken, Gefühlen, Reden sind. Die Figuren entfalten in der Fiktion ihre eigene Zeit, die Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, ja quasi-Gegenwartigen umfasst, wenn sie ihre Zeitachse im Verlauf der Fiktion verlagern. Eine solche fiktive Gegenwart schreiben wir auch dem fiktiven Autor, dem Erzähler zu.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Hierzu zählt auch die Analyse Ricœurs in *Zeit und Erzählung*, deren wichtige Erkenntnisse im folgenden Abschnitt ausführlich erläutert werden.

<sup>135</sup> Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart: Kohlhammer, 2001.

<sup>136</sup> Vgl. Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, S. 14.

<sup>137</sup> *ZuE* II, S. 167.

Fiktive Zeiterfahrung in Texten, und das gilt sowohl für den Dramen- als auch für den Romantext, besitzt keinen realen zeitlichen Ort in der Lebenswelt. Die grammatischen Tempora, die bei der narrativen oder dramatischen Geschehensdarstellung benutzt werden, sind lediglich Bestandteile einer Illusionswirkung von Texten. Das Präsens eines Dramas indiziert nicht pauschal Gegenwart und Unabgeschlossenheit der Handlung und das Präteritum eines Romantexts Vergangenheit. Diese Tempora bewirken vor allem das Fiktive jener Zeiterfahrung, nämlich die *Illusion* von Gegenwart und Unabgeschlossenheit bzw. im speziellen Fall dieser Arbeit die Illusion einer Zeit des Wartens.

Ab hier festigt sich die These, dass es sich bei der Zeit (in) der Narration durchaus um eine autonome Zeit handelt, die ihre Legitimation innerhalb des Textes findet und die mit dem Begriff der fiktiven Zeiterfahrung beschrieben werden kann.

Wichtig ist, dass hinsichtlich ihrer Referenz alle Ansätze der Vorstellung von Zeit und Zeiterfahrung, der Logik von Ereignissen und Vorgängen der Lebenswelt verhaftet bleiben, da sie vom gleichen metaphorischen Bezugssystem ausgehen, auch wenn sich die fiktive Zeiterfahrung auf fiktionale Ereignisse und Vorgänge bezieht.

Ricœur stellt sich zu diesem zweiseitigen Verhältnis von Bezug und Autonomie in seiner Auseinandersetzung mit Weinrichs Text *Tempus* z.B. die Frage: „[W]ie triftig ist der Rückgriff auf die Syntax der Verbalzeiten für eine Untersuchung der Zeit *im Bereich der Fiktion*?“<sup>138</sup> Er verdeutlicht schließlich explizit, dass sich Bezug und Autonomie reziprok beeinflussen:

Nun bricht aber meiner Ansicht nach das System der Verbalzeiten, so autonom es auch im Verhältnis zur Zeit und ihren geläufigen Benennungen sein mag, nicht in jeder Hinsicht mit der Zeiterfahrung. Es beruht auf ihr und kehrt zu ihr zurück [...]

Die Fiktion bewahrt nicht nur die Spur der praktischen Welt, von deren Hintergrund sie sich abhebt, sondern sie orientiert den Blick wieder zu den Aspekten der Erfahrung hin, die sie „erfindet“, also zugleich entdeckt und schafft.<sup>139</sup>

Gerade weil die Zeit (in) der Literatur einen anderen Stellenwert hat als die lebensweltliche und doch mit ihr in Verbindung steht, werden die im Folgenden zu

---

<sup>138</sup> Vgl. *ZuE* II, S. 122.

<sup>139</sup> Vgl. *ZuE* II, S. 124 und 127.

erörternden Begriffe Ricœurs hinzugezogen. Sie erlauben eine nähere Erläuterung dieses Verhältnisses.

## 1.2 Die dreifache Mimesis und die ‚fiktive Zeiterfahrung‘

In den drei Bänden von *Zeit und Erzählung* stellt Ricœur als Hauptthese die wechselseitige Implikation von Zeit und Erzählen fest. Diese erfolgt zunächst in der oben erläuterten Gegenüberstellung der Zeittheorien von Augustin und Aristoteles. Im Buch XI der Augustinischen *Bekenntnisse* sieht Ricœur den Ort des Ursprungs aller neuzeitlichen Bemühungen um eine Phänomenologie der Zeit. Die Reflexionen der späteren Philosophen, so Ricœur, verstricken sich, etwa bei Husserl und Heidegger, in eben jene Aporien, die schon Augustin mit seiner Idee der ‚distentio animi‘ nicht umgehen konnte. Die Grundfrage, wie die „unsichtbare Zeit in bleibende Bilder“<sup>140</sup> überführt werden könnte, wie also Zeit und Zeiterfahrung messbar und darstellbar gemacht werden können, muss an ihrer Beantwortung scheitern. Denn hier verfügt, verkürzt dargestellt, die dreifache Gegenwart von ‚expectatio‘, ‚memoria‘ und ‚attentio‘ über keinen einheitlichen Parameter, es tun sich innerhalb dieser Gegenwarten also immer neue Brüche oder Risse auf.<sup>141</sup> Da ein einheitlicher Parameter nicht existiert, zerfällt alle Konkordanz immer wieder in Dissonanz, was, gemessen an der Ewigkeit, alle Zeiterfahrung zu Bildern der Auflösung, der Agonie, der Nacht stigmatisiert.<sup>142</sup> Augustins Reflexion einer Erfahrung von ‚distentio‘, die nicht nur als Ausspannung zu verstehen ist, sondern auch als ‚Zerfahrenheit‘, als die Unmöglichkeit, die Zersplitterung der Zeit in einer sinnhaften Einheit festzuhalten, überwindet Ricœur mit der Idee der ‚concordant discordance‘.<sup>143</sup> Der literarische Text, so Ricœur, antwortet auf dieses Problem zunächst dadurch, dass er diese permanente Zerstreuung in ein System der Konkordanz überführt – das der Fabelkomposition –, die chronologische und nichtchronologische Dimensionen sinnhaft ordnet.<sup>144</sup> Der Konnex zwischen der lebensweltlichen Zeiterfahrung und der literarischen zeigt sich schließlich auf der

---

<sup>140</sup> Vgl. Fußnote 152.

<sup>141</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 37.

<sup>142</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 40-53.

<sup>143</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 34-51.

<sup>144</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 34-51.

Ebene der Mimesis III bzw. als rezeptionsästhetisches Element in der Nachvollziehbarkeit der Geschichte aufseiten des Lesers.<sup>145</sup> Gegen die Aporien des oben erläuterten phänomenologischen Ansatzes hebt Ricœur als seine zweite Leitthese aber vor allem die poetische Funktion der Fabelkomposition hervor, die mittels einer realisierten fiktiven Zeiterfahrung in der Welt des Werkes rückwirkend die lebensweltlichen Vorstellungen von Zeiterfahrung ikonisch erweitert.<sup>146</sup>

Ricœurs bereits zitierte Hauptthese der Interdependenz von Zeitlichkeit und Erzählung liegt – noch einmal – darin begründet, dass sich einerseits die menschliche Zeiterfahrung narrativ artikuliert und andererseits die in jedem narrativen Werk entfaltete Welt immer eine zeitliche ist. Denkt man diese Behauptung weiter, kann gesagt werden, dass die Sinnhaftigkeit<sup>147</sup> einer Erzählung von der (Re-)Konfiguration der Zeiterfahrung im Text abhängen muss.

Ricœurs Argumentation setzt die Annahme einer allgemeinen Durchlässigkeit zwischen lebensweltlicher Realität und literarischem Text voraus. Dies bezeichnet er als ‚Referenz‘, die die Basis einer wechselseitigen Erhellung dieser beiden Bereiche bildet.<sup>148</sup> Damit wird der Literatur eine wichtige Erkenntnis- und möglicherweise auch eine Gestaltungsfunktion als ‚poiesis‘, wie sie im Hinblick auf die Welt außerhalb des Werkes unten erläutert wird, zugeschrieben. Dieser Konnex ist somit der entscheidende Punkt, der Ricœurs Ansatz über textimmanent arbeitende Instrumente einer strukturalistischen Erzähltheorie hinausführt und der in entscheidender (und hermeneutischer) Weise Erfahrung und Bedeutung als wichtige Kategorien der Vermittlung zwischen Lebenswelt und Literatur etabliert.

Ricœur schlägt also zunächst eine Brücke zwischen menschlicher Zeiterfahrung und Text. Dies leistet er mittels eines kreativen Zusammenführens der augustini-schen Zeitphilosophie und des Mythos-Konzepts von Aristoteles; dafür greift er wiederum auf den aristotelischen Mimesis-Begriff zurück und entfaltet auf dieser

---

<sup>145</sup> Die Erzählung konfiguriert eine ihr vorausliegende Zeiterfahrung, indem sie Heterogenes, also Chronologisches und nicht Chronologisches in der Fabelkomposition synthetisiert und damit eine sinnhafte Aufbereitung leistet, die ihrerseits abgerufen werden und auf wechselnde Rezeptionssituationen des Lesers zurückwirken kann. Vgl. *ZuE* I, S. 106-107. Ricœur benennt den Akt zwischen den Mimesisstufen I und II nach Wolfgang Iser als „Akt des Lesens“, welcher den „letzte[n] Träger der Refiguration, der Neugestaltung der Welt der Handlung im Zeichen der Fabel“ darstellt. *ZuE* I, S. 122.

<sup>146</sup> Vgl. Fußnoten 131, 122 und 152.

<sup>147</sup> Dies gilt auch für die Nicht-Sinnhaftigkeit als subversive Umkehrung, die Literatur möglich macht. ‚Sinnhaft‘ ist also nicht nur im Sinne von sinnstiftend, sondern auch im Sinne von ‚unsinnstiftend‘ zu verstehen.

<sup>148</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 122-129.

Basis sein dreistufiges Mimesis-Konzept. Dabei unterscheidet er drei Teilaspekte der Mimesis: Auf die Zeit bezogen geht die Erweiterung von menschlicher Erfahrung in drei Stufen vor sich, die einen hermeneutischen Zirkel in der Zeiterfahrung des Lesers erzeugen. Als Mimesis I wird die alltagssprachliche Präfiguration bezeichnet, als Mimesis II die literarische Konfiguration und als Mimesis III eine Refiguration von Zeitkonzepten, die auf die Lebenswelt zurückwirken kann. Die Gestaltung der Wirklichkeit durch die Literatur, die nach Ricœurs Konzept auf der Stufe der Mimesis II im literarischen Text vonstattengeht, erlangt somit einen autonomen Status als Vermittler zwischen Vor- und Neugestaltung von Zeiterfahrung. Interessant ist dabei vor allem, wie die Konfiguration auf der Ebene der Mimesis II erkennbare Strukturen von Zeitgestaltung (aber nicht nur) aus einem kulturellen Kontext aufgreift und frei umgestalten kann. Die Fiktion hat die Möglichkeit, sich von der Wirklichkeit mittels Einbildungskraft, mittels einer ‚creative imitation‘ abzusetzen und sie sogar zu erweitern. Dies erreicht sie durch einen produktiven, also poetischen, nicht allein re-produktiven Bezug auf diese Wirklichkeit. Die Beziehung zwischen Sprache und dem Referenten, zwischen Literatur und Wirklichkeit kann also nicht als Nachahmung im traditionellen Sinne verstanden werden. Vielmehr ist sie eher als produktive Referenz zu verstehen mit der Funktion, wiederum Wirklichkeit zu produzieren. Es können Erfahrungen erzeugt und dargestellt und potenziert werden, die menschliche Wirklichkeitsvorstellungen maßgeblich erweitern.<sup>149</sup> Die Nachahmung oder Mimesis wird dabei wie gesagt im aristotelischen Sinn als ‚schöpferische Nachahmung‘ (‚creative imitation‘) verstanden, nicht als schlichte Abbildung.<sup>150</sup> Ein so gefasstes Konzept unterstreicht geradezu den „Bruch, der den Fiktionsraum eröffnet“<sup>151</sup>, dessen epistemologischer Mehrwert gerade in diesen „Spielen mit der Zeit“<sup>152</sup>, in der Erweiterung der Erkenntnisse über Zeit in Lebenswelt und Text liegt.

Es kann also noch einmal der entscheidende Unterschied zwischen den herkömmlichen narratologischen Parametern (Erzählzeit und erzählte Zeit, Müllers ‚Erzählungszeit‘ etc.) zu Ricœurs Konzept der ‚fiktiven Zeiterfahrung‘ herausgestellt werden: Mit der Dialektik von Erzählzeit/erzählter Zeit können quantitative Er-

---

<sup>149</sup> Dies zeigt sich insbesondere am Phänomen des Todes, der in der Realität nie erfahren, in der Fiktion aber unendlich oft und vielfältig ästhetisch gestaltet werden kann.

<sup>150</sup> Vgl. *ZuE* II, S. 170-259.

<sup>151</sup> Vgl. *ZuE* II, S. 47.

<sup>152</sup> Vgl. *ZuE* II, S. 104-170.

kenntnisse wie solche über Grade von Retardation oder Akzeleration gewonnen werden. Mit Müllers Parameter der Erzählungszeit kann die imaginierte Vorstellung einer realistisch erzählten Zeitlichkeit eines Werkes untersucht werden. Beide Ansätze vernachlässigen aber das Imaginäre, die qualitative Komponente dieser Zeitlichkeit. Im literarischen Text konstituiert sich ein narratives Vorher und Nachher nicht nur aus der reinen Sukzessivität einer syntaktischen Aufeinanderfolge, also nicht nur nach dem Muster des lebensweltlich konventionalisierten Bezugssystems für die Vorstellung von Zeit. Stattdessen entsteht es erst aus dem Gegeneinander einer chronologischen ‚histoire‘ und eines ‚achronologischen récit‘.<sup>153</sup> Diese beiden Parameter werden sich, was narratologische Parameter betrifft, als besonders wichtig für die Analyse von fiktiver Zeiterfahrung erweisen. Sie stellen die Elemente dar, die in Ricœurs Konzeption der Fabelkomposition eine sinnstiftende Funktion erhalten und auf die Lebenswelt des Rezipienten zurückwirken können. Gerade die Beschreibung imaginierter Zeiterfahrung<sup>154</sup> ist somit über das Konzept der ‚fiktiven Zeiterfahrung‘ möglich, die mit metaphorischen und (meta-)textuellen narrativen Verfahren die Vorstellung von Zeit maßgeblich erweitert. Die Fruchtbarkeit ihrer Fähigkeit zur ‚poiesis‘ beweist die fiktive Zeiterfahrung im Spannungsspiel zwischen der Zeiterfahrung des eventuellen Erzählers, der Zeiterfahrung der Figuren, den Zeitangaben konventioneller Art und den metaphorischen Feldern von Zeiterfahrung im Text als Schaffung neuer Zeitformen, die in der Welt des Werkes die gleiche Legitimität beanspruchen, wie sie die Zeiterfahrung in strikt lebensweltlichen Kontexten beansprucht.

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten: Ricœur beruft sich in *Zeit und Erzählung* zunächst noch auf die Paradigmen der klassischen Narratologie. Das Phänomen Zeit bringt jedoch seine Aporien in die Erzählung ein. Eine Zeitstruktur ist nun nicht unbedingt aus der Untersuchung des grammatikalischen Tempo-

---

<sup>153</sup> Vgl. Genette, Gérard, *Die Erzählung*.

<sup>154</sup> Ricœur legt besonderes Augenmerk auf alle bildhaften (ikonischen) Erweiterungen der menschlichen (Zeit-)Erfahrung: „Tatsächlich verdanken wir den Werken der Fiktion zum großen Teil die Erweiterung unseres Existenzhorizontes. Sie erzeugen keineswegs nur abgeschwächte Bilder der Wirklichkeit [...], sondern schildern die Wirklichkeit nur, indem sie sie um alle Bedeutung bereichern, die sie selbst ihren Eigenschaften der Abkürzung, der Sättigung und der Aufgipfelung verdanken, wie sie die Fabelkomposition auf erstaunliche Art und Weise veranschaulicht. In *Écriture et Iconographie* kennzeichnet François Daguenet, indem er auf Platons Argument gegen die Literatur und gegen jedes *eikon* antwortet, die Strategie des Malers, der die Wirklichkeit auf der Grundlage eines zugleich begrenzten und dichten optischen Alphabets rekonstruiert, als eine *ikonische Erweiterung*. Dieser Begriff verdient es, auf alle Modalitäten des Ikonischen, also auf das, was wir hier Fiktion nennen, ausgedehnt zu werden.“ *ZuE* I, S. 127 (Hervorhebung im Originaltext).

ralsystems zu gewinnen.<sup>155</sup> Denn die einzelnen Begriffe werden paradoxen subjektiven Strukturen von fiktiver Zeitgestaltung nicht gerecht und helfen somit nur bedingt weiter, da es mit ihnen schwerlich gelingt, die Zeit ästhetisch zu bestimmen.

Ein weiteres Dilemma der textimmanenten Ansätze liegt darin begründet, dass sie der Zeit gemeinhin ausschließlich den Stellenwert eines Phänomens der Erzählung zuordnen. Daraus ergibt sich auch die vorschnelle Tendenz, Zeit innerhalb der Fiktion als ‚real‘ anzusehen. Während die historische Zeit gemäß ihrer referentiellen Ausrichtung auf die ‚wirkliche‘ Vergangenheit abzielt bzw. darauf, diese möglichst genau zu rekonstruieren, zeichnet sich demgegenüber die Fiktionserzählung durch das Fehlen eines Wahrheitsanspruchs in Bezug auf die Wirklichkeit aus. So bleibt die Fiktion hinsichtlich ihrer Referenz zwar zum einen der präfigurierten Wirklichkeit (Mimesis I), der sie entspringt, in bestimmter Weise verbunden. Zum anderen zeichnet sie sich jedoch durch die Etablierung einer autonomen fiktionalen Wirklichkeit aus. Zeit in der Literatur sollte also nicht als Faktum, sondern als unter der Eigengesetzlichkeit der Fiktion stehend betrachtet werden.

Der von Ricœur profilierte Konnex zwischen Lebenswelt, Sinnstiftung und Text stellt für diese Arbeit somit eine wichtige Schnittstelle dar. Zunächst bleiben auch Ricœurs Ausführungen noch einer Zeitvorstellung verbunden, die sowohl mit dem Begriff der Übertragung als auch mit dem Mimesis-Begriff arbeitet, ebenso wie den herausgearbeiteten Aporien der Zeiterfahrung. Einerseits spiegelt die narrative Fiktion nach Ansicht Ricœurs die eben genannte Zweigleisigkeit wider, sie überwindet diese andererseits aber in den Spielen mit der Zeit, wie er mit seiner Poetik der Zeit zeigt, die in der schöpferischen Kraft der Literatur wurzelt. Auf theoretischer Ebene bleibt auch nach Ricœur ein widerspruchslöser Zugang zu den Aporien der Zeit verstellt. Auf poetisch-poietischer Ebene, im „Laboratorium Literatur“<sup>156</sup>, lässt sich jedoch bei allen Aporien in den Spielen mit der Zeit darstellen, was in einer Erfassung lebensweltlicher Zeiterfahrung außerhalb des poetischen Werkes nicht dargestellt werden kann.

Besonders wichtig ist dabei Folgendes: Wenn wir in der Literatur Zeiterfahrung vermittelt bekommen, passiert das selten ohne Absicht. Erhält Zeiterfahrung gegenüber dem alltäglich-selbstverständlichen Umgang mit Zeit in der Lebenswelt

---

<sup>155</sup> Vgl. Fußnote 135.

<sup>156</sup> Vgl. z.B. *ZuE* II, S. 127.

eine spezifisch andere Qualität, wird sie als knapp oder erfüllt oder, wie oft beim Warten, als gedehnt wahrgenommen, so nur, weil sie in der Literatur als ästhetisch *mittelbar* erfahren wird. Wenn auch der Gehalt dieser Zeiterfahrungen selbstverständlich nicht als universell und allgemeingültig qualifiziert werden kann, weil sie nur im Rückgriff auf die konkrete (literarische) Situation zu bestimmen sind, sagen sie doch zumindest etwas über die Semantik bezüglich des (Zeit empfindenden) literarischen Subjekts aus. Die Frage nach dem emotionalen Bewusstseinszustand des literarischen Subjekts spielt bei Ricœur zwar keine explizite Rolle. Seine theoretische Fundierung der narratologischen Zeitproblematik stellt jedoch Parameter bereit, die notwendig sind, um die Zeit des Wartens als Zeiterfahrung und die Frage nach deren ästhetischer Gestaltung im literarischen Werk zusammenzuführen.

### 1.3 Das ‚lange Warten‘ als ‚fiktive Zeiterfahrung‘ in der Narration

Warten: gelockt vom Warten in jenen Zwischenraum zwischen Sehen und Sagen, den er nur mit Hilfe der Geschichte erträgt [...].<sup>157</sup>

Der Ausgangspunkt aller Überlegungen in dieser Arbeit bestand darin, Wartezeit zu hinterfragen und sie nicht als gegebenes Phänomen in der Lebenswelt hinzunehmen. Entsprechend soll in den folgenden Kapiteln das Vorkommen von Zeiten des Wartens in der Welt des Werkes, der Literatur, bewusst gemacht und für ihre poetisch-ästhetische Erscheinung als ‚fiktive Zeiterfahrung‘ sensibilisiert werden. In den ausgewählten literarischen Texten erscheint das Warten als eine übergeordnete Zeitstruktur, als ein Modus eines jeweiligen langen Wartens, der sowohl für die Semantik des Textes als auch für dessen strukturelle und gestalterische Merkmale, für seine Poetik, zu einem konstitutiven Faktor wird. Es kann bei dieser Wartezeit nicht mehr von einer Haltung gegenüber einer leeren, handlungslosen Zeit gesprochen werden. Das lange Warten weist sich eher als ein übergeordneter Modus aus, der Einzelhandlungen übergreift.

In den in Kapitel IV analysierten literarischen Texten tritt Warten aus seiner relativen zeitlichen Überschaubarkeit heraus und wird zu einem übergeordneten Modus ganzer Abschnitte des im jeweiligen Text dargestellten menschlichen Le-

---

<sup>157</sup> Blanchot, Maurice, *Warten. Vergessen*, S. 103.

bens.<sup>158</sup> Daher kann mit der ansonsten im Alltag gebräuchlichen Definition von Warten als ‚leerer Zeit‘ in der Literatur nicht gearbeitet werden. In der erzählten Zeit – auch der des Wartens – ‚passiert Handlung‘, agieren die Figuren und bewegt sich der literarische, werkhafte Text von einem Anfang zu einem Ende.<sup>159</sup> Die von Ebbighausen postulierte Idee, dass keine Gespaltenheit von Intentionalität existieren könne, gilt nicht mehr.<sup>160</sup> Es wird gehandelt und trotzdem gewartet. Natürlich ergeben sich auch in den literarischen Texten kurze, Alltagssituationen ähnelnde Wartesituationen. Hier muss unterschieden werden: Auf einer episodenhaften Ebene können durchaus kleine Wartesituationen entstehen. Es interessiert jedoch vor allem eine Haltung des Wartens auf der übergeordneten Ebene der Gesamtsemantik – als ein ‚langes Warten‘, das für die Semantik der Texte jeweils konstitutiv wird. Da in den hier diskutierten Werken jeweils über längere Zeitspannen gewartet wird, lautet eine der Fragestellungen: Was passiert, während gewartet wird? Inwiefern, wie und vor allem weshalb wird trotzdem gewartet? Es reicht nicht aus, Phänomene des Wartens anhand von Einzelsituationen zu deuten. Trotz dieser Geschehnisse soll die für die Gesamtsituation spezifische Semantik des Wartens als eine im Vordergrund stehende Komponente des Textes herausgearbeitet werden.

Des Weiteren wurde oben hinsichtlich der Identifizierung des Wartens als ein lebensweltliches zeitliches Phänomen herausgearbeitet, dass Zeit zunächst von einem Subjekt wahrgenommen und das Zeitempfinden mit einer emotionalen Haltung affiziert werden muss. Nun liegt bezüglich literarischer Texte und einer Analyse der literarischen Zeit des Wartens eine weitere Komplikation vor. Denn dem literarischen Text geht grundsätzlich eine Selektionsleistung voran: jene des Autors, die darin besteht auszuwählen, welche Information erzählt wird und welche nicht. Um leere Zeit, also Zeit, in der nichts geschieht, wiederzugeben, müsste konsequenterweise das infinite Gerundium eines ‚ich warte‘ verwendet werden. Entsprechend müssten für die erzählte Zeit, in der Warten dargestellt werden soll, leere Blätter im Text erscheinen. In experimentellen Texten der historischen Avantgarden könnte man sich eine solche Repräsentation von Warten noch vorstellen. In der vorliegenden Arbeit werden aber Repräsentationen von Wartezeit in

---

<sup>158</sup> Vgl. Schilling, Heinz, „Zeitlose Ziele. Versuch über das lange Warten“, in: ders. (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens*, S. 245-310.

<sup>159</sup> Zu diesen Konzepten vgl. die Analysen der Texte selbst in Kapitel IV.

<sup>160</sup> Vgl. Fußnote 117.

literarischen Texten in den Blick genommen, die nicht in dieser Weise vorgehen. Wie vermag also ein Text trotz fortlaufend beschriebener Seiten (und somit trotz fortlaufend erzählten Geschehens) den Eindruck zu erzeugen, dass Warten generell fundamentaler Bestandteil der erzählten Zeit sowie Motor wichtiger Semantiken und gar seiner poetisch-ästhetischen Erscheinung wird?

Des Weiteren sind natürlich die Unterschiede zwischen dem inneren Bewusstseinsgeschehen des literarischen Subjekts und der Ereignisabfolge in der Außenwelt für die Analyse von Wartezeit von konstitutiver Bedeutung, ebenso die systematische Verschränkung von Handlung und Nicht-Handlung sowie andere komplexe Verschränkungen und Neuvermengungen auf Figuren- und/oder Erzählebene. Obwohl der zeitlichen Kontinuität und der Linearität des sprachlichen Materials stets noch die Vorstellung eines aufeinanderfolgenden Geschehens anhaften kann, ist Wartezeit auch immer mit Diskontinuitäten in Form von Widrigkeiten und Sinnverschiebungen verbunden, welche der literarische Text darzustellen vermag.

Das Kernkapitel dieser Arbeit analysiert Texte, die aus der Sicht der vorliegenden Arbeit Formen des ‚langen Wartens‘ verhandeln und literarisch Erfahrungen von Wartezeit erzeugen. Zur Auswahl der Texte ist Folgendes zu sagen: Auf allgemeiner Ebene lässt sich anführen, dass bei einigen Texten das Warten bereits im Titel angekündigt wird, während es bei anderen als Verb und somit als Handlung mehrfach im Text vorkommt. Es entsteht zudem in allen Texten der Eindruck, dass die Frage nach dem ‚Unterdessen‘, nach dem ‚Was geschieht, während gewartet wird?‘ legitim ist.

Es ergeben sich vielfältige Analysepunkte, die auf Textebene durch das Sprachmaterial erzeugt werden. Spezifische Metaphorik und chronotopische Sprachstrategien vermitteln Zeiterfahrung, die als Wartezeit identifiziert wird, auch dann, wenn das Warten nicht explizit als solches ausgewiesen oder thematisiert wird. So gehören bestimmte beim Warten evozierte Stimmungen und ihr Ausdruck gerade auch wieder in Form metaphorischer Felder zum Modus des ‚langen Wartens‘ und können dadurch eine Identifikation auch in ganz unterschiedlichen Semantiken dieses Modus bewirken.

Damit nimmt die grundsätzliche Frage Kontur an, die diese Arbeit stellt: Warum ist es von Interesse, das (lange) Warten *in der Literatur* zu analysieren? Welchen Mehrwert gegenüber einer (soziologischen oder anthropologischen) Analyse des

lebensweltlichen Wartens bietet die literaturwissenschaftliche Analyse von Zeit und Wartezeit als Phänomenen auf der Ebene der erzählten Zeit? Und schließlich: Könnte man im Fall der Texte, die das lange Warten als konstitutiven Bestandteil ihrer Semantik ausweisen, sogar von ‚Narrativen des Wartens‘ sprechen?

#### **1.4 Narratologische und poetologische Merkmale einer ‚fiktiven Zeiterfahrung‘ des Wartens**

Die widerspenstigste Aporie der Zeit ist nun mal die der Unvorstellbarkeit.<sup>161</sup>

Wie bereits veranschaulicht, lassen sich aus der Relation von ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählter Zeit‘ und aus jener zwischen subjektiv erzählter Zeit aufseiten des narrativen Subjekts und objektiv messbarer Erzählzeit interessante Erkenntnisse ableiten. Erhellend ist auch die Analyse der Relationen zwischen Erzählerstimme und fiktivem Subjekt und zwischen Verbalzeiten und Adverbien. Dennoch sind diese Termini eher auf Faktizität und Quantität bezogen als auf Fiktionalität und Qualität der fiktiven Zeiterfahrung. Gerade weil sich die Begriffe ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählte Zeit‘, aber auch die ‚Erzählungszeit‘ vornehmlich an quantitativen Parametern einer objektiven Zeitvorstellung orientieren, ist es kompliziert, den qualitativen Charakter der Zeit in der Fiktion zu bestimmen.

Je nachdem, wie sich das Verhältnis der beiden darstellt, kann auf die Zeiterfahrung des Erzählers oder des literarischen Subjekts geschlossen werden. Die phänomenale Struktur seiner inneren Zeitwahrnehmung gleicht in der Hauptsache dem Rhythmus der erzählten Zeit. Daher stellt die Analyse des Verhältnisses zwischen den beiden einen wichtigen, wenn auch wie gesagt nicht vollständig ausreichenden Parameter dar: Sie liefert wichtige Informationen zur Gestaltung der Zeitlichkeit (in) der Narration, das Zeitbewusstsein des Erzählers oder einer Figur im Inneren der Erzählung ist aus ihr jedoch nicht vollständig ableitbar. Für die vorliegende Analyse sollen nun auch die Konsistenz und die Qualität der fiktiven Zeiterfahrung von Interesse sein.

In der Analyse von Zeiterfahrungen des Wartens spitzen sich die oben genannten Problemstellungen noch zu. Die Idee von der Zeit des Wartens steht in Reibung zum Vorstellungsraum der linearen sukzessiven Zeitachse und bildet, um mit

---

<sup>161</sup> ZuE III, S. 417.

Bergson zu sprechen, einen eher als amorph zu beschreibenden Vorstellungsraum. Sie ist eine Zeiterfahrung, die vor allem mit der Vorstellung von Gegenwart verknüpft ist. Die Zeit des Wartens mit ihrer besonderen Ausprägtheit des Gefühls vom Präsentischen ist dadurch umso schwerer zu erfassen, wie oben anhand der Herausarbeitung der phänomenologischen Unmöglichkeit einer Erfassung von Gegenwart gezeigt wurde. Weiterhin war festzuhalten, dass sich die Vorstellung von Gegenwart aufgrund der menschlichen Fähigkeit zur Vergegenwärtigung erzeugen lässt. Mit der fiktiven Gegenwart eines literarischen Werkes verhält es sich ein wenig anders: Mit Weinrich, Hamburger und Ricœur konnte die These aufgestellt werden, dass fiktive Zeiterfahrung einen autonomen Status hat, sich zwar stets noch mit Bezug auf die Ausgangswirklichkeit und die präfigurierte Wirklichkeit zeigt, jedoch mit dieser nicht in eins fällt.

Die Schwierigkeiten und Aporien, die der Analyse von Zeit und Zeitlichkeit der Lebenswelt innewohnen, wurden bereits analysiert. Der autonome Status von Zeit als Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Analyse von Wartezeit verlangt nach Berücksichtigung weiterer Faktoren. Unter den wenigen Arbeiten, die es zum Thema Warten gibt, ist als einzige mit explizit literaturwissenschaftlichem Anspruch Claude Heisers *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann*<sup>162</sup> zu nennen. Hier wird das Motiv des Wartens im Prosawerk Ingeborg Bachmanns unter existenzialphilosophischen Aspekten analysiert. Heiser deutet die Zeit des Wartens als existenzialistisches Phänomen und arbeitet so vornehmlich philosophisch angelegte Fragestellungen heraus. Dabei greift sie vor allem auf die Unterscheidung Pikuliks zwischen Warten und Erwarten zurück, um die Abstufungen in der Intentionalität der Wartehaltungen und ein Gerichtetsein zwischen statischen und eher protentiven Wartemodi herauszuheben, die für die Semantik der literarischen Figuren von großer Bedeutung sind.<sup>163</sup> Auf den Faktor des Fiktiven und die narrative Struktur der dargestellten Zeiten des Wartens wird in der Arbeit nicht näher eingegangen.

Gerade in der narrativen Struktur liegt jedoch die Pointe, gerade im Hinblick auf die Chronologie innerhalb des literarischen Textes können interessante Erkenntnisse gewonnen werden. Narrative strukturieren die Zeit durch ein Gegeneinander zweier Verläufe: Im literarischen Text konstituiert sich ein narratives Vorher und

---

<sup>162</sup> Heiser, Claude, *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann*.

<sup>163</sup> Vgl. Heiser, Claude, *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann*, S. 127-253.

Nachher nicht aus der reinen Sukzessivität der syntaktischen Aufeinanderfolge, sondern erst aus dem Gegeneinander einer chronologischen ‚histoire‘ und eines ‚achronologischen récit‘.<sup>164</sup> Aus diesem Zusammenspiel entsteht jenes narrative Vorher und Nachher, welches die Möglichkeiten des großen Spielfelds der fiktiven Zeiterfahrungen ausschöpfen kann. Die narrative Vergangenheit erschließt sich dabei z.B. erst durch das Fortschreiten des ‚récit‘ auf dem Weg zurück durch die Zeit und bewirkt, dass ein Ereignis als vorhergehendes erscheint. Die Zeiterfahrung von Zukunft wird in entgegengesetzter Weise organisiert, indem ästhetisch Aufschub, ‚suspense‘, Stilllegung oder Erwartung erzeugt wird. Dabei greift der ‚récit‘ z.B. dem Verlauf der ‚histoire‘ vor und erzeugt einen Imaginationsraum der Protention. Das Narrativ kann somit ganz klar verdeutlichen, dass die Vorstellung von ‚objektiver‘ teleologischer Zeit als Bezugssystem für das menschliche Bewusstsein nicht ausreicht. Das Verlangen nach Herstellung einer zeitlichen Konsonanz und Synthesis, die Ricœur den menschlichen Narrativen unterstellt, bleibt in diesen ‚Spielen mit der Zeit‘ weiterhin gültig, aber Konsonanz oder Synthesis in einer Fabelkomposition bedeutet eben nicht gleichzeitig, dass der Text linear gestalten sein muss. Der literarische Text kann gerade dissonante Zeiterfahrungen wiedergeben, ohne semantisch dissonant zu werden, und kann so Zeiterfahrungen erproben, die in der lebensweltlichen Zeiterfahrung nicht repräsentiert sind. Darüber hinaus kann der literarische Text selbstreferentiell seine narrative und fiktive Zeitlichkeit thematisieren, indem er jenen konstitutionellen Zwang, nach welchem mit dem Ende der Erzählung unwiederbringlich eine zeitliche Totalität etabliert wird, hinterfragt und unterminiert.

Zu untersuchen ist nun, wie es sich in der narrativen Organisation von Zeiterfahrung mit der Gegenwart des Wartens verhält. Im „Laboratorium Literatur“ kann durch die Darstellung von ausgewählten Zeitabschnitten gespielt und die Zeiterfahrung des Wartens erzeugt werden. Wie aber erzeugen Narrative im Zusammenspiel aller narratologischen Faktoren die fiktive Zeiterfahrung des Wartens? Die These lautet hier: Das Narrativ bringt seine eigene autonome Temporalität hervor, die sich an die Tempora der Lebenswelt anlehnt, aber keinen linearen Vorstellungsgebilden verhaftet sein muss. Fiktive Zeiterfahrung ist somit ästhetische Zeiterfahrung, die nur den Gesetzen der Ästhetik untersteht. Sie ist ihrem

---

<sup>164</sup> Vgl. Genette, Gérard, *Die Erzählung*.

Wesen nach Möglichkeitsform und nicht dem Realitätsprinzip anheimgegeben. Fiktive Zeit kann Züge von objektiver und subjektiver Zeit tragen, ist aber, genau genommen, keiner der beiden Zeitformen zuzuordnen. Sie ist poetisierte Zeit. Sie gestaltet sich oftmals – und dies gerade im Falle der Zeit des Wartens – als ‚Nicht-Zeit‘, als ein ‚Entschwinden‘ der subjektiven Zeit bzw. als Zeit, die sich in der Reibung mit einem gegenläufigen Zeitkonzept konfiguriert, sich aber eben schwerlich anhand chronologischer bzw. teleologischer Parameter darstellen lässt. Wie soll das, was sich entzieht, nachgewiesen werden? Wie bringt sich imaginäre Zeit zur Anschauung?

Zur Beantwortung dieser Fragen orientiert sich diese Arbeit in ihrer Analyse an den Aspekten des Bewusstseins und der Haltung des fiktiven Subjekts und an dessen Aussagen über diese Zeit als seine ‚fiktive Zeiterfahrung‘ sowie an metaphorischen Vorstellungsgebilden und narrativen Strukturen, die der Text hervorbringt und die dazu führen, dass fiktive Wartezeit als solche erzeugt und rezipiert wird.

In Kapitel IV soll nun jene fiktive Zeiterfahrung, jene Zeitpoetik und -ästhetik des Wartens gedeutet werden, die sich literarischer Instrumente wie metaphorischer Mittel und der narrativen Struktur bedient und ihre Phänomene (produktions- und rezeptions-)ästhetisch und als Vorstellung zu vermitteln vermag. In solch einer Analyse, im Ausmessen und Diskutieren der Grenzen dieser „fiktiven Denkerfahrungen ohne Zensur“<sup>165</sup>, die im „Laboratorium Literatur“ stattfinden, kann der literaturwissenschaftlichen Erfassung von erzählter Zeit des Wartens nähergekommen werden.

---

<sup>165</sup> ZuE III, S. 437.

## IV. Semantiken und Narrative des ‚langen Wartens‘ in ausgewählter Literatur

### 1 Warten und Ethik: *Die Tartarenwüste* von D. Buzzati und *Warten auf die Barbaren* von K. Kabaphēs und J. F. Coetzee

It is precisely the unpredictability, however, that gives literature its ethical force.<sup>166</sup>

#### 1.1 Einleitung

Ich weiß, ich bin feige und unfähig zum Handeln. Deshalb rede ich nur. Aber ich glaube nicht, dass meine Worte nutzlos sind. Ein anderer wird handeln. Aber meine vielen Worte – die Worte eines Feigen – könnten ihn in seinem Tun unterstützen. Sie bereiten den Boden vor.<sup>167</sup>

In diesem Kapitel steht der Modus des langen Wartens als fiktive Zeiterfahrung nun in Texten mit einer ethischen Implikation im Fokus. Die Analyse geht der Frage nach, wie langes Warten im Bereich von Entscheidungs- bzw. Handlungsfindung in Kontingenzsituationen einer (hier literarischen) Figur, die sich in einem ‚ti draso‘<sup>168</sup>-Dilemma befindet – also Warten im Sinne von ‚Zögern und

---

<sup>166</sup> Attridge, Derek, *J. M. Coetzee and The Ethics of Reading*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004, S. 65.

<sup>167</sup> Kōnstantinos Kabaphēs am 19.10.1902, in: Kutulas, Asteris (Hrsg.), *Kabaphēs, Kōnstantinos P.: Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit*, München (u.a.): Hanser, 1991, S. 13-14.

<sup>168</sup> „Ti draso?“ (griech. „Was tun?“) ist die Frage, die sich Orestes in Aischylos’ *Orestie* stellt und die exemplarisch wird: „Damit [mit dem Zaudern des „ti draso“ des Orestes, N.B.] wird ein Differenzierungsprozess aufgerufen, ein fortlaufendes Unterscheiden, das nicht unmittelbar in ein Entscheiden, in ein Urteilen übergehen kann. Dies wird bereits durch die Frageform >Was tun<, ti draso, und durch das dabei benutzte Verb *dran* selbst nahegelegt. Denn mit diesem Verb wird ein ganz bestimmter Handlungsaspekt ausgewählt und akzentuiert. Während etwa *prattein* auf das Telos und die Vollendung einer Handlung hin ausgerichtet ist und während *poiein* eine Arbeit am Gegenstand, ein Herstellen und Machen akzentuiert, wird mit dem *ti draso* bzw. *dran* – im Sinne von >etwas begehen<, >etwas tun wollen< – bei Aischylos eine Dimension umrissen, in der eben die Aktivität der Tat selbst auf dem Spiel steht. Dieses *dran*, das dem >Drama< den Namen gegeben hat, perspektiviert den Handelnden und bezieht sich dabei weder auf einen zielgerichteten Verlauf, noch auf die fortlaufende Kette eines notwendig zusammenhängenden und einheitlichen Wirkens, sondern auf den >entscheidenden Punkt<, der am Anfang der Tat steht. [...] Auch wenn man später bestritten hat, dass Snells Radikal-Übersetzung von *dran* mit >sich entscheiden< tatsächlich haltbar sei, bezeichnet es zweifellos jenen Aspekt im Vorhof des Handelns, in dem ein Sich-Entscheiden und das Anbrechen der Tat selbst infrage stehen [...]. Das Drama des Handelns – oder das Handeln im Drama – ist hier also gehemmt und unmittelbar auf sein eigenes Anhalten bezogen; und man könnte im Zaudern des Orestes einen Wahnsinn der Entscheidung erkennen, einen exzentrischen Augenblick, in dem nicht nur die Tat, sondern auch die Welt, in der sie sich realisiert, in die Schwebe geraten sind. Das Zaudern rührt an die Fugen und Nähte, an denen diese Welt zusammenhält oder eben nicht: eine Krise der Welt- und Ordnungsbegriffe, eine Krise des Urteilssystems.“ Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, Zürich: diaphanes, 2008, S. 33-34 (Hervorhebung im Originaltext).

Zaudern', wie Joseph Vogl es in seiner Studie *Über das Zaudern* (2008)<sup>169</sup> verhandelt – ethisch konnotiert sein könnte. Vogl spricht in Bezug auf die Dauer des Zögerns und Zauderns von einer „hésitation prolongée“<sup>170</sup>; das stützt die oben verhandelte These, dass es sich bei dem betreffenden Gegenstand in der Literatur meist eben nicht um vornehmlich kurze, alltägliche Wartesituationen handelt, sondern um einen der Handlung auf Figurenebene übergeordneten Zeitmodus des ‚langen Wartens‘, der für die Semantik der in dieser Arbeit verhandelten literarischen Texte konstitutiv ist.<sup>171</sup> Die Dauer dieses Wartens als Zaudern spielt, wie weiter unten gezeigt wird, eine wichtige Rolle: Sie verweist indirekt auf die moralisch komplexe und unübersichtliche Lage des Protagonisten in der kontingenten literarischen Situation, die hier jeweils verhandelt wird. Im Vordergrund stehen somit dieser zeitliche Aspekt und die Suspendierung der Handlung, wobei der Akzent auf die Hemmung dieses „Dramas des Handelns“ oder des „Handelns im Drama“<sup>172</sup>, also auf das Anhalten, das Warten in diesen literarischen ti-draso-Wartezeiten gesetzt wird. Der Aspekt der Dauer, der Aspekt eines übergeordneten langen Wartens weist somit des Weiteren darauf hin, dass es die Handlung selbst ist, die auf dem Spiel steht (*sie* wird hinausgezögert), und nicht etwa ein Telos: Das Telos eines ti-draso-Prozesses wäre ein „richtiges Handeln“; ein solches kann jedoch nicht (mehr) erreicht werden, da schon seine Vorbedingung – eine zu erlangende allgemeingültige Norm – in der nicht erst seit heute bestehenden Krise der Ordnungs- und Moralbegriffe<sup>173</sup> nicht (mehr) gegeben ist.

In diesem Kapitel soll somit vor allem die Frage einer möglicherweise ethisch konnotierten Implikation dieses *Wartens als Zögern und Zaudern* und vor allem seiner *ästhetischen* Ausarbeitung als fiktive Zeiterfahrung in J. F. Coetzees Ro-

<sup>169</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, Zürich: diaphanes, 2008.

<sup>170</sup> Vgl. Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 75. Den Begriff verwendet Vogl in Anlehnung an Paul Valéry. Vgl. weiter Lorenzer, Stefan, „Die Reflexion der Form“, in: Schmidt-Radefeldt, Jürgen (Hrsg.), *Paul Valéry, Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*, Tübingen: Stauffenburg, 1999, S. 231-256.

<sup>171</sup> Vgl. Kapitel II.2.2: Der Modus des ‚langen Wartens‘.

<sup>172</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 33.

<sup>173</sup> Zu den Konzepten von Moral und Krise ab Immanuel Kant vgl. grundlegend Kant, Immanuel, „Kritik der praktischen Vernunft“, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. 6: *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie*, Erster Teil, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 103-203; Höffe, Otfried, *Kants Kritik der praktischen Vernunft. Eine Philosophie der Freiheit*, München: Beck, 2012; Kraft, Bernd; Schönecker, Dieter (Hrsg.), *Immanuel Kant. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Hamburg: Meiner-Verlag, 1999. Zur kontroversen Debatte der Kantischen Theorien vgl. etwa de Man, Paul, „Phenomenality and Materiality in Kant“, in: ders., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: 1996, S. 70-90.

man *Warten auf die Barbaren*<sup>174</sup> (*Waiting for the Barbarians*, 1980) und in zwei dem Roman zugeordneten Prätexten<sup>175</sup> diskutiert werden. Vogl bezieht sich nämlich mit dem Begriff des Zögerns und Zauderns, um eine weitere These vorab aufzustellen, auch auf einen formellen Aspekt des Wartens: den einer Kontingenz abbildenden labyrinthartigen Struktur, die sich innerhalb dieser Zeit des Wartens in einem Bereich zwischen Schwelle und Formgebung befindet.<sup>176</sup> Dieser These wird insofern gefolgt, als hier behauptet wird, dass sich die Handlung als Modus des Wartens in einem Zwischenraum zwischen Frage und Entscheidungsfindung in den literarischen Texten auch auf narrativ-metatextueller Ebene, also in der Ästhetik der Texte widerspiegelt.

Wie Claudia Öhlschläger in *Narration und Ethik* bemerkt, interessiert in der Literaturwissenschaft seit den 1990er Jahren weniger die moralische Qualität literarischer Texte als vielmehr die Frage,

inwiefern Literatur dank ihrer fiktiven Beschaffenheit Möglichkeitsräume des Denkens und Handelns eröffnet, die fremde, neue und alternative Deutungs- und Wahrnehmungsoptionen sichtbar macht.<sup>177</sup>

Diese fiktive Beschaffenheit wird wiederum insbesondere anhand der Zeitlichkeit untersucht: Wie kann die fiktive Zeit des Wartens in den hier analysierten literarischen Texten in ihrer narrativ-poetischen Erscheinung eine ethische Implikation miterzeugen und wie stellt sie sich ästhetisch dar? Dazu wird – um dies vorab kurz zu skizzieren – zunächst davon ausgegangen, dass sich ein ethisches Moment innerhalb des literarischen Textes dort finden lässt, wo Erzählstrukturen ein Span-

---

<sup>174</sup> Coetzee, Jacobus M., *Warten auf die Barbaren*, Frankfurt am Main: Fischer, 2001, S. 7. Im Folgenden zitiert unter der Sigle WB.

<sup>175</sup> Die beiden weiteren in diesem Kapitel analysierten Texte – Kōnstantinos Kabaphēs' (1863–1933) *Warten auf die Barbaren* von 1904 und Dino Buzzati's *Die Tartarenwüste (Il deserto dei Tartari)*, 1940) können insofern als Prätexte zu Coetzee's *Waiting for the Barbarians* gelten, als alle vielfache intertextuelle Bezüge aufeinander aufweisen. Des Weiteren können die hier aufgestellten Thesen an allen gezeigt werden. Vgl. den Schlussabschnitt dieses Kapitels.

<sup>176</sup> Vgl.: „Hier geht es darum, wie Valéry bemerkte, die Form des Werkes in seiner Formwerdung zu fassen [...]. Zögern zu können, ein verlängertes oder ausgehaltenes Zögern, eine >hésitation prolongée< wird als absolute Bedingung eines Vermögens an der Schwelle zur Form identifiziert. [...] Produktionsästhetisch hat man es dabei mit der Entwerkung des Werks, unterscheidungstheoretisch mit einem Wiedereintritt der Form in die Form zu tun; bewegungslogisch bedeutet das aber einen Zauder-Parcours, in dem sich die Form des Labyrinths im Labyrinth der Form wiederholt. Die Form des Diskurses ist selbst labyrinthisch geworden.“ Vogl, Jürgen, *Über das Zaudern*, S. 75-76.

<sup>177</sup> Öhlschläger, Claudia, „Narration und Ethik. Vorbemerkung“, in: dies. (Hrsg.), *Narration und Ethik*, München u.a.: Fink, 2009, S. 11.

nungsfeld von Sein und Sollen<sup>178</sup> – *Handeln*-Sollen – erzeugen. Während sich der Protagonist zu einer Entscheidung genötigt sieht, die in eine Handlung mündet, können in der ästhetischen Darstellung die lebensweltlichen Bedingungen anschaulich vergegenwärtigt und der Handlungsdruck zugunsten einer Offenheit eines Telos aufgeschoben werden. Das heißt mit anderen Worten: Im fiktionalen Raum können Möglichkeiten des individuellen Handelns hinterfragt bzw. in diesem Fall das Handeln hinausgezögert und die Lesenden mit dieser Offenheit konfrontiert werden.<sup>179</sup> Hier würde innerhalb des literarischen Textes insofern eine ethische Haltung performiert, als die letztendlich nicht erfolgte Handlung die *ti draso*-Problematik vorführt und über den Text hinaus beibehält: Im literarischen Text wird das Konfliktpotential möglicher Handlungen reflektiert, die im Warten, im ‚Nichthandeln‘ dann sogar dauerhaft aufgeschoben werden. Im Fall der über den Text hinaus produktions- und rezeptionsästhetisch gestalteten fiktiven Zeiterfahrung des Wartens wird, wie im Folgenden nun deutlich werden soll, das ‚rechte Handeln‘ ja gerade nicht gefunden, sondern dieser Reflexionsprozess eines ‚*ti draso*‘ geradezu potenziert.

Zum Zweiten wird, wie oben schon vorweggenommen, herausgearbeitet, wie das Narrativ des Wartens metatextuell eine Labyrinthstruktur erzeugt und den ethisch konnotierten Inhalt unterstützt, potenziert und über den Text hinaus transportiert, und erörtert, ob ein solches Verfahren somit produktions- wie rezeptionsästhetisch im ethischen Sinne womöglich mehr zu bewirken vermag als etwa ein moralisches Regelwerk.<sup>180</sup>

In diesem Kapitel wird somit zunächst gefragt, wie Warten – das ja wie oben bereits gezeigt<sup>181</sup>, ein Nicht-Handeln impliziert – trotzdem als ethisch gelten, ja eine ethische Dimension sogar potenzieren könnte und inwiefern diese Annahme für die Handlungsebene in dem Roman und im gesamten Textkomplex *Warten auf die Barbaren* geltend gemacht werden kann. Daraus wird schließlich die Haupt-

---

<sup>178</sup> Vgl. Wägenbaur, Thomas, „Narrative Ethik. Das Paradox der Ethik als Kybernetik“, in: Heilmann, Markus; Wägenbaur, Thomas (Hrsg.), *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 229-235, hier S. 251.

<sup>179</sup> Vgl. Wägenbaur, Thomas, „Narrative Ethik“, S. 251.

<sup>180</sup> Für Karl Heinz Bohrer sind Ästhetik und Ethik ohnehin grundlegend miteinander verbunden insofern, als der Reiz, dem ein ästhetisches Objekt unterliegt, eine neue „Erlebensqualität“, eine „Erhellung“, einen „anderen Zustand“ bewirkt. Vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Das Ethische am Ästhetischen* [2000], zit. nach Öhlschläger, Claudia, *Narration und Ethik*, S. 10.

<sup>181</sup> Vgl. Kapitel II.2 dieser Arbeit.

these entwickelt, dass die Haltung des Wartens des Protagonisten im Roman *Waiting for the Barbarians* im Hinauszögern des (rechten) Handelns als langem Moment der Entscheidungsfindung selbst schon als ethisches Narrativ geltend gemacht werden kann, insofern sich damit auf der narrativ-strukturellen Ebene des Romans das spiegelt, was auf Figurenebene semantisch verhandelt wird.

Um Joseph Vogls These *Über das Zaudern* zu untermauern, wird hier eine weitere Studie herangezogen: Theodore Ziolkowskis Werk *Hesitant heroes*. Auch Ziolkowski analysiert Situationen von Entscheidungszwang und höchster moralischer Kontingenz und führt sie mit der ‚ti draso‘-Frage nach einem rechten Handeln zusammen. Er widmet dem zaudernden Helden eine komparative Studie, in der er die Funktionen des Zögerns von Helden der Antike wie Orestes über Wallenstein hin zu einigen Helden Kafkas und bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts aufzeigt. Aus seiner Studie geht hervor, dass der zögernde Held immer beispielhaft eine kulturelle Krise der jeweiligen Gesellschaft darstellt. Wie Vogls *Zaudern* an die „Fugen und Nähte“ rührt, „an denen diese Welt zusammenhält oder eben nicht“, verweist Ziolkowskis ‚hesitation‘-Begriff auf Krisen der Welt- und Ordnungsbegriffe. Die Krise der Helden spiegelt die Krise ihrer jeweiligen Gesellschaft wider:

From Aeneas, who hesitates momentarily, to Josef K., whose yearlong pattern of temporization finally compels his executioners to thrust their butcher's knife into his heart, we have witnessed a transformation of the hero almost to the point of total inversion. Working inductively from the psychologically motivated hesitation and delays of those figures we examined the manner in which moments of personal inhibition can unmask deep-lying cultural crises in the fictions within which the heroes exist as well as in the writer's own society.

The moment of hesitation, we begin to understand, often symbolizes an instance when the clash of cultures is manifested with devastating force in the psyche and actions of a single individual.<sup>182</sup>

Das Phänomen der ‚hesitation‘, das Zögern und Zaudern stellt also ein bereits seit der Antike beschriebenes Phänomen von Helden und großen Männern dar. Dass es sich dabei um ein kuriose Phänomen handelt, wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass der eigentliche Held zum Helden wird, indem er heldenhaft *handelt*. Eigentlich zeigt die antike Kulturgeschichte vor allem Helden, die eben

---

<sup>182</sup> Ziolkowski, Theodore, *Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis*, Cornell: Cornell Univ. Press, 2004, S. 30 und 33.

gerade *nicht* warten und zaudern – man denke nur an das berühmte Beispiel des *Odysseus* –, weil sie nicht warten *können*:

Das Wartenkönnen ist so schwer, daß die größten Dichter es nicht verschmäht haben, das Nicht-warten-Können zum Motiv ihrer Dichtungen zu machen. [...] Die Leidenschaft will nicht warten; das Tragische im Leben großer Männer liegt häufig nicht in ihrem Konflikt mit der Zeit und der Niedrigkeit ihrer Mitmenschen, sondern in ihrer Unfähigkeit, ein, zwei Jahre ihr Werk zu verschieben; sie können nicht warten.<sup>183</sup>

Gefragt sind Taten. Ein Held wartet nicht, er kann es bisweilen gar nicht, weil er eben handeln, den Feind besiegen oder in die Welt aufbrechen muss, wie es die klassische Rollenzuweisung vorsieht. Meist handelt der Held getreu seiner Maxime und meist auch als ethisch-moralisches Vorbild. Dieses Bild des Helden steht somit in deutlichem Kontrast zum zögernden, wartenden Helden. Bei diesem geht es gar nicht darum, dass er nicht warten könnte, vielmehr ist die Situation so kontingent, das Dilemma der Entscheidung so groß, dass das Warten, das Zaudern zwangsläufig die Entscheidungsfindung hemmt. Als exemplarisch hierfür gilt, wie oben gesagt, Aischylos' Figur des Orestes mit seiner *ti-draso*-Frage. Die Literaturgeschichte liefert eine weitere Figur, die exemplarisch für den zögernden Helden steht: Shakespeares dänischen Prinzen Hamlet. Schon Sigmund Freud verweist am Anfang seines Aufsatzes „Zeitgemäßes über Krieg und Tod I“<sup>184</sup> auf Hamlet als den zögernd-zaudernden Helden schlechthin, dessen Lage an jene strukturelle Ambivalenz der Gefühle denken lässt, die sich aus der „Verwicklung von Gesetz und Affekt ergibt und ein unaufgelöstes Ja und Nein zugleich hinterlässt“.<sup>185</sup>

Diese Informationen werden hier im Hintergrund präsent gehalten, denn hier soll nicht die Kulturgeschichte der großen zaudernden Helden erfasst<sup>186</sup>, sondern literarische Figuren in kontingenten moralischen Situationen analysiert werden:

---

<sup>183</sup> Nietzsche, Friedrich, „Menschliches, Allzumenschliches“, in: ders., *Werke in drei Bänden*, Hrsg. von Schlechta, Karl, München: Hanser, 1962, Bd. 1, S. 492.

<sup>184</sup> Freud, Sigmund, „Zeitgemäßes über Krieg und Tod I“, in: ders., *Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main (u.a.): Fischer, 1953, S. 143.

<sup>185</sup> Vogl, Jürgen, *Über das Zaudern*, S. 16.

<sup>186</sup> In diesem Zusammenhang ist auch auf Annette Kecks Aufsatz „Versuchungen. Zur modernen Defiguration von Warteraum und Geschlecht“ zu verweisen, in dem ein weiterer, für die hiesige spezifische Fragestellung aber weniger relevanter Aspekt des Wartens bzw. Nichtwartens literarischer Helden untersucht wird: Das Nicht-warten-Können großer Männer wird dort unter geschlechterspezifischen Aspekten analysiert in der Kopplung von Reise (Aufbruch) und Konstitution des männlichen Subjekts und deren Krise in der Korrosion der Opposition von Raum und Körper ab der klassischen Moderne. „Mit Inblicknahme des Wartens“, so Keck, „werden die geschlechterdifferent markierten Konturen des männlichen Subjekts porös.“ Keck, Annette, „Versuchungen. Zur modernen Defiguration von Warteraum und Geschlecht“, in: Schmidt, Dietmar

Im Zaudern verdichtet sich ein kritisches, krisenhaftes Verhältnis von Tat und Hemmung, Handeln und Grund, Gesetz und Vollzug; und dabei wird zwangsläufig der Boden aufgewühlt, auf dem überhaupt sich eine Welt, ein Weltverhältnis konstituiert.<sup>187</sup>

Im Zentrum steht das Tun, das Handeln des Protagonisten, aber vor allem sein Nichthandeln als Warten, als Zögern und Zaudern in seiner fiktiven Zeitlichkeit und ästhetischen Repräsentation und die zugespitzte Frage nach einer ethischen Konnotation eines Modus des Wartens.

Die ausgewählten literarischen Texte werden nach der Chronologie ihrer Erscheinung analysiert.

## 1.2 Kōnstantinos Kabaphēs' *Warten auf die Barbaren*

Und nun, was sollen wir ohne Barbaren tun? Diese Menschen waren immerhin eine Lösung.<sup>188</sup>

Der neugriechische Dichter Kōnstantinos Kabaphēs verfasste sein Gedicht *Warten auf die Barbaren* 1904. In einer ersten deutschen Ausgabe von 1953 lautete die Übersetzung des Titels etwas sperrig *Auf die Barbaren wartend*,<sup>189</sup> bei späteren Ausgaben<sup>190</sup> hatte man sich offensichtlich auf das mit dem Originaltitel übereinstimmende *Warten auf die Barbaren* geeignet. Schön ist an dem doch etwas umständlichen ersten Titel das Bemühen des Übersetzers, die Verlaufsform wiederzugeben, die in der Lage ist, das Verb mit einer Implikation von Dauer auszurüsten. Ist der Übersetzer der neueren Version *Warten auf die Barbaren* auf das Verb oder die personalisierte Verbform ausgewichen, um die sperrige Formulierung zu vermeiden? Oder dachte man 1952 (also nach der ersten genannten und vor der zweiten Übersetzung) bereits an Samuel Becketts Titel *Warten auf Godot*, der eine parallele sprachliche Struktur aufweist?

---

(Hrsg.), *Körper-Topoi: Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen*, Weimar: VDG, 2002, S. 189-206, hier S. 192.

<sup>187</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 25.

<sup>188</sup> Kabaphēs, Kōnstantinos, „Warten auf die Barbaren“ (1904), in: Elsie, Robert, *Kabaphēs, Kōnstantinos P.: Das Gesamtwerk*, Zürich: Ammann, 1997, S. 73.

<sup>189</sup> Von den Steinen, Helmut, *Gedichte des Konstantin Kavafis*, Berlin (u.a.): Suhrkamp, 1953, S. 67.

<sup>190</sup> So in Kabaphēs, Kōnstantinos P.: *Das Gesamtwerk*.

Das Gedicht ist ganz offensichtlich mit Coetzees Roman *Waiting for the Barbarians* verbunden. Zum einen nimmt Coetzee mit der Wahl seines Titels direkt Bezug auf Kabaphēs' Verse, zum anderen weisen die beiden Texte eine große semantische Parallele auf: Die Verse Kabaphēs' handeln von einer Wartesituation, in der sich die Machtinhaber befinden; ein vages barbarisches Anderes scheint bedrohlich näherzukommen.<sup>191</sup> Diese binäre Struktur von Macht und den bzw. dem ‚Anderen‘ ergibt sich im lyrischen Text, wie auch in den Romantexten (Dino Buzzati *Die Tartarenwüste* miteinbezogen), unter anderem daraus, dass die Sprecherposition, also die Machtposition, von den Regierenden eingenommen wird. Das – barbarische – Andere besitzt keine Stimme.<sup>192</sup> Der Form nach ist das Gedicht dialogisch abgefasst, Fragen und Antworten folgen aufeinander, wobei die Antworten jedoch von derselben Sprecherposition stammen wie die Fragen. Diese Fragen und Antworten umkreisen ein offenbar entscheidendes politisches Dilemma, das nicht näher definiert wird und dem somit ein exemplarischer Charakter zugewiesen wird. Monoton wird geantwortet: „Weil heute die Barbaren eintreffen.“ Dieser die Fragen nicht wirklich beantwortende ‚Platzhalter‘, der im Gedicht wie ein Refrain wiederkehrt, hebt das Dilemma der Fragestellung hervor, auf die es keine Antwort gibt; der Text erschafft eine ti-draso-Fragesituation, in der keine leichte Entscheidung getroffen werden kann.

Der Sprecher im Gedicht nimmt eine ambivalente Stellung ein: Einerseits gehört er zur Gemeinschaft (er benutzt die 2. Person Plural), andererseits weiß er nicht, was in der Gesellschaft, zu der er gehört, wirklich vor sich geht. Stets werden ‚Barbaren‘ erwartet, beschworen, herbeigesehnt, die jedoch bis zuletzt nicht eintreffen. Es wird deutlich: Die ‚Barbaren‘ dienen der Hemmung der Handlung, das zum (langen) Warten wird:

Warum solche Untätigkeit im Senat?  
 Warum sitzen die Senatoren da, ohne Gesetze zu machen?  
 [...]  
 Warum kommen die besten Redner nicht, um wie üblich  
 Ihre Reden zu halten?  
 Weil die Barbaren heute erscheinen.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Diese Kernsituation findet sich somit in allen drei Texten, die in diesem Kapitel analysiert werden.

<sup>192</sup> Zum Zusammenhang von Machtposition und Sprecherposition vgl. v.a. Spivak, Gayatri Chakravorty, „Can the Subaltern Speak?“, in: Ashcroft, Bill; Griffith, Gareth; Tiffin, Helen (Hrsg.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London, New York: Routledge, 1995, S. 66-106.

<sup>193</sup> Kabaphēs, Kōnstantinos, „Warten auf die Barbaren“, in: ders., *Gesamtwerk*, S. 72-73.

Die im Gedicht zuletzt übermittelte Nachricht, es gebe die Barbaren nicht mehr, sorgt schließlich für erhebliche „Unruhe und Verwirrung“:

Warum jetzt plötzlich diese Unruhe und Verwirrung?  
(Wie ernst die Gesichter geworden sind.) Warum leeren  
Sich die Straßen und Plätze so schnell und  
Warum gehen alle so nachdenklich nach Hause?

Weil die Nacht gekommen ist und die Barbaren doch nicht  
Erschienen sind. Einige Leute sind von der Grenze gekommen  
Und haben berichtet, es gebe sie nicht mehr, die Barbaren.  
Und nun, was sollen wir ohne Barbaren tun?  
Diese Menschen waren immerhin eine Lösung.

Bis zu der Nachricht bzw. dem Gerücht, „es gebe sie nicht mehr, die Barbaren“, wurde nämlich alle Untätigkeit der Machtinhaber geduldet und deren Autorität war ungebrochen bzw. wurde nicht in Frage gestellt; alle Probleme und damit also die Krise wurde/n auf die Zeit nach dem Kommen der Barbaren verschoben und so wurde im Warten verblieben.

Mit dem hervorgehobenen und schließlich durch die ironische Brechung der Schlussverse in Frage gestellten Dualismus von Macht und Sprecherposition einerseits und dem vagen Anderen in einem ebenso vagen ‚Außerhalb‘ der Zivilisation andererseits ist der lyrische Text ein frühes Dokument eines aufkommenden Alteritäts- bzw. Fremdheitsdiskurses.<sup>194</sup> Ebenso wie die Infragestellung der Aufteilung, wer oder was als ‚zivilisiert‘ bzw. ‚eigen‘ und wer oder was als ‚fremd‘ und ‚barbarisch‘ wahrgenommen wird, wird hier sogar schon in Frage gestellt, ob die geradezu heraufbeschworene Krise oder Katastrophe tatsächlich erst vor der Tür bzw. hinter einer selbstgeschaffenen Grenze steht und damit kurz vor der Überschreitung dieser Grenze und ihrem Eintritt in die Gesellschaft – oder ob sie schon längst der Gesellschaft selbst immanent ist. Wie man aus dem Text lesen

---

<sup>194</sup> In Deutschland geht eine gesellschaftliche Theorie des Fremden einher mit einer Ausdifferenzierung der Soziologie als eigenes Wissenschaftsfeld am Anfang des 20. Jahrhunderts. Als eines der Gründungswerke dieser Theorie gilt Georg Simmels „Exkurs über den Fremden“. Simmel, Georg, „Exkurs über den Fremden“, in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 764-771. Zum zeitgenössischen Alteritäts- und Xenologiediskurs vgl. etwa Thyen, Anke, „Das Eigene und das Fremde oder Über universelle Gerechtigkeit“, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 1 (1994), S. 5-17; Mignolo, Walter D., „The Many Faces of Cosmopolis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism“, in: *Public Culture* 12.3 (2000), S. 721-748; Waldenfels, Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990; ders., *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2001, und natürlich Kristeva, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

kann, endet jene Krise nicht mit dem Ausbleiben der erwarteten Katastrophe durch das Kommen der Barbaren. Das Barbarische ist der Gesellschaft immanent, die Immanenz der Krise in der Gesellschaft ist in allen drei Texten durch ihre jeweiligen Protagonisten und die Konstruktion eines ‚Anderen‘ zeichenhaft vertreten. Die Barbaren können somit auch als Projektionsfläche einer dekadenten Gesellschaft für die Hoffnung auf einen radikalen Neubeginn, als Erlösung vom Gewohnten und von den Lasten der Vergangenheit gelesen werden.<sup>195</sup> In dieser Lesart wird die Suche nach einer Schuld der ‚Anderen‘ natürlich noch absurder.

Indem Kabaphēs den ‚Verlust‘ der Barbaren als selbstkonstituierende Konzeptualisierung des Fremden in ein antikes, unbestimmtes Zeitalter platziert, erschafft er darüber hinaus einen ebenso zeitlosen wie andauernden Zustand, der zugleich eine überzeitliche Aussage bewirkt. Dieser Aspekt der Überzeitlichkeit, der die hiesigen Texte einer intertextuell und metatextuell ausweisbaren ‚ti draso‘-Warte- und Zögersituation unterstellt, ist von besonderem Interesse; im Schlussabschnitt des Kapitels wird darauf noch im Einzelnen eingegangen. Ein diffuses Warten auf die Barbaren mit einer durch Zaudern suspendierten Handlung steht in Kabaphēs‘ gedehntem *Warten auf die Barbaren* – deshalb die Analyse dieses Gedichts – zum ersten Mal als Modus semantisch-thematisch im Zentrum. Die Präsenz von ‚Barbaren‘ fungiert hier, wie in allen drei analysierten Texten, erstmals als Motiv und Basis einer impliziten Imperialismuskritik: Das Gedicht mit seiner ersten fiktiven ‚ti draso‘-Warte- und Zögerhaltung bildet den Anfang eines Textkomplexes mit ethischer Implikation, dessen Wirkung bis in die Gegenwart zu reichen scheint.

---

<sup>195</sup> In der Studie *Barbaren zwischen Poesie und Politik* wird auf einen Typus von Barbaren hingewiesen, der im Zusammenhang mit den hier behandelten Texten besonders zutreffend erscheint: Es ist der Exponent der von Vico so getauften „Barbarei der Reflexion“ (orig. ‚la barbarie della riflessione‘): Dieser Typus Barbar „bewohnt die [...] dekadente Zivilisation. [...] Für die Griechen waren alle Nichtgriechen Barbaren. Aber irgendwann erwachte auch bei den Griechen die Kulturkritik, und manche Intellektuelle stellten die Frage: Sind nicht wir, wir Kulturgesättigten, wir Verfeinerten, wir Weltherrscher die Barbaren, während doch die von uns als Barbaren geschmähten Perser, Ägypter und andere viele Beweise ihrer hohen Kultur geliefert haben? Die gleiche Gedankenbewegung kann man bei Tacitus, dem römischen Historiker und Kulturkritiker beobachten. Seine *Germania*, das Grund- und Hauptwerk der deutschen Prähistorie und Mythenquelle über das angebliche germanische Wesen, präsentierte seinem römischen Lesepublikum etwa gegen Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung die keuschen, frommen, treuen, tapferen, blonden Germanen als Gegenfiguren zur römischen Dekadenz.“ Schneider, Manfred, *Barbaren zwischen Poesie und Politik. Erneuerungskonzepte im 20. Jahrhundert. Festspielformen der Salzburger Festspiele*, 2005, S. 13. Vgl. auch Schmitz, Markus, *Edward W. Said und die Kontrapunkte kritischer Dekolonisation*, Bielefeld: Transcript, 2008.

### 1.3 Dino Buzzatis *Die Tartarenwüste*

Dino Buzzatis Roman *Die Tartarenwüste* erschien erstmals 1940 bei Rizzoli in Mailand.<sup>196</sup> Die Handlung spielt, wie Kabaphēs' Gedicht und Coetzees Roman *Warten auf die Barbaren*, in einem Grenzgebiet der Zivilisation, welches an eine Wüste anschließt, die „Wüste der Tartaren“. Die fast unwirklich erscheinende „Atmosphäre des Nebels und der Geheimnisse“<sup>197</sup>, die das Narrativ in der Darstellung der unbestimmten Landschaft dieser Tartarenwüste erzeugt, sowie die vagen, eigenartigen Zeitangaben<sup>198</sup> teilt der Roman mit anderen Werken Buzzatis wie *Bàrnabo delle montagne* von 1933 und *Il segreto del bosco vecchio* (1935); sie sind der Grund dafür, dass die Forschung einen Zusammenhang zu Werken von Franz Kafka herstellt.<sup>199</sup> Die erzählte Zeit wird mit Metaphern aus den semantischen Feldern der Fremdheit, des Alptraums, der Leere, des Stillstands, des Nebulösen und mit Topoi wie der Wüste oder dem Labyrinth charakterisiert; einige ihrer Merkmale lassen sich auch in dem in Abschnitt 1.1.4 analysierten Roman *Warten auf die Barbaren* von Coetzee finden. In zahlreichen Werken dieser Auto-

---

<sup>196</sup> Die vorliegende Analyse bezieht sich auf Buzzati, Dino, *Die Tartarenwüste*, aus dem Italienischen von Percy Eckstein, Leipzig: Reclam, 1982. Im Folgenden zitiert unter der Sigle TW.

<sup>197</sup> TW, S. 31.

<sup>198</sup> Die Zeit auf der Festung über der Tartarenwüste wird im Text von Anfang an als ‚andere‘ Zeit ausgewiesen. Vgl. z.B. folgende Passage:

„Entschuldigung, Herr Hauptmann“, begann Drogo schließlich.

„Bitte, bitte.“

„Ist es noch sehr weit?“

„Nein sehr weit nicht. Vielleicht zweieinhalb Stunden, vielleicht auch drei – bei diesem Tempo. Vielleicht werden wir um die Mittagszeit ankommen.“

[...]

Steile, kegelförmige Berge zeichneten sich jetzt gegen den Himmel ab. So gewaltig schienen sie, daß man hätte meinen mögen, zwei oder drei Tagesritte reichten nicht einmal aus, um sie zu erklimmen.“ TW, S. 14.

<sup>199</sup> Vgl. z.B.: „In questo romanzo di Buzzati troviamo quella fusione della realtà con l'allegoria, dell'incubo con la vita, che l'autore ha in comune con Kafka e con Poe. [...] A questa fusione del reale e dell'allegorico in un assillo di trepida attesa che si spegne nel nulla, contribuisce il paesaggio: al limite del sogno, senza confini di tempo e di luogo, lucido e irreal.“ Cavalmoretto, Leda, „Le vesti editoriali del Deserto dei Tartari fra innovazione e continuità“, in: *Studi buzzatiani*, Rivista del Centro Studi Buzzati, Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore, 2008 – Anno XIII, S. 77-102, hier S. 92, oder z.B. auch Arslan, Antonia, *Invito alla lettura di Buzzati*, Mailand: Mursia, 1974, S. 123-128. Dieser intertextuelle Zusammenhang zwischen Kafka, Coetzee und wiederum Buzzati lässt sich des Weiteren vor allem durch die wortgleiche Metaphorik einer Zeit des Anderen, des Fremden herstellen. Das metaphorische Feld des Traums als Zwischenzeit zwischen Schlaf und Bewusstsein bei Kafka analysiert z.B. Waldenfels in *Topographie des Fremden*, das Labyrinthartige des aus der zeitlichen wie aus der räumlichen Ordnung gefallenen Subjekts z.B. Grundlehrer, Philip, „Kafkas Uhren und sein Begriff der Zeit“, in: *Literatur und Kritik* 12 (1977), S. 328-361. Zu Zeit und Raum des Wartens als Zögern und Zaudern siehe weiter Abschnitt 1.2.5.1 dieses Kapitels: Wüste, Schwelle, Labyrinth als Heterotopien des Wartens.

ren wird eine gleichsam stillgelegte fiktive Zeiterfahrung erzeugt, die nebulös, unbestimmt und (alp-)traumhaft erscheint.

Die erzählte Zeit erweist sich somit von Anfang an als ‚andere Zeit‘, sowohl aufgrund ihres diskutierten Vermögens, als fiktive, poetische Zeit ästhetisch andere Qualitäten zu erzeugen als die reine Mimesis einer lebensweltlichen Zeiterfahrung,<sup>200</sup> als auch spezifisch in diesen Werken durch ihre Verbindung mit dem Alteritätsdiskurs. Die fiktive, poetische Zeit des Romans hat somit auch in diesem Werk eine wichtige Funktion im Rahmen der Erzeugung der Semantik und Ästhetik des Textes.<sup>201</sup>

In dieser unbestimmten Zeit liegt in Buzzatis Roman auf der Höhe eines Hügels über einer ebenso unbestimmten Wüstenlandschaft jene merkwürdige Militärfestung, auf der sich die ‚Handlung‘ der *Tartarenwüste* vornehmlich abspielt. Dort lebt eine militärische Truppe, die die Grenze des Landes gegen einen möglichen, wenn auch nicht wahrscheinlichen Überfall durch Tartaren verteidigen soll.<sup>202</sup> Die immer gleichen Tage, Wochen und Jahre sind von der Routine des alltäglichen Wachdienstes geprägt. Ein Entkommen aus diesem gleichförmigen Dasein scheint es für die Soldaten auf der Festung nicht zu geben; der fast schon hypnotisch wirkende Glaube an eine unbestimmte „nobile cosa“,<sup>203</sup> an ein schicksalhaftes Ereignis, das mit der Präsenz von Tartaren verbunden ist, bindet sie an die Festung. Das

---

<sup>200</sup> Dazu, wie hermetische Zeitmomente narrativieren und dadurch der Zeit eine Sichtbarkeit verleihen, die ihr innerhalb der Strenge der Phänomenologie versagt bliebe, vgl. Kapitel II.1.1.3 dieser Arbeit: Von der Zeit zur Erzählung, von den Aporien zur ‚poiesis‘.

<sup>201</sup> Vgl. dazu v.a. den Schlussabschnitt dieses Kapitels.

<sup>202</sup> Dies kann z.B. anhand folgender Passage im Text behauptet werden: „Filimore aber stand am Fenster, beobachtete die Vorgänge draußen in der Wüste und schien in einen Zustand sonderbarer Teilnahmslosigkeit versunken [...] Heute Morgen sind sie besonders nahe, diese Nebel, der Nordwind hat sie herangetragen [...]. Ein Wachposten behauptet sogar, irgendetwas gesehen zu haben, das sich dort drüben längs des Nebelsaums bewegte.

Und doch geht der Kommandant noch immer zwischen Fenster und Schreibtisch hin und her und blättert unlustig in seinen Rapporten. Warum eigentlich sollten Feinde einen Angriff auf die Festung unternehmen? überlegt er. [...] Die Zeiten der Tartaren sind vorbei, sind Legende. Wer also sollte Interesse daran haben, hier über die Grenze einzubrechen?“. TW, S. 92-94.

<sup>203</sup> Die ‚nobile cosa‘, die ‚gute Sache‘, bzw. „die wunderbaren Dinge“ (TW, S. 42) bezeichnen das Ereignis, das dem Warten ein Telos, einen Sinn verleihen würde, nach dem zu streben sich lohnt. Damit wird eine teleologische Vorstellung von Zeit impliziert. Drogos ‚eigene Zeit‘ hingegen muss sich, wie im Laufe der Handlung deutlich wird, bezüglich dieses vermeintlichen Telos als sinnentleert erweisen, da das Ereignis nicht eintritt. Das Warten entsteht aus der ‚Reibung‘ der beiden Vorstellungen. Schon in den ersten Nächten auf der Festung wird im Text durch die Informationen der Erzählerstimme die Vergeblichkeit von Drogos Erwartung deutlich: „Alles Gute des Lebens, es liegt schon weit, weit hinter ihm. Und er lief daran vorüber und wußte es nicht. Oh, jetzt ist es zu spät zur Umkehr! Hinter ihm, irgendwo in unsichtbarer Ferne, erdröhnt das Grollen jener Menge, die gleich nach ihm auf der endlosen weißen Straße dahineilt, auf der Jagd nach der gleichen Illusion.“ TW, S. 43. In der Erzählgegenwart, die durch das Tempus des Präsens erzeugt wird, erwartet Drogos ganz offensichtlich bereits seine Zeit, ohne dass er sich der Vergeblichkeit schon bewusst wäre.

insistierende Heraufbeschwören dieses Ereignisses, das gleichzeitig ebenso vage und unbestimmt gelassen wird wie in Kabaphēs' Gedicht und in Coetzees Roman, hat in allen Texten eine ähnliche Wirkung auf den Lesenden: Es stellt ein Paradoxon her, das die Absurdität und Sinnlosigkeit des Wartens hervorhebt. Die übergeordnete Handlung ist das Warten auf den Tag, an dem jenes große Ereignis das Dasein der Soldaten in der *Tartarenwüste* adeln soll, während die stets gleichförmige Routine des Wachdienstes sich unablässig wiederholt. So verbleibt auch der als junger Mann auf die Festung gekommene und dort gebliebene Protagonist Giovanni Drogo mit der „Hoffnung“ auf die wahrhafte Präsenz des ‚Feindes‘ und somit auf eine Änderung des Status quo im Zustand lebens-langen Wartens. Als die ‚Tartaren‘ jedoch nach 30 Jahren endlich kommen bzw. als sich die Möglichkeit eines tatsächlichen Angriffs durch ‚Feinde‘ anzukündigen scheint<sup>204</sup>, erlebt Drogo den lang erwarteten Triumph nicht mehr; das Romanende erzählt sein Ende, wie er, alt und ermattet, ins Tal abkommandiert wird, wo er einen trivialen Tod stirbt.

Zeit vergeht im Roman durchaus – schließlich spielt sich im Handlungsverlauf Drogos ganzes Leben von seiner Zeit als junger Soldat bis zu seinem Tod als alter Mann ab –, aber dadurch, dass die Handlung des Narrativs vornehmlich aus kleinen Wartezeiten und dem übergeordneten langen Warten auf die *nobile cosa* besteht, wird sowohl in der fiktiven Zeiterfahrung des Protagonisten und der des Erzählers als auch beim Rezipienten das Gefühl einer leeren Zeit erzeugt. Das Paradoxon des Wartens, das in einer Fülle der zu knappen Zeit besteht,<sup>205</sup> wird an der nachfolgend zitierten Stelle des Textes besonders deutlich erzeugt:

Drei- oder viermal hatte es bereits geschneit, denn schon waren viele, viele Wochen seit Drogos Dienstantritt vergangen. Mir ist so, sagte sich Drogo, als sei ich gestern auf der Festung angekommen. Und doch hatte die Zeit in ihrem unmerklichen Rhythmus sich selbst aufgezehrt [...].<sup>206</sup>

Vage Zeit- und Ortsbestimmungen wie „settembre di un anno imprecisato“<sup>207</sup> (September eines unbestimmten Jahres), um nur ein Beispiel zu nennen, und die unbestimmte Bezeichnung der Völkergruppe („Tartaren“) heben die fiktive Zeit weiterhin aus einem konkreten Zeitgefüge heraus und tragen so zur Aufhebung

---

<sup>204</sup> Vgl. TW, S. 176-181.

<sup>205</sup> Vgl. wieder Köhler, Andrea, *Lange Weile. Über das Warten*, S. 11.

<sup>206</sup> TW, S. 55.

<sup>207</sup> TW, S. 89.

der Zeit bei. Die fiktive Zeit wird dem Rezipienten durch die eingreifende Erzählerstimme, die sich angesichts von Drogos Umgang mit der Zeit bisweilen mahnend und mitleidig präsentiert, als sinnentleerte vermittelt. Dieses Verfahren trägt, wie eben erläutert und im Eingangskapitel ausführlich dargestellt, dazu bei, die Zeit als Wartezeit auszuweisen. Diese Qualifizierung, die notwendig ist, um die fiktive Zeit als Wartezeit wahrzunehmen, wird hier implizit durch die Erzählerstimme, nicht durch das wartende Subjekt selbst vorgenommen. Die Erzählerfigur gibt die Geschichte Drogos zum Teil in auktorialer Distanz wieder, mischt sich aber teilweise auch interpretierend oder mahnend ein und tritt in einen ‚stummen Dialog‘ mit Drogo, der die Gelegenheiten, sich aus diesem stumpfen Warten zu befreien, jedoch immer wieder verpasst. Der Modus des langes Wartens ergibt sich wie gesagt vornehmlich aus der subjektiven Sinnentleertheit der Zeit, die Drogo zusammen mit seinen Kollegen auf der Festung erwartet:

Von dort, von der nördlichen Wüste her, musste es kommen – das Beglückende, die wundervolle Stunde, das große Abenteuer, das jedem wenigstens einmal im Leben zuteil wird. Um dieser verworrenen Hoffnung willen, die mit der Zeit immer noch fragwürdiger werden musste, erwarteten hier erwachsene Männer den besten Teil ihres Daseins.<sup>208</sup>

Besonders interessant ist, dass das „Warten“ nicht nur als „Abwarten“, sondern sogar als „Verwarten“ übersetzt wird. Die Vorsilbe ver- unterstreicht deutlich die Sinnlosigkeit des Wartens. Der Erzähler weiß offensichtlich um die Sinnlosigkeit des Unterfangens; das wird mit affirmativen Aussagen wie „die mit der Zeit immer noch fragwürdiger werden musste“ sehr deutlich hervorgehoben. „So vollzog sich ohne sein Wissen die Flucht der Zeit“<sup>209</sup>, merkt er mehrmals an. Was bei den Soldaten vorherrscht, ist der merkwürdige Glaube an die „nobile cosa“, die gute Sache. Das Warten wird, wie oben bereits angemerkt, zunehmend zum Abwarten, ja zum Ver-Warten von Zeit, da sich die Hoffnung auf und der Glaube an einen Triumph durch eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit den vermeintlichen Tartaren zunehmend als absurd erweist.

Das Erzähltempus des Romans ist vorwiegend das Perfekt, das jedoch in Momenten der Enttäuschung und der erneuten Verfestigung der Wartehaltung ins Präsens umschlägt. So wird ein Präsentwerden des langen (vergeblichen) Wartens in der

---

<sup>208</sup> TW, S. 59.

<sup>209</sup> TW, S. 97.

narrativen Struktur miterzeugt. Dies zeigt exemplarisch die folgende Stelle des Romans, als für kurze Zeit an die Präsenz des Feindes geglaubt wird und der Moment der Gloria näherzurücken scheint:

Die Fliege summt noch immer im Saal umher, [...] während die Ebene im Norden sich mit bewaffneten Scharen füllte – bewaffnete Scharen, die keine kampfeslustigen Feinde waren [...], deren Gewehre nicht geladen waren, deren Dolche nicht geschliffen waren.

Das ist es also, was in der Tartarenwüste vor sich geht. Und oben, auf der Festung, fällt nun alles wieder in seinen gewohnten täglichen Trott zurück.<sup>210</sup>

Zur Gestaltung der fiktiven Zeiterfahrung als leere, als erwartete Zeit trägt als weiteres Merkmal bei, dass die Parameter einer chronologischen Sukzessivitätslogik nicht anwendbar sind. Das ergibt sich daraus, dass nichts passiert, das heißt, es sind kaum Einzelereignisse fassbar, die ein Vorher/Nachher ausmachen würden. Da die Handlungen auf der Festung mit größter Routine und Monotonie stets gleich ablaufen, sich also kaum voneinander unterscheiden lassen und da die Tage aufgrund ihrer ‚Leere‘, was Handlung oder Sinnhaftigkeit betrifft, kaum differenzieren, hat man auch nicht den Eindruck, dass im Sinne einer Differenz von Vorher und Nachher Zeit vergeht. Trotzdem scheint sich die Zeit auf der Festung ‚anzuhäufen‘. Dieser Eindruck von gehäufte Zeit entsteht im Roman auf der Ebene des emotionalen Erlebens der fiktiven Zeiterfahrung durch die Erzählerfigur. Der Überdruß, der mit der erlebten Leere der Wartezeit einhergeht und der auch ihrer konventionell negativen Konnotation geschuldet ist, bleibt rückblickend als emotionale Tönung erhalten. Weiterhin entsteht der Eindruck von ‚leerer‘ Zeit beim Warten natürlich dadurch, dass ein eindeutiges Ungenügen an der Situation der Gegenwart vermittelt wird, als ein Resultat aus dem Gerichtetsein auf etwas, das nicht gegenwärtig ist.<sup>211</sup> Während des Wartens kann der Wartende mit der gegenwärtigen Zeit nichts anfangen, er kann sie nicht ‚nutzen‘. Dieser Effekt, die Zeit des Wartens als ‚leere‘ und doch angehäufte Zeit wahrnehmbar zu machen, wird also vornehmlich dadurch erzielt, dass durch Informationen das Vergehen von Zeit angegeben ist – die Schatten, die wandern, die Jahreszeiten, die vergehen –, gleichzeitig aber in Bezug auf die Teleologie, die dem Roman durch das Ankündigen eines großen Ereignisses (das stets vage bleibt, weil die Existenz der Tartaren ebenso vage ist) zugeschrieben wird, nichts passiert. Indem das Erwarten

---

<sup>210</sup> TW, S. 100.

<sup>211</sup> Vgl. wieder Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 46.

durch den Wegfall eines Ziels zu sinnlosem Verwarten wird, wird der Eindruck einer leeren Zeit des Wartens vermittelt.<sup>212</sup> Es genügt ein Ungenügen an der aktuellen Situation, um eine Wartesituation zu erzeugen. Denn da das große Ziel des Wartens nur ein vermeintliches ist (wie sich durch die Kommentare des Erzählers und schließlich die Sinnlosigkeit von Drogos Warten herausstellt), kann das Ungenügen am präsentischen Zustand nur ad infinitum andauern.

Die kleinen, kaum voneinander unterscheidbaren Warteetappen, die sich im Großen zu einem (lebens-)langen Warten verdichten, das sich als zunehmend vergeblicher und somit sinnentleerter erweist, bewirken, dass die Zeit wahrgenommen wird, als stehe sie still. Die kleinen Warteetappen, in denen die Zeit ganz deutlich wahrnehmbar ist, führen hingegen zu einer Fokalisierung der Zeit.

„Wissen Sie, Herr Leutnant, seit wann der hier in der Festung ist?“

„Keine Ahnung ...“

„Seit fünfzehn Jahren, Herr Leutnant! Seit fünfzehn gottverfluchten Jahren!“

Und immer noch erzählt er dieselbe Geschichte: Ich bin nämlich durchaus provisorisch hier und warte jeden Tag darauf ...“

Die Gehilfen tuschelten miteinander.<sup>213</sup>

Durch den allwissenden Erzähler wird im Roman mehrfach proleptisch vorweggenommen, dass Drogo den ‚Absprung‘ nicht mehr schaffen wird, dass sein Leben sich immer mehr in das Netz aus merkwürdigen Vorschriften, totaler Gewöhnung und Schläfrigkeit und langem, sinnlosem Warten verstrickt.

Nach weiteren 15 Jahren erzählter Zeit im Roman – und auch die Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit macht das Wenige (in Seiten) für so viel Zeit (Jahrzehnte) deutlich – berichtet der Text vom Tod der Mutter Drogos. Damit endet die Übermittlung von Informationen aus der Welt außerhalb der Festung endgültig. Das hermetische Moment, das der Festung in ihrer Ausgeschlossenheit vom Rest der Welt und mit ihrer merkwürdig eigenen Zeitkonzeption gestalterisch zugewiesen wurde, verstärkt sich durch die zunehmend monoperspektivische Fokussie-

---

<sup>212</sup> Vgl. auch: „Si è detto che il potere del racconto sta nel proporre continui, successivi ‚momenti di attesa‘ che dovrebbero fare scattare il Grande Evento, senza che mai lo scatto decisivo si produca. Quelli che sembrerebbero artifici di ritardo in effetti funzionano da motore, rilanciando continuamente la storia. Così anche la routine militaresca della vita in fortezza, le voci contraddittorie, i segni quasi impercettibili che si scorgono in fondo al deserto, i giochi della luce sulle vecchie mura, i mutamenti del cielo, del clima secondo le stagioni, diventano ‚avventurosi‘. Piccole percezioni, insieme con scarti nei tempi grammaticali della narrazione, cercano di segmentare e quindi di conteggiare il passaggio del tempo: ma il Tempo (con l’iniziale maiuscola) è per definizione fuori dalla fortezza, fuori da Drogo e dalla sua storia, irrecuperabile.“ Gramigna, Giuliano (Hrsg.), *Dino Buzzati: Romanzi e racconti*. Mailand: Mondadori, 1978, S. 11.

<sup>213</sup> TW, S. 46.

rung nun weiter. Die Verbindung zur Welt außerhalb der Festung bricht endgültig ab. Die Zeit der Festung wird endgültig zu einer anderen Zeit. Sie erweist sich als kranke, morbide Zeit, die mit dem vitalen Strom der eigentlichen Lebenszeit nichts mehr gemein hat. Drogo ist nun fast fünfzig Jahre alt und wird zunehmend gebrechlich und krank:

Zwar war er noch nicht fünfzig Jahre alt, und doch hatte der Strom der Zeit ihn bereits beiseite geschwemmt und ihn in ein totes Gewässer gestoßen.<sup>214</sup>

Am Ende des Romans passiert schließlich das, worauf gewartet wurde: Der ‚Feind‘ zeigt sich in der Wüste. Doch Drogo wird aus Konkurrenzgründen weggeschickt, was mit seiner Krankheit begründet wird, und ein neuer Kommandeur beansprucht den Ruhm für sich. Drogo stirbt einsam und allein, mit den Gedanken bei seinem erwarteten Leben, im Zimmer eines Gasthauses. Die Erzählerstimme erzeugt eine fiktive Gegenwart, die der These zuspield, dass die drei Texte ein intertextuelles Geflecht präsentischer, noch andauernder infinitiver Wartezeit erzeugen. Dieses zeigt sich insbesondere am Schluss des Romans, der eindeutig auf den nahenden Tod des Protagonisten verweist, jedoch im Erzähl-Präsens verbleibt. Auch der Erzähler wartet schließlich – vergeblich – auf ein Ereignis, das die Lebenszeit Drogos mit Sinn füllt und, rezeptionsästhetisch gesehen, dem Narrativ eine erzählenswerte Begebenheit, einen Höhepunkt, einen Sinn verleihen würde, einen Grund, dieses Leben überhaupt zu erzählen:

Schatten kriechen von allen Seiten auf ihn zu. Es mag Stunden oder Tage, Wochen oder Monate dauern, bis sie über ihm zusammenschlagen; aber auch wenn es noch Wochen oder Monate wären – welch armselige Frist, da doch an ihrem Ende der Tod stehen wird!

[...]

Wie armselig erschien ihm jetzt jenes Warten auf den Wällen der Festung, jenes Hinausstarren nach der Tartarenwüste, all die kleinliche Sorge um Beförderung und Vorwärtskommen, all das, was in Jahrzehnten tatenlosen Ausharrens den Inbegriff seiner Gedanken gebildet hat!<sup>215</sup>

Hier wird wieder überzeugend mit der Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit gespielt: Die Erzählzeit für dieses so wichtige, in der erzählten Zeit lange erwartete Ereignis ist kurz – in diesem erzähltechnischen Kniff wird das absurde Verhalten Drogos erneut vorgeführt. Die Absurdität liegt somit semantisch darin, dass

---

<sup>214</sup> TW, S. 191-193.

<sup>215</sup> TW, S. 169.

das, worauf so lange gewartet wurde, sich letztlich für den Protagonisten als bedeutungslos erweist, und narrativ darin, dass dem semantisch zuvor als wichtig Gekennzeichneten (es wurde stets darauf gewartet) schließlich so wenig Raum und fiktive Zeit in der Erzählzeit gewidmet wird.

In diesem Spiel mit der fiktiven Zeit wird die Absurdität von Drogos Verhalten vor allem als eine Mahnung an die Vanitas herausgestellt. Der Erzähler unterstreicht die Sinnlosigkeit von erwarteter Zeit und mutet damit bisweilen wie eine moralisierend-mahnende barocke Erzählerstimme an.

Semantisch weist der Roman *Buzzatis* einige Gemeinsamkeiten mit Kabaphēs' Gedicht und Coetzees Roman *Warten auf die Barbaren* auf: zunächst vor allem die fragliche, aus der Perspektive der „Zivilisierten“ konstruierte Grenze zwischen Zivilisation und Barbaren/Tartaren und die vermeintliche Bedrohung durch dieses Andere, des Weiteren natürlich den konstitutiven Status, der dem Modus des langen Wartens als fiktiver Zeiterfahrung für die Bedeutung des Romans zukommt. Enthistorisierungen, wie sie auch im Gedicht *Warten auf die Barbaren* erfolgen, lassen die Semantik des Textes in höchstem Maße allegorisch wirken.

Der Roman erscheint in seiner durchaus aktuellen Fragestellung nach dem rechten Handeln und der sinnvollen Nutzung von Zeit modern; gleichzeitig wird durch die Stimme des Erzählers, die sich mahnend und moralisierend in die Handlung einmischt, im Gegenzug ein recht antiquierter Eindruck erzeugt. Modern, wenn auch recht fatalistisch erscheint die Tatsache, dass Drogos Entscheidungsfindung letztendlich durch seine Krankheit zwangsweise ausgesetzt wird. Damit verhält sich der Text in Bezug auf eine ethische Implikation recht neutral. Das Warten ad absurdum zu führen ist offenbar nicht ausreichend, um dem Text ein ethisches Potential zu verleihen.

Während Drogos Warten gleichzeitig mit seinem Leben ein absurdes Ende nimmt und es sich dabei um eine persönliche (wenn auch mit seinen Soldatenkollegen geteilte und symbolisch für eine Gesellschaft geltende) Wartesituation handelt, die letztendlich moralisierend ad absurdum geführt wird, bildet das Warten in Coetzees Roman *Warten auf die Barbaren*, der im nächsten Abschnitt analysiert wird, ein komplexeres Geflecht. Hier handelt es sich um einen mehrfach perspektivierten und letztlich nicht aufzulösenden Zustand, dessen Aussetzen eines ‚Richtig‘ oder ‚Falsch‘ über das Werk hinausreicht.

#### 1.4 Jacobus M. Coetzees *Warten auf die Barbaren*

In Coetzees Roman *Warten auf die Barbaren* verhält es sich sowohl mit der fiktiven, ästhetischen Zeit als auch mit der Frage nach der ethischen Implikation des Narrativs ein wenig anders als bei den beiden oben analysierten Texten. In diesem Text wird, um die These voranzustellen, poetisch das Aussetzen eines richtigen oder falschen Entscheidens erzeugt, also die ti-draso-Frage in einem raffinierten Verfahren des langen Wartens als Zögern potenziert.

Coetzees Romane, von *Dusklands* (1974) über *In the Heart of the Country* (mit dem er seinen ersten Preis, den *South African Literary Award* gewann) bis hin zu *Warten auf die Barbaren*, verdeutlichen, dass mehr oder weniger explizite Kolonialismuskritik unabdingbarer Bestandteil seines Werks sind und dass die südafrikanische Landschaft seiner Heimat (Kapstadt, Worcester) Gegenstand seiner Faszination ist.

In *Warten auf die Barbaren* führt der Magistrat in einer kolonialen Wirklichkeit – die wie in Buzzatis Roman nicht näher bestimmt ist – jahrzehntelang gewissenhaft die Amtsgeschäfte einer kleinen Garnisonsstadt an der Grenze eines Empires, welches unter steter, aber offenbar nicht akuter Bedrohung durch ‚Barbaren‘ steht. Als eine Spezialeinheit, durch deren Eintreffen das eigentliche Konfliktgeflecht entsteht, vermeintliche Barbaren foltert, verstrickt sich der Magistrat immer mehr in Situationen, die sein Dilemma verstärken: Er gewährt einem misshandelten Barbarenmädchen Unterschlupf und bringt sie schließlich zu ihrem Stamm zurück. Dies bringt ihm den Ruf eines Verräters ein, schließlich gerät er selbst in Gefangenschaft und wird von seinen eigenen Leuten gefoltert. Er unterliegt zuletzt selbst der Willkür jener Zuordnung, wer als ‚Barbar‘ gilt und wer nicht. Den einzelnen Handlungen übergeordnet erweist sich sein Dasein als ein langes Warten „auf die Barbaren“.

Der Roman weist eine homodiegetische Erzählsituation auf; der Magistrat als Protagonist erzählt gewissermaßen seine eigene Geschichte „as it were, enclosed in quotation marks from the beginning to the end“.<sup>216</sup> Das Erzähltempus ist durchgehend das Präsens. Dadurch und durch die unspezifischen Orts- und Zeitangaben in Coetzees Roman wird wie in Buzzatis *Die Tartarenwüste* und in Kabaphēs‘ Ge-

---

<sup>216</sup> Dovey, Teresa, *The novels of J. M. Coetzee. Lacanian allegories*, Johannesburg: Ad Donker, 1988, S. 213.

dicht eine fiktive Zeiterfahrung vermittelt, die den literarischen Text aus seinem jeweiligen zeitlichen Kontext heraushebt und ihn sowohl kontemporär als auch gleichermaßen zeitlos wie zeitentrückt erscheinen lässt, woraus sich das oben bereits diskutierte allegorische Potential ergibt.

#### **1.4.1 In der Grenzstadt: Das Warten auf die Barbaren**

Die Romanhandlung beginnt mit dem Eintreffen von Oberst Joll von der „wichtigsten“ Abteilung III der Staatspolizei in der Grenzstadt; er hat die Aufgabe, eine vermeintliche Rebellion der Barbaren niederzuschlagen. Dies wird nicht weiter erläutert:

Über den Grund seines Hierseins sprechen wir nicht. Er ist hier im Zusammenhang mit den Notstandsgesetzen, das genügt.<sup>217</sup>

Was Joll mit Hilfe von Folter herausfinden soll, ist „die Wahrheit“. Der Eindruck, dass diese genauso relativ ist wie die Einordnung als ‚barbarisch‘, wird dadurch erzeugt, dass die Wahrheitsfindung auf der Handlungsebene einer Figur anvertraut wird, die von Anfang an als grausam und verblendet charakterisiert wird.<sup>218</sup> Dazu steht die überzogen wirkende Aussage „Er findet die Wahrheit“ in einem deutlichen Gegensatz:

Seine Aufgabe ist, die Wahrheit herauszufinden. Er kümmert sich nur darum. Er findet die Wahrheit.<sup>219</sup>

Im Vergleich dazu wird der Magistrat, den Oberst Joll in der Grenzstadt trifft, als die Romanerzählung einsetzt, als weniger determiniert charakterisiert. Er lebt offenbar schon seit sehr langer Zeit in der Grenzstadt:

Der Sommer rollt langsam seinem Ende entgegen. Die Obstgärten stöhnen unter ihrer Last. Bei meinem letzten Besuch in der Hauptstadt war ich noch ein junger Mann.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> WB, S. 7.

<sup>218</sup> Der Magistrat sagt über Oberst Joll: „So etwas habe ich noch nie gesehen: zwei kleine runde Glasscheiben in Drahringen vor seinen Augen. Ist er blind?“ WB, S. 7.

<sup>219</sup> WB, S. 11.

<sup>220</sup> WB, S. 20.

Die Personifizierung der Obstbäume, die trügen letzten Sommertage – alles deutet auf die Reife, auf das fortgeschrittene Alter des Magistrats und auf eine bisher ereignislos und einförmig verlaufene Zeit seines Daseins hin. Dies wird weiter vorn im Text noch deutlicher: Der Magistrat lebt das Leben eines passiven Beamten mit einem geregelten, gleichförmigen Tagesablauf, der eigentlich auf den Ruhestand wartet:

Ich wollte nicht mit hineingezogen werden. Ich bin Magistrat auf dem Land, ein Verantwortung tragender Beamter im Dienst des Reichs, der an dieser trügen Grenze seines Amtes waltet und auf den Ruhestand wartet.

Im Übrigen schaue ich zu, wie die Sonne auf- und untergeht.<sup>221</sup>

Eigentlich ist der Zustand des Magistrats schon determiniert. Er wartet auf Barbaren, die – und hier überschneidet sich die Semantik mit der der oben analysierten Texte – hauptsächlich als eine Art Platzhalter für ein sinnentleertes Dasein fungieren. Die Grenze ist „träge“<sup>222</sup>, das heißt, es passiert dort nicht viel; entsprechend klingt ‚des Amtes walten‘ nicht nach anspruchsvoller, aktiver Tätigkeit – das Dasein des Magistrats begründet sich durch die Präsenz des „Feindes“, dieser Zeichenmenge, die die ‚Barbaren‘ ausmacht (denn dem Leser wird von jenen Barbaren nichts übermittelt als Zeichen und Spuren sowie Gerüchte). Diesem Feind wird die Referenz des barbarischen Anderen zugewiesen, und seine Anwesenheit oder Präsenz fungiert als Begründung für ein eigentlich sinnentleertes Dasein, was wiederum auf das ‚Motto‘ von Kabaphēs’ Gedicht verweist:

Und, was sollen wir ohne Barbaren tun?  
Diese Menschen waren immerhin eine Lösung.<sup>223</sup>

Der Leser sieht sich also einer mit ereignisloser Gegenwart angefüllten Zeit gegenüber, deren Eindruck von Stillstand bildhaft erzeugt wird. Auf der Inhaltsebene wird nicht näher definiert, um welche Gruppe von Menschen es sich eigentlich handelt, wenn von den ‚Barbaren‘ die Rede ist.

---

<sup>221</sup> WB, S. 17 und 19.

<sup>222</sup> Vgl. WB, S. 17 und 19.

<sup>223</sup> Kabaphēs, Kōnstantinos, „Warten auf die Barbaren“, in: ders., *Gesamtwerk*, S. 73.

## 1.4.2 Wer sind eigentlich die Barbaren?

Der Begriff „Barbaren“ stammt aus dem Griechischen; dort bezeichnete das Wort *barbarian* die unverständlichen Laute fremder Sprecher, die wie ‚bar-bar‘ klangen (heute würde man ‚bla-bla‘ sagen).<sup>224</sup> Dass diese Laute nur Menschen einer anderen Sprache und Kultur unverständlich erscheinen, lenkt die Aufmerksamkeit gleich wieder auf den Konstruktcharakter solcher binärer Einteilungen wie ‚verständlich‘/‚unverständlich‘, ‚eigen‘/‚fremd‘, ‚auf dieser Seite (einer Grenze)‘/‚auf der anderen Seite‘.<sup>225</sup> Die Präsenz einer Grenze markiert zunächst eine Art Alteritätstopographie, eine Perspektive, von der aus unterschieden wird, was das ‚Eigene‘ ist und wo das Fremde anfängt. Der Grenzbereich, der im Text zur vermeintlichen Abgrenzung zwischen Zivilisation und Barbarei dient, bleibt dabei ebenso unbestimmt. Die ‚Grenze‘ fungiert nur für die Machthaber als Standpunkt, von dem aus der Übergang von ‚fremd‘ zu ‚eigen‘ markiert wird. Da sich eine wirkliche geographische Grenze, an der die Zivilisation aufhören und das Fremde anfangen würde, jedoch nicht ausmachen lässt – das gilt für alle drei Texte –, kann hier letztendlich nur von einem Übergangs-, einem Passagen- oder Schwellenbereich gesprochen werden.<sup>226</sup> Das Wort Grenze wird in den Texten benutzt, aber gleichzeitig durch die Infragestellung der binären Einteilungen unterminiert. So ergibt sich in allen Texten ein Schwellenbereich, der sich letztlich als eine Zone des Dazwischen, als ein Übereinander und Nebeneinander von ‚Zivilem‘ und ‚Barbarischem‘, von Zeiten und von Dilemmata erweist, wie weiter unten noch näher ausgeführt wird.<sup>227</sup> Mit der Hinfälligkeit einer Grenze wird auch die Konstruktion der ‚Anderen‘ als Barbaren hinfällig. Wer letztlich die Barbaren sind,

---

<sup>224</sup> Vgl. z.B. Brather, Sebastian, *Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie*, Berlin: de Gruyter, 2004, S. 117-138.

<sup>225</sup> Was als Fremdes gilt, ist eine „relationale Kategorie der Wahrnehmung“ und immer „okkasionell, bezogen auf das jeweilige Hier und Jetzt, von dem aus jemand spricht, handelt, denkt“. Anders ausgedrückt: Etwas ist immer nur von einem konkreten Standpunkt oder aus der Perspektive etwa eines Subjekts, eines sozialen Gefüges oder einer Kultur fremd. Vgl. Waldenfels, Bernhard, *Topographie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 23, und v.a. wieder Kristeva, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*.

<sup>226</sup> Der Unterschied zwischen den Begriffen „Grenze“ und „Schwelle“ wird hier wichtig. Mit Waldenfels sollte die Schwelle nicht mit einer Grenze gleichgesetzt werden, die eine definite Linie in die Landschaft zeichnet. Das Verharren auf einer Grenze ist nicht möglich, im Betreten wird sie bereits überschritten. Vgl. Waldenfels, Bernhard, *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 29. Ganz ähnlich drückt sich Walter Benjamin aus: „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone.“ Benjamin, Walter, „Das Passagenwerk“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. V, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 618.

<sup>227</sup> Vgl. dazu wieder Abschnitt 1.2.5.1 dieses Kapitels.

wird im Text fortlaufend in Frage gestellt. Die als Barbaren bezeichnete Gruppe wartet nämlich, auf einer ‚anderen‘ Seite der ‚Grenze‘, ebenso auf den Abzug der Truppe um den Magistrat und Oberst Joll.<sup>228</sup> Auch von ihrem Standpunkt aus könnte man sagen: Sie warten auf die Barbaren – in dem Sinne, dass nun die Rollen in diesem Fall vertauscht sind. Es handelt sich somit ganz offensichtlich um relative Bezeichnungen, die vom Standpunkt des Betrachters abhängen. Als genauso obsolet erscheint umgekehrt die Einordnung derer, die die Zivilisation bzw. das Empire vertreten. Auch hier drängt sich die Vermutung auf, dass das neutrale und doch allumschließende „Empire“, wie in Kabaphēs’ Gedicht der „Senat“, bewusst unbestimmt gelassen wurde, um eine überzeitliche, allegorisch wirkende Bedeutung zu erzielen. Die Alteritätsdebatte und die Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, werden somit für alle geschichtlichen Kontexte aktuell gehalten.<sup>229</sup> Coetzee entlarvt den regierungsamtlichen Diskurs und die „Schutzversprechen“ des Reiches, indem er die ‚Barbaren‘ als jedem Menschen, jeder Gesellschaft immanent entlarvt. Die zwecks Abwehr der Barbaren angewendeten Barbareien sind für das Gemeinwesen bedrohlicher als die angebliche Bedrohung von außen.

Wie eben schon angesprochen, befindet sich auch die als Barbaren bezeichnete Gruppe in einem Zustand des Wartens; ließe man sie sprechen, würden sie wahrscheinlich ebenfalls sagen, sie warteten darauf, dass die Barbaren abziehen (was sich in diesem Fall auf die Bewohner der Grenzstadt bezöge):

Die Barbaren wissen das. In diesem Augenblick sagen sie zueinander: >Habt Geduld, bald werden ihre Ernten durch das Salz anfangen zu verkümmern, sie werden sich nicht mehr ernähren können, es wird ihnen nichts übrig bleiben, als zu gehen.< So denken sie. Dass sie uns überdauern werden.<sup>230</sup>

Weiter vorn im Text heißt es:

Die Barbaren haben sich mit ihren Herden in die tiefsten Bergtäler zurückgezogen und warten darauf, dass die Soldaten aufgeben und abziehen.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> WB, S. 120.

<sup>229</sup> Das Gleiche gilt für die Bezeichnung „Barbaren“: „Nevertheless, despite the historically variable interrelationship between the two concepts and the changes in the semantic space they occupy, such categories in history appear as ahistorical entities, operating in time but not themselves historicized“. Scott, Joan, *The Evidence of Experience*, Critical Inquiry 17.4, 1991, S. 778.

<sup>230</sup> WB, S. 98.

<sup>231</sup> WB, S. 243.

Zuletzt stellt der Text den Begriff der Zivilisation selbst in Frage, wenn er diese in einer weiteren Aussage des Magistrats mit der Metapher einer schwarzen Blume fasst: „Es ist Zeit, dass die schwarze Blume der Zivilisation blüht.“<sup>232</sup> Die Konnotation dieser Metapher ist eindeutig bedrohlich, sie verbildlicht die Perversion der Kolonisierung: Anstatt das Land fruchtbar zu machen und es in jeder Hinsicht zur Blüte zu bringen, geht die Zivilisation der Kolonie mit Unterdrückung und einer Bedrohung der natürlichen Verhältnisse einher.

### 1.4.3 Dilemma und Zeiterfahrung

Die im Einleitungskapitel dieser Arbeit ausgeführte These, dass der Modus des Wartens – hier als Zögern – aus einer Inkongruenz verschiedener Zeiterfahrungen entstehen kann, erfährt hier Bestätigung: Der Magistrat hat sich ganz offenbar auf eine Zeit der Reife, der Natur, also auf eine zyklische Art von Zeiterfahrung eingestellt, er möchte „in Frieden“ und im Einklang mit der Natur verharren:

Spätsommer, eine Zeit des Friedens. Ich glaube an den Frieden, vielleicht sogar Frieden um jeden Preis.<sup>233</sup>

Sein Antagonist Oberst Joll hingegen verkörpert die „Zeit des Empire“, also eine durch gesellschaftliche Ansprüche konventionalisierte – und, wenn man so will, unnatürliche – Zeit, die auch den Barbaren aufoktroziert werden soll. Es herrschen also verschiedene Arten von ‚Zeit‘, die kollidieren, als die ‚zivilisierten Machtinhaber‘ und die ‚Anderen‘ aufeinandertreffen.

Der Zustand des Magistrats erscheint also zunächst determiniert: Er „waltet seines Amtes“ (dies erinnert an *Die Tartarenwüste*, wobei Drogo dort wirklich an die Präsenz des Feindes glaubt und auf diesen wartet, während hier der Feind nach Überzeugung des Magistrats nicht wirklich existiert). Der Magistrat begründet also (auch wenn er nicht ernstlich daran glaubt) seine Präsenz mit dem Dasein der Barbaren. Die ‚Präsenz‘ der Barbaren begründet auf der anderen Seite auch das Dasein des Oberst Joll.

---

<sup>232</sup> WB, S. 145.

<sup>233</sup> WB, S. 30.

So stellt sich die Situation am Anfang des Romans dar. In dessen weiterem Verlauf ergibt sich nun eine Stimmung (da diese sich produktions- und rezeptionsästhetisch aus der subjektiven Bewusstseinslage und dem subjektiven Zeitempfinden des homodiegetischen Erzählers herausbildet, wird hier nicht von Situation gesprochen), die von hoher Kontingenz geprägt ist. Es wird von verschiedenen Ereignissen berichtet, die eintreten und ein labyrinthartiges Geflecht von Informationen bilden. Das metaphorische Feld des Labyrinths<sup>234</sup> gestaltet sich im Roman-Text von nun an immer weiter aus und verbindet sich mit dem der Wüste, die als Schwellenzone den genuinen Ort eines „radikal Fremden“<sup>235</sup>, einen Niemandsort<sup>236</sup> bildet. Dieser Eindruck eines Schwellenbereichs als eines ‚Ortes des Dazwischen‘ wird dadurch bestätigt, dass eine Präsenz der Barbaren stets nur passiv bezeugt wird; nirgendwo im Text gibt es eindeutige Zeichen oder wird vom Erzähler in der ersten Person über wahrhaftig präsente Barbaren berichtet. Wem ‚gehört‘ nun die Wüste, den ‚Zivilisierten‘ oder den ‚Barbaren‘? Der Magistrat als Ich-Erzähler vermittelt Informationen aus dritter Hand; es handelt sich um Gerüchte und Gerede, es wird gemunkelt und vermutet, und dies stets in Konjunktivform; auch die Informationsquellen werden im Text nie angegeben:

Doch vergangenes Jahr drangen aus der Hauptstadt Geschichten von Unruhen unter den Barbaren zu uns [...]<sup>237</sup>

<sup>234</sup> Vgl. wieder Abschnitt 1.1.5: Im Labyrinth des ‚ti draso‘: Grenze, Schwelle, Wüste als Heterotopien des Wartens.

<sup>235</sup> Nach Harman muss sich jede moderne Beschreibung des Fremden auf dessen räumliche Nicht-Positionierbarkeit beziehen. Das oder der Fremde ist demnach nie eindeutig entweder hier oder dort, sondern befindet sich räumlich (und zeitlich!) in einem passageren Dazwischen, einem „in-between“. Vgl. Harman, Leslie D., *The Modern Stranger. On Language and Membership*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988. Waldenfels spricht in diesem Zusammenhang von „radikaler Fremde“ als einem „absoluten Dazwischen“. Vgl. Waldenfels, Bernhard, *Topographie des Fremden*, S. 16-18 und S. 78. Das absolute Dazwischen würde jedoch wiederum den binären Dualismus von innen/außen, eigen/fremd aufrufen, der hier unterminiert wurde. Man könnte somit von einer Unbegrifflichkeit der radikalen Fremdheit sprechen, wie Blumenberg sie als absolute Metapher geltend macht. Vgl. Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, und „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“, in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 85-106. Das bzw. die Fremde wird in den hier analysierten Texten durch die Metaphorik von Schwellenräumen und -zeiten greifbar. Es ist letztlich aus der Uneigentlichkeit der Metaphorizität kaum rückübertragbar. Wie das Warten bleibt die/das Fremde stets an die metaphorische Sprache gebunden, um sich ästhetisch darzustellen.

<sup>236</sup> Waldenfels, Bernhard, „Sinnesschwellen“, in: ders., *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 9.

<sup>237</sup> Vgl. dazu, die Form des Berichtens über Dritte in der vorletzten Strophe des Gedichts von Kabaphēs: „Einige Leute sind von der Grenze gekommen / Und haben berichtet, es gebe sie nicht mehr, die Barbaren.“ Kabaphēs, Konstantinos, „Warten auf die Barbaren“, in: ders., *Gesamtwerk*, S. 73.

Die Barbarenstämme bewaffneten sich, munkelte man; das Reich müsse  
Vorsorge treffen, denn es würde bestimmt Krieg geben.  
Von diesen Unruhen habe ich selbst nichts mitbekommen.  
Mein Eindruck ist, dass es garantiert in jeder Generation eine gewisse Zeit  
der hysterischen Angst vor den Barbaren gibt. [...]  
Zeig mir eine Barbarenarmee, und ich glaube, dass es sie gibt.<sup>238</sup>

In dieser Situation spitzt sich nun das moralische Dilemma zu: Oberst Joll drängt auf Handeln. Der Magistrat jedoch verharrt in zögernder und zaudernder Wartehaltung und reflektiert in einem von nun an fortdauernden *ti-draso*-Prozess – wiederum in einem Gewebe aus Reflexionen, das alle Möglichkeiten des (richtigen) Handelns simuliert, dessen verworrene ‚Stränge‘ sich aber nicht auflösen lassen – über die Handlungsmöglichkeiten und über seine Position:

Anscheinend ist es nun bald vorbei mit meinen bequemen Jahren [...] in der Gewissheit, dass die Welt stetig ihren Gang geht [...] – wenn ich mich klug verhalten hätte, dann könnte ich vielleicht jetzt zu [...] meinen stillen Sinnesfreuden zurückkehren und abwarten, bis die Provokationen aufhören und die Erschütterungen an der Grenze verebben.<sup>239</sup>

Das Dasein des Magistrats bestand ja schon vor der dem Leser erzählten Zeit aus passivem, allerdings friedlichem Warten. Dieses friedliche Warten kommt nun durch die kontingenten Ereignisse ins Wanken. Die Positionen ‚Warten‘ und ‚Handeln‘ geraten in Konflikt. Aus dem friedlichen Warten wird ein zögerndes und zauderndes Warten. In dieser Situation, dieser Zwischenzeit zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht wird durch Suspension, durch das vermeintliche Nichthandeln des Wartens und Zögerns eine „tatsächliche“ Handlung verhindert. Mit Joseph Vogl wurde diese Zeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert, als Zeit des Zauderns, als Zwischenzeit ausgewiesen. So bestätigt sich die These, dass die Haltung des Wartens mit der des Zögerns fast alle Strukturmerkmale gemein hat: Wie das Zaudern hat das Warten einen metastabilen Charakter und es ist nicht eindeutig passiv.<sup>240</sup> Warten ist bewusstes Unterlassungshandeln, es kann aber durchaus einem Handeln übergeordnet sein. Dadurch, dass man Handlungen bewusst unterlässt, vollzieht man eine diesen Handlungen übergeordnete Handlung. Es wurde widerlegt, dass das Warten als langes Warten

---

<sup>238</sup> Vgl. WB, S. 20.

<sup>239</sup> WB, S. 21.

<sup>240</sup> Vogl, Josef, *Über das Zaudern*, S. 37.

andere Tätigkeit intentional ausschließt.<sup>241</sup> Auf die semantische Ebene des Roman­textes bezogen befindet sich der Magistrat in einer Situation, deren Dilemma sich, wie Ziolkowski konstatiert,<sup>242</sup> aus dem Zusammenprall zweier gesellschaftlicher Kontexte und ihrer unterschiedlichen Konventionen ergibt. Der Magistrat befindet sich in einer solchen Situation: Oberst Joll, der das Empire verkörpert, sieht den übergeordneten Sinn seines Aufenthalts im Angriff bzw. in der Vertreibung der ‚Barbaren‘. Der Magistrat folgt einem anderen Sinn, nämlich dem, in seiner passiven Haltung zu verbleiben. Somit kann weiterhin behauptet werden, dass sich diese Phase des Wartens als Zögern dort manifestiert, wo sich der Konflikt zuspitzt, der zwischen dem Handlungsdrang Jolls („Der Oberst ist ungeduldig. Sein Plan ist, die Nomaden blitzartig zu überfallen ...“<sup>243</sup>) und der Zöger- und Verdrängungshaltung des Magistrats besteht: „Uns bleibt nichts anderes übrig, als unsere Schwerter bereitzuhalten, auf der Hut zu sein und abzuwarten.“<sup>244</sup> So gerät der Magistrat aufgrund des von Joll erzeugten Handlungsdrucks in ein Dilemma, welches nicht auflösbar ist, da aus seiner Sicht keine der möglichen Handlungen einen überzeugenden Sinn hätte. Daher erweisen sich die Einzelhandlungen, die er vornimmt (die Pflege des Barbarenmädchens, die Spurensuche etc.), aufgrund ihrer Sinnlosigkeit bezüglich einer Intention als Telos – der Auflösung des Dilemmas – als einem Modus des Wartens als Zögern untergeordnet. Der Magistrat verharrt angesichts des labyrinthartigen Geflechts aus bestehenden, aber nicht sinnhaften Handlungsmöglichkeiten in einem Modus des Zögerns.

In diesem langen Warten des Magistrats verdichtet sich nun in dessen fiktiver Zeiterfahrung sein ganz persönliches Dilemma von Tat und Aufschub, das gleichzeitig auch ein gesellschaftliches Dilemma darstellt. Das mit der fiktiven Zeit des Wartens erzeugte Stillstehen der Zeit weist auch auf eine Parallelsetzung von einer ‚anderen Zeit‘ zu einem ‚anderen Raum‘ hin: Indem der Magistrat in seinem Dasein in der Grenzstadt bereits vor der erzählten Zeit und nun auch in der erzählten Zeit der kontingenten Ereignisse das Warten als Ablegen des (gesellschaftlichen) Zeitzwangs präferiert, entzieht er sich zugleich dem sozialen Zwang, stän-

---

<sup>241</sup> Vgl. wieder Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, S. 46.

<sup>242</sup> Vgl. Fußnote 182.

<sup>243</sup> WB, S. 25.

<sup>244</sup> WB, S. 74.

dig interpretierbar zu agieren.<sup>245</sup> An anderer Stelle im Text äußert er erneut Ablehnung dagegen, sich in die Zeit der Geschichte einzuschreiben,<sup>246</sup> also eine ‚andere‘ als seine persönliche Zeit, eine aufoktroierte Zeit anzunehmen. Die für ihn andere Zeit der Geschichte ist immer eine bereits interpretierte, eine mit Herrschaftsansprüchen verbundene Zeit und somit keine ‚eigene‘ mehr. Er identifiziert sich, wenn überhaupt, mit einer ‚Zeit der Natur‘:

Wieso ist es uns unmöglich geworden, in der Zeit zu leben, wie die Fische im Wasser, wie die Vögel in der Luft, wie die Kinder? Das Reich ist schuld! Das Reich hat die historische Zeit geschaffen. Das Reich hat seine Existenz nicht im ruhigen, wiederkehrenden Kreislauf der Jahreszeiten verankert, sondern in der zerklüfteten Zeit von Aufstieg und Niedergang, von Anfang und Ende, von geschichtlichen Katastrophen. Das Reich verdammt sich selbst dazu, in der Geschichte zu leben.<sup>247</sup>

[...]

Der Einbruch der Geschichte in die stillstehende Zeit der Oase.<sup>248</sup>

Indem Geschichtsschreibung ‚Zeit‘ aus der Sicht von Herrschenden konzipiert und schreibt, wird den Individuen ohne Macht die Freiheit einer eigenen, individuellen Zeiterfahrung entzogen. So wie sich Macht darin ausdrückt, wer die Stimme hat, drückt sie sich auch darin aus, wer die Zeit konzipiert und wessen Zeiterfahrung zur Konvention wird und wer über Rhythmen und über die Zeit der ‚Anderen‘ herrscht. Interessant ist auch, dass der Text hier wiederum mit der Metaphorik von Heterotopien, mit metaphorischen Orten des Dazwischen und den ihnen zugeschriebenen Heterochronien arbeitet, wenn der Magistrat von einer „stillstehende[n] Zeit der Oase“ spricht.

Der Magistrat wartet auf ein Zeichen, das ihm in diesem Moment der Kontingenz den Weg weisen soll. An vielen Stellen des Romans erweist er sich als Spurensucher, als Semiotiker, der jedoch die rechte Spur, die rechte Zeit nicht (mehr) finden kann, was wiederum mit seiner Verweigerung zusammenhängen könnte, ‚interpretierbar‘ zu agieren.

---

<sup>245</sup> Kuntz, Andreas, „Volkskundliche Reflexionen zum Thema Zeit“, in: *Ethnologia Europaea* 16:2 (1986), S. 173-182.

<sup>246</sup> Vgl. dazu auch die Hauptfigur in Franz Kafkas *In der Strafkolonie* und den dort wörtlich und doch auch allegorisch zu sehenden Akt des „Einschreibens“.

<sup>247</sup> WB, S. 245.

<sup>248</sup> WB, S. 263.

#### 1.4.4 Held oder Antiheld, Warten oder Handeln?

An meiner Opposition ist nichts Heroisches – ich will das keinen Moment vergessen.<sup>249</sup>

Wie im Einleitungsabschnitt dieses Kapitels bereits ausgeführt, war in der Kulturgeschichte ab der Antike das Heldenhafte stets mit dem sofort zur Tat schreitenden Helden verbunden. Zögern oder Warten dagegen hatte zunächst nichts Heldenhaftes. Mit der Krise der Gesellschaft geriet dann aber auch der Held in die Krise und das Phänomen des wartenden, zögernden Helden kam auf.<sup>250</sup> Inwieweit kann man also bei dem zögernden Protagonisten in Coetzees *Warten auf die Barbaren*, dem Magistrat, von einem Helden sprechen? Sein ‚Handeln‘ ist, wie oben herausgearbeitet wurde, kein aktives Eingreifen, sondern vielmehr ein zögerliches Ausloten der Situation. Im Roman schaut der Magistrat zuerst weg und verfolgt eine ‚Nichteinmischungsstrategie‘, erst im weiteren Verlauf der Geschichte fängt er an, auf Spurensuche zu gehen. Selbst als er sich letztendlich den Anweisungen Jolls verweigert, greift er nicht aktiv ein, sondern sondiert wieder nur die Situation. Somit empfindet er selbst seine Weigerung gar nicht als heldenhaft, und er ist sich bewusst, dass er zwar anders, aber nicht eben besser handelt als Joll:

Zwischen mir und ihren Peinigern gibt es kaum einen Unterschied, erkenne ich; mich schaudert.<sup>251</sup>

Dieses Bewusstsein erfasst ihn vor allem bei der ‚Pflege‘ des Barbarenmädchens. Sein Verhalten in diesem Zusammenhang ist sicher auch sexuell konnotiert, aber hier wie allgemein von Zögern bestimmt:

Ich spüre kein Verlangen, in diesen stämmigen kleinen Körper einzudringen.<sup>252</sup>

Der Magistrat dringt nicht zur Wahrheit vor. Er ‚dringt zwar nicht in das Mädchen ein‘, wie es bei den Foltermethoden Jolls der Fall ist, von denen der Körper gezeichnet zurückbleibt, und er dringt auch nicht körperlich in sie ein, weil er nicht

---

<sup>249</sup> WB, S. 146.

<sup>250</sup> Vgl. Keck, Annette, *Versuchungen. Zur modernen Defiguration von Warteraum und Geschlecht*.

<sup>251</sup> WB, S. 55.

<sup>252</sup> WB, S. 78.

mit ihr schläft, aber es gelingt ihm auch nicht, die Beziehung zu dem Barbarenmädchen auf einer gleichberechtigten Ebene zu gestalten:

Ich gebe ihr zu essen und Unterkunft, benutze ihren Körper – wenn man das, was ich tue, so nennen kann – auf diese seltsame Weise.<sup>253</sup>

Im Grunde wartet der Magistrat durchweg darauf, dass das Mädchen zu ihm spricht, und vor allem darauf, dass er sie versteht. Seine Subjektposition kann sich aber nicht konstruieren, weil er sich in ihr nicht „sehen“ kann.<sup>254</sup> Im fünften Teil des Romans mit seinen langen reflexiven Passagen und inneren Monologen scheint eine teilweise Integration des Anderen in das Selbst gelungen: Der Magistrat sieht Joll nun, wie die Barbarin ihn vorher gesehen hat, der abgewandte Blick verbindet ihn mit ihr. Trotzdem bleibt sein Lernprozess begrenzt, da er trotz aller Skepsis und Reflexion am Status quo seiner Kultur der kolonialen Präsenz festhält. Das Warten auf eine Kommunikation, auf Verständnis scheint nicht zu enden. Immer wieder befragt der Magistrat sich selbst zu seiner Beziehung zu dem Mädchen und zum Status der menschlichen Würde im Allgemeinen:

Sie fügten ihr Schmerz zu, und er [ihr Vater, N.B.] konnte sie nicht daran hindern [...].  
Danach war sie kein vollwertiger Mensch mehr, uns allen verschwistert.<sup>255</sup>

Was sieht sie? Die schützenden Schwingen eines Wächter-Albatros oder die schwarze Gestalt einer feigen Krähe?<sup>256</sup>

Später, als der Magistrat selbst unter Folter gerät, ereignet sich eine ironische Gleichsetzung von ihm und seinen Peinigern, die einen Bogen zu seinen eben zitierten bitteren Reflexionen schlägt:

Sie kamen in meine Zelle, um mir zu zeigen, was es bedeutet, menschlich zu sein.<sup>257</sup>

---

<sup>253</sup> WB, S. 60.

<sup>254</sup> Die Beziehung zwischen den beiden erscheint eigentümlich asexuell, da das Mädchen den Magistrat trotz sexuellen Kontakts nicht sexuell konnotiert oder als männlich wahrnimmt: „Und was mich angeht, so kann ich mich unter ihrem blinden Blick in der drückenden Wärme des Zimmers ohne Verlegenheit entkleiden, meine dünnen Beine, meine schlaffen Genitalien, mein Bäuchlein, die wabblige Brust eines alten Mannes, den Truthahnals entblößen. Ich ertappe mich, wie ich in dieser Nacktheit umhergehe, ohne mir etwas zu denken [...]“ WB, S. 60. In dieser Szene der sexuellen ‚Entmachtung‘ des Magistrats wird wiederum auch die Machtposition der Kolonialisierenden unterminiert.

<sup>255</sup> WB, S. 151.

<sup>256</sup> WB, S. 151.

<sup>257</sup> WB, S. 65.

Als er unter Folter laut zu brüllen beginnt, lauten die Reaktionen der anderen:

>Er ruft seine Barbarenfreunde<, bemerkt einer. >Das ist die Sprache der Barbaren<. Gelächter.<sup>258</sup>

An diesen Stellen im Roman wird die Perspektivierungsproblematik der Dichotomien ‚das Eigene‘/, ‚das Andere‘, Gut/Böse, Mensch/Tier, Held/Antiheld, Warten/Handeln noch einmal deutlich in den Mittelpunkt gerückt.

Als sich gegen Ende des Romans die Bedrohung durch die ‚Barbaren‘ zu konkretisieren scheint<sup>259</sup>, schlussfolgert der Magistrat, dass seine Stellung, sein ruhiges, wartendes Dasein letztendlich nicht sein Verdienst gewesen ist, sondern einfach die Folge eines Zufalls<sup>260</sup>; solange sich die Frage nach dem richtigen Handeln nicht stellt, weil die Zeiten ruhig und friedlich sind, erübrigt sich auch das Fahren nach der Wahrheit, nach der eigenen Position, nach einem Dasein, das Richtigkeit besitzt:

Denn ich war nicht, wie ich glauben wollte, der nachsichtige lustbetonte Gegenpol zum kalten, starren Oberst. Ich war die Lüge, die sich das Reich erzählt, wenn die Zeiten ruhig sind, er die Wahrheit, die das Reich sagt, wenn raue Winde wehen.<sup>261</sup>

Nach traditionellen Vorstellungen verliert sich das Heldenhafte eines Menschen in dem Moment, in dem er die richtige Tat nicht zügig ausführt, sondern sich in verschiedene Entscheidungsmöglichkeiten verstrickt und diesen Konflikt nicht zu lösen vermag. Natürlich ist in der Literaturgeschichte der reflektierende, intellektuelle und letztlich zögernde Held schon mit Hamlet zu einer Alternativfigur geworden. Der zögernde Held befindet sich jedoch, so konstatiert auch Ziolkowski, in einem unauflösbaren Zustand außerhalb einer Legitimation der Gesellschaft und wird fast immer nur durch den Tod von seinem Dilemma befreit:

---

<sup>258</sup> WB, S. 224.

<sup>259</sup> „Das Gerücht, dass eine Horde Barbaren wenige Meilen vor der Stadt am verkohlten Flussufer lagert, dass ein Sturmangriff auf die Stadt kurz bevorsteht, verbreitet sich in Windeseile von einer Straßenecke zur anderen.“ WB, S. 258.

<sup>260</sup> „Ich weiß, wenn die Barbaren jetzt über uns kommen sollten, würde ich so dumm und unwissend wie ein kleines Kind in meinem Bett sterben. Und noch passender wäre es, wenn man mich unten in der Speisekammer [...] erwischen würde: dann könnte man mir den Kopf abschlagen und ihn zu dem Haufen Köpfe auf dem Platz draußen werfen, und er zeigte noch einen Ausdruck des Beleidigtseins und der schuldbewussten Überraschung dieses Einbruchs der Geschichte in die stillstehende Zeit der Oase.“ WB, S. 262-263.

<sup>261</sup> WB, S. 247.

Through his actions or non-actions he initiates a series of non-heroes whose wavering reflects no conflict within the society but instead their own alienation from society. From the French sick heroes to the Russian antiheroes, those figures are virtually incapacitated by their intelligence and critical thinking, and amount to voluntary exiles. They display heroic characteristics, but must flee society. Only death liberates them from the uncertainty and responsibilities of a world they are unable to cope with.<sup>262</sup>

So wenig also die Zuordnung „Barbaren“ eindeutig vorgenommen werden kann, so wenig kann der Magistrat eindeutig als handelnder oder als zögernder Held oder als Antiheld klassifiziert werden. Parallel dazu wird auf der Metaebene erneut das über dem gesamten Textkomplex schwebende Aussetzen eines „Richtig“ oder „Falsch“ aufgerufen. Die Relativität und Offenheit der Zuordnungen spiegelt sich in der ebenso offenen Struktur des Zögerns und Zauderns vor der „richtigen Entscheidung“ bzw. der Offenheit dessen, was richtig und was falsch ist, und somit in der einzigen verbleibenden Möglichkeit: einem offenen Ende.

### **1.5 Im Labyrinth des ‚ti draso‘: Grenze, Schwelle, Wüste als Heterotopien des Wartens**

Das Dasein ist nicht syntaktisch.<sup>263</sup>

Der potentielle Charakter der Zwischenzeit des Wartens als Zögern und die andere Zeit der Kolonie sind mit einer zeitlichen Sukzession der ‚histoire‘ schwerlich zu vereinen. Die mit der Handlung des Romans eigentlich inkompatible Gegenwart des Wartens kann der Autor des Romans jedoch mit Hilfe der fiktiven Darstellung der poetischen Zeit vereinbaren.

Zeiterfahrung wird nicht nur in *Warten auf die Barbaren*, sondern in fast allen Texten Coetzees thematisiert. Eine These in der Sekundärliteratur zu Coetzee lautet, dass der Autor immer wieder an einer ‚Lösung‘ des Konflikts zwischen der Universal- und der Ereigniszeit arbeitete, um das Recht südafrikanischer Schriftsteller auf die Darstellung der Ereigniszeit einzuklagen. Einer objektiven Realität stellt Coetzee die subjektive Zeit des Schreibens entgegen. Damit stellt er aber

---

<sup>262</sup> Vgl. Ziolkowski, Theodore, *Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis*, S. 76.

<sup>263</sup> Beckett, Samuel, zit. nach Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 117.

auch die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft einerseits und Sprache und Realität andererseits radikal in Frage.<sup>264</sup> Koloniales Bewusstsein ist immer auch Zeitbewusstsein, da sich die beiden verschiedenen Kulturen auch durch verschiedene Zeitkonzeptionen unterscheiden. Auch in *Warten auf die Barbaren* kollidieren die beiden Zeitkonzepte, was, wie bereits gezeigt wurde, den Konflikt der Mentalitäten auf der Ebene der Zeiterfahrungen spiegelt.

Diese Gegenüberstellung findet sich auf der Handlungsebene im Konflikt zwischen der Zeit einer indigenen Mentalität und der des ‚Empire‘ wieder. Der Magistrat lebt so lange friedlich in dieser „ruhigen Zeit“, in der er sich träge eingerichtet hat, bis diese mit der ‚Zeit des Empires‘ kollidiert.

Coetzee thematisiert somit in seinen Texten den Alteritätskonflikt über die Repräsentation kollidierender Zeitsysteme: indem er die lineare, historische Universalzeit als Herrscherzeit, als imperialistisch entlarvt und im Gegenzug die jeweilige Zeit des Individuums als eine zu respektierende ausweist.<sup>265</sup> Die Zeit des Magistrats ist die des Zögerers, des Zauderers. Ein verantwortlich handelnder Held würde fragen: Was soll und kann ich tun, damit etwas so oder so wird? Die Barbaren anzugreifen wäre direktes Handeln. Der Magistrat hingegen entwickelt eine dauerhafte Haltung des Wartens als bewusstes Unterlassungshandeln, in der er sowohl protentiv auf die Wiederherstellung seines passiven Zustands wartet als auch in einem Zustand verharrt, in dem er sich mit Nostalgie an die Vergangenheit erinnert. Beim Warten werden Handlungen absichtlich unterlassen, weil sie nicht zum Ziel führen würden. Das Handlungsziel als Telos ist verloren gegangen – ein ethisch richtiges Handeln steht in der Situation, in der sich der Magistrat befindet,

---

<sup>264</sup> Das Ansinnen des Romans, die Sagbarkeit mancher Dinge zu hinterfragen und sich der Interpretierbarkeit durch das rationale (imperialistische) Denken zu entziehen, wurde bereits herausgearbeitet. „In the same way that human relations are opaque and destructive in the colonial situation, so [...] language itself fails to signify, to mean at all.“ Watson, Stephen, „Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee“, in: *Research in African Literature*, 17, Nr. 3, 1986, S. 370-392, hier S. 373. Watson behauptet weiter, Coetzee schreibe Texte, deren Leerstellen sich erst im Lesevorgang konstituierten (ebd.). Dieser These kann zugestimmt werden, da sich die Leerstellen, die in einem Wartezustand entstehen und die den Protagonisten in seiner erst bequemen, dann wie gelähmten Wartehaltung zeigen, in *Warten auf die Barbaren* besonders deutlich zeigen.

<sup>265</sup> Coetzee bestätigt dies z.B. in einem Interview mit David Attwell, wenn er sagt, dass keiner, der Kafkas Auseinandersetzung mit dem deutschen Zeitsystem verfolgt habe, leugnen könne, dass Kafka eine Intuition einer alternativen Zeit gehabt habe, einer Zeit, die das Alltägliche durchbräche, über die nachzudenken aber im Deutschen wie im Englischen sinnlos sei. Attwell, David (Hrsg.), *J. M. Coetzee, Doubling the Point. Essays and Interviews*, Cambridge, Mass. (u.a.): Harvard Univ. Press 1992, S. 65. Aber auch im Romantext selbst wird diese Aussage bestätigt, wenn die Zeit der Geschichtsschreibung mit Gewalt konnotiert wird, die Zeit der Natur, der Wüste hingegen als „Oase“: vgl. etwa: „[...] dieses Einbruchs der Geschichte in die stillstehende Zeit der Oase“. WB, S. 97.

gar nicht zur Wahl. In Anbetracht dieses Dilemmas wird die ‚Handlung‘ des Wartens somit allen anderen potentiellen Handlungsalternativen übergeordnet bzw. vorgezogen.

Die Möglichkeit des aktiven Handelns, die der Magistrat ausschlagen muss, macht aber die Kontingenz des Geschehens und den daraus hervorgehenden unlösbaren *ti-draso*-Zustand noch einmal ganz deutlich, wie Vogl unterstreicht:

[Es] wird mit dem *ti draso* bzw. *dran* – im Sinne von >etwas begehen<, >etwas tun wollen< – bei Aischylos eine Dimension umrissen, in der eben die Aktivität der Tat selbst auf dem Spiel steht.<sup>266</sup>

Was auf dem Spiel steht, ist die Tat selbst und nicht etwa ein *Telos*: Die Tat erweist sich als ihres Ziels beraubt und verharrt im Wartemodus.

Am Problembereich des *ti draso* interessiert, wie nun herausgearbeitet wurde, vor allem die strukturelle Komponente der Zeit. Am Punkt der Unentschiedenheit des Helden, im Zaudern, „im angehaltenen Augenblick der Wahl zwischen Wählen und Nicht-Wählen artikuliert sich das Ereignis als Bifurkation [...]“.<sup>267</sup> Der Magistrat bewegt sich im ‚*récit*‘ vorwärts und rückwärts und verbleibt doch im Warten. Diese Zeit des Wartens als Zögern und Zaudern weist als Zeitstruktur typische Merkmale der fiktiven Wartezeit auf:

Die Zeit dieses Ereignisses umschließt eine leere Zeit ohne Gegenwart, die sich von allen aktuellen, körperlichen Inhalten befreit und nur das enthält, was sich ereignet hat oder ereignen wird, aber im Augenblick nicht, nicht mehr oder noch nicht passiert. [...] Diese Zwischen-Zeit im Ereignis ist stets eine tote Zeit, dort, wo nichts geschieht, ein unendliches Warten, das bereits unendlich vergangen ist, Warten und Reserve.<sup>268</sup>

In Bezug auf das, was die Texte als Modus eines ‚langen Wartens auf die Barbaren‘ suggerieren, nämlich das wirkliche Kommen, die reale Präsenz von Barbaren, erfolgt in den Texten keine Handlung; in Bezug auf dieses ‚*Telos*‘ erweist sich die Zeit der Handlung als leere Zeit. Dieser Zustand des Wartens als Zaudern operiert, wie oben bereits herausgearbeitet wurde und im folgenden Abschnitt näher erläutert wird, in Verbindung mit speziellen räumlichen (metaphorischen) Landschaften als Heterochronie:

---

<sup>266</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 34.

<sup>267</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 46.

<sup>268</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 47.

In der raumzeitlichen Welt der Erscheinungen operiert dieser Zustand als Unterbrechung, als Lücke oder >Null<, wie Schiller sagt, weil er jede bestimmte Wirkung aussetzt und jede Begrenzung annulliert. Und er hat damit die Tendenz, den Wechsel der Zeiten anzuhalten und sich in eine größere Fläche auszubreiten, als achronische Dauer. Zugleich ist dieser Zustand aber keineswegs statisch, sondern auf besondere Weise dynamisch, tätig und in sich bewegt. Denn im Unterschied zur bloßen und leeren Unbestimmtheit vollzieht sich im ästhetischen Zustand aktiver Bestimmbarkeit eine fortlaufende Setzung und Rücknahme von Bestimmungen [...]<sup>269</sup>

Im Folgenden wird nun gezeigt, wie die heterochronische Zeit des Wartens zunächst mit der heterochronischen Zeit der heterotopen Grenzgebiete von Kolonie und Wüste und schließlich mit den metaphorischen Feldern des Labyrinths und der Schwelle verbunden ist.

Der Alteritätsdiskurs, der den Kern des Dilemmas der literarischen Figur des Magistrats bildet, besitzt immer sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Dimension.<sup>270</sup> Die Zwischenzeit des Wartens als Heterochronie eines „betwixt and between“<sup>271</sup> verbindet sich chronotopisch mit den Zwischenräumen des Grenzlandes als Schwelle (nicht als Grenze selbst, da ein Dazwischen dann von einem binären Ordnungsschema des Eigenen und Fremden ausginge, das als obsolet ausgewiesen wurde). Die Topologie aller drei Texte erweist sich als die eines Schwellenbereichs, der sich letztendlich als eine Zone des Dazwischen, als ein Übereinander und Nebeneinander von Zivilem und Barbarischem, von Zeiten und von Dilemmata erweist. Umgekehrt stehen nach Foucault Heterotopien meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen, also mit Heterochronien.<sup>272</sup> Eine Heterotopie beginnt erst dann zu funktionieren, wenn die Menschen mit der traditionellen Zeit gebrochen haben. Die heterochrone Zeit der ti-draso-Situation des Magistrats verweist in ihrer Bildhaftigkeit noch auf einen weiteren heterotopen Raum: den des Labyrinths. Der Roman *Warten auf die Barbaren* endet nicht wie *Die Tartarenwüste* mit dem Tod des Protagonisten, sondern mit dessen folgenden Worten:

---

<sup>269</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 50.

<sup>270</sup> Vgl. dazu z.B. Stagl, Justin, „Grade der Fremdheit“, in: Münkler, Herfried (Hrsg.), *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*, Berlin: Akademie-Verlag, 1997, S. 85-114.

<sup>271</sup> Vgl. wieder Schilling, der das Warten als Zwischenzeit oder auch als Schwellenzeit, als einen Zustand des „betwixt and between“ bezeichnet. Schilling, Heinz, „Zeitlose Ziele“, in: ders. (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens*, S. 32.

<sup>272</sup> Zum Begriff der Heterotopie vgl. grundlegend Foucault, Michel, „Les hétérotopies“, in: ders., *Die Heterotopien (Les hétérotopies), Der utopische Körper (Le corps utopique)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 37-52.

[...] ich komme mir dumm vor, wie ein Mann, der sich schon vor geraumer Zeit verirrt hat, aber immer weitergeht auf einer Straße, die vielleicht nirgendwohin führt.<sup>273</sup>

Die rechte Straße und, im übertragenen Sinne, der rechte Weg sind nicht zu finden. Das Textende erzeugt das Bild eines Mannes, der in einem kontingenten Geflecht aus Möglichkeiten, das labyrinthische Züge besitzt, weiterirrt.<sup>274</sup> Dass das Labyrinth „die Heimat des Zögernden“ ist, hat schon Walter Benjamin konstatiert. So fügt sich die Metapher der Straße, die nirgendwohin führt, als Bild mit heterotopen Merkmalen ein in das metaphorische Feld der Kontingenz und des Irrs. Die Wüste, die sich als Grenzbereich erweist, aber keine wirkliche Grenze darstellt, da es in den Texten letztendlich keinen reinen Dualismus zwischen Fremd und Eigen geben darf, fügt sich in das metaphorische Feld des Irrgartens insofern ein, als auch dort kein Anhaltspunkt für den rechten Weg zu finden ist. Das Warten als Zögern und Zaudern hat also in den Texten dieses Kapitels<sup>275</sup> eine spezielle Heterotopie: die Metaphorik um das Labyrinth in seiner Bedeutung als Irrgarten. Interessant ist darüber hinaus, dass sich das Bild des Irrs als Zögern, als Ausloten der Situation und damit einhergehend als Verlieren eines ‚geraden Weges‘ im Dasein des Magistrats auch auf der sexuellen Ebene widerspiegelt:

Es gab beunruhigende Vorfälle, wo ich mitten im Sex spürte, dass ich nicht mehr weiter wusste, wie ein Erzähler, der mitten in seiner Geschichte den Faden verliert [...]. Der Höhepunkt des Aktes selbst wurde zu etwas Fernem [...].<sup>276</sup>

Der Grenzbereich zwischen dem Eigenen und dem Anderen wird, so könnte man abschließend behaupten, wie alle Metaphern im Fremdheitsdiskurs zur absoluten Metapher, die sich, und das ist meine zweite These dieses Kapitels, auch produktions- wie rezeptionsästhetisch als brauchbar erweist, indem sie auf struktureller

---

<sup>273</sup> WB, S. 156.

<sup>274</sup> Im heutigen Sprachgebrauch findet sich der Begriff Labyrinth mit drei verschiedenen Bedeutungen, am häufigsten als Metapher, als Hinweis auf eine schwierige, unübersichtliche, verwirrende Situation und als Irrgarten, der dem Besucher verschiedene Wege zur Wahl stellt, die ihn auch in Sackgassen oder in die Irre führen können. Diese letzte Bedeutung überlagerte ab dem Mittelalter die ursprüngliche Bedeutung des Labyrinths als eine Konstruktion, die dem Besucher keine Wahlmöglichkeiten bietet, sondern ihn durch den freigelassenen Weg zwangsläufig ins Zentrum führt. Hier wird von der heutigen Bedeutung des Irrgartens ausgegangen, da die meisten Labyrinth-Metaphern sich heute darauf beziehen. Vgl. Kern, Herrmann, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München: Prestel, 1983, v.a. S. 15-26.

<sup>275</sup> Vgl. die Heterotopien des ‚Hortus Conclusus‘ in Kapitel IV.3 und der Uferzone in Kapitel IV.2.

<sup>276</sup> WB, S. 156.

Ebene die gleiche Bedeutung mitzutragen und zu performieren scheint. Diese These der strukturellen Doppelung lässt sich mit den folgenden Worten Vogls unterstreichen:

Hier geht es darum, wie Valéry bemerkte, die Form des Werkes in seiner Formwerdung zu fassen [...] Zögern zu können, ein verlängertes oder ausgehaltenes Zögern, eine >hésitation prolongée< wird als absolute Bedingung eines Vermögens an der Schwelle zur Form identifiziert. [...] Produktionsästhetisch hat man es dabei mit der Entwerkung des Werks, unterschiedstheoretisch mit einem Wiedereintritt der Form in die Form zu tun; bewegungslogisch bedeutet das aber einen Zauder-Parcours, in dem sich die Form des Labyrinths im Labyrinth der Form wiederholt. Die Form des Diskurses ist selbst labyrinthisch geworden.<sup>277</sup>

### **1.6 Das Narrativ des Wartens: Eine Ethik der Handlungssuspension**

Abschließend ist festzuhalten, dass in den drei hier analysierten Texten fraglos die grundsätzliche Frage nach der Existenz eines rechten Handelns in Konflikt- und Kontingenzsituationen reflektiert wird. Die Reflexion moralischer Urteile und Normen gehört zur Programmatik der Autoren; sie ergibt sich aus dem Inhalt der Texte selbst, auch wenn nicht explizit Maximen eines ethischen Handelns vermittelt werden (können und sollen).

Am Ende aller drei Texte steht die Metapher des Labyrinths, und der Protagonist verbleibt am Indifferenzpunkt aller Aktionen: Das Entweder-oder aller Handlungen wird erneut vorgeführt. Dieses nichtlineare Gefüge, das nicht syntaktisch auf einen Punkt hinausläuft, findet sich, um die obige Textanalyse noch einmal kurz zusammenfassen, auf der inhaltlichen Ebene: Der überzogen hypnotisch wirkende und dadurch in Frage gestellte Glaube an eine unbestimmte „nobile cosa“, an ein schicksalhaftes Ereignis bindet den Protagonisten Drogo an die Festung über der Tartarenwüste, wo er sein Leben erwartet. Im oben analysierten Spiel mit der fiktiven Zeit und der mahnenden Erzählerstimme wird die Absurdität seines Verhaltens vor allem als eine Mahnung an die Vanitas herausgestellt, die die Sinnlosigkeit von erwarteter Zeit unterstreicht. Hier wird recht offensichtlich auf Moralisches verwiesen.

Das insistierende Heraufbeschwören eines Ereignisses, das gleichzeitig so vage und unbestimmt bleibt wie ein „Kommen der Barbaren“ im Gedicht von Kaba-

---

<sup>277</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 50.

phēs, stellt ein Paradoxon her, das die Absurdität und Sinnlosigkeit des dortigen langen Wartens hervorhebt und in den Fokus stellt und binäre Unterscheidungen wie Eigenes vs. Fremdes, Zivilisation vs. Wüste, Warten vs. Handeln in Frage stellt.

In Coetzees Roman wird jedoch die Bedeutung des Wartens, so die These, im Warten selbst hergestellt: indem die Fragestellung potenziert wird und das Warten eine Zwischenzeit aufbaut, die als dem Textkomplex übergeordnet erscheint und schlussendlich eine Suspendierung, ein Aussetzen von richtig und falsch bewirkt. An dieser Stelle wird nun abschließend noch einmal spezifisch danach gefragt, inwiefern sich in einem Modus des Wartens als Zögern oder Zaudern eine ethische Implikation lesen lassen könnte. Nach Vogls Studie definiert sich ein weiteres Merkmal des Zauderns wie folgt:

Im Unterschied zu verwandten Spielarten wie Unentschlossenheit, Trägheit, Ratlosigkeit, Willensschwäche oder bloßem Nichtstun liegt es fernab stabiler oder labiler Gleichgewichtszustände, es hat vielmehr einen meta-stabilen Charakter und lässt gegenstrebige Impulse immer von Neuem einander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich. Damit wird ein Motivationsverhältnis für Handlungsketten aufgerufen, das deren Fortsetzung und Folgerichtigkeit unterminiert.<sup>278</sup>

Die inhaltliche Struktur des Wartens als Zögern und Zaudern wiederholt sich in der Struktur des Textgefüges. Das interessierende ethische Moment im Warten der Texte als Zögern liegt in der Suspendierung von Handlung und der Zuspitzung der Dilemmata von Kontingenzsituationen, nicht in deren Auflösung. Das Warten als Zögern und Zaudern, als Zeitraum, in dem Handlungsketten unterbrochen werden, als Zäsur, als eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein konfiguriert eine unauflösbare problematische Struktur.

Es schafft so eine Zwischen-Zeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert. Es fügt der dramatischen Notwendigkeit seiner Tat einen kontingenten Nebensinn bei, der sich nun nicht mehr vergisst; die Wirksamkeit eines >Nicht< also, in der sich das Nicht-Wollen, das Nicht-Können und das Nicht-Tun der Tat bis auf Weiteres erhält.<sup>279</sup>

Im langen Warten als Zögern wird die (eigentlich unmögliche) Gegenwart im Roman somit zur wichtigsten Zeit, da von ihr aus der rechte Weg als rechtes Han-

---

<sup>278</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 23.

<sup>279</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 29.

deln eingeschlagen werden kann: In ihr konzentriert und potenziert sich die entscheidende Reflexion (die sich schlussendlich nicht auflöst) über ein rechtes Handeln.

Auch Müller-Funk lenkt bei der Frage nach ethischen Implikationen von Texten den Blick über inhaltlich-semantische Merkmale hin zur narrativen Struktur des Textes:

Akte, Formen und Strukturen des Erzählens [...] [sind] im gleichen Maß wie die erzählten Geschichten an der Konstitution von Sinn und Werten beteiligt: Narrative stiften Sinn, nicht aufgrund ihrer jeweiligen Inhalte, sondern aufgrund der eigenen strukturellen Konstellationen. Weil sie eine lineare Ordnung des Zeitlichen etablieren.<sup>280</sup>

An dieser Stelle verbindet sich die zeitliche Komponente mit der strukturellen der Narration. Die strukturelle Linearität ist nun allerdings ein Merkmal, das allen Narrativen gemein ist; dieses Merkmal allein reicht also nicht aus, um ein ethisches Moment zu begründen. Die lineare Ordnung, die Müller-Funk hervorhebt, ist aber nur ein Mittel zur Etablierung von Zeitlichkeit im Narrativ. Das Narrativ kann, wie im Folgenden noch einmal verdeutlicht werden soll, die Qualität einer gestauten Zeit veranschaulichen und damit strukturell widerspiegeln, was sich auf der Figurenebene als moralisches Dilemma abspielt.

Auch Thomas Wägenbaur verortet ein ethisches Moment in der Erzählstruktur, indem diese eine Verhandlung von ‚sein‘ und ‚sollen‘ performiert: Narrative besitzen ihm zufolge eine Offenheit, eine Unentschiedenheit; sie repräsentieren weder ein bloßes statisches ‚Sein‘, noch schreiben sie ein unwidersprochenes moralisches ‚Sollen‘ vor, sondern performieren vielmehr einen Prozess der Unentschiedenheit.<sup>281</sup> Eine Erzählung setzt einen Anfang und begibt sich dann auf die Suche nach einem unbekanntem, rückblickend aber unvermeidlich erscheinenden Zustand; dabei durchläuft sie Phasen der Unentschiedenheit.<sup>282</sup> Texte werden somit zu „Generatoren eines Möglichkeitssinns“<sup>283</sup> und können Paradoxa sichtbar ma-

---

<sup>280</sup> Vgl. Müller-Funk, Wolfgang, *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien, New York: Springer, 2002, S. 87.

<sup>281</sup> Vgl. Wägenbaur, Thomas, „Wittgensteins implizite Ethik als poetisches Prinzip von Narration und Ethik. Ilja Trojanows *Der Weltensammler*“, in: Öhlschläger, Claudia (Hrsg.), *Narration und Ethik*, München u.a.: Fink, 2009, S. 265-280, hier S. 269.

<sup>282</sup> Vgl. Wägenbaur, Thomas, „Wittgensteins implizite Ethik als poetisches Prinzip von Narration und Ethik. Ilja Trojanows *Der Weltensammler*“, hier v.a. S. 279-280.

<sup>283</sup> Öhlschläger, Claudia, „Narration und Ethik. Vorbemerkung“, in: dies. (Hrsg.), *Narration und Ethik*, München u.a.: Fink, 2009, S. 12.

chen, die sonst ausgeblendet würden, sowie deren Offenheit und Unauflösbarkeit über den Text hinaus bewahren.

Mit Wägenbaur wird hier also behauptet, dass durch die Anordnung der Handlung eine vermeintliche zeitliche Ordnungsstruktur gestiftet wird, dass aber gerade in *Warten auf die Barbaren* durch die Haltung des Wartens die Verhandlung von Sein und Sollen zugunsten einer intensivierten Sichtbarkeit des Problems auch über den Text hinaus verzögert und eben nicht aufgelöst wird. Damit problematisiert der Text Folgendes: Das Warten als ethisches Moment gehört nicht in den Bereich der Lösung der Frage nach dem ‚ti draso‘, sondern in den Bereich des kritischen Fragens, als eine ‚Figur des Widerstands‘ gegen voreiliges Entscheiden.<sup>284</sup> Dieses Moment wird über den Text hinaus transportiert, da das Warten ‚auf die Barbaren‘ mit dem Ende des Werks nicht endet.

Hinsichtlich einer impliziten Ethik als poetisches Prinzip der Narration könnte als ein weiterer interessanter Ansatz für die vorliegende Untersuchung die Frage aufgeworfen werden, ob Performativität und Unentscheidbarkeit per se ethisch sein können. Eine Antwort darauf, die die postmoderne Auffassung von Ethik mit Ästhetik verbindet, lautet, dass eine Unentscheidbarkeit im Sinne von Millers *Ethics of Reading* nicht doktrinär werden dürfe, weil sich sonst in ihr die Differenz verabsolutiere und eine Rückkopplung von ethischer Reflexion und moralischem Handeln gar nicht mehr möglich oder nötig sei. Die Performativität des Handelns ist nicht per se implizit ethisch, sondern nur die Performativität, die aus der bewussten Verschiebung (*différence*, Paradoxalisierung) bestimmter Repräsentationen hervorgeht und diese überschreitet bzw. weitere Paradoxa entfaltet.<sup>285</sup> Auch ein so geartetes ethisches Moment kann in diesem Roman ausgemacht werden, da genau diese Verschiebung im Hinauszögern einer Handlung, also im Warten als Zögern und Zaudern und vor allem in seinem potenzierenden Charakter gleichsam auf der Metaebene performiert wird:

Nimmt man all diese Momente des Zauderns zusammen: die Unterbrechung, die Potenzierung der Tat, das Tat-Phantom und die Unentscheidbarkeit, den Sturz des Urteilssystems [...] [, s]o kann man einerseits im Zaudern ein poe-

---

<sup>284</sup> Vgl. Öhlschläger, Claudia; Roselli, Antonio, „Der hypertrophe Text als Ort des Widerstands: Rousseau und Stifter in ethischer Perspektive“, in: Öhlschläger, Claudia (Hrsg.), *Narration und Ethik*, S. 111-126, hier S. 114.

<sup>285</sup> Vgl. v.a. Miller, Joseph Hillis, *The ethics of reading*, New York: Columbia Univ. Press, 1987.

tisches Verfahren erkennen, das auf dramatische Weise eine Destitution, eine Aussetzung eines dramatischen Akts bewirkt.<sup>286</sup>

Der dramatische Akt findet nicht statt – die Barbaren greifen nicht an, der Held begeht der ‚Haupthandlung‘ untergeordnete Handlungen und verbleibt in einem Modus des Zögerns und Zauderns.

In ähnlicher Weise verhandelt auch Maria Boletsi die Stärke der beiden Texte von Kabaphēs und Coetzee in ihrer Performativität und dem kraftvollen Effekt („powerful effect“), den sie über das eben erläuterte ‚Performative‘ des Zögerns auch auf die Leser haben können.<sup>287</sup> Diese Thesen werden von dieser Untersuchung gestützt, indem gezeigt wurde, dass es sich bei dem hier analysierten Narrativ des Wartens um einen Text mit ethischer Konnotation handelt, da der Text ‚vorführt‘, was er semantisch aussagen will, und dieses Vorgehen schließlich auf die Ebene des Rezipienten überträgt.<sup>288</sup> Die Haltung des Wartens als Zögern und Zaudern schlägt sich also auch auf einer Metaebene in der Struktur des Textes nieder und verleiht somit auch seiner poetischen und poetologischen Struktur eine ethische Implikation. Das durchgehende Erzählpräsenz ist ein Merkmal dieser poetischen

---

<sup>286</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 36.

<sup>287</sup> Vgl.: „The theory of the performative focuses on the aspect of language that performs the act that it designates instead of just representing, describing or stating a fact. By means of this theory, the two works will not be examined as given entities with an inherent meaning, but rather as events performing in the social and cultural present [...] In this discussion, special attention is given to instances of the objects’ failure to perform what they >promise<: to represent the barbarian other and to bring the barbarians >to the stage<.“ Und: „At the same time the two works do not claim ahistorical universality because they constitute unique events anchored in the presence of their own literary universe. This universe does not explicitly correspond to historical time, and through the refusal of the texts to be reduced to a spot in a chronology, they become even more historically active. [...] The reader is almost forced to read with an eye on the past, the presence, and the future.“ Boletsi, Maria, „Barbaric Encounters: Rethinking Barbarism in C. P. Cavafy’s and J. M. Coetzee’s *Waiting for the Barbarians*“, in: *Comparative Literature Studies*, Vol. 44, 2007, S. 67-96, hier S. 72 und 84.

<sup>288</sup> Siehe dazu auch wieder Ricœur und sein Konzept der narrativen Identität, das die Welt der Fiktion wiederum mit der der Lesenden verbindet und in dieser Konfrontation Raum für ethische Reflexionen schafft. Vgl. v.a. Ricœur, Paul, *Das Selbst als ein Anderer*, München: Fink, 1996. Düllo schlägt als Weiterführung der Kunst des strategischen Handelns nach Michel de Certeau eine Haltung des ‚Cultural Hacking‘ vor, deren Prinzip darin besteht, durch spielerisch subversives Rekombinieren neuer Erfahrungen und Sinngewebe im persönlichen Lebensentwurf das eigene Repertoire an Handlungsstrategien zu erweitern und für den Umgang mit komplizierten und verbauten Lebenssituationen zu rüsten. ‚Cultural Hacking‘ ist damit ein programmatisches Plädoyer für Distanzierung als Mittel zur Problemlösung. Die Herausforderung, die in dieser anderen Wahrnehmung von Problemen liegt, würde zu einer vertieften Reflexion und zur Schärfung des Verstands führen. Vielleicht könnte man gerade die Zeit des Wartens aufgrund ihres Anhaltens der Handlung und der Möglichkeit eines vertieften Reflektierens als prädestiniert für solch ein strategisches Distanzieren und Ausloten eines ‚Cultural Hacking‘ bezeichnen. Somit hätte dieses Warten per se ein weiteres ethisches Moment inne. Inwieweit dies dann auch zu einem ‚ethisch richtigen‘ Handeln führt, bleibt offen (das wird im Text suggeriert durch das Bild des Irrenden und des Labyrinths). Vgl. dazu Düllo, Thomas; Liebl, Franz, *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns*, Wien, New York: Springer, 2005.

Struktur des Wartens. Auch redundante syntaktische Strukturen und die Metaphern der „Zeitschwere“ und der Heterochronien sowie die der Schwelle und des Labyrinths sind, wie bereits erwähnt, Elemente der Poiesis dieser fiktiven Zeit des Wartens in den Romantexten.

Sehr interessant ist weiterhin, dass sich die Verweigerung des Helden, interpretiert zu werden, wiederum auf der Metaebene spiegelt, indem es nur dem fiktiven Text als solchem gelingt bzw. gestattet ist, sich sowohl der formalen als auch der interpretatorischen Geschlossenheit zu verweigern (im Gegensatz zur historischen Geschlossenheit der Geschichtsschreibung) und damit sein Fragepotential auch über das Werk hinaus fruchtbar zu machen. Dies definiert Vogl in seiner Studie zum Zauderprozess am Beispiel des Orestes als weiteren wichtigen Punkt:

Andererseits aber hat das Zaudersystem damit eine unterschwellige Wirksamkeit erhalten und rechtfertigt wohl die Feststellung, dass die tragischen Fragen und Probleme, zusammengezogen im Phantom der Tat, in ihren Antworten und Lösungen weiterhin fort dauern und mit ihrer interrogativen Form insistieren.<sup>289</sup>

Ästhetisch repräsentiert werden so Dilemmata, die sich aus Konfliktsituationen ergeben, wie sie in allen hier analysierten Texten vorgeführt werden. Dabei wird in der narrativen Struktur des Wartens schließlich das Richtig oder Falsch rezeptionsästhetisch ausgesetzt. „Diese Nullstelle“, so zitiert Vogl Hölderlin, „hält den reißenden Wechsel der Vorstellungen“ an, um zwischen dem Vorher und dem Nachher ihre Gesamtheit, ihr „Summum“, d.h. das reine Vermögen der interrogativen Kraft zu versammeln.<sup>290</sup>

Es wäre also naiv, ein Nichthandeln bzw. ein Zögern oder Warten als Alternative zu missglückten Handlungen positiv zu bewerten. Das ethische Moment in der Haltung des Wartens als Zögern und Zaudern liegt aber sicher in der Potenzierung der Stringenz der Frage nach dem rechten Handeln, mit der die Lesenden konfrontiert werden. Wenn sich eine Haltung des Wartens also als Zögern präsentiert, so liegt darin eine Haltung des Bewahrens von Offenheit bis zu einem zeitlich unbestimmten Punkt und vor allem eine Verweigerung von allzu schnellen und somit nicht hinterfragten Lösungen. Die Parallelaktion, das Warten, um es noch einmal mit Vogl zu sagen, entlarvt die Leere scheinbarer Handlungen und Ereignisse und

---

<sup>289</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 37.

<sup>290</sup> Vgl. Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 37.

rührt bestenfalls an ein fehlendes Fundament in einer Schreibweise, die alle pragmatischen Momente „konstituiert und annulliert zugleich“ und so „in der Schwebel“ lässt.<sup>291</sup>

Vogl nimmt die ästhetische Freiheit des Dichters, diese oder jene Fortsetzung der Handlung zu wählen (oder eben keine wie beim Warten), als Modell des realen Weltzustands und eines idealen Weltentwurfs. Im letzten Kapitel seiner Studie wagt er sogar geradezu ein Plädoyer für das Zaudern, „gegen die Festigkeit von Weltlagen, gegen die Unwiderruflichkeit von Urteilen, gegen die Bestimmtheit von Konsequenzen, gegen die Dauer von Gesetzmäßigkeiten und das Gewicht von Resultaten“<sup>292</sup> und damit für ein vertieftes Reflektieren über die Wahl der nächsten Handlung: Warten in einer Situation der Kontingenz potenziert die Möglichkeit, dass aus mehreren Alternativen ausgewählt werden kann. Indem der Modus des Wartens und Zögerns eine Reflexion der alternativen (Handlungs-)Möglichkeiten und möglicher Abwandlungen impliziert, ist ihm ein ethisches Moment inhärent.

Es sollte jedoch nicht in einer Unentscheidbarkeit verharrt werden, was im Textkomplex auch nicht geschieht: Die Potenzierung der Stringenz der Fragestellung geht am Ende des Textes aus dem fiktionalen Raum auf den Leser über. Dieser sieht sich zuletzt auf sich selbst verwiesen und wird in den *ti-draso*-Prozess eingebunden. So stellt sich die Narration in Auseinandersetzung mit einem alternativen Sinngebilde als Metanarration dar und verweist indirekt auf die Unabschließbarkeit der Narration wie auch der Metaebenen – ein Zustand, der die beiden Welten, die des Werkes und die des Lesers, mit ihren jeweiligen Zeiterfahrungen zusammenbringt und zu neuen Perspektivierungen und Reflexionen anregen kann. Leben und Erzählung stellen als ‚Welt des Lesers‘ und ‚Welt des Textes‘ zunächst zwei voneinander getrennte Bereiche dar, die dann aber durch die vermittelnde Instanz der Lektüre verbunden werden. So besteht eine weitere ethische Komponente im Wirken des Textes auf die Welt des Lesers: Die Lektüre schafft einen ‚Raum der Konfrontation‘, in dem die durch das Werk vermittelte Welt des Textes und die Welt des Lesers einander gegenüber treten.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> Vogl, Josef, *Über das Zaudern*, S. 86.

<sup>292</sup> Vogl, Josef, *Über das Zaudern*, S. 45.

<sup>293</sup> Vgl. dazu auch die ‚kleine Ethik‘ in Ricœur, Paul, *Das Selbst als ein Anderer*, München: Fink, 1996.

Indem der werkhafte Text im Warten verharrt (und das über Jahrhunderte hinweg) – denn textübergreifend kann man sagen, wie auch an den intertextuellen Verbindungen gezeigt wurde, dass das ‚Motto‘ ‚Warten auf die Barbaren‘ von Kabaphēs‘ Gedicht über Buzzatis *Die Tartarenwüste* bis zum offenen Ende von Coetzees Roman reicht –, wird ein ‚ti draso‘ ad infinitum erzeugt.

Der pragmatische Aspekt des Zauderns liegt also in einer Deaktivierung, seine ästhetische Dimension in der Zäsur und sein Sinn in der interrogativen Kraft.<sup>294</sup>

Das Warten als Zögern und Zaudern potenziert somit die Stringenz der Fragestellung eines ‚ti draso‘. Diese ad infinitum sich fortsetzende Zwischenzeit in der Handlung – das lange Warten als Zögern und Zaudern – führt in der intertextuellen Ausformung, die das ‚Warten auf die Barbaren‘ von Kabaphēs‘ Gedicht von 1904 über fast ein Jahrhundert zu Coetzee und bis heute weiterführt – wir „warten“ immer noch auf die Barbaren – ihren ethischen Impetus schließlich selbst vor.

---

<sup>294</sup> Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, S. 39.

## 2 Warten und Identität: H. Ibsens *Die Frau vom Meer* und J. Fowles' *Die Geliebte des französischen Leutnants*

Wo *id* war, soll *Ich* sein. (Sigmund Freud)

### 2.1 Einleitung

Identitätsprozesse sind zeitliche Prozesse, sie besitzen eine Temporalstruktur. Der Zusammenhang eines personalen Identitätsprozesses kann als narrativer Zusammenhang verstanden werden, da die Strukturierung eines Lebens der Strukturierung einer erzählbaren Geschichte gleicht. Das lange Warten, das in diesem Kapitel analysiert wird, stellt ein temporales Phänomen innerhalb der Temporalstruktur der hier behandelten narrativen Prozesse (von personaler Identität wie Erzählung) dar. Somit werden in diesem Kapitel zunächst Überlegungen zur narrativen Struktur von personaler Identität und zu deren dynamischen und veränderlichen, also zeitlich zu charakterisierenden Aspekten angestellt. Anhand der Temporalstruktur des Identitätsprozesses zweier literarischer Figuren wird erläutert, wie der zeitliche Modus des langen Wartens auf semantischer Ebene als Aufschubhaltung und Paralyse der fiktiven Figuren funktioniert. Anhand ihres Wartens zeigen die Protagonistinnen, dass sie sich mit ihnen zugewiesenen gesellschaftlichen Rollen und Charaktermerkmalen (noch) nicht identifizieren können oder wollen. Solche (noch) nicht integrierbaren Anteile bzw. Episoden ihrer Biographie treffen an einem Punkt der Lebensgeschichte der beiden aufeinander, an dem eine Fortsetzung von Handlung im Sinne von Integrieren der heterogenen Faktoren in den Identitätsprozess nicht möglich ist. Der Text erzeugt diese fiktive Zeiterfahrung des Wartens, indem er die Frauen zu Bildern mit Konnotationen von Stasis und zu Figuren eines Dazwischen stilisiert. Auf einer Metaebene wird dieselbe ästhetische Wirkung durch textuelle Strategien eines virtuellen Anhaltens der eigentlich performativen Eigenschaft der narrativen Struktur erzeugt, indem Episoden der Geschichte der beiden Figuren von Nebenfiguren erzählt werden, aber der eigentliche Handlungsstrang, nämlich ihre eigene Geschichte, zunächst nicht weitergeführt wird.<sup>295</sup> Das lange Warten in diesen Texten lässt sich folglich, so die These,

---

<sup>295</sup> Vgl. vertiefend Abschnitt 1.2.7 dieses Kapitels.

sowohl semantisch als auch strukturell als konstitutiver Faktor im Identitätsprozess der weiblichen Hauptfiguren herausarbeiten.

Die fiktiven Frauenfiguren Ellida Wangel in Henrik Ibsens Drama *Die Frau vom Meer*<sup>296</sup> und Sarah Woodruff in John Fowles' Roman *Die Geliebte des französischen Leutnants*<sup>297</sup> befinden sich im jeweiligen literarischen Werk in einem Identitätsprozess, der mit einem Modus des Wartens verbunden ist. In der Analyse dieser Werke wird somit die enge Verbindung aufgezeigt, die zwischen den beiden Konzepten Identität und Narration besteht. Dabei steht wiederum die narrative Struktur der Texte im Vordergrund, wobei selbstverständlich berücksichtigt wird, dass es sich bei Ibsens Text um ein Narrativ in Dramenform handelt.<sup>298</sup> Reflexionen zur narrativen Verfasstheit und zur Relevanz der temporalen Struktur von Identität, wie sie Ricœur in seinem Werk durchgehend (wieder) aufgreift,<sup>299</sup> und Norbert Meuters kritische Reflexion *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*<sup>300</sup> leiten die Analyse, die wieder besonders die Zeitlichkeit in den Fokus stellt.

Die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer abgeschlossenen personalen Identität steht dabei nicht im Vordergrund<sup>301</sup>, sondern es wird gezeigt, wie in diesen Texten temporale Figuren des Aufschubs bewusst eingesetzt wer-

---

<sup>296</sup> Das Drama ist erstmals 1888 erschienen; der Originaltitel lautet *Fruen Fra Havet*. Im Folgenden wird unter der Sigle FVM aus folgender Ausgabe zitiert: Ibsen, Henrik, *Die Frau vom Meer*, übersetzt aus dem Norwegischen von C. Hildebrandt, Stuttgart: Reclam, 1998.

<sup>297</sup> Der Originaltitel lautet *The French Lieutenant's Woman*; das Buch ist erstmals 1969 bei Jonathan Cape erschienen. Im Folgenden wird unter der Sigle GFL aus folgender Ausgabe zitiert: *Die Geliebte des französischen Leutnants*, Hamburg: List, 2006.

<sup>298</sup> In diesem Kapitel werden nicht ausschließlich Romantexte analysiert, sondern ein Dramen- und ein Romantext. Hier wird von einer Vergleichbarkeit der beiden Textarten ausgegangen. Zur Begründung vgl. Abschnitt 1.1.2 in diesem Kapitel: Henrik Ibsens *Die Frau vom Meer*.

<sup>299</sup> Vgl. v.a. Ricœurs Aufsatz „La fonction narrative et l'expérience humaine du temps“, der 1980, also noch vor *Zeit und Erzählung* erstmals veröffentlicht wurde und in dem Ricœur bekräftigt: „Ich konnte erst über Zeit schreiben, als ich eine bedeutsame Verbindung zwischen ‚der narrativen Funktion‘ und der ‚menschlichen Erfahrung der Zeit‘ erkennen konnte.“ Ebd., S. 57. Ricœur behauptet hier noch nicht die Aporizität des philosophischen Zeitbegriffs, sondern stellt allein die wechselseitige Bereicherung und Korrektur von Erzählung und Zeiterfahrung in den Vordergrund.

<sup>300</sup> Meuter, Norbert, *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, München: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.

<sup>301</sup> Die Unabschließbarkeit eines jeden Prozesses von Identitätsfindung wird hier vorausgesetzt, wie die Analyse in Abschnitt 1.1.1.2 (Personale) Identität als narrativer Prozess erläutern wird. Zum Begriff, der Geschichte und den Phänomenologien des Konzepts „Identität“ vgl. auch Zima, Peter Z., *Theorie des Subjekts*, Tübingen, Basel: Francke, 2001; weiter auch: Zirfas, Jörg; Jörissen, Benjamin, *Phänomenologien der Identität: Human-, sozial und kulturwissenschaftliche Analysen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, und Henrich, Dieter, „Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen“, in: Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz (Hrsg.), *Identität*, München: Fink, 1996, S. 133-186, v.a. S. 175-185.

den, um die statischen ebenso wie die dynamischen, also stets zeitgeprägten Elemente und die spezifische Ästhetik fiktiver Zeiterfahrung zu produzieren.

Die beiden hier zugrunde gelegten Texte stammen aus Epochen bzw. spielen in Epochen, in denen umbruchartig Neues erprobt wird. *Die Frau vom Meer* wird dem Zeitraum der frühen norwegischen Moderne, dem so genannten „Modernen Durchbruch“<sup>302</sup> zugeordnet; Fowles’ Roman *Die Geliebte des französischen Leutnants* ist erstmals 1956 erschienen, also in der sogenannten Postmoderne<sup>303</sup>, die Handlung spielt aber im spätviktorianischen Zeitalter mit seinen ersten frühmodernen Fragestellungen.<sup>304</sup> Somit liegen in beiden Werken zeitkulturelle Kontexte vor, in denen die Infragestellung und Verhandlung von Rollen in der Gesellschaft, von der Freiheit des Individuums und somit von Identitätskonzepten des männlichen wie des weiblichen Individuums zu den wichtigen Paradigmen gehört:

---

<sup>302</sup> Henrik Ibsen stellt für die Gattung des bürgerlichen Gesellschaftsdramas eine nicht nur in Norwegen, sondern auch im europäischen Ausland und vor allem in Deutschland berühmte Persönlichkeit dar. Zusammen mit Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) kann er als Begründer dieser Gattung geltend gemacht werden, welche mit ihrer Thematik und ihrer aufrührerischen Forderung nach der Freiheit des Individuums und der Befreiung der Frau aus bestehenden Macht- und Rollenverhältnissen an der Basis des sogenannten ‚Modernen Durchbruchs‘ steht. Als Vorreiter des ‚Modernen Durchbruchs‘ in seinen gesamten literarischen Erscheinungen wird gemeinhin die Reihe von Vorlesungen betrachtet, die der Däne Georg Brandes ab November 1871 unter dem Titel *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur* an der Universität von Kopenhagen hielt. Vgl. Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*, Kiel: Ludwig, 2008. Zum Begriff des ‚Modernen Durchbruchs‘ selbst vgl. auch Heitmann, Annegret, „Die Moderne im Durchbruch (1879-1910)“, in: Glauser, Jürg (Hrsg.), *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006, S. 183-229, oder Fallenstein, Robert; Hennig, Christian, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914*, Quellenbibliographie, Neumünster: Wachholtz, 1977.

<sup>303</sup> Der Roman weist typische postmoderne Charakteristika wie ausgewiesene Pluralität, Polyphonie und Intertextualität auf. Vgl. z.B. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York/London: Routledge, 1989, sowie spezifisch: Salami, Mahmoud, *John Fowle’s Fiction and the Poetics of Postmodernism*, London/Cranbury: Associated University Press, 1992, v.a. S. 341-348.

<sup>304</sup> Das Spätviktorianische Zeitalter bzw. der Spätviktorianismus ist wie der ‚Moderne Durchbruch‘ in den 70ern und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts anzusiedeln; es ist von tiefgreifenden politischen und sozialen Umbrüchen in der Gesellschaft gekennzeichnet. Die Freiheit des Individuums und vor allem die Rolle der Frau in der Ehe und im öffentlichen Leben rückte in den Mittelpunkt der Debatte; dabei wurde im englischen Raum z.B. die bis dato bestehende viktorianische Geschlechterdichotomie infrage gestellt. Wie im skandinavischen Raum ging die Debatte natürlich auch im englischen Raum in die Literatur der Zeit ein. Vgl. dazu z.B. Pfister, Manfred, „Die Nineties in England als Zeit des Umbruchs“, in: Pfister, Manfred; Schulte-Middelich, Bernd (Hrsg.), *Die ‚Nineties‘: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München: Francke, 1994; Anders, Ann, *Das Frauenbild in der Populärliteratur des Spätviktorianismus in England von 1850-80*, Darmstadt: Thiesen-Verlag, 1979, oder Kaspar, Beate, *Margaret Harkness: „A city girl“. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung zum naturalistischen Roman des Spätviktorianismus*, Tübingen: Niemeyer, 1984.

Wo das Subjekt realistischer Literatur sich auf eine invariante Identität festgelegt hat, erfährt sich das neuartige Subjekt der Frühen Moderne als Potentialität.<sup>305</sup>

Die zeitliche Komponente von Identität-Sein und Identität-Werden im Identitätsbildungsprozess rückt in den Vordergrund, das Individuum wird in der Literatur nicht mehr als gefestigte, invariante Persönlichkeit verhandelt. Während im ersten Teil des obigen Zitats von „festlegen“ die Rede ist, spricht der zweite Teil von „sich erfahren“, geht also von einem prozesshaften Vorgang aus, der wie alles Prozesshafte die Komponente der Zeitlichkeit zugrunde legt, und davon, dass, obwohl Phasen der Stasis, wie das lange Warten in diesem Fall, ein konstitutiver Teil des Identitätsprozesses sein können, Identität nie statisch gedacht werden kann. Auch mit Luckmann<sup>306</sup> lässt sich argumentieren, dass das Konzept der personalen Identität in der Konsequenz gesellschaftlicher Modernisierungs- und somit auch Auflösungsprozesse nicht mehr als stabil bezeichnet werden kann: An die Stelle des vormals in der Literatur weitgehend als autonom und stabil präsentierten Selbst<sup>307</sup> tritt ein im steten Wandel begriffenes:

Ein provisorisches Selbst, dessen Identität durch äußere und innere Faktoren bestimmt wird und sich fortwährend verändert.<sup>308</sup>

Weitere Studien zum Konzept von Identität und Literatur, etwa die von Michael Titzmann, unterscheiden in den literarischen Konzeptionen moderner Subjekte ebenfalls zwischen der zu einem jeweiligen Zeitpunkt „realisierten Person“ und

---

<sup>305</sup> Wünsch, Marianne, „Vom späten Realismus zur frühen Moderne: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels“, in: Titzmann, Michael (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 187-203, hier S. 188.

<sup>306</sup> Vgl. Luckmann, Thomas, „Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz“, in: Marquardt, Odo; Stierle, Karlheinz (Hrsg.), *Identität*, München: Fink, 1979, S. 293-313, hier S. 295.

<sup>307</sup> Die Vorstellung von einem autonomen, kernhaften Selbst bildete sich nach einer langen Entwicklungsphase als Teil der bürgerlichen Emanzipation im 18. und 19. Jahrhundert. Große Teile der Philosophie und der Literatur versuchen, Identität als völlig autonom zu konzipieren und darzustellen: „Der Geist des Menschen setzt sich als selbständiges Ich. Er denkt sich unabhängig von der äußeren Welt, von einem anderen Menschen, von einem transzendenten Sein, welches nun zum Gesetz der eigenen Vernunft umgedeutet und damit in ihn selbst hineingenommen wird. [...] Das, was die Ich-Ordnung stört, wird abgedrängt und ausgeschlossen [...]“ Schabert, Ina, „Die Nachtseite der Seele: Literatur der schwarzen Romantik in England“, in: Dolle, Verena, *Das schwierige Individuum – Menschenbilder im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Pustet, 2003, S. 143-169, hier S. 148.

<sup>308</sup> Galster, Christin, *Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S. 47.

der „potentiellen Person“<sup>309</sup>: Das Subjekt wird, auch in der Literatur der jeweiligen Kultur, als eine Menge ihm inhärenter Möglichkeiten gedacht, die zum jeweiligen Zeitpunkt nur teilweise realisiert sind. Ich-Krisen von Individuen entstehen somit generell vor allem in (gesellschaftlichen) Kontexten, in denen zwischen dem persönlichen, inneren und dem sozialen, gesellschaftlichen Selbst Reibung entsteht. Die Literatur ab der Frühmoderne (um die Zeit des Modernen Durchbruchs und die des Spätviktorianismus in einem Begriff zusammenzuführen) hat im Zuge dieses Paradigmenwechsels zumeist das im zeitlichen Prozess der Identitätsfindung eingebundene Subjekt zum Thema, welches die Auseinandersetzung mit neuen Voraussetzungen der Lebenswelt in die Welt des Werks, die Literatur, transportiert und dort verhandelt.<sup>310</sup> Dabei geraten nicht nur Konventionen und Ansprüche des Individuums in Konflikt, sondern immer wieder auch eine Zeit des Selbst als individuelle Zeiterfahrung und eine soziale, gesellschaftlich konventionalisierte Zeit. Auch von diesem Konflikt der Zeiten wird im Zusammenhang mit den Identitätsprozessen der beiden weiblichen Figuren in den hier zu untersuchenden Texten zu sprechen sein. Um die Hauptthese voranzustellen: Beide literarischen Subjekte, also beide fiktiven weiblichen Figuren reagieren auf eine von außen aufoktroyierte Rollen- und Zeitmanagement-Zuweisung mit der Verweigerungshaltung eines aufschiebenden, Zeit gewinnenden Wartens. Der Modus des langen Wartens, den sie dabei einnehmen (verbildlicht im Warten auf einen ‚Fremden‘), dient als übergeordnete Handlung dazu, sich für den eigenen Identitätsprozess Spielraum und die dafür benötigte Zeit zu verschaffen.

Zunächst wird anhand der beiden literarischen Texte der Zusammenhang zwischen den Konzepten (personale) Identität und Narrativität herausgearbeitet. Des Weiteren wird Meuters Parallelführung der Konzepte von (personaler) Identität und Narrativität ausgeführt und mit Ricœurs Konzeptionen zur narrativen Identität untermauert, bevor in einer direkten Textanalyse sowohl auf semantischer Ebene als auch auf einer Metaebene gezeigt wird, wie sich in den Texten eine Ästhetik des langen Wartens als Stillstand oder Stasis im Identitätsprozess sowohl der personalen wie der narrativen Identität ergeben kann. Zunächst jedoch wird der kom-

---

<sup>309</sup> Vgl. Titzmann, Michael, „Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900“, in: Pfister, Manfred (Hrsg.), *Die Modernisierung des Ich*, Passau: Wiss.-Verl. Rothe, 1989, S. 36-56.

<sup>310</sup> Nach Ricœurs Mimesis-Konzeption (Stufe II und III) generiert Literatur ihrerseits wiederum Konzepte aller Art – nicht nur das der Zeiterfahrung, sondern auch das der Identität –, die dann auf die Lebenswelt zurückwirken (und diese refigurieren können).

plexe Zusammenhang zwischen personaler Identität und Erzählung näher erläutert.

## 2.2 (Personale) Identität als narrativer Prozess

Um den Begriff der personalen Identität zu fassen, gehen Forscher wie etwa Peter V. Zima zunächst vom Subjektbegriff aus: Subjekte entwickeln sich Zima zufolge stets in spezifischen kulturellen und sprachlichen Konstellationen. Ein Subjekt konstituiert sich im Diskurs, indem es auf Diskurse reagiert und „sich im Verlauf dieser Kommunikation für oder gegen bestimmte Relevanzkriterien und Klassifikationen entscheidet“<sup>311</sup>.

Personale Identität ist dabei das „Objekt des fühlenden, denkenden, sprechenden und handelnden Subjekt-Aktanten“, das „Objekt des sich als Subjekt konstituierenden Individuums“<sup>312</sup>. Dabei ist zunächst die Einbindung des Subjekts in den sozialen Raum von Bedeutung:

Die Dynamik des Identitätsprozesses gründet darauf, dass die wahrgenommenen Unterschiede zwischen der Selbstdarstellung nach außen und den von außen zurückfließenden Informationen bezüglich der Fremdwahrnehmung Teil eines Kreisprozesses bilden. Identität befindet sich somit am Schnittpunkt zwischen innen und außen, dem Selbst und dem anderen und konzipiert sich als reflexiver kommunikativer Prozess, dessen Ergebnis stets nur ein vorläufiges ist.<sup>313</sup>

Jede Kulturepoche weist das Subjektkonzept auf, das zu ihrer Anthropologie gehört. Im Identitätsprozess bedarf es somit der Auseinandersetzung mit Faktoren wie dem ‚Anderen‘ in der sozialen Umgebung (mit Personen, Räumen und – hier von besonderem Interesse – Zeiterfahrung und -management) wie auch mit dem Inneren, dem Unbewussten als dem ‚Anderen in sich selbst‘<sup>314</sup>. In einem weiteren Schritt erfolgt üblicherweise eine Identifizierung oder Differenzierung der genannten Faktoren. Der das Innere betreffende Prozess geht in der Regel mit einem Bewusstwerden von vorher unbewussten Anteilen der Psyche und bestenfalls ihrer Integration in die Persönlichkeit einher. Diese Bewusstseinsveränderungen des

---

<sup>311</sup> Zima, Peter Z., *Theorie des Subjekts*, Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 14-15.

<sup>312</sup> Zima, Peter Z., *Theorie des Subjekts*, S. 377.

<sup>313</sup> Zima, Peter Z., *Theorie des Subjekts*, S. 377.

<sup>314</sup> Vgl. z.B. wieder Kristeva, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*.

Subjekts können eine Verschiebung von gesellschaftlichen Grenzen bewirken, indem sie Konventionen in Frage stellen. Oft haben sie einen psychischen Entgrenzungsprozess zur Folge, wie er sich in diesem Kapitel vor allem an der Figur Ellida Wangels<sup>315</sup>, aber auch an Sarah Woodruff zeigen lassen wird. Fühlt sich das (weibliche) Subjekt in seiner Umgebung, seiner Lebenswelt fremd oder andersartig – und hier interessiert wieder im Besonderen Zeit und Zeitlichkeit –, kann sich auch die Integration von fremden und eigenen Anteilen, von gesellschaftlichen und persönlichen Faktoren schwierig gestalten.

Der temporale Faktor dieses Prozesses sei hier noch einmal besonders unterstrichen: Identität ist nie als Zustand und Endpunkt dieses Prozesses zu betrachten, sondern vielmehr als der durch Aspiration angetriebene Prozess selbst und somit inhärent dynamisch, veränderlich und zeitbezogen.<sup>316</sup>

Ein weiterer wichtiger Faktor für das Konzept der personalen Identität und ebenso für die Zeitlichkeit, die hier im Vordergrund steht, ist der Begriff der Kontinuität.<sup>317</sup> Er bezieht sich zusammen mit den beiden anderen Strukturmerkmalen personaler Identität – Konsistenz und Kohärenz<sup>318</sup> – erneut konkret auf die temporale Dimension von personaler Identität. Identität erweist sich als Ergebnis eines aktiven, aber nicht notwendigerweise bewussten Versuchs der Herstellung von Kontinuität in Bezug auf die eben genannte Innensicht und in gleichem Maße auf das soziale Außen des Subjekts: Die Herstellung von Kontinuität kann als Versuch beschrieben werden, Erfahrungen von Differenz und Kontingenz, die die Person macht, über die Zeit in einem übergeordneten autobiographischen Kontext zu fassen und den „Zerfall des Selbst in voneinander unabhängige und temporal abgegrenzte ‚Selbste‘, in die Fragmentierung“, zu verhindern<sup>319</sup>, also so etwas wie eine zumindest temporäre Identität zu erlangen, indem die ‚Episoden‘ des Lebens untereinander anschlussfähig gemacht werden. Diese Kontinuität bleibt aber inso-

---

<sup>315</sup> Vgl. Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*.

<sup>316</sup> Vgl. Glomb, Stefan, „Jenseits von Einheit und Vielheit, Autonomie und Heteronomie – die fiktionale Erkundung ‚dritter Wege‘ der Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen“, in: Glomb, Stefan; Horlacher, Stefan (Hrsg.), *Beyond Extremes. Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*, Tübingen: Narr, 2004, S. 9-52.

<sup>317</sup> Straub, Jürgen, „Identität“, in: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 277-303.

<sup>318</sup> Vgl. Straub, Jürgen, „Identität“, S. 284.

<sup>319</sup> Vgl. Straub, Jürgen, „Identität“, S. 284.

fern abstrakt, als sie in der Wirklichkeit nicht zu stiften ist, da der Wandel, die Differenz von Zeit immer weiter besteht, eben weil die Zeit nie ‚anhält‘:

Kontinuität meint die temporale Einheit eines Selbst, das nicht wegen irgendwelcher eventueller Konstanz von >etwas< das >gleiche< bleibt, sondern aufgrund der aktiven Kontinuierungsleistungen eines um sich selbst sorgenden Subjekts, das sich trotz der in der Zeit erfolgten und noch bevorstehenden, trotz aller erfahrenen und erwarteten (kontingenten) Veränderungen und Entwicklungen als nämliches versteht.<sup>320</sup>

Damit kehrt die Analyse zurück zu dem oben besprochenen Aspekt, dass Identität insofern als narrative (versus kontinuierliche) gefasst werden muss, als ‚narrativ‘ die tatsächlich bestehende sinnstiftende Erzähl- und damit Kompositionsfähigkeit des Subjekts bezeichnet, die nicht unbedingt der chronologischen Zeitvorstellung der Lebenswelt folgen muss und vor allem nicht, wie diese, irreversibel ist. Straub verwendet im Zusammenhang mit der personalen Identität gar denselben Begriff, den Ricœur<sup>321</sup> für die sinnstiftende Funktion des Erzählens, also die narrative Identität verwendet: die ‚Synthesis des Heterogenen‘.

Die aktive Selbstkontinuierung eines Subjekts kann damit als ein herausragender, in der Dimension der Zeit agierender Modus einer >Synthesis des Heterogenen< aufgefasst werden. [...] Im Medium der Sprache ist das Erzählen von Geschichten der wohl wichtigste, jedenfalls der bis heute am besten untersuchte Modus einer auf Kontinuität und Identität zielenden Synthese temporaler Differenz.<sup>322</sup>

Norbert Meuter stiftet an anderer Stelle einen Konnex von personaler Identität und narrativer Identität mit der Annahme, dass ein Verständnis der Ausbildung sinnhafter Identitäten nur durch Rekurs auf den Begriff der Narrativität möglich ist:

[E]ine bestimmte Form von Identität, nämlich diejenige, die man einer narrativen Episode oder Geschichte zuspricht, soll Aufschluß darüber geben können, was man unter sinnhafter Identität insgesamt verstehen kann. Der Vorzug eines narrativen Ansatzes wird zunächst deutlich bei dem spezielleren Problem der personalen Identität. Im Gegensatz zu den eher abstrakten Selbstbewußtseins- und Rationalitätsmodellen im direkten Anschluß an Locke erlauben es narrative Modelle, welche die Einheit einer Person als die Einheit einer bestimmten erzählten oder zumindest erzählbaren Geschichte auffassen – nämlich der individuellen Lebensgeschichte der jeweiligen Person –, historisch-biographische Konkretheit und Individualität mit in den

---

<sup>320</sup> Straub, Jürgen, „Identität“, S. 285.

<sup>321</sup> Vgl. Kapitel 1.2.2.3.1 dieser Arbeit: Von der Zeit zur Erzählung, von den Aporien zur ‚poiesis‘.

<sup>322</sup> Straub, Jürgen, „Identität“, S. 285-286.

Begriff der personalen Identität einzubeziehen. Die Identität einer Person läßt sich nicht mit abstrakten Kriterien wie *Rationalität* oder *Kontinuität des (Selbst-)Bewußtseins* bestimmen, sondern nur in Bezug auf die jeweilige konkrete und individuelle Lebensgeschichte.<sup>323</sup>

Meuter schlägt somit in seiner Analyse von Narrativität vor, Geschichten generell als „sich selbst organisierende systemische Zusammenhänge von Sinn und Zeit“<sup>324</sup> zu definieren, und zieht im Verlauf seiner Ausführungen eine strukturelle Parallele zwischen dem personalen Identitätsprozess und narrativen Prozessen im Allgemeinen, die im Rahmen dieses Kapitels von besonderem Interesse ist, weil sich gerade in Bezug auf das Erleben von zeitlicher Differenz eine strukturelle Parallele zwischen angestrebter Identität und Narrativität zeigt.

Das handelnde und kommunizierende, also sprechende Subjekt kommt somit als solches in einem narrativen Programm zustande. Narrativ bedeutet dabei nichts anderes, als erzählend Sinn zu geben:

Die Einheit eines menschlichen Lebens entspricht in ihren Strukturen bzw. Organisationsprinzipien der Einheit einer erzählten oder erzählbaren Geschichte.<sup>325</sup>

Bislang kann also festgehalten werden: Die beiden Konzepte personale Identität und Narrativität ähneln sich insofern und weisen insofern eine parallele Struktur auf, als beide von Differenz geprägt sein müssen, die zwangsläufig durch die zeitliche Komponente eingeführt wird, nämlich die Unterscheidung von Vorher und Nachher. Auch das steht der oben genannten Prämisse der Kontinuität von Identität anscheinend entgegen, denn es scheint zunächst, dass Differenz und Kontinuität sich widersprechen, dass jemand oder etwas, der bzw. das sich ständig ändert oder differenziert, nicht kontinuierlich sein kann:

Differenzerfahrungen sind somit nicht nur für die aktive Konstruktion von Identität konstitutiv, sondern auch für Sinnsysteme im Allgemeinen: Der Aspekt der beständigen Veränderung ist ihnen fest eingeschrieben. Denkt man nun Zeit als „dasjenige, was Ereignisse unwiederholbar macht“, also ir-

---

<sup>323</sup> Meuter, Norbert, *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, S. 10.

<sup>324</sup> Meuter, Norbert, „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften“, in: Jaeger, Friedrich; Straub, Jürgen, *Handbuch der Kulturwissenschaften: Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 140-155, hier S. 152.

<sup>325</sup> Meuter, Norbert, *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, S. 246. Vgl. Ricœurs Konzeption, nach der die narrative Identität die sinnstiftende und kathartische Wirkung der Narration ausmacht. Vgl. auch Scharfenberg, Stefan, *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*, S. 234 ff.

reversibel „verschwinden lässt“, dann ist dies aus identitätstheoretischer Perspektive insofern problematisch, als damit die Herstellung von Kontinuität zunächst unmöglich scheint: Die Integration von Differenz in das Selbst wäre unmöglich.<sup>326</sup>

Meuter weist aber weiter darauf hin, dass auch die Reduktion von Zeit auf ihre Irreversibilität eine unzulässige Verkürzung darstellt:

Sinnsysteme müssen nicht unbedingt an einmal aktualisierten Möglichkeiten festhalten, da sie immer wieder auf sie zurückkommen können. Dadurch verringert sich das Risiko, das mit jeder selektiven Aktualisierung eingegangen wird: Man kann zum Ausgangspunkt zurückkehren und einen anderen Weg wählen. Jeder spezifische Sinn ist also grundsätzlich offen für Reversibilität.<sup>327</sup>

Dies bedeutet nicht, dass einmal realisierte Richtungen faktisch ungeschehen gemacht werden können, da Zeit und Prozesse nicht rückwärts laufen können. Vielmehr soll zum Ausdruck gebracht werden, dass der Sinn eines zeitlichen Ereignisses sich auch im Nachhinein noch ändern kann:

Etwas ist noch da, wo man es verlassen hatte, der endgültige Abschluß einer Handlung kann hinausgezögert werden, die Geschichte ist noch nicht ganz zuende, eine Situation kann noch ganz anders werden – d.h. einen *anderen Sinn* annehmen.<sup>328</sup>

Daraus ergibt sich, dass im Identitätsprozess wie in allen narrativen Prozessen vor allem die Struktur in ihrer Zeitlichkeit von Interesse ist. Für beide gilt: „Die scheinbare Paradoxie von Stabilität und Wandel ist tatsächlich nur eine scheinbare.“<sup>329</sup> Das Zusammenspiel von Stabilität und Wandlung, das dem personalen Identitätsprozess zugeschrieben wird, ist für die Analyse in diesem Kapitel von besonderer Bedeutung, denn hier soll gezeigt werden, wie im zeitlichen Aufbau des Identitätsprozesses der Protagonistinnen der beiden literarischen Texte Figuren der Stasis und des Aufschubs mit fortschreitenden Prozessen und Entwicklungen eine durchaus nicht paradoxe und letztlich sinnstiftende Synthese eingehen. Dass Identität im Sinne eines letztgültigen, gefestigten Schlusspunkts nicht er-

---

<sup>326</sup> Degenring, Folkert, *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion*, Tübingen: Narr, 2008, S. 54.

<sup>327</sup> Meuter, Norbert, *Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften*, S. 148.

<sup>328</sup> Meuter, Norbert, *Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften*, S. 148.

<sup>329</sup> Degenring, Folkert, *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion*, S. 50.

reicht werden kann, ist, wie oben erläutert wurde, aus ihrer Anlage als kreisförmiger Prozess heraus zu erklären. Dieser Gedanke soll im letzten Abschnitt dieses Kapitels noch einmal aufgegriffen und anhand der Analyse der als ‚offen‘ zu bezeichnenden Enden beider literarischer Texte erläutert werden. Personale Identität als das Denken eines als Werden gedachten Seins<sup>330</sup> kommt erst am Lebensende zum Stillstand; dazwischen liegt das Leben als kontinuierlicher Versuch, Erfahrungen von Differenz und unvorhersehbare Episoden narrativ zu integrieren. Beide Prozesse, sowohl das Erzählen von Geschichten als auch der Identitätsprozess, gestalten sich somit als narrative Prozesse, welche Sinn generieren, integrieren und umschreiben können. Sie besitzen beide scheinbar eine teleologische Struktur, da von einem Ende ausgegangen wird (dem Ende einer Geschichte, dem Ende des Lebens), aber es ist nur eine scheinbare, da Zeit, wenn sie als Sinnsystem gedeutet wird, eben nicht mehr irreversibel, sondern umschreibbar ist.

Dass in Bezug auf Identität (wie auch auf Narrative) eine teleologische Vorstellung vorherrscht, d.h. an einem strukturell unmöglich zu erreichenden Ziel dennoch festgehalten wird, lässt sich paradoxerweise wiederum nur aus der teleologischen Dimension des Prozesses selbst herleiten: Die teleologische Dimension von Narrativität, und damit in diesem Kontext auch von Identität, meint nicht, dass das Ende der Geschichte schon zu Beginn der Erzählung feststeht. Vielmehr sind Erzählungen grundsätzlich vom Anfang auf das Ende der Geschichte gerichtet, welches retrospektiv ein Deutungsmuster für die zwischen Anfang und Ende liegenden Handlungen und Ereignisse liefert.<sup>331</sup> Auch für die personale Identität gilt, dass das Ergebnis nicht voraussehbar ist, der Prozess aber dennoch narrativ-teleologisch auf etwas Ergebnis- oder Zielhaftes zuläuft. Jede gedruckte Geschichte, jedes Narrativ hat notwendigerweise zunächst ein werkhafte Ende, wie auch jedes Leben notwendigerweise mit dem Tod endet:

Ein narrativ-teleologisch strukturierter Prozeß ist somit ein in besonderer Weise rekursiver Prozeß, der sich nicht nur am laufend produzierten eigenen Output orientiert, sondern auch an seinem eigenen (in Aussicht gestellten) Ende.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> Vgl. Leitner, Hartmann, „Die temporale Logik der Autobiographie“, in: Sparr, Walter (Hrsg.), *Wer schreibt meine Lebensgeschichte. Biographie, Autobiographie, Hagiographie und ihre Entstehungszusammenhänge*, Gütersloh: Mohn, 1990, S. 315-359.

<sup>331</sup> Degenring, Folkert, *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion*, S. 67.

<sup>332</sup> Meuter, Norbert, *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, S. 151.

Personale Identität ist einer Narration vergleichbar, der Narration des Selbst, die durch ihre Prozesshaftigkeit immer nur abschnittsweise gegeben und immer in Entwicklung ist. Im Akt des Konfigurierens<sup>333</sup> bzw. der Herstellung einer Synthesis des Heterogenen erbringt ein Autor dieselbe Integrationsleistung, die auch ein Mensch im Identitätsprozess erbringt, wenn er die Stücke seines Lebens – die „Episoden“, um auch hier einen erzähltheoretischen Begriff zu verwenden – und die der Außenwelt (zumindest temporär) integriert.

„Narrativ strukturieren“ bedeutet also die Anwendung der Ricoeur’schen narrativen ‚Synthesis des Heterogenen‘, die sowohl für zunächst nichtnarrative Erfahrungen wie den personalen Identitätsprozess als auch für das Geschichtenerzählen selbst gilt.<sup>334</sup> Abschließend kann somit wiederum Paul Ricoeur als derjenige geltend gemacht werden, der den Begriff der Narrativität innerhalb eines phänomenologisch-hermeneutischen Ansatzes am weitesten entwickelt hat und in unsere lebensweltlichen Orientierungen narrative Strukturen als „fundamentale Organisationsprinzipien menschlichen Erlebens und Handelns“ einbringt<sup>335</sup>. Ihm zufolge erfüllt die Erzählung eine spezifisch identitätsbildende Funktion, und darin verbindet er schließlich die beiden Konzepte narrative und personelle Identität, wobei er „narrative Identität“ als eine durch Erzählung gestiftete Zuweisung von personaler Identität versteht:

In der Tat mündet das Problem der personalen Identität ohne die Hilfe der Narration unausweichlich in eine unlösbare Antinomie: denn entweder postuliert man ein bei aller Vielfältigkeit seiner Zustände selbstidentisches Subjekt oder man vertritt wie Hume und Nietzsche die Ansicht, dieses identische Subjekt sei bloß eine substantialische Illusion, deren Beseitigung bloß eine reine Vielfalt von Kognitionen, Emotionen und Volitionen übrig läßt. Das Dilemma verschwindet, wenn man die im Sinne eines Selben (*idem*) verstandene Identität durch die im Sinne eines Selbst (*ipse*) verstandene Identität ersetzt; der Unterschied zwischen *idem* und *ipse* ist kein anderer als der zwischen einer substantialen oder formalen und der narrativen Identität. Die Ipseität entgeht dem Dilemma des Selben und des Anderen insofern, als ihre Identität auf einer Temporalstruktur beruht, die dem Modell einer dynami-

---

<sup>333</sup> Vgl. hierzu wieder Straub: „Die aktive Selbstkontinuierung eines Subjekts kann damit als ein herausragender, in der Dimension der Zeit agierender Modus einer >Synthesis des Heterogenen< aufgefasst werden. [...] Im Medium der Sprache ist das Erzählen von Geschichten der wohl wichtigste, jedenfalls der bis heute am besten untersuchte Modus einer auf Kontinuität und Identität zielenden Synthese temporaler Differenz.“ Straub, Jürgen, *Identität*, S. 285-286.

<sup>334</sup> In Bezug auf Fowles’ *The French Lieutenant’s Woman* macht z.B. auch Katherine Tarbox auf den hier herausgearbeiteten engen Zusammenhang als „relationship between human cognition and narrative“ aufmerksam. Vgl. Tarbox, Katherine, „The *French Lieutenant’s Woman* and the Evolution of Narrative“, in: *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 42.1, (1996), S. 88-102, hier S. 88.

<sup>335</sup> *ZuE* I, S. 8.

schen Identität entspricht, wie sie der poetischen Komposition eines narrativen Textes entspringt. Vom Selbst läßt sich demnach sagen, daß es durch die reflexive Anwendung der narrativen Konfigurationen refiguriert wird. Im Unterschied zur abstrakten Identität des Selben kann die für die Ipseität konstitutive narrative Identität auch die Veränderungen und Bewegtheit im Zusammenhang eines Lebens einbegreifen. Das Subjekt konstituiert sich in diesem Fall, wie Proust es sich wünschte, als Leser und Schreiber zugleich seines eigenen Lebens. Wie die literarische Analyse der Autobiographie bestätigt, wird die Geschichte eines Lebens unaufhörlich refiguriert durch all die wahren oder fiktiven Geschichten, die ein Subjekt über sich selbst erzählt. Diese Refiguration macht das Leben zu einem Gewebe erzählter Geschichten.<sup>336</sup>

Personale Identität wird somit in diesem Kapitel nicht mehr als ein kernhaftes, autonomes, selbstidentisches, stabiles Idem begriffen, sondern es wird der Vorstellung der Ipseität gefolgt, die in einem narrativen, auf einer Temporalstruktur basierenden Prozess entsteht, der sowohl statische wie wandelhafte Momente einschließt und der Refiguration und Umdeutung unterliegen kann. Wie eine erzählte Geschichte unterliegt der personale Identitätsprozess einem „werkhaften“ Ende, das aber insofern virtuell ist, als es reversibel bleibt. Das hier zugrunde gelegte Verständnis von Identität verzeichnet als weitere Merkmale den dazu gehörigen Prozess eines steten Austauschs von inneren wie äußeren Faktoren sowie den Versuch, Elemente des ‚Eigenen‘ wie des ‚Fremden‘ zu integrieren und ebenso Antinomien wie das Innere vs. das Draußen, die sowohl geographische Räume als auch mentale Räume betreffen.

In den beiden folgenden Abschnitten wird somit der fiktive Identitätsprozess der beiden Figuren Ellida Wangel und Sarah Woodruff jeweils im Hinblick auf die Integration von fremden und eigenen Anteilen und die Vermittlung von Fremd- und Selbstkonstitution sowie auf die oben erläuterten Merkmale seiner zeitlichen Struktur und seiner narrativen Verfasstheit untersucht. Anschließend wird auf einer Metaebene gezeigt, dass auch die beiden in diesem Kapitel analysierten Texte in ihrer Struktur das spiegeln, was sie inhaltlich transportieren, nämlich in diesem Fall eine Unabschließbarkeit des Identitätsprozesses, der die Möglichkeit der Refiguration bietet und virtuell reversibel ist und durch diese Eigenschaften beweist, dass jeglicher Versuch, personale Identität festzuschreiben, zu einem Konstrukt

---

<sup>336</sup> *ZuE* III, S. 395-396. Schöpferische Prozesse des Hervorbringens wie die in Kapitel 1.2.2.3.1 erläuterte poesis-Funktion sind narrativ strukturiert, sie zielen auf die Herstellung von Identität ab. Dies gilt für die narrative und die personale Identität gleichermaßen. Wieder einmal sind Zeiterfahrung auf der einen und das Erzählen auf der anderen Seite somit von zentraler Bedeutung für das menschliche Selbst- und Weltverständnis.

führt. Im letzten Abschnitt wird schließlich noch einmal explizit darauf eingegangen, wie die narrative Struktur der Texte den personalen Werte-Identitätsprozess der beiden Figuren ästhetisch erzeugt und begleitet.

### 2.3 Henrik Ibsens *Die Frau vom Meer*

Das Drama *Die Frau vom Meer* wurde von Henrik Ibsen 1888 während eines langen Aufenthalts in Deutschland verfasst. Aus skandinavischer Perspektive fällt es in die Zeit des ‚Modernen Durchbruchs‘ bzw. in die oben definierte frühe nordische Moderne; es ist wie viele zeitgenössische Stücke geprägt vom Sehnen des Individuums danach, sich aus der Enge der bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu befreien, und nach einem gegenüber dem Alltäglichen gesteigerten Lebensgefühl.<sup>337</sup>

Gattungstheoretisch müsste selbstverständlich zwischen einem Dramen- und einem Romantext unterschieden werden. Im Hinblick auf die Fragestellung dieser Analyse kann jedoch mit Ricœur argumentiert werden, dass die verschiedenen Formen des Erzählens durch ihre poiesis-Fähigkeit eng miteinander verbunden und unter diesem Aspekt durchaus vergleichbar sind. Ricœur problematisiert eher, dass die verschiedenen Formen des Erzählens, in denen sich die schöpferische Einbildungskraft manifestiert, häufig zu sehr auseinanderfallen,<sup>338</sup> und tendiert grundsätzlich dazu, eher ihre Verbundenheit herauszuarbeiten.<sup>339</sup> Dieser Gemeinsamkeit von Erzähltexten, schöpferisch an der Gestaltung neuer (Zeit-)Erfahrungen mitzuwirken, schließt sich eine weitere an: Weder der epische noch der narrative Text bezieht sich, was die Zeitlichkeit betrifft, auf einen realen ‚Ort‘ der Lebenswelt. Beide Textsorten indizieren keine Zeitlichkeit, sondern *bewirken* sie: Sie erzeugen auf vergleichbare Art und Weise eine *Illusion* von Zeit (ob sie die Illusion von Gegenwart erzeugen oder die von Vergangenheit, macht für die Fragestellung keinen Unterschied). Diese Illusion, die in dieser Arbeit als fiktive Zeiterfahrung bezeichnet wird, muss unter dem Eigengesetz poetisierter Zeit be-

---

<sup>337</sup> Vgl. Brandes, Georg Morris Cohen, *Das Ibsenbuch*, Dresden: Reissner, 1923.

<sup>338</sup> Vgl. *ZuE* I, S. 8.

<sup>339</sup> Vgl. v.a. Ricœur, Paul, „Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1987 (84), S. 232-253.

trachtet werden.<sup>340</sup> In diesem Sinne kann das Erzählerische des Dramentextes der Erzählung des Romantextes hier durchaus vergleichend zur Seite gestellt werden.<sup>341</sup>

Ein weiteres wichtiges Argument für die Vergleichbarkeit der beiden Texte ist selbstverständlich die Tatsache, dass in der vorliegenden Arbeit das Dramennarrativ von Ibsens *Die Frau vom Meer* analysiert wird und nicht etwa eine Dramenaufführung auf einer Bühne. Somit ist die Rezeptionshaltung für Dramentext und Romantexte ebenfalls vergleichbar:

Die Lektüre des Dramas stattet den Leser mit Potenzen aus, die zuvor einseitig dem Leser von Erzählungen zugeschrieben worden waren – er ist anders als der Zuschauer im Theater nicht mit der irreversiblen Linearität der Geschehensdarstellung konfrontiert.<sup>342</sup>

Daraus ergibt sich auch eine vergleichbare Grundlage für das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit in den beiden Texten, das als einer der Parameter für die Analyse von fiktiver Zeiterfahrung ausgemacht wurde. Der Aspekt der Reversibilität, der im Zitat darüber hinaus anklingt und der im theoretischen Abschnitt dieses Kapitels schon in Bezug auf die narrative Struktur von personaler Identität erläutert wurde, wird im letzten Abschnitt des Kapitels noch einmal unter dem Aspekt der narrativen Struktur des Erzähltextes selbst untersucht werden.

Im Vordergrund der Handlung des Dramas *Die Frau vom Meer* steht der Identitätsprozess der Protagonistin Ellida Wangel, die sich in einem Konflikt zwischen dem Anspruch auf Selbstfindung einerseits und den Einschränkungen durch ihre natürliche und soziale Umgebung andererseits befindet. Das Stück verhandelt –

---

<sup>340</sup> Vgl. dazu v.a. Kapitel III.1 dieser Arbeit: Die Zeit (in) der Narration.

<sup>341</sup> Über die oben erläuterten Argumente hinaus wird in der Rezeption von Ibsen-Dramen mehrfach ein enger Bezug zwischen diesen und Ibsens Romantexten hergestellt und somit die klassische Trennung zwischen epischen und dramatischen Formen aufgeweicht. So bemerkt z.B. Spielhagen in einer Kritik an Ibsens *Nora* 1880, das Drama *Nora* sei „kein in sich abgeschlossenes, sich selbst erklärendes, an und für sich verständliches Drama [...], sondern einige in dialogische Form gebrachte Capitel eines Romans, dessen Anfang weit vor Beginn des Dramas liegt, ebenso wie sein vermutliches Ende weit hinter den Schluß des Dramas fällt“. Spielhagen, Friedrich „Ibsens Nora“, in: Westermanns Illustrierte Monatshefte, Bd. 49 (1880/81), S. 665-672. Auch aufgrund der Handlungsebene kann bei Ibsens Dramen nicht mehr vom klassischen Drama gesprochen werden. Peter Szondi behauptet, Ibsens Dramen „bauen generell auf einen undramatischen Romanstoff auf“. Szondi, Peter, *Die Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, hier S. 29.

<sup>342</sup> Korthals, Holger, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: E. Schmidt, 2003, S. 60.

wie auch andere Dramen Ibsens<sup>343</sup> – das ‚Fremde‘ im Konflikt mit und als mögliche Alternative zu dem ‚Eigenen‘. Dabei lassen die textuellen Strategien insbesondere metaphorischer Art, die zur Erzeugung der Antinomien von Fremd- und Eigenanteilen, von Spannungsräumen eines Drinnen und Draußen angewendet werden, Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der jeweiligen Gesellschaft in der Frühen Moderne und auf deren Vorstellungen von kultureller und personaler Identität zu. Der Identitätsprozess Ellida Wangels verläuft in einem bürgerlichen Kultursystem, das ein ähnliches Entwicklungsstadium aufweist wie das spätviktorianische Zeitalter, in dem *Die Geliebte des Französischen Leutnants* spielt. Durch seine Entstehungszeit im Übergang zur Frühen Moderne und seine inhaltliche Problemstellung verhandelt der Text das Konfliktpotential des in der Literaturgeschichte sich abzeichnenden ‚Seelischen Durchbruchs‘.<sup>344</sup> Die Fragestellungen betrafen nun nicht mehr vorrangig die Verbesserung gesellschaftlicher Lebensverhältnisse, sondern auch schon die Integration unbewusster Triebe in das Identitätskonzept sowie die eventuelle Integration des Subjekts selbst in seinen gesellschaftlichen und soziokulturellen Kontext. Die Bestimmtheit des Subjekts, ein Hauptthema dieser frühen Moderne, spielt auch in diesem Werk noch eine entscheidende Rolle, aber neben der sozialen, genetischen und momentanen Determination wird auch die psychische Komponente in den Fokus gestellt. Auch das Drama *Die Frau vom Meer* ist so konzipiert, dass die „dunklen Mächte“, das „Grauensvolle“<sup>345</sup> im Inneren der Hauptfigur fast eine größere Macht zu besitzen scheinen als die von außen einwirkenden Kräfte.

Die Frau vom Meer, Ellida Wangel, ist die Tochter eines Leuchtturmwärters. Einige Jahre bevor die Handlung des Dramas einsetzt, ist sie eine Ehe mit dem verwitweten Arzt Wangel eingegangen, der zwei fast erwachsene Töchter mit in die Ehe gebracht hat. Die Ehe erscheint merkwürdig belastet, obwohl beide Seiten

---

<sup>343</sup> Vgl. z.B. *Nora oder ein Puppenheim*, *Hedda Gabler* u.a. Auch in *Hedda Gabler* führt Ibsen – mit anderem Ausgang – die Reflexion über das Verhältnis der Menschen zur Freiheit (auch der Freiheit zur Verwandlung in der Frage nach der personalen Identität) fort.

<sup>344</sup> Zu Beginn der 1880er Jahre machte sich eine weitere Strömung geltend, die den ‚Modernen Durchbruch‘ um weitere Aspekte ergänzte und den Bezeichnung ‚Seelischer Durchbruch‘ prägte: Im Fokus standen nun neben Fragestellungen zu Freiheit, sozialer Not oder Elend vor allem – wie in *Die Frau vom Meer* – das Trieb- und Instinktleben, also die Psyche, das Innere des Individuums. Zum Begriff ‚Seelischer Durchbruch‘ vgl. weiter Butt, Wolfgang, „Der Moderne Durchbruch und die Zeit bis zur Jahrhundertwende“, in: Fritz, Paul (Hrsg.), *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S. 147-214, hier v.a. S. 147.

<sup>345</sup> Vgl. FVM, S. 83-84.

dem Partner Liebe und Respekt entgegenbringen. Ohne dass explizit der Begriff des Unbewussten fällt, wird deutlich, dass es sich bei den Konflikten, die Ellida quälen, um Faktoren ihres Unbewussten als Ort des Irrationalen und der Triebe handelt. Ellida Wangel wird somit ebenso sehr durch den Konflikt mit dem sie umgebenden soziokulturellen System und durch Fremdkonstitution determiniert wie durch ihrem eigenen Wesen, ihrer Psyche inhärente Faktoren, wie sie selbst beklagt:

Ellida. Mich beschützen? Wovor soll ich denn beschützt werden? Es gibt doch weder Gewalt noch böse Mächte, die mich bedrohen. Das Grauensvolle liegt viel tiefer, Wangel! Das Grauensvolle, das ist der Sog in meinem eigenen Gemüt! Und was soll ich dagegen tun?<sup>346</sup>

In den folgenden Abschnitten werden nun wichtige Aspekte der Fremd- und der Selbstkonstitution in Ellidas Identitätsprozess in den Blick genommen; dabei wird erläutert, welche Rolle der Fremde im Prozess des Wartens einnimmt. Der letzten Abschnitt zeigt, wie sich die Paralyse des Wartens schließlich in der Freiheit der Entscheidung lösen kann.

### **2.3.1 ‚Fremd-‘ und ‚Selbstkonstitution‘ – das offene Meer und der Goldfischteich**

Die Integration der heterogenen Faktoren, die Ellidas Biographie von außen wie von innen beeinflussen, erweist sich als komplexes, konfliktreiches Unterfangen. Ellida reagiert, so eine meiner Hauptthesen, auf die Konstellation ihres Daseins voller heterogener innerer und äußerer Einflüsse zunächst mit vollständiger Paralyse. Alle Handlungen, die sie im Text begeht, sind einer Haltung des Aufschubs und des Wartens unterzuordnen – Ellida ‚wartet‘ auf den ‚Fremden‘.

Die Anteile des vormals Unbewussten bzw. des Verdrängten in Ellidas Biographie werden im Laufe der Handlung aufgedeckt. Am Höhepunkt der Paralyse, des aufschiebenden Wartens erzwingt das Auftauchen des Fremden eine Entscheidung Ellidas für oder gegen ein Dasein, das ihren Trieben und Sehnsüchten und ihrer ‚persönlichen Zeit‘ entspricht. Der Moment der Entscheidung wird im Text durch

---

<sup>346</sup> FVM, S. 84.

das Erscheinen eines fremden Seemanns repräsentiert. In der Zeit, die das Dramennarrativ erzählt, wird retrospektiv deutlich, dass Ellida an das Versprechen, auf den Seemann zu warten, aus einer früheren Zeit ihres Lebens gebunden ist und seither ängstlich, aber auch Zeit gewinnend auf dessen Rückkehr wartet. In diesem Modus des Wartens, der gleichzeitig eine Entscheidung aufschiebt, scheint sie den Fremden nur oberflächlich verdrängen zu können; im Text wird an mehreren Stellen deutlich, dass ihr das nicht wirklich gelingt. Ellida macht zum einen ihr Treuebruch psychisch zu schaffen, den sie durch die Hochzeit mit Wangel ganz offiziell begangen hat.<sup>347</sup> Des Weiteren macht ihre Umgebung häufig Andeutungen, die sie ganz eindeutig auf sich selbst beziehen muss. So möchte Lyngstrand, ihr Bildhauerfreund, eine Figur schaffen, zu der ihn laut seiner Aussage eine Begebenheit inspiriert hat, die ihm erzählt wurde. Die von Lyngstrand wiedergegebene Episode lässt sich als Repräsentation eines Teils von Ellidas Geschichte und von ihrer psychischen Verfassung lesen und figuriert Ellida als Bild:

Lyngstrand. Nun ja, ich habe an eine junge Seemannsbraut gedacht, die sonderbar unruhig schläft. Und träumen tut sie auch. Ich denke, ich werde es so hinbekommen, daß man ihr ansehen kann, daß sie träumt.  
 Arnholm. Und mehr nicht?  
 Lyngstrand. Doch, eine zweite Figur gehört noch dazu. Wie eine Erscheinung. Das soll ihr Mann sein, dem sie untreu geworden ist, als er fort war.<sup>348</sup>

Dadurch, dass der Damentext in direkter Personenrede erzählt, wird der Konstruktcharakter von personaler Identität besonders deutlich, da der Rezipient die Informationen über Ellida selbst und ohne Anweisungen (etwa durch eine Erzählerfigur) zusammenfügt und deutet. Im Drama erschaffen beide Künstlerfreunde Ellidas ein ‚Bild‘ von ihr.<sup>349</sup> Ellida selbst sieht sich gefangen in Fremdzuweisungen und verbleibt paralysiert in dem Versuch, die äußeren und die eigenen Anteile ihrer Person zu ordnen und zu integrieren.

---

<sup>347</sup> So hat z.B. das Kind, das Ellida mit Wangel bekommen hat und das verstorben ist, Ellidas Ansicht nach die Augen des Fremden, was Wangel zu widerlegen versucht: „Ellida. [...] Wangel ... Wie sol- / len wir uns das erklären ... daß die Augen des Kindes so / merkwürdig waren ...? Wangel. Liebste, beste Ellida. Ich versichere dir, daß das / nur eine Einbildung war. Das Kind hatte genau solche / Augen wie alle anderen normalen Kinder auch. [...] Ellida (flüstert bebend). Das Kind hatte die Augen des Fremden!“ FVM, S. 47.

<sup>348</sup> FVM, S. 24.

<sup>349</sup> Eine Figuration Ellidas im wörtlichen Sinne als Motiv eines Kunstwerks erfolgt ebenso durch das Kunstwerk, das ihr Malerfreund Ballested beschreibt und schaffen möchte.

Ellidas Umfeld bemerkt, dass ihre Psyche erheblich belastet ist. So stellt ihr Mann Wangel ihre Nervosität fest:

Arnholm. Fehlt ihr vielleicht etwas?  
Wangel. Nicht direkt. Obwohl sie in den letzten Jahren reichlich nervös war.<sup>350</sup>

Wangel drängt jedoch nie auf eine direkte Unterredung mit Ellida; es scheint, als verdränge auch er das Dilemma seiner Frau, vermutlich aus Angst, sie zu verlieren. Darauf verweist insbesondere eine Textstelle, in der sich Ellida mit ihrem Freund und ehemaligen Verehrer Arnholm unterhält:

Arnholm. Und Wangel?  
Ellida. Ach Wangel. Der pendelt hin und her. Mal ist er bei mir, mal bei den Kindern.  
Arnholm. Und Sie finden es so in Ordnung?  
Ellida. Ich glaube, es ist für alle Beteiligten am besten so. Wir können ja trotzdem miteinander reden – wenn wir meinen, daß es etwas zu sagen gibt.  
[...]  
Ellida. Ich habe ihm von Anfang an gebeichtet, daß meine Gefühle einmal auf einen anderen gerichtet waren. Mehr wollte er gar nicht wissen. Und seitdem haben wir dieses Thema nie wieder berührt. Es war im Grunde genommen auch einfach nur verrückt. Und dann war diese Beziehung ja auch bald beendet. Das heißt – in gewisser Weise.<sup>351</sup>

Ein weiterer Hinweis auf die Problematik in Ellidas Identitätsprozess, die sich auf Fremdzuweisungen im Konflikt mit Eigenanteilen der weiblichen Figur gründet, wird schon vor Beginn der Dramenerzählung gegeben: Ellida Wangel gibt dem Stück den Titel, aber nicht etwa mit ihrem Eigennamen, sondern wiederum in Form einer Zuweisung durch andere: als „die Frau vom Meer“. Besonders interessant wird dieser Aspekt der Fremdzuweisung, wenn er sich im Titel des zweiten hier zu untersuchenden Werks, *Die Frau des französischen Leutnants*, wiederholt: Beide Figuren tragen im Titel nicht ihren Eigen-, sondern einen Fremd-Namen. Gleichzeitig wird eine Rollenantinomie aufgerufen, in der die Frau als von der Natur-Sphäre, den Trieben und der Passivität determiniert charakterisiert wird, während dem Mann der Bereich der Ratio und der zivilisierten, geordneten Gesellschaft bleibt. Dass das Stück nicht nach dem Eigennamen der Protagonistin

---

<sup>350</sup> FVM, S. 15.

<sup>351</sup> FVM, S. 17-21.

benannt wurde – wie es bei Henrik Ibsen durchaus als üblich gelten kann (vgl. z.B. die Dramen *Nora* oder *Hedda Gabler*) –, lässt darauf schließen, dass eine explizite Attribuierung der Frau „vom Meer“ zum Überdenken von Rollenklischees anregen soll.

Als „Frau vom Meer“ wird Ellida im Text dann wiederum von anderen benannt und sogar als ‚Kunstwerk‘ geschaffen. Dies geschieht im ersten Akt<sup>352</sup> durch die quasi ekphrastische Beschreibung eines noch nicht fertiggestellten Kunstwerks, dem noch eine Figur hinzugefügt werden soll: An den Klippen soll eine Meerjungfrau hinzugemalt werden, die sterbend im Brackwasser liegt, weil sie sich vom weiten Meer in den Fjord verirrt hat und nicht mehr zurückfindet. Ballested, der Autor des Bildes und eine der männlichen Nebenfiguren im Drama, sagt, dass ihn „die Frau des Hauses“ zu der Idee inspiriert habe.<sup>353</sup> In dieser Szene entsteht also buchstäblich ein *Bild* von Ellida, diesmal durch die Handlung Ballesteds, der sie als Kunstwerk ‚modelliert‘ und durch diese textuelle wie mediale Bildhaftigkeit mit Attributen wie Passivität, Lähmung und Stillstand versieht.

Eine Form der Fremdkonstitution Ellidas ist also die Bezeichnung als „Frau vom Meer“ und „Meerjungfrau“<sup>354</sup>, wodurch sie wiederum als zur Natur gehörig charakterisiert wird. Und damit wird ihr auch ein zyklisches Zeitempfinden zugeschrieben (wenn sie aus dem Meer an Land gespült wird, muss sie sich der gesellschaftlichen Zeit anpassen; das lässt sie verkümmern – sie liegt sterbend am Strand, im Dazwischen).

Ellida wird noch zwei weitere Male explizit als „Frau vom Meer“ bezeichnet. Einmal erfolgt dies durch ihre Stieftochter Hilde:

Hilde. [...] Komm her, das  
musst du dir angucken. Jetzt geht die >Frau vom Meer<  
doch neben ihm und unterhält sich mit ihm und nicht mit  
Vater. – Möchte nur wissen, ob die beiden nicht was mit-  
einander haben ...<sup>355</sup>

Ein weiteres Mal geschieht es in der zweiten Hälfte des Dramas:

Wangel. [...] Lassen Sie  
uns alle hingehen und einen Abschiedstrunk nehmen

---

<sup>352</sup> Vgl. FVM, S. 6.

<sup>353</sup> FVM, S. 6.

<sup>354</sup> FVM, S. 6.

<sup>355</sup> FVM, S. 34.

mit – mit der Frau vom Meer.<sup>356</sup>

Dass diese Fremdzuweisung von den Figuren im Text nun nicht mehr in Frage gestellt wird, zeigt sich besonders deutlich daran, dass die Bezeichnung „Frau vom Meer“ in der zweiten zitierten Textstelle keine Anführungszeichen mehr enthält. Erwähnenswert ist diesbezüglich auch Folgendes: Während Ellida von ihrem Mann und den Stieftöchtern mit weniger persönlichen Attributen versehen wird (sie wird selten direkt mit ihrem Eigennamen „Ellida“ genannt, sondern meistens „Frau vom Meer“ oder gar „Leuchtturmwärtertochter“<sup>357</sup>), redet der Fremde, auf den Ellida wartet, als er sie dann schließlich persönlich aufsucht, sie von Anfang an mit „Ellida“<sup>358</sup> an. Dies bemerkt auch Ellidas Ehemann Wangel, der in dieser Szene schließlich ebenfalls auftritt:

Wangel. Ich höre, daß Sie meine Frau mit Vornamen anreden. Derartige Vertraulichkeiten sind wir hier nicht gewohnt.<sup>359</sup>

Der Text suggeriert damit eine Vertraulichkeit zwischen Ellida und dem Fremden; diese wird im weiteren Verlauf der Szene jedoch kontrastierend gebrochen. Das Verhältnis zwischen den beiden bleibt eigentümlich ambivalent und regt eine vertiefte Reflexion darüber an, was eigentlich als fremd und was als eigen zu bezeichnen ist.<sup>360</sup>

Ellidas Eigenname ist ein heidnischer Name; es ist der Name eines Schiffs<sup>361</sup>, mit dem ihr Vater, ein Leuchtturmwärter, sie bedacht hat; eine Mutter wird im Drama nicht erwähnt. Ellida ist in einem Leuchtturm direkt am offenen Meer aufgewachsen; in der Ehe mit dem verwitweten Arzt Wangel, der die Verantwortung für zwei Töchter, Bolette und Hilde, hat, soll sie nun aber, so sieht es die gesellschaftliche Norm vor, eine Familie im üblichen kleinstädtischen Milieu bilden. Dieses enge, statische ‚Zuhause‘ in seiner stickigen Bürgerlichkeit, das einen stagnierenden Goldfischeich auf dem Anwesen einschließt, bildet ein dem offenen, freien

---

<sup>356</sup> FVM, S. 86.

<sup>357</sup> FVM, S. 18.

<sup>358</sup> Vgl. FVM, S. 54.

<sup>359</sup> FVM, S. 60.

<sup>360</sup> Siehe zu dieser Problematik Kapitel IV.1, das sich ausführlich mit der Theorie der Konzepte ‚fremd‘ und ‚eigen‘ beschäftigt.

<sup>361</sup> „Ellida“ heißt das Schiff der Heldengestalt Frithjof der Kühne aus den *Fornaldarsögur* und aus Esaias Tegnér's Epos von 1825.

Meer entgegengesetztes metaphorisches Feld von Faktoren, die Teile von Ellidas Identität repräsentieren. Knut Brynhildsvoll weist in einem Aufsatz ebenfalls explizit auf die antinome Ausrichtung der metaphorischen Felder in *Die Frau vom Meer* hin:

Wie kaum in einem zweiten Ibsendrama ist die Bipolarität des Handlungsablaufes so ausschließlich horizontal ausgerichtet wie in dem Drama *Fruen fra havet* [...] Alles vollzieht sich im horizontalen Spannungsfeld zwischen Nähe und Ferne, zwischen einem Hier, das als Ort eines abgeschlossenen Drinnen, und einem Dort, das als Ort eines ungeschlossenen Draußen lokalisierbar ist.

[...]

Während das Drinnen all das umfasst, was den täglichen Lebensraum ausmacht, stellt das Draußen einen Raum dar, der jenseits des Bekannten gelegen ist. Dementsprechend gehören zum Drinnen das Haus, der Garten, das Städtchen, der Fjord, die Berge – kurzum: das Überschaubare, das Vertraute, das regional Begrenzte. Im Gegensatz dazu erscheint das Draußen als dasjenige, was dem Auge entweder ganz verschlossen bleibt (das Meer, die Fremde) oder ihm standortbedingt für kürzere oder längere Zeit entzogen ist (Skjoldviken).<sup>362</sup>

Im Mittelpunkt des Dramas steht also die Frau vom Meer als Subjekt eines Identitätsprozesses, in dem sich das Konzept des ‚vom Meer‘ als überaus bedeutend für die personale Identität Ellidas erweist, insofern über das metaphorische Feld des Meeres wichtige Semantiken der Figur transportiert werden. Die Forschung ist sich einig, dass das bewusste und das unbewusste Ich, die realisierte und die potentielle Person, die fremd- und die selbstkonstituierte Person im Drama metaphorisch in zwei Bildgruppen repräsentiert werden: einerseits der Bildgruppe der festen Erde bzw. der statischen, stagnierenden Gewässer, wozu der Goldfischteich auf dem Anwesen Wangels und das Haus im Dorf gehören, andererseits dem Bildbereich des offenen Meeres vor den Fjorden, das als fließend und frei charakterisiert ist und nur den natürlichen Zyklen von Ebbe und Flut untersteht. Dieses Meer ist auch das Meer von Ellidas (archaischer) Kindheit, denn dort stand der Leuchtturm, in dem sie von ihrem Vater aufgezogen wurde.<sup>363</sup> Die Offenheit und Naturbezogenheit der zweiten metaphorischen Gruppe entspricht Ellidas Gemütszustand und ihren unterdrückten Trieben; an mehreren Stellen im Drama äußert sie Sehnsucht nach der für sie verlorenen Präsenz des offenen Meeres und den

---

<sup>362</sup> Vgl. Brynhildsvoll, Knut, „Die Antinomie von Drinnen und Draußen als strukturbildendes Prinzip in den Dramen Henrik Ibsens“, in: ders., *Studien zum Werk und Werkeinfluss Henrik Ibsens*, Leverkusen: Literaturverlag Norden Reinhardt, 1988, S. 36-37.

<sup>363</sup> Vgl. z.B. Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*, Kiel: Ludwig, 2008, S. 46ff.

damit assoziierten Faktoren wie Freiheit, Wechsel, Naturverbundenheit und freie Triebhaftigkeit:

Wangel (*langsam*). Du bist mit dem Meer verwandt.<sup>364</sup>

Wangel. Ellida möchte gerne heim. Zurück ans Meer.<sup>365</sup>

Ellida. [...] Bei Tag und bei Nacht, winters und sommers bedrückt es mich, dieses verzehrende Heimweh nach dem Meer.<sup>366</sup>

Ellida ist somit durch ihre Ehe mit Wangel und ihr Leben auf dem Anwesen an den Bergen nicht nur in eine falsche Umgebung geraten, sondern auch in andere Zeitumstände, die ihrem Charakter fremd sind. Sie sehnt sich nach der Freiheit und beneidet die Gezeiten, die nur den Gesetzen der Natur unterliegen:

Frei wie das Meer, frei wie ein Vogel, wie ein Fisch, mit der Freiheit des Gemüts, wie Ebbe und Flut zu sein.<sup>367</sup>

Der Konflikt der Hauptfigur drückt sich also offensichtlich in der Metaphorik zweier schwer zu versöhnender Lebensräume mitsamt ihren Zeiten aus. Der fiktiven Figur Ellida werden damit bestimmte Sehnsüchte zugeordnet, die Ibsen selbst übrigens auch nicht fremd waren. Interessanterweise stellt Ibsen in seinen Skizzen ähnliche Überlegungen an:

Ist der Entwicklungsgang des Menschen verfehlt? Warum mussten wir der trockenen Erde angehören? [...] Warum nicht dem Meer? Die Bilder des rastlos sich regenden Lebens im Meer und dessen, was ewig verloren ist.<sup>368</sup>

Hier wird deutlich, dass selbst die Reflexionen des Autors von Bildhaftigkeit geprägt sind, die er in der Metaphorik seines Dramas einbringt und als textuelle Strategie verwendet.

Die Rolle, die innerhalb dieser Antinomien Ellida aufoktroziert werden soll, scheint zunächst dem Rollenkonzept zu entsprechen, das zu der Zeit, in der das Drama spielt, in der Gesellschaft als verbindlich galt, nämlich einer polarisieren-

---

<sup>364</sup> FVM, S. 83.

<sup>365</sup> FVM, S. 85.

<sup>366</sup> FVM, S. 37.

<sup>367</sup> FVM, S. 32.

<sup>368</sup> Vgl. Ibsen, Henrik, *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Briefe, Bd. 1,10, herausgegeben mit Einl. u. Anm. von Elias, Julius; Koht, Halvdan, Berlin: S. Fischer, 1904, S. 37.

den Konzeption von Männlichem und Weiblichem. Dualismen wie aktiv vs. passiv, Geist vs. Natur oder rational vs. emotional werden aufgenommen. Der Text stellt schlussendlich eine Vereinbarkeit und gelungene Integration der beiden Seiten dar, indem er im dargestellten Ausschnitt des Identitätsprozesses in der Dramenerzählung beides repräsentiert: die aus dem Unterbewusstsein und aus der Psyche stammende Fremdheit, die verdrängte und vormals unbewusste Anteile ins Bewusstsein rückt, und die durch äußere Faktoren bewirkte Fremdheit.

Der Identitätsprozess gestaltet sich, so wurde eingangs festgestellt, als andauernd gestellte Frage nach dem Selbst, welches zwischen der Innenperspektive als Selbsterfahrung und der Außenperspektive im Sinne einer Identifizierung des Subjekts mit einem Anderen in Spannung steht. Das Stück belegt in literarischer Gestaltung die Gültigkeit der im Theorieteil erörterten Aussage, dass Identität sowohl die Fähigkeit zur Selbstreflexion und die Auseinandersetzung mit dem Inneren als auch die Beziehung zum Anderen einschließt.<sup>369</sup>

In *Die Frau vom Meer* erweist sich die Konstruktion des Fremden als besonders prekär, da sie auf einer Metaebene auf den eigenen Konstruktcharakter hinweist: Indem der Fremde als „wie das Meer“<sup>370</sup> charakterisiert wird, das Meer aber gleichzeitig im „Heimweh nach dem Meer“<sup>371</sup> die verlorene Heimat symbolisiert, nach der man sich zurücksehnt, wird auf geschickte Weise eine vorschnelle Trennung von ‚fremd‘ und ‚eigen‘ unterminiert. Im Grunde befindet sich Ellida in einem Zustand des Dazwischen, einer Stasis – einer Zwischenzeit, die benötigt wird, um die verschiedenen Kräfte und Felder zu integrieren.

### 2.3.2 Warten auf den ‚Fremden‘

Ellidas persönliche Krise aufgrund der nicht ihrem Gemüt entsprechenden zeitlichen und räumlichen Umstände, ihr Gefangensein zwischen Sehnsüchten und An-

---

<sup>369</sup> Vgl. wiederum Straub, Jürgen, *Identität*, S. 284, aber z.B. auch King, Vera, „Identitätsbildungsprozesse in der weiblichen Adoleszenz“, in: Wiese, Jörg (Hrsg.), *Identität und Einsamkeit. Zur Psychoanalyse von Narzißmus und Beziehung*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, S. 53-71, hier S. 54, oder auch Frey, Hans-Peter; Hauber, Karl, „Entwicklungslinien sozialwissenschaftlicher Identitätsforschung“, in: dies. (Hrsg.), *Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung*, Stuttgart: Enke, 1987, S. 3-26.

<sup>370</sup> FVM, S. 64.

<sup>371</sup> FVM, S. 37.

sprüchen verdichtet sich im Text in der Vorstellung einer mystischen Meerehe, die sie, so macht der Text glauben, einst mit einem fremden Seemann eingegangen ist: In einer Zeit vor der erzählten Zeit, so wird mitgeteilt, hat Ellida einem Seemann das Versprechen gegeben, auf ihn zu warten, bis er eines Tages zurückkommt, um dann für immer mit ihm zusammenzubleiben. Zur symbolischen Besiegelung dieses Versprechens haben die beiden ihre Ringe mit einem Schlüsselring verbunden ins Meer geworfen. Im Text berichtet Ellida von ihrem Versuch, diese Verbindung per Brief zu lösen:

Ellida. Kein Wort. Es war, als hätte ich überhaupt nicht mit ihm gebrochen. Er schrieb ganz besonnen und ruhig, dass ich auf ihn warten sollte. Er würde mich wissen lassen, wann er kommen werde, mich zu holen. Und dann sollte ich unverzüglich mit ihm kommen.<sup>372</sup>

Ellida wartet seit jeher. Die Tatsache, dass eine Begegnung zwischen ihr und dem Seemann noch nicht stattgefunden hat, gibt zu verstehen, dass der Fremde nicht von ihr ablassen wird, und baut rezeptionsästhetisch die gleiche spannungserzeugende Wartehaltung auf, der auch Ellida untersteht. Der Text arbeitet, trotz seiner dramatischen Form, die einen Ich-Erzähler ausschließt, auf eine Kenntnis des Inneren der weiblichen Hauptfigur und eine Identifizierung mit dieser hin. Indem Ellida ihrem Mann Wangel ihre Ängste und Befürchtungen erklärt, erlangt der Rezipient ungefilterte Informationen und gerät in dieselbe Spannungslage wie die fiktive Figur selbst:

Ellida. Ich hatte ihn vergessen. Aber dann war es, als sei er zurückgekommen.  
[...]  
Wangel. (schaut sie mit schmerzlichem Blick an) Man stelle sich vor, drei Jahre hast Du hier verbracht und warst voller Liebe für einen anderen Mann. Für einen anderen! Nicht für mich, sondern für einen anderen!  
Ellida. Oh, da irrst du dich! Ich liebe niemand anderen außer dir.  
Wangel (gepreßt). Und warum um alles in der Welt hast du dann nicht wie eine Ehefrau mit mir gelebt?  
Ellida. Aus Angst! Aus Angst, die der Fremde mir einflößt!  
Wangel. Angst ...?  
Ellida. Ja, Angst. Eine Angst, so schrecklich, wie sie meiner Meinung nach nur aus dem Meer kommen kann. Und

---

<sup>372</sup> FVM, S. 43.

hör weiter, Wangel ...<sup>373</sup>

An dieser Stelle wird der Dialog der Eheleute durch das Auftauchen einer Menschengruppe unterbrochen, die Angsthaltung wird nicht aufgelöst.

Das ambivalente Sehnen nach dem Fremden mit der gleichzeitigen Angst vor seinem Auftauchen sucht Ellida von Beginn des Dramas an heim und begleitet ihre Handlungen durchweg.<sup>374</sup> Auf die Existenz des Fremden verweist ganz am Anfang des Textes natürlich die Auflistung „ein fremder Mann“ unter den Dramatis Personae. Des Weiteren wird sie in den Begegnungen und Gesprächen mit Arnholm und Lyngstrand heraufbeschworen, die oben bereits unter dem Aspekt der Bilderzeugung analysiert wurden.

Das Drama setzt an einer Stelle in Ellidas Leben ein, an der das lange Warten bereits Teil ihres Daseins geworden ist. Dies bestätigt, was schon in Bezug auf andere Dramentexte Ibsens behauptet worden ist: Sie setzen an einer Stelle ein, die geeignet ist, einen bestimmten Aspekt der gesamten (Lebens-)Geschichte herauszuheben. Hier wird behauptet, dass es sich bei dem, was die Semantik der Hauptfigur maßgeblich bestimmt, um das Warten auf den Fremden handelt. Diese Strategie stimuliert die Fähigkeit des Rezipienten, Vor- und Nachgeschichte zu integrieren bzw. zu rekonstruieren. Dabei kontrastiert die Vor- und Nachgeschichte Ellidas durch die knappe Erzählzeit, die den Episoden aus dieser Zeit gewidmet ist, mit dem ausführlich gestalteten Teil, der im Drama wiedergegeben wird.

Inhaltlich wird daran deutlich, warum Ellidas Ehe mit Wangel sich nicht befriedigend gestalten kann – sie erweist sich als vorbelastet durch die ungelöste Vorgeschichte, die ‚Episode‘ mit dem Fremden. Durch diesen Kniff des literarischen Textes, das frühere Geschehen Stück für Stück in die hier erzählte Geschichte zu integrieren, sieht der Rezipient des Weiteren auf der Ebene der Narration die Prozesshaftigkeit des Identitätsprozesses gespiegelt. Stück für Stück schreibt sich Ellidas Biographie: Ereignisse werden rückwirkend narrativ integriert bzw. antizipiert (dass die Begegnung mit dem zurückkehrenden Fremden im Laufe des Dramas wirklich stattfinden wird, ergibt sich aus der Struktur des Prozesses, der narrativ-teleologisch auf ein Ergebnis zuläuft, und aus dem Integrationsvermögen des Lesers, den Prozess zu rekonstruieren).

---

<sup>373</sup> FVM, S. 44-45.

<sup>374</sup> Vgl. FVM, S. 46: „Ellida. Er ist einfach nur da.“

Weiterhin wird hier behauptet, dass sich dieser Prozess nicht nur räumlich (in den Spannungsräumen und Zwischenräumen von Draußen und Drinnen), sondern auch sehr temporal semantisiert darstellt. Er entspringt darin, dass Ellida in der vom Stück retrospektiv erzählten Zeit mit dem besagten Fremden ein Bündnis eingegangen ist. Dies gehört zwar einer fiktiven Vergangenheit Ellidas an, taucht aber auch in der fiktiven erzählten ‚Gegenwart‘ des Dramas auf und kreiert somit eine Überlagerung der Zeitschichten, die zu der oben erläuterten Paralyse Ellidas beiträgt. Ellida verbleibt somit in einer Zwischenzeit, was ihre Handlungen einem bildhaften Modus des langen Wartens unterordnet. Diese Phase ihres Identitätsprozesses gibt der Text wieder. Ellida kann weder zu dem Fremden zurück, noch kann die Ehe mit Wangel auf diesem Fundament je glücklich werden. Auch der Faktor der weiblichen Hysterie und der Ambiguität der Frau zwischen triebhaft und sozialisiert, der für beide Frauenfiguren in diesem Kapitel von Bedeutung ist, besitzt Charakteristika des Dazwischen. Ellida wird also vom Dramennarrativ als eine Figur der Stasis in einem Dazwischen generiert. Der ästhetische Eindruck des Wartens ergibt sich insbesondere aus der den Einzelhandlungen übergeordneten Bildhaftigkeit. Ellida gehört zu der Seite der Metaphorik, die Stasis suggeriert. Dies wird, wie oben gezeigt, zum einen durch die Fremdzuweisung ihrer Identität in der Namensgebung deutlich, die ihr Passivität verleiht, zum anderen durch die Bilder, die der Text generiert, allen voran das Bild der Meerjungfrau, die im Brackwasser der Uferzone verendet, und schließlich durch den pathologischen Aspekt, der stehenden Gewässern wie dem Goldfischteich zugewiesen wird. Ellida steht, so oft es ihr möglich ist, am Meer, den Blick in die Ferne gerichtet. Sie bildet eine Figur des Wartens in der Zone zwischen festem Boden und offenem Gewässer, also der Uferzone.<sup>375</sup> Von dort soll der Fremde kommen (schließlich ist er Seemann). Dieser Zwischen-Raum erweist sich wieder einmal als verbunden mit der Zwischen-Zeit des Wartens als typischem Noch-nicht-Warten und

---

<sup>375</sup> Darauf wird in einem abschließenden Kapitel noch einmal eingegangen, zumal sich auch Sarah Woodruff als eine in einer heterotopen Uferzone wartende weibliche Person erweist, deren Blick sich in die Ferne richtet. Gerade die romantischen Er-warte-Haltung ist mit dem Topos des Blicks in die Ferne verbunden. Schwellen, Türen und Fenster sowie exponierte Positionen als Aussichtspunkte und transitorische Räume aller Art sind topologische Elemente, die für die ästhetische Erzeugung von Wartezeit von großer Wichtigkeit sind. Pikulik weist in diesem Zusammenhang zu Recht auf Gemälde von Caspar David Friedrich hin, die den Betrachter in die Blickperspektive der Figur auf den Gemälden versetzen und ihn so die Aussicht miterleben lassen (z.B. *Morgenlicht, Mondaufgang am Meer, Frau am Fenster*); viele der von Friedrich dargestellten Figuren blicken als ‚Figuren des Wartens‘ in die Ferne. Vgl. Pikulik, Lothar, *Warten, Erwarten*, S. 10.

Nicht-mehr-Warten. Ellida ist nicht mehr frei wie in der Jugend und lebt nicht mehr naturverbunden am „offenen Meer“, sie ist aber in Bezug auf ihren familiären und gesellschaftlichen Kontext auch (noch) nicht zufrieden und integriert.<sup>376</sup>

Heterochronie und Heterotopie korrespondieren hier bzw. sind Teil einer chronotopischen Metaphorik. In dieser erweist sich der Identitätsprozess als angehalten, als paralytisch, und dies in einer Phase von Ellidas Biographie, in der ein Zuviel an Faktoren anstatt Integration und Verarbeitung eine Verweigerungshaltung bewirkt. Das Narrativ bewegt sich trotz fortlaufend erzählter Zeit semantisch wenig weiter. Es kreiert die eben erläuterten Figuren der Stasis und bewirkt eine Kumulation von Informationen und eben kaum antreibende Handlungsimpulse. Für ein Fortschreiten des Identitätsprozesses ‚braucht es noch Zeit‘ (Zeit in Ellidas Leben, erzählte Zeit): Die Anteile ihrer Biographie, die ‚vor dem Drama‘ liegen, können noch nicht integriert werden.

In Ellidas Identitätsprozess finden sich aber nicht nur Figuren der Stasis, sondern auch solche des Wandels. Das fixe Bild von ihr, das durch Textstrategien modelliert wird, kontrastiert mit einem (wenn auch untergeordneten) Fortlaufen der Handlung. Trotz des Handlungsvorgangs bleibt jedoch rezeptionsästhetisch das Bild einer wartenden, paralytischen Figur in einem Zwischenraum zwischen offenem Meer und häuslichem Anwesen, einer Figur zwischen Triebnatur und Ratio. Diese fiktive Zeiterfahrung kann nur ein literarischer Text erzeugen.

### **2.3.3 Am Zaun: Die ‚Heim-Suchung‘**

Nach der Phase der Paralyse stellt sich gegen Ende des Dramas unvermittelt die erwartete Kulminierung und teilweise Lösung ein, als der Fremde in Person am Zaun des Anwesens der Wangels auftaucht und Ellida die Entscheidung abverlangt, mit ihm zu gehen oder in ihrem bürgerlichen Leben zu verbleiben.

In der Begegnung mit dem Fremden, dem Seemann, die schließlich tatsächlich stattfindet, gehen auf semantischer Ebene zwei Dinge vor: Der Fremde muss zu-

---

<sup>376</sup> Ellida selbst drückt dies in wenigen Worten aus, während Ballesteds Replik ihr wiederum das Bild der „Frau vom Meer“ zuweist: „Ellida. [...] Wenn jemand einmal ein Landtier geworden ist, dann gibt es für ihn kein Zurück mehr – ins Meer. Und auch nicht mehr zurück zu einem Leben im Meer.

Ballested. Das ist ja genau wie bei meiner Meerjungfrau.“ FVM, S. 107.

nächst insofern ‚fremd‘ bleiben, als er als Motor fungiert, um Ellida zur Auseinandersetzung mit verdrängten Anteilen ihrer selbst zu bewegen. Die starken Gemütsbewegungen erweisen sich als wichtiger Faktor in ihrem Identitätsprozess. Indem sie auf den Fremden wartet und darin verharrt, lässt sie zu, dass das Fremde sie immer wieder (gedanklich und real) heimsucht und somit die Introspektion erhöht, indem es ins Bewusstsein rückt, was verdrängt wurde. Dies gelingt, wenn Selbstverständlichkeiten in ihrem ‚Heim-Sein‘ in Frage gestellt, d.h. durch ‚Fremdes‘ irritiert werden; daher kann hier der Begriff der Heimsuchung geltend gemacht werden.<sup>377</sup> Andererseits haben die gestörte Ordnung des Eigenen und die versuchte Verdrängung der ungelösten Konflikte Energie gekostet, was Ellida die Kraft zum Handeln genommen hat. Auch dadurch wurde sie zu einer Figur des langen Wartens.

Für das Eigene und das Bewusstsein des eigenen individuellen, sozialen oder kulturellen Selbstverständnisses ist das Konzept des Fremden wichtig, da es Anteile von Ellidas Unbewusstem (nämlich die Sehnsucht nach und die Verbundenheit mit dem Meer, ihr Naturwesen und anderes, was sie in ihrer Ehe mit Wangel verdrängt hat) hervorzubringen und den Identitätsprozess zu stimulieren vermag:

Psychologisch und kulturell als Ort negierender Triebe und der sozialen Ordnung widersprechender Impulse repräsentiert das Unbewusste eine diskriminatorische und deviatorische Fremdheit innerhalb des Eigenen, die die eigene Ordnung letztlich in Frage stellt.<sup>378</sup>

Die Sehnsucht nach dem Meer und nach dem Fremden, nach einem Leben nach den Zeiten der Natur als „gesteigertem Leben“<sup>379</sup> wird meist im Wunschbild der Ferne repräsentiert; dies wurde anhand der Lokalisierung Ellidas im heterotopen Schwellenbereich des Ufers, mit dem Blick auf das Meer, in die Ferne, schon erläutert. Die Sehnsucht manifestiert sich in Ibsens Drama nicht als Eskapismus auf Handlungsebene, wird aber im Thema der Heimsuchung mit dem gleichen Ergebnis dargestellt: Ellida flieht nicht bzw. geht nicht fort, sondern verharrt gleichsam paralysiert in einer Haltung des Wartens. Das Fremde kommt also von außen, es wird nicht aktiv gesucht. Auch das passive Moment, das Ellida durch das ‚Heim-

---

<sup>377</sup> Der Begriff der Heimsuchung impliziert, dass man nicht in die Fremde schweift, sondern das Fremde einen im eigenen Umfeld aufsucht.

<sup>378</sup> Vgl. Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*, S. 54.

<sup>379</sup> Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*, S. 54.

gesucht werden' zugewiesen wird, trägt zum Eindruck des Statischen, ihrer gelähmten Stasis bei.

Als Voraussetzung der Fremderfahrung wurde mehrfach die Überschreitung von Grenzen benannt. In Ibsens Drama wird dieses Moment besonders bildlich vorgeführt, indem der Fremde Ellida am Zaun des Anwesens aufsucht, der die Grenze zwischen den beiden dichotomen Welten in und um Ellida symbolisiert. Der fremde Mann steht wie gesagt für Empfindungen und Teile von Ellidas Selbst, die durch die bürgerliche Sozialisierung (Ehe) verdrängt wurden und nun ihren Raum und ihre Zeit beanspruchen: „Ich hatte ihn vergessen. Aber dann mit einem Mal ...“<sup>380</sup> Auch hier wird das Spiel von Vergessen und Erinnern gespielt; aus dem gesamten Damentext vor der Begegnung geht hervor, dass Ellida sich nie durch Vergessen oder Verdrängen von ihrem vermeintlichen Bündnis mit dem Mann befreien konnte. An dieser Stelle nach der ‚realen‘ Begegnung mit dem Fremden überträgt der Text den subjektinternen Konflikt Ellidas vollständig auf die subjektexterne Ebene des Personals.<sup>381</sup> Wenn der Fremde an den Zaun tritt, wird dies ästhetisch zu einer sehr bildhaften Stelle, an der Ellida versucht, Inneres und Äußeres zu integrieren und die Antinomien miteinander in Einklang zu bringen. Das Fremde in ihr verliert in dem Augenblick seine Macht, als Ellida ihm im Drinnen jenen Freiheitsraum gewährt, den sie bislang im Draußen, in der Ferne gesucht hat.

Der folgende Auszug zeigt die Szene der ‚realen‘ Begegnung:

Ellida (*dreht sich um und ruft*). Oh Geliebter, kommst du endlich.  
Der Fremde: Ja, nun endlich.  
Ellida (*schaut ihn überrascht und ängstlich an*). Wer sind Sie?  
Suchen Sie jemanden hier?<sup>382</sup>

Ellidas Ausruf „Kommst du endlich“ weist durch das Adverb „endlich“ die Handlungen vor dem Erscheinen des Fremden als Wartezeit aus, die nun zu Ende ist. Ellida erkennt den Fremden wieder und erkennt ihn doch nicht; die Figur erhält in diesem Spiel von Wiedererkennen und Nichterkennen eine indifferente, diffuse

---

<sup>380</sup> FVM, S. 56.

<sup>381</sup> Das Innenleben einer Figur im dramatischen Erzähltext ohne Erzählerfigur kann ohnehin nur subjektextern als Rede oder Auftritt vermittelt werden.

<sup>382</sup> FVM, S. 56.

Identität.<sup>383</sup> Der Fremde besitzt im Personenverzeichnis des Dramas keinen Eigennamen. Als „fremder Mann“ bezeichnet, steht er außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung; Wohnsitz, Identität und Herkunft sind in seinem Fall signifikante Nullstellen. Alle Namen, mit denen er im Verlauf des Textes bezeichnet wird, tragen nicht zu seiner näheren Identifizierung bei. An einer Stelle im Text wird er „Johnston“<sup>384</sup> genannt, was im Skandinavischen ein Allerweltsname ist. „Friman“<sup>385</sup>, wie er an anderer Stelle genannt wird, bedeutet lediglich „freier Mann“; die Bezeichnungen „ein aus Finnmarken kommender Kwäne“ und „Amerikaner“<sup>386</sup> verhindern weiterhin eine konkrete Herkunftsbestimmung des Mannes. Darüber hinaus gibt Ibsen, der Autor des Dramas, selbst genaue Anweisung, wie der Fremde unbestimmt bleiben soll:

Keiner soll wissen, was er ist, genauso wenig, wie man wissen soll, *wer* er ist, oder wie er wirklich heißt. Diese Ungewissheit ist gerade das Wesentliche bei der von mir bei dieser Gelegenheit gewählten Methode.<sup>387</sup>

Der bzw. das Fremde stellt eine zugleich anziehende und abstoßende Alterität dar, die nicht durch Kognition oder Integration reduziert werden kann. Wieder einmal kann daher von einer „radikalen Fremdheit“ nach Waldenfels<sup>388</sup> gesprochen werden, die sich durch Unsagbarkeit und Unbestimmtheit auszeichnet. Dieses Fremde übertritt die Grenze, die Ellida zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ gezogen hat, ganz konkret, indem es in Gestalt des Mannes den Gartenzaun übersteigt. In dieser Szene kommt es zur Auflösung der Haltung des Wartens, die Ellida sich auferlegt hatte, bzw. der Paralyse durch die zu hohe Komplexität und eine noch nicht erwirkte Freiheit der Entscheidung. Bis zu dieser Szene am Gartenzaun standen alle Informationen bezüglich Ellidas Biographie, die die Nebenfiguren eingebracht hatten, sowie die Konflikte in Ellidas Psyche, die durch textu-

---

<sup>383</sup> In seinem Entwurf zum Drama schreibt Ibsen: „Das Geheimnis ihrer Ehe, – das, was sie sich kaum einzugestehen wagt; woran sie kaum zu denken wagt: die Macht der Einbildungskraft, die sie zu dem Ersten hinzieht. Zu dem Entschwundenen. Im Grunde – in ihren unbewussten Vorstellungen – ist er’s, mit dem sie ihr eheliches Leben führt.“ Ibsen, Henrik, *Henrik Ibsens nachgelassene Schriften*, herausgegeben von Elias, Julius; Koht, Halvdan, Frankfurt am Main: Fischer, 1909, S. 37.

<sup>384</sup> FVM, S. 54.

<sup>385</sup> FVM, S. 56.

<sup>386</sup> FVM, S. 25.

<sup>387</sup> Elias, Julius; Koht, Halvdan (Hrsg.), *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache, Briefe*, Bd. 1, Berlin: S. Fischer, 1904, S. 26.

<sup>388</sup> Vgl. v.a. Waldenfels, Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

elle Strategien verdeutlicht wurden, als Episoden im Raum. Die angestrebte Integration von Anteilen in und außerhalb ihrer Psyche konnte noch nicht erreicht werden. Auch jetzt noch streiten in Ellida die Sehnsucht nach der Freiheit, dem Meer und den Zeiten der Natur im Konflikt mit dem Bedürfnis nach Sicherheit, Kohärenz und Integration in die bestehende Gesellschaft, deswegen scheint ein Voranschreiten der Handlung ‚unmöglich‘; so entsteht ästhetisch die Illusion eines Stillstands als eines langen Wartens. Die Voraussetzung der Freiheit, die freiheitlich und autonom beschlossene Entscheidung, ist es schließlich, die in diesem Abschnitt Ellidas Identitätsprozess einen Schub gibt und ihr hilft, aus dem langen Warten hervorzutreten und sich den verdrängten Anteilen ihres Selbst zu stellen. Nur das Moment der Freiheit fehlt noch zur endgültigen Auflösung des Konflikts. In dem Moment, in dem Wangel Ellida in Freiheit entscheiden lässt, verschwindet das Fremde und wird Teil ihrer selbst.

#### **2.3.4 Die Freiheit der Entscheidung**

Ellidas Erinnerungen sind zum Teil mit einem Mann verbunden, der für sie lebendig ist und an den sich ein Teil von ihr gebunden fühlt, nämlich der Teil, der mit ihrer Sexualität und ihrer Sehnsucht nach einem freien Leben zusammenhängt. Ellida fürchtet sich vor dem Fremden und fühlt sich trotzdem zu ihm hingezogen. Auf der anderen Seite hat sie Wangel lieb gewonnen. Eine Entscheidung für ein Leben mit dem Fremden würde zwar ein freies Leben bedeuten, aber auch die Gefahren, die eine unsichere Existenz mit sich bringt. Vielleicht würde Ellida in ihr wahres Element, ihre wahre Zeit zurückfinden, aber sie würde damit auch die andere Seite in ihr, den Mensch-Teil, vernachlässigen. Der Fremde, „Friman“, ist ein freier Mann, aber er ist auch frei von Empathie gegenüber Ellida. Wangel steht für die Komponente der Verantwortung und der sozialen Anerkennung. Nach der konkreten Heimsuchung durch den Fremden muss Ellida sich nun für ein Leben entscheiden; gleichzeitig befindet sie sich auf dem Höhepunkt des Gefühls, von beiden Männern, von beiden Lebensvarianten unter Druck gesetzt zu werden. Das Warten und die damit verbundene Handlungsparalyse kulminieren hier. Was Ellida fehlt, ist die Möglichkeit, in Freiheit zu entscheiden. Letztendlich ist die Entscheidung, wie auch immer sie ausfällt, sekundär; das, worum es geht,

ist Freiwilligkeit und Selbstbestimmtheit der Entscheidung. Wangel gewährt Ellida schließlich aus Liebe genau diese Freiheit:

Wangel. Und danach, Ellida? Hast du dir einmal überlegt, wie es dann für uns beide aussehen wird? Wie sich das Leben für dich und für mich gestalten wird?

Ellida. Darauf kommt es nicht an. Danach mag kommen, was will. Worum ich dich bitte und anflehe, Wangel, das allein ist wichtig! Gib mich nur frei! Gib mir meine volle Freiheit zurück!<sup>389</sup>

Wangel. [...] Es gibt keine andere Rettung für dich. Ich sehe jedenfalls keine. Und deshalb ... deshalb löse ich jetzt unsere Bindung. Du kannst jetzt deinen Weg wählen ... in voller ... in voller Freiheit.<sup>390</sup>

Die semantische Opposition von Nichtfreiheit und Freiheit kann erst nach einer Phase des Wartens in Ellidas Identitätsprozess integriert werden.

Ellida. [...] Wenn jemand einmal ein Landtier geworden ist, dann gibt es für ihn kein Zurück mehr – ins Meer. Und auch nicht mehr zurück zu einem Leben im Meer.

Ballested. Das ist ja genau wie bei meiner Meerjungfrau.

Ellida. So ungefähr, ja.

Ballested. Nur mit dem Unterschied, daß die Meerjungfrau – daß die daran stirbt. Die Menschen dagegen, die können sich akklam-aklimatisieren. Doch doch, bestimmt, Frau Wangel, die können sich a-kli-matisieren!<sup>391</sup>

Der Prozess dieser Entscheidung darüber, inwieweit man den eigenen Trieben und Sehnsüchten folgen darf und inwieweit man den Erwartungen von außen folgen muss, der im ersten Teil des Dramas implizit und bei der Begegnung explizit formuliert wird, bildet das wesentliche Paradigma von Ellidas Identitätsprozess. Diesbezüglich verschafft sich Ellida, so meine These, in einem Modus des Wartens als Aufschubhaltung die Zeit, die die komplexe Situation zwischen fremd und eigen, zwischen Ratio und Trieb und zwischen der Zeit der Gesellschaft und ihrer eigenen erfordert. Die Dichotomie scheint am Ende nicht so sehr aufgehoben, wie man es idealerweise wünschen würde. Trotzdem erfolgt zumindest eine Integration vormals unbewusster Anteile wie der Sehnsucht und der Naturverbundenheit in Ellidas Biographie. Der Fremde wird weniger unheimlich und stärker

---

<sup>389</sup> FVM, S. 82.

<sup>390</sup> FVM, S. 104.

<sup>391</sup> FVM, S. 107.

eigen, was ihm den Schrecken nimmt. Zuletzt äußert sich nicht Ellida selbst, vielmehr werden subjektive Vermutungen über ihr weiteres Leben geäußert, das heißt, es wird Offenheit suggeriert.

Es wurde Platz geschaffen für ein neues Bild – von dem Fremden und damit letztlich auch von sich selbst. Diesmal kann das Bild recht eigenbestimmt und ohne Zwang formiert werden, wie es im Text sogar wörtlich heißt:

Wangel. Gar nicht so merkwürdig. Schließlich ist jetzt ein neues Bild aufgetaucht. Und das überdeckt das alte – so daß du es nicht mehr siehst.

Ellida. Meinst du, Wangel?

Wangel. Ja. Und das überdeckt auch deine krankhaften Phantasien.<sup>392</sup>

Der Schluss des Dramas scheint zunächst zu suggerieren, dass Ellida in einer Kompromiss-Existenz zwischen einem Leben als triebgebundenem Individuum und einem Leben als frei und verantwortungsvoll handelnder Mensch gerettet wird. Sie wandelt sich vom mythischen Zwischenwesen zu einer Frau mit einem eigenen Namen, Ellida. Ihre Stieftöchter wenden sich ihr nun vertrauensvoller zu.<sup>393</sup> In diesem Sinne könnte der Schluss des Dramas *Die Frau vom Meer* als eine Verklammerung, eine Synthese der konträren Bereiche gelesen werden. In dem Moment, in dem Wangel Ellida frei und freiwillig eine Entscheidung treffen lässt, löst sich die Spannung auf, der Fremde wird irrelevant und das ‚Dringen‘ lebbar. Die Paralyse des Wartens wird beendet und Ellida kann sinnhaft handeln. Allerdings regt der Schluss des Dramas auch zu Überlegungen an, die dem entgegenstehen, sich vorschnell mit einer Interpretation zufriedenzugeben. Zumindest lässt sich am Schluss zeigen, dass Ibsen sicher auf ein neues Frauenbild hoffte, das die Frau als den eigenen Trieben und Sehnsüchten bewusstes Wesen sieht, der Text aber trotzdem auf das Konstrukthafte jeglicher Abgeschlossenheit und auf die Gefahr zu enger Interpretation hinweisen möchte.

Ibsens Drama reicht in seiner Form sicher noch nicht an die Spiele eines postmodernen Romans wie Fowles‘ *Die Frau des französischen Leutnants* heran, trotzdem sollen die Enden der beiden Texte im letzten Abschnitt dieses Kapitels einer vergleichenden Analyse unterzogen werden.

---

<sup>392</sup> FVM, S. 78.

<sup>393</sup> FVM, S. 107.

## 2.4 John Fowles' *Die Geliebte des französischen Leutnants*

John Fowles' Roman *Die Geliebte des französischen Leutnants* erschien 1969 unter dem Originaltitel *The French Lieutenant's Woman*. Der Text bildet den Auftakt einer Reihe metahistoriographischer<sup>394</sup> Romane, die eine „historische Dimension“ eröffnen, in der „Aktualität des Vergangenen und Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen bewusst aufeinander bezogen werden“.<sup>395</sup>

Auf der Handlungsebene beginnt die Liebesgeschichte zwischen dem jungen Aristokraten Charles Smithson und Sarah Woodruff, der Frau, die in dieser Analyse im Mittelpunkt steht, im Jahre 1867 und spielt somit im (späten) Viktorianischen Zeitalter. Das Gros der Handlung ist darauf angelegt, ein Bild der Hauptfigur Sarah als weibliches Individuum voller heterogener Charakteristika zu kreieren, wobei die Figur selbst eigentümlich handlungs- und spracharm konstruiert wird. Eine weitere wichtige Figur für den Text ist der Erzähler, der wie oben angesprochen (fiktive) Vergangenheit und fiktive (Erzähl-)Gegenwart aufeinander bezieht, indem er einerseits die Illusion erzeugt, dass die handelnden Personen sich mitten im (viktorianischen) Geschehen befinden, andererseits aber mit dieser Verlagerung in die viktorianische Epoche bricht, indem er sich zugleich modern gibt. Dadurch schafft der Text ein Spannungsverhältnis zwischen der Zeit auf der Figurenebene – dem 19. Jahrhundert – und der Zeit auf der Erzählebene (20. Jahrhundert).

Durch verschiedene Erzählebenen und -perspektiven – als realistisch-auktorialer Erzähler, der die viktorianischen Geschehnisse teilweise aus einer modernen Per-

---

<sup>394</sup> Der Begriff ‚historiographic metafiction‘ steht für Texte, die in postmoderner Manier einen hohen Grad an Metafiktionalität und Selbstreflexion enthalten. Sie zeigen, dass auch die Vergangenheit nur über Texte zugänglich ist, und verweisen gleichzeitig auf den Kunst- und Konstruktcharakter von Texten überhaupt. Linda Hutcheon definiert die historiographische Metafiktion folgendermaßen: „[H]istoriographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems.“ Hutcheon, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London: Routledge, 1988, S. 88. Indem sie die beiden Begriffe Geschichtsschreibung und Metafiktion einander gegenüberstellt, sensibilisiert Hutcheon für Überschneidungen von Historiographie und Metafiktion. Die Romane gestalten historische Realitäten fiktional und reflektieren diesen Prozess gleichzeitig auf einer Metaebene. Vgl. auch Nünning, Ansgar, *Von historischer Fiktion zur historischen Metafiktion: Erscheinungen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans seit 1950*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.

<sup>395</sup> Börner, Klaus H., „Historizität und Aktualität in Fowles' Roman *The French Lieutenant's Woman*“, in: Geraths, Armin; Zenzinger, Peter (Hrsg.), *Text und Kontext in der modernen englischsprachigen Literatur*, Frankfurt, Bern u.a.: Peter Lang, 1991, S. 91-114.

spektive relativiert oder ironisiert, als Figur der erzählten Welt und als metafiktionaler Kommentator – lässt der Erzähler den Rezipienten sowohl am Prozess des Erzählens teilhaben als auch an seinen an die erzählte Zeit gebundenen und seinen überepochalen Reflexionen – eine Strategie, die letztlich auch die Konzeption von Zeit und Zeitlichkeit des Autors Fowles selbst widerspiegelt:

Time in itself, absolutely, does not exist; it is always relative to some observer or some object.<sup>396</sup>

So wird in der Gestaltung des Romans durch die verschiedenen Stimmen, Perspektiven und Ansichten die Heterogenität der Diskurse, die sich gerade gegen Ende des Viktorianischen Zeitalters überlappen, am „Bild“ der Hafenstadt Lyme Regis repräsentiert, in der der Roman spielt.<sup>397</sup> Gleichzeitig wird durch die meta-historische Charakteristik textuell veranschaulicht, dass Vergangenheit nicht rekonstruiert werden kann, sondern dass sie, ebenso wie das in diesem Kapitel im Fokus der Analyse stehende Konzept der Identität, ein Konstrukt darstellt. Auch Vergangenheit wird in einer narrativen Struktur erzeugt, auch sie wird metatextuell als Konstrukt ausgewiesen. Dies wird besonders deutlich, wenn sich der fiktive Erzähler z.B. in metafiktionalen Reflexionen an den Leser wendet:

Sie denken ja nicht einmal über Ihre eigene Vergangenheit als Realität nach; Sie putzen sie auf, vergolden oder schwärzen sie, zensurieren sie, basteln an ihr herum ... machen, mit einem Wort, einen Roman daraus und stellen ihn ins Regal – Ihr Buch. Ihre romanhafte Autobiographie.<sup>398</sup>

Erzählungen eines Lebens, Vergangenheit, Identität – all dies sind Konzepte, die in einem narrativen Programm zustande kommen. So besitzen sie alle auf der einen Seite das Merkmal der Konstrukthaftigkeit und sind gleichzeitig narrative Muster, an denen sich der Mensch orientiert und die seinem anthropologischen Bedürfnis nach der Herstellung von zeitlichen Synthesen und Ordnungen Rech-

---

<sup>396</sup> Fowles, John, *The Aristos*, London: Picador 1993, S. 58.

<sup>397</sup> Vgl.: „Die viktorianische Gesellschaft entpuppt sich als Observatorium menschlicher Vielfältigkeit und Lyme Regis als ein sozial normiertes und diszipliniertes Tableau; als ein von vielfältigen überkreuzten Blicken durchzogener Raum [...]“. Horlacher, Stefan, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, Tübingen: Narr, 1998, S. 43. Vgl. auch: „The Victorian Age, therefore, is recognized as the effect of its typical discourse, an object constructed by this and many other discourses contemporary and posterior“. Bényei, Tamás, „Seduction and the Politics of Reading in *The French Lieutenant's Woman*“, in: *Hungarian Journal of English and American Studies* 1.2 (1995), S. 121-139, hier S. 127.

<sup>398</sup> GFL, S. 131.

nung tragen. In Abschnitten der menschlichen Biographie, in denen Informationen und Episoden des Lebens aufeinandertreffen und die nicht zeitnah synthetisiert, in ein narratives Ordnungsmuster integriert werden können, kann, so soll in diesem Abschnitt gezeigt werden, ein Modus eines mehr oder weniger langen Wartens einzelnen, weniger sinnstiftenden Handlungen übergeordnet sein. Somit wird erneut bestätigt, dass ästhetische Strategien fiktiver Zeiterfahrung im literarischen Text den menschlichen Erfahrungs- und Erkenntnisbereich erweitern können.

Der hier analysierte Roman ist von den in dieser Arbeit untersuchten Texten derjenige, der in vollem Ausmaß die nach Ricœur so interessanten „Spiele mit der Zeit“ zeigt, da hier sogar bewusst mit zwei fiktiven Zeiterfahrungen gespielt werden kann: der des Erzählers und der der Figuren.<sup>399</sup> Zudem tragen die Aussagen des Erzählers maßgeblich zur Fremdkonstitution Sarahs bei – das wird im folgenden Abschnitt näher erläutert – und thematisieren auf einer Metaebene die Relativität von Zuschreibungen. Das literarische Spiel um den Erzähler ist also auch insofern von Interesse, als es die oben bereits erläuterte Konstrukthaftigkeit eines jeden Festsetzens von Identität spiegelt und somit ästhetisch erfahrbar macht. Die folgenden Abschnitte erläutern parallel zu den Abschnitten im vorigen Kapitel zu einem die Anteile von Fremd- und Selbstkonstitution in Sarahs Identitätsprozess, zum anderen die wichtige Rolle des Fremden in Sarahs Wartemodus und schließlich die Auflösung des Wartens auf semantischer wie auf narrativer Ebene.

#### **2.4.1 „Who is Sarah?“, ‚Fremd‘- und ‚Selbstkonstitution‘**

Ein Gedicht von Thomas Hardy eröffnet epigraphisch das erste Kapitel des Romans; es beschreibt den Blick einer Frau, der wie von der endlosen Weite und Rätselhaftigkeit des Meeres gefangen wirkt:

Bei widrigem Wind und bei günstigem  
Stand sie  
Den Blick nach Westen gerichtet  
Übers Meer  
Nichts beehrte sie  
Als diesen Anblick  
Nur dort draußen  
Ruhete ihr Aug

---

<sup>399</sup> Vgl. *ZuE* II, S. 28 ff.

Nirgends sonst  
War Schönheit<sup>400</sup>

Die Frau, deren Position hier metaphorisch eingeleitet wird, ist Sarah Woodruff, die Protagonistin des Romans. Gleich zu Beginn wird sie durch die Zuordnung zu Hardys Gedicht fremdkonstituiert und mit den dort genannten Eigenschaften konnotiert: Passivität, Stasis, den Blick in die Ferne gerichtet. All diese Merkmale konnten auch für Ellida in *Die Frau vom Meer* festgemacht werden. Im Verlauf des Romans stellt sich heraus, warum Sarah Plätze mit Blick auf das Meer präferiert: Sie wartet auf die Rückkehr des französischen Leutnants – zumindest unterstellen dies alle Angaben, die im Text gemacht werden.<sup>401</sup> Diese These zu Sarahs Verhalten wird im Laufe des Romans zugleich bestätigt und dekonstruiert. Vorab ist zu sagen, dass sich im Spiel um das Warten oder Nichtwarten auf den französischen Leutnant auf der Figurenebene die Frage nach ‚Wirklichkeit‘ und Konstruktion spiegelt, die auch auf einer Metaebene des Textes verhandelt wird.<sup>402</sup> Wartet Sarah wirklich auf den französischen Leutnant oder handelt es sich um einen Vorwand? Ist es so, dass sie nur im Anblick des Meeres Ruhe und ästhetische Befriedigung findet („Nirgends sonst / War Schönheit“)? Was steckt noch hinter der beharrlichen Weigerung, diese Haltung aufzugeben?

Der Roman als ein für die Postmoderne typisches Textgefüge ist geprägt von Pluralität, insbesondere von einer Polyphonie, wie die Einführung seiner Hauptfigur aus mehreren Perspektiven schon von der ersten Zeile an – ja sogar schon vom Titel *Die Geliebte des französischen Leutnants* an – unter Beweis stellt. Sarah Woodruff wird so beschrieben, wie sie nach außen wirkt, wie sie von der sie umgebenden Gesellschaft charakterisiert wird – dadurch wird sie von Beginn an über eine Fremdkonstitution zu einem Bild stilisiert. Fremdkonstitution und Abhängigkeitsverhältnis werden in den Textstrategien zugespitzt: Sarah ‚gehört‘ nicht nur dem Meer, wie Ellida Wangel, sondern sogar einer anderen Person: Sie ist „die Frau des französischen Leutnants“ und ‚gehört‘ somit (zu) diesem. Die Genitivkonstruktion veranschaulicht ein Abhängigkeitsverhältnis; Sarah wird als „weibliches Nomen mit männlichem Genitivattribut“<sup>403</sup> charakterisiert.

---

<sup>400</sup> Hardy, Thomas, *Das Rätsel*, zit. nach GFL, S. 7.

<sup>401</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.3.2 dieser Arbeit: Warten auf den Fremden.

<sup>402</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.6 dieser Arbeit: Das Narrativ des Wartens: Stillstand und Stasis im (narrativen) Identitätsprozess.

<sup>403</sup> Deistler, Petra, *Tradition und Transformation*, Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1999, S. 23.

Von Sarah selbst ist im Textverlauf das erste Mal die Rede, als sie von einer „Späherfigur“<sup>404</sup> mit einem Fernrohr entdeckt wird. Der Erzähler gibt das, was der Späher erblickt, folgendermaßen wieder:

Den Standpunkt des Fernglasbesitzers nahm eine andere Gestalt auf jener düsteren gekrümmten Mole ein. Sie stand am äußeren Ende gegen das Meer zu und lehnte an einem alten Geschützrohr, das vorn wie ein Poller sich verbreiterte. Die Gestalt trug schwarze Kleidung, die der Wind bewegte, während sie selbst unbeweglich stand. Sie starrte und starrte auf die See [...].<sup>405</sup>

Wiederum ergibt sich ein ‚Bild‘ von Sarah, nämlich das, was der Bildausschnitt des Fernrohrs fixiert – hier wird ein direkter Zusammenhang zum Epigraph geschaffen und das Bild einer wartenden Frau verfestigt. Wie in der *Frau vom Meer* erfolgt an dieser Stelle die Konstruktion von Weiblichkeit bzw. ein Teil davon über das Visuelle und den Blick.<sup>406</sup> An einer anderen Stelle im Text schafft die Erzählerfigur einen weiteren, hier direkten Vergleich Sarahs:

Sie starrte und starrte auf die See und glich so eher einem lebenden Denkmal für die Verunglückten oder einer Sagengestalt als einer Figur aus dem kleinen Provinzalltag.<sup>407</sup>

Beide Strategien zeichnen ein Bild Sarahs als fixes, statisches, fremdgeschaffenes Kunstwerk, als Konstrukt; die Stasis wird besonders durch die Verdoppelung des Verbs „starren“ erzielt, die einen starken Eindruck von ‚Fixierung‘ erzeugt. Alle Charaktereigenschaften, die Sarah zugeschrieben werden, stehen im Text polyphon nebeneinander, sie werden angedeutet, aber nie vollends bestätigt. So werden Sarah im Laufe des Romans viele Rollen zugewiesen: Sie wird als Verrückte, als Hysterikerin<sup>408</sup>, als „Tragedy“ und als „fallen woman“<sup>409</sup> bezeichnet und konstruiert. Die antinomischen Konzeptionen des Männlichen und Weiblichen, die in

---

<sup>404</sup> Die Späherfigur wird nicht weiter definiert, sie wird lediglich eingeführt, um als eine weitere Perspektive zur Polyphonie des Romans beizutragen. Die Erzählerfigur teilt mit: „Der ansässige Späher – der wirklich zugegen war – konnte also vermuten, daß es sich bei den beiden um Fremde handelte, Menschen mit gutem Geschmack, die sich ihre Freude an der Mole nicht durch ein bißchen Wind nehmen ließen. Wenn er sein Fernrohr schärfer einstellte, mußte er andererseits vermuten, daß beide an der Einsamkeit des Ortes mehr interessiert waren [...]“. GFL, S. 9.

<sup>405</sup> GFL, S. 10.

<sup>406</sup> Vgl. dazu auch Horlacher, Stefan, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, S. 130-140.

<sup>407</sup> GFL, S. 10.

<sup>408</sup> Vom Rollenvorbild abweichende Frauenfiguren wurden gern pathologisiert, indem sie als geisteskrank bezeichnet wurden.

<sup>409</sup> Das negative Bild der ‚fallen woman‘ bezeichnet Frauen, die aus dem gesellschaftlichen Rollenbild herausfallen, vor allem Frauen mit unehelichen Kindern oder Prostituierte.

Ibsens *Frau vom Meer* ebenso repräsentiert wie teilweise unterminiert werden, finden sich auch in den narrativen Strategien von Fowles' Roman:

Diese polarisierenden Konzeptionen des Männlichen wie Weiblichen nach Dichotomien wie aktiv vs. passiv, intellektuell vs. emotional, Geist vs. Natur galten als von Natur aus gegeben und unabänderlich gültig. [...] Im Zuge der allgemeinen Relativierung von Wertevorstellungen und durch die Errungenschaften der bürgerlichen Frauenbewegung um die Jahrhundertwende, die eine veränderte rechtliche und soziale Position der Frau, ein erweitertes Bildungs- und Berufsangebot für Frauen sowie eine Liberalisierung der sexuellen Norm nach sich zogen, kam es zwischen den 1890er und 1920er Jahren zu einer allmählichen Auflösung der dichotomen viktorianischen Geschlechterkonstellation.<sup>410</sup>

Die viktorianische Gesellschaft, die im Roman gezeichnet wird, befindet sich ganz offenbar an einem Punkt, an dem konservative Kräfte die dichotome Rollenverteilung von Mann und Frau und die bisher vorherrschenden Moralvorstellungen mit ihrer Unterdrückung des Triblebens und der Vernunfteheliche umso erbitterter verteidigen, als ihre Gültigkeit bereits brüchig wird. Diese Seite der moralischen Stimme des Viktorianismus wird durch Aussagen des fiktiven Erzählers und vor allem durch die Perspektive von Mrs. Poulteney erwirkt. Die verwitwete englische Lady nimmt auf Anraten des Pastors – der ihr klarmacht, dass gute Taten sich generell positiv auf eventuelle Sünden auswirken – das Mädchen nach ihrer ‚Verfehlung‘ mit dem französischen Leutnant zu sich ins Haus. Mrs. Poulteney verkörpert das wertende und strafende „Blickregime“ des ‚tableau vivant‘ Lyme Regis<sup>411</sup>; ihr Haushalt stellt einen „Mikrokosmos der viktorianischen Gesellschaftsverhältnisse“<sup>412</sup> dar, der die Tugenden Ordnung, Sauberkeit, Sparsamkeit und Abstinenz verteidigt und somit einen Gegenraum zur urwüchsigen und freien Natürlichkeit der Uferzone bildet, auf den später noch einmal zurückgekommen wird.<sup>413</sup> Sarah wird in ihrer Weigerung, sich diesem Raum anzupassen, indem sie den Modus des Wartens am Meer immer wieder aufnimmt, zu einer Figur, die diese Dichotomie der beiden Räume unterläuft; somit repräsentiert sie li-

---

<sup>410</sup> Surkamp, Carola, *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte. Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, S. 222.

<sup>411</sup> Horlacher, Stefan, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, S. 43.

<sup>412</sup> Vgl. Horlacher, Stefan, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, v.a. S. 41-47.

<sup>413</sup> „Von zwei Dingen war Mrs. Poulteney besessen, vielmehr von zwei Aspekten einer und derselben Besessenheit. Das eine war Schmutz [...], das andere war Unsittlichkeit. Nichts, was auf einem der beiden Gebiete gegen die Regel verstieß, entging ihrem Adlerauge.“ GFL, S. 30.

terarisch den Umbruch, der in ihrem gesellschaftlichen Umfeld angelaufen ist, und stellt ihn zur Diskussion.

Sarahs Vorgeschichte wird dem Rezipienten im Weiteren durch zusammengetragene Stücke polyphon präsentiert; wiederum tragen also viele Stimmen von außen zu dem Bild bei, das man sich anhand der textuellen Informationen von ihr machen kann. Dazu gehört z.B. die Ansicht des Dorfpastors:

„Miß Woodruff ist nicht geisteskrank. [...] aber sie leidet an schweren Anfällen von Melancholie. Zweifellos kommen sie zum Teil aus ihrem beladenen Gewissen. Doch zum Teil auch, wie ich fürchte, aus ihrer fixen Idee, der Leutnant sei ein ehrenwerter Mann und werde eines Tages zu ihr zurückkehren. Deshalb wird sie auch häufig gesehen, wie sie die Wege, die von unserer Stadt zur See führen, aufsucht [...].

„Doch der Franzose brachte es zuwege, Miß Woodruffs Zuneigung zu erringen. [...]“<sup>414</sup>

Sarahs Biographie ist durch Fremdzuweisung konstruiert. Sie selbst äußert sich im Text zunächst nicht in Eigenrede dazu, was auch mit der fehlenden Ich-Erzähler-Haltung zusammenhängt. Der Rezipient konstruiert sich aus den textuellen Informationen eine Vorstellung von Sarah und begleitet somit quasi Schritt für Schritt ihren Identitätsprozess.

Sarahs Position zwischen den beiden Welten wird auch durch die Figur der neuen Herrin, Mrs. Poulteney, fixiert, die ihr gesellschaftskonformes Verhalten nahelegt und ihr den Aufenthalt in der Uferzone am Meer untersagen will. Denn im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass Sarah durchaus nicht gewillt ist, ihr Verhalten zu ändern und ihren Späher-Spaziergängen zur Mole, ihrem Blick aufs Meer zu entsagen. Sie verweigert sich stumm und passiv:

„Mr. Forsythe hat mir berichtet, daß du an diesem Ausländer noch immer mit Zuneigung hängst.“

„Ich möchte darüber nicht sprechen, gnädige Frau.“

[...]

„Was geschieht, wenn diese ... Person zurückkehrt? Was dann?“

Wieder tat Sarah das Beste in dieser Lage; sie sagte gar nichts, senkte den Kopf und bewegte ihn hin und her. In ihrem zunehmenden Wohlwollen gestattete sich Mrs. Poulteney die Annahme, daß dies ein Zeichen wortloser Reue sei.

---

<sup>414</sup> GFL, S. 49.

Hier finden sich erste Anzeichen dafür, dass Sarah doch selbstbestimmter ist als zunächst angenommen. Das Spiel mit den polyphon erfolgenden Aussagen über Sarah funktioniert insofern besonders gut, als die Figur selbst, da sie ja keine Ich-Erzähler-Haltung einnimmt, keinen subjektiven, keinen eigenen Standpunkt dagegensetzen kann. Sarah „ist verrückt“, aber vielleicht doch nicht so verrückt, wie es scheint, so kann aus den konträren Aussagen über sie geschlossen werden.<sup>415</sup> Mrs. Poulteney nimmt an, Sarah übe Reue, aber dies bleibt eine Annahme. Sarah ist eine tragische Figur, eine „Tragedy“, eine „fallen woman“; aber auch die Passivität, die ihr damit verliehen wird (sie scheint zunächst nichts gegen die Fremdzuweisung unternehmen zu können), ist nicht eindeutig zu belegen, denn dagegen kann eingewendet werden, dass sie selbstbestimmt handelt: Immerhin sucht sie die Orte auf, die sie möchte, und ‚wartet auf den französischen Leutnant‘, obwohl es ihr verboten wurde. Im Verlauf des Textes wird deutlich, dass Sarah die Zuweisungen von außen zunächst stehenlässt und in der langen Zeit des Wartens weder die eine noch die andere Richtung einschlägt: Weder leugnet sie die Episode mit dem Leutnant, noch kehrt sie reuevoll in die gesellschaftliche Ordnung zurück. Sie wartet und lässt passiv in der Schweben, was ihr von außen zugewiesen wird:

[...] daß die arme „Tragedy“ ja verrückt war. Zweifellos wird man die Wahrheit längst erraten haben: daß sie bei weitem nicht so verrückt war, wie es schien ... mindestens nicht auf die Weise, wie allgemein angenommen wurde. Das Zurschaustellen ihrer Schande hatte etwas Absichtsvolles an sich; Leute mit Absichten wissen, wann sie ihr Ziel einigermaßen erreicht haben und wann man sie für eine Weile in der Schweben läßt.<sup>416</sup>

Durch die Erzählerfigur wird somit in Frage gestellt, dass es sich bei Sarahs Warten am Meeresufer um ein ‚einfaches‘ Warten auf die Rückkehr des französischen Leutnants handelt. Offensichtlich ist der übergeordnete Wartemodus, das Nicht-handeln, die einzige Handlung, die Sarah in ihrem prekären Zustand zu diesem Zeitpunkt möglich ist.

Dass Sarah auf den französischen Leutnant wartet, während sie auf immer denselben Plätzen an der Mole oder am Ufer steht, wird zunächst vom Erzähler in Frage gestellt. Charles, der sich ebenfalls in einer besonders prekären Lage zu befinden scheint – die Hochzeit mit seiner Verlobten Ernestine würde die gefühlte Banalität seines Daseins noch verstärken – und der sich in Sarah verliebt, führt dann mit

---

<sup>415</sup> Vgl. Fußnoten 414 und 416.

<sup>416</sup> GFL, S. 301.

seinen Überlegungen weitere Zweifelsmomente in Bezug auf die ‚wirkliche Identität‘ Sarahs ein. Durch seine Nachforschungen nach der ‚wirklichen‘ Sarah wird deren Charakterisierung als ‚fallen woman‘ auf semantischer Ebene brüchig gemacht. Die Vernunftehe, die Charles mit Ernestine eingehen soll, steht zunächst noch für die Gültigkeit der herrschenden Norm- und Moralvorstellungen der Zeit; die Tatsache, dass Charles sich ausgerechnet in die ‚andere‘ Sarah verliebt, steht dagegen als Zeichen für etwas Neues.

Für die Frage der Selbst- und Fremdkonstitution von Sarahs Identität ist auch das von Bedeutung, was Doktor Grogan, ein Vertrauter und Beichtvater der männlichen Hauptfigur Charles, über Sarah sagt. Charles und Doktor Grogan nehmen hier eine rationale, aufgeklärte Position in Bezug auf die vorherrschende Geschlechterdichotomie ein, die Sarahs ‚andere‘ Art als halbe Wilde, irrationale Naturfrau oder gar Hysterikerin kontrastiert. Als Doktor Grogan Vermutungen über Sarahs ‚Pathologie‘ anstellt, spricht er dabei in der ersten Person, als spräche er direkt aus Sarahs Person heraus:

Ich bin eine junge Frau, überdurchschnittlich intelligent und einigermaßen gebildet. Ich bin der Ansicht, daß die Welt schlecht mit mir umgegangen ist. Ich habe meine Gefühle nicht ganz in der Hand. [...] ich bringe einen ganzen Berufszweig durch meine anscheinende Melancholie aus der Fassung. Und nun ... [...] betritt ein junger Gott die Bühne. Intelligent. Gut aussehend. Je trauriger ich aussehe, um so interessierter scheint er zu werden. Ich knie vor ihm, er richtet mich auf [...].<sup>417</sup>

Damit weist Doktor Grogan Charles auf eine mögliche Verführungsstrategie Sarahs hin. Er scheint diesen also davor zu warnen, sich mit Sarah einzulassen. Die Attraktion, die sowohl Sarah auf Charles ausübt als auch umgekehrt Charles auf sie, wird damit eindeutig pathologisiert. An einer anderen Stelle berichtet der Arzt von Untersuchungen seiner Kollegen zu ähnlichen Fällen, in denen Frauen, so seine These, mit vorgetäuschter Hysterie und Melancholie Aufmerksamkeit heischen:

Der Doktor liefert zuerst eine Analyse des Beweisverfahrens und erklärt sodann, in moralisierender Art, die Geisteskrankheit, die wir heute Hysterie nennen. Dabei werden Krankheits- oder Schwächesymptome erzeugt, um die Aufmerksamkeit oder Sympathie anderer zu erregen: eine Neurose oder

---

<sup>417</sup> GFL, S. 288.

Psychose, die, wie wir heute wissen, fast ausnahmslos auf sexuelle Verdrängung zurückgeht.<sup>418</sup>

Auch in dieser Textstelle wird wieder mit dem visuellen Register gearbeitet: Die antinomische Ausgrenzung und das Konstruieren eines Bildes von Sarah erfolgt diesmal über den männlichen Blick des Wissenschaftlers auf einen medizinischen „Fall“ und scheint zunächst eine Hierarchisierung der Geschlechter einzuführen: Doktor Grogan hat die Gewohnheit, seinen Patientinnen Bäder zu verschreiben und sie dann beim Baden mit einem Teleskop zu observieren. Die Objektivität des Blicks, die man ihm als Mediziner und Wissenschaftler zuschreiben würde, ist damit nicht mehr gegeben. Angesichts seines Voyeurismus und des „sexuell getönten“<sup>419</sup> Blickes wird seine Neutralität und wissenschaftliche Objektivität und mithin auch seine Diagnose, Sarah leide an einer obskuren Melancholie aufgrund einer Psychose bzw. Neurose, in Frage gestellt. Sein Blick durch das Teleskop, welches als wissenschaftliches Instrument mit der Idee von Objektivität und Rationalität verbunden ist<sup>420</sup>, erweist sich als Konstrukt; dadurch wird die Pathologisierung von Sarahs Sexualität unterminiert, indem die Erzählung für beide Effekte des Konstrukthaften die gleiche Strategie benutzt und letztlich eine Hierarchisierung der Blicke unterläuft.

Sarah wird hier also erneut durch Blicke fremdkonstituiert. Mit allen bisher analysierten textuellen Strategien der Fremdzuweisung, die nie eindeutig zugunsten einer ‚wahren Identität‘ Sarahs aufgelöst werden können, verweist der Roman auf den generellen Konstruktcharakter von Identität und ebenso auf die prozesshafte, die narrative Verfasstheit von Identität. Von Sarahs Sehnsüchten, von ihrer angestrebten Selbstkonstitution erfährt der Leser nur wenig. Ihr eigener Blick verrät jedoch, dass ihre Sehnsüchte mit Freiheit zu tun haben: Dies wird durch den Blick auf das Meer, in die Ferne herausgestellt.

In diesem Zusammentreffen heterogener Zuweisungen von außen und offensichtlich existierender Kräfte und Sehnsüchte in ihrem Inneren (ästhetisch vermittelt durch die Bildhaftigkeit ihres Blicks in die Ferne) verschafft sich die Figur einen

---

<sup>418</sup> GFL, S. 301.

<sup>419</sup> Horlacher, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 38, Tübingen: Narr, 1998, S. 52.

<sup>420</sup> Horlacher weist zu Recht darauf hin, dass sich mit der Unterminierung der Objektivität des Blicks durch das Teleskop genauso zeigen lässt, dass die Annahme, Wissenschaft könne rational und objektiv betrieben werden, ein diskursives Konstrukt ist. Vgl. Horlacher, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, S. 53.

eigenen Zeitraum des ‚Ordners‘. Der Raum am Meer ist somit nicht nur Teil des Bildes, das durch die Zuweisungen geschaffen wird, sondern auch ein Zwischenraum mit der Zwischenzeit des Wartens, der ihrem Identitätsprozess die dafür erforderliche Zeit zu verschaffen vermag.

Am Ende des 13. Romankapitels mischt sich schließlich noch einmal der Erzähler ein, um dem Rezipienten Informationen zu geben, die aus seiner auktorialen Haltung stammen und somit insofern einen Mehrwert zu besitzen scheinen, als er in Bezug auf die ‚wahre‘ Sarah allwissend ist. Diese Allwissenheit wird aber letztendlich wieder unterlaufen, der Erzähler stellt – anstatt sie zu beantworten – erneut die Frage, die der Rezipient sich von Anfang an stellt: Wer ist Sarah?

Spät in der Nacht hätte man Sarah beobachten können [...] Sarah war im Nachthemd, ihr Haar war offen. Sie starrte hinaus aufs Meer [...] Ihr Stehen am Fenster hatte nichts mit dem geheimnisvollen Ausschauhalten nach dem Gespensterschiff zu tun, sondern war die Vorbereitung, hinauszuspringen. [...]

Auch waren es nicht hysterische Tränen, Vorboten einer gewaltsamen Handlung; es waren Tränen, die ein tiefes, geistig, nicht gefühlsmäßig bedingtes Leid hervorbrachte, das unstillbar immer mehr anwuchs, wie Blut durch einen Verband sickert.

Wer ist Sarah?<sup>421</sup>

Der letzte Satz des zitierten Abschnitts bringt die hiesige Analyse nun auf den Punkt: Wer ist Sarah? – eine Frage, die übrigens auch in der Sekundärliteratur zu Fowles' Roman gestellt wird und auf die – ganz im Sinne des Romans selbst – nur eine heterogene Antwort konstruiert werden kann.<sup>422</sup> Eine der eben genannten Studien, die sogar den Titel *Who is Sarah* trägt, konstatiert ebenso wie die vorliegende Analyse das Bild- wie Konstruktive der Konstitution Sarahs:

[...] her portrait remains a construct of masculine ideology and Sarah retains the status of object, figure, or symbol. [...]. Sarah remains an image [...].<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> GFL, S. 126-127.

<sup>422</sup> Vgl. die sehr heterogenen Schlüsse, die aus der Analyse der Figur Sarahs gezogen werden, z.B. in Rankin, Elizabeth D., „Cryptic Coloration in *The French Lieutenant's Woman*“, in: *The Journal of Narrative Technique*, 3, 1973, S. 193-207; Guth, Deborah, „Archetypal Worlds Reappraised: *The French Lieutenant's Woman* and *Le grand Meaulnes*“, in: *Comparative Literature Studies* 22,1, 1985, S. 244-251.

<sup>423</sup> Michael, Magali Cornier, „Who is Sarah?“, A Critique of *The French Lieutenant's Woman's* Feminism“, *Critique* 24.8, 1987, S. 225-236, hier S. 234-235.

Der Rezipient wird somit auf der Metaebene in eine Position gebracht, in der auch er sich durch die mitklingende Frage „Wer ist Sarah?“ in eine Urteilsbildung einbezogen sieht; gleichzeitig soll er jedoch davor bewahrt werden, sich auf eine Antwort festzulegen. Der Text spiegelt somit wiederum auf der Metaebene, was er ausdrücken will; darauf wird in Abschnitt 1.5 noch vertiefend eingegangen.

#### 2.4.2 ‚Warten auf den Fremden‘

In Bezug auf die Fremdkonstitution Sarahs und insbesondere auf den Modus des Wartens, der hier ästhetisch gestaltet wird, erweist sich noch einmal die folgende Textstelle als bedeutend. Darin wird in einem Dialog zwischen Charles und der für ihn vorgesehenen Braut, Ernestina, die Charakterisierung Sarahs erweitert:

Wieder gingen sie ein Stück. Erst jetzt bemerkte er oder vielmehr entdeckte er das Geschlecht der Gestalt, die draußen stand.  
„Um Gottes Willen, ich hielt das für einen Fischer. Ist es nicht eine Frau?“  
[...]  
„Ist sie jung?“  
„Es ist noch zu weit, um das festzustellen zu können.“  
„Ich glaube, ich weiß, wer es ist. Es muß die arme Tragedy sein.“  
„Tragedy?“  
„Ein Spitzname. Einer ihrer Spitznamen.“  
„Und wie heißen die anderen?“  
„Die Fischer haben einen gräßlichen Namen für sie.“  
[...] „Sie nennen sie die Geliebte des französischen Leutnants.“  
„Wirklich. Und sie ist so ausgestoßen, daß sie ihre Tage hier draußen verbringen muß?“  
„Das ist sie. Ein bißchen verrückt. Wir wollen umkehren, ich will nicht in ihre Nähe kommen.“  
Sie hielten an. Er starrte die schwarze Gestalt an. „Aber jetzt bin ich neugierig. Wer ist dieser französische Leutnant?“  
„Ein Mann, den sie ...“  
„In den sie sich verliebt hat?“  
„Schlimmer.“  
„Und er hat sie verlassen. Ein Kind ist da.“  
„Nein, ich glaube nicht, es ist alles nur Geschwätz.“  
„Aber was macht sie dort?“  
„Man sagt, sie wartet auf ihn.“<sup>424</sup>

Das impersonale „Man sagt“ drückt noch einmal das Narrative des Identitätsprozesses aus: Sarah konstituiert sich im Diskurs aus den sie umgebenden Stimmen

---

<sup>424</sup> GFL, S. 14-15.

und Blicken, aus dem, was über sie erzählt und wie sie ‚angeblickt‘ wird. Für ihr Inneres wiederum spielt, wie bei Ellida, die Vorstellung des Fremden eine große Rolle. Das Fremde – und Eigene –, das durch Verdrängung von Sehnsüchten und Trieben ins Unbewusste abgedrängt wurde, figuriert in beiden Texten als die ambivalent bleibende Figur des Fremden. Faszinierend ist dabei, wie fremd die Fremden zunächst bleiben, trotz der dubiosen Eheversprechen, die die beiden Figuren jeweils mit ihnen eingegangen sind. Auch Sarah erinnert sich nicht mehr genau an die ‚wirkliche‘ Übereinkunft, die sie mit dem Fremden, dem französischen Leutnant getroffen hat:

[...] Als das Schiff kenterte, sei er erster Offizier gewesen. Aber alles war falsch. Ich weiß nicht, wer er wirklich war. Er schien ein Gentleman. Das ist alles.

[...] Sie müssen verstehen, wir sprachen immer französisch. Vielleicht schien mir deshalb, was er sagte, nicht sehr wirklich. Ich bin nie in Frankreich gewesen, das gesprochene Französisch verstehe ich nicht besonders gut. Sehr oft erfaßte ich nicht besonders gut, was er meinte. Die Schuld liegt nicht nur bei ihm. Vielleicht hörte ich aus seinen Worten mehr, als er sagen wollte.<sup>425</sup>

„Ich will es kurz machen. Miß Woodruff traf den Franzosen in Weymouth. Ihr Betragen ist höchst verwerflich, allerdings wurde mir mitgeteilt, sie habe dort bei ihrer Cousine gewohnt.“

„Das entschuldigt sie nicht in meinen Augen.“

„Gewiß nicht. Doch bedenken Sie, daß sie keine geborene Lady ist. Die unteren Klassen sind bezüglich ihres Auftretens nicht so bedenklich. Überdies vergaß ich zu erwähnen, daß der Franzose ihr ein Heiratsversprechen gegeben hatte. Miß Woodruff fuhr in dem Glauben nach Weymouth, dort Hochzeit zu halten.“

„[...] Nach einigen Tagen fuhr er nach Frankreich ab und versprach Miß Woodruff, er wolle nur seine Familie sehen, sich ein Schiff besorgen [...] dann wieder zu ihr kommen, sie heiraten, hier in Lyme, und sie mit sich nehmen [...]. Seither wartet sie.“<sup>426</sup>

Dadurch, dass der Text in beiden Fällen die Identifizierung, die Erfassung des Fremden verzögert, indem er die Quantität und Qualität der erzählten Zeit ausdehnt und das Fremde letztendlich nicht wirklich auflöst, generiert er beim Rezipienten einen Eindruck von Stasis, der zur Konnotation des Wartens gehört. Im Fall des französischen Leutnants findet die Begegnung als reale Heimsuchung auf der Handlungsebene jedoch nicht statt. Der Roman verfährt in postmoderner Ma-

---

<sup>425</sup> GFL, S. 220 und 221.

<sup>426</sup> GFL, S. 47-48.

nier mit einer Nichtauflösung des Konflikts und dessen Verlagerung auf die Metaebene.

Das statische Bild einer wartenden und quasi unbeweglich auf das Meer blickenden Frau, das dem Rezipienten zu Sarah präsentiert wurde, wird nun also noch einmal semantisch unterfüttert. Aus heterogenen Stücken ergibt sich ein Modus des Wartens aufseiten der Figur Sarah als passives, paralysiertes Opfer von Fremdzuweisungen. Doch die Bezeichnung als Opfer wäre reduktiv: Sarah entzieht sich letztlich jeder endgültigen Rollenzuweisung; als einzige Figur des Romans weiß sie um das Konstruktive und mehr noch um das manipulative Potential, das jedweder Fiktionalisierung innewohnt, und setzt es in ihrer trotzigsten Haltung des Wartens ein. Subtil übernimmt sie zunächst die Haltungen, die ihr die zeitspezifischen Rollenvorstellungen zuweisen, und gewinnt somit Zeit, um sich auf die Konstruktion ihrer eigenen, ‚wahren‘ Geschichte zu konzentrieren. Sie sieht nicht nur die anderen Figuren als fiktionale Charaktere,<sup>427</sup> in ihrer Gestalt kippt der Prozess externer Rollenzuweisung geradezu um in eine Inszenierung eben dieses Vorgangs als Rollenspiel. Sarah lehnt eine Reintegration in die Gesellschaft ab, sie fordert sogar, dass man zu ihr spricht, als ob sie diejenige wäre, die sie eben nicht ist.<sup>428</sup> Indem sie den Zusammenprall von Selbst- und Fremdfiktionalisierung dramatisiert und sich im Warten einem endgültigen Ausgang ihrer (Lebens-)Geschichte entzieht, verweigert sie sich gleichzeitig der Festlegung auf jene Rollen. Sarah findet ihre Freiheit allein in der Fiktion, der Konstruktion, der Reversibilität ihrer eigenen Biographie.

### 2.4.3 Die Freiheit der Reversibilität

Während in Ibsens *Frau vom Meer* die Freiheit der Entscheidung für eine Auflösung von Ellidas passiver Wartehaltung grundlegend wird, löst sich in Sarahs Identitätsprozess die Wartehaltung dadurch auf, dass der Roman in der Gestaltung eines multiplen Endes eine endgültige Entscheidung Sarahs für ein Leben in oder außerhalb der sie umgebenden Gesellschaft umgeht. Ihr Identitätsprozess endet

---

<sup>427</sup> Vgl. z.B. GFL, S. 50.

<sup>428</sup> Das Originalzitat lautet: „To be spoken to as if ... as if I'm not who I am ...“ S. 108 der engl. Ausgabe von GFL: Fowles, John: *The French Lieutenant's Woman*, London: Cape, 1981.

auf der Figurenebene mit den verschiedenen Lebensformen, die in den verschiedenen Schlüssen angeboten werden. Der Roman hat, wenn man Hagopian<sup>429</sup> folgt, schließlich vier Enden: ein viktorianisches Ende, bei dem Charles Ernestina heiratet,<sup>430</sup> ein „open, inconclusive ending“, bei dem Charles sich nach seinem Treffen mit Sarah auf den Weg nach London macht,<sup>431</sup> ein romantisches Ende mit Charles und Sarah als Paar und Eltern eines Kindes<sup>432</sup> sowie ein existenzialistisches Ende, bei dem Charles allein seine Identität und den Sinn seines Lebens herstellen muss.<sup>433</sup>

So erweist sich der Text trotz seines werkhafte[n] Endes als reversibles narratives Sinnsystem im Sinne der Analyse Meuters:

Sinnsysteme müssen nicht unbedingt an einmal aktualisierten Möglichkeiten festhalten, da sie immer wieder auf sie zurückkommen können. Dadurch verringert sich das Risiko, das mit jeder selektiven Aktualisierung eingegangen wird: Man kann zum Ausgangspunkt zurückkehren und einen anderen Weg wählen. Jeder spezifische Sinn ist also grundsätzlich offen für Reversibilität.<sup>434</sup>

Die Gestaltung eines multiplen Endes in Fowles' Roman bricht mit der Vorstellung, dass eine Erzählung stets auf ein Ende zulaufen muss, und somit mit jener teleologischen Konvention, die sowohl für den Prozess der Identität als auch für den des Geschichtenerzählens als hintergebar ausgewiesen wurde. Bezüglich der Bedeutung des Textendes lässt sich somit eine weitere These aufstellen: Es geht nicht primär darum, in einer existenzialistischen Fragestellung auf der Figurenebene alternative Identitätsprozesse und Lebensentwürfe nachzuzeichnen (auch wenn man den Roman sicher auch so lesen kann),<sup>435</sup> sondern den Text auf der Metaebene als Spiel um die narrative Verfasstheit von Identität auszuweisen. Dies gelingt hier, indem die teleologische Vorstellung von Handlung auf ein Ende hin im Text spielerisch in Frage gestellt wird. Da Sarahs Identität in den multiplen Schlussfassungen unterschiedlich erscheint, zeigen diese Variationen auch, dass Biographie sich ebenfalls nicht organisch auf ein Ende hin entwickelt, sondern ein

---

<sup>429</sup> Vgl. Hagopian, John, „Bad Faith in the *French Lieutenant's Woman*“, in: ders. (Hrsg.), *Analyses of modern British literature*, Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag, 1965, S. 190-200.

<sup>430</sup> Vgl. GFL, S. 322-326.

<sup>431</sup> Vgl. GFL, S. 388.

<sup>432</sup> Vgl. GFL, S. 439.

<sup>433</sup> Vgl. GFL, S. 445.

<sup>434</sup> Meuter, Norbert, *Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften*, S. 148.

<sup>435</sup> Vgl. z.B. wieder Hagopian, John, „Bad Faith in the *French Lieutenant's Woman*“.

Prozess, also zeitbezogen und reversibel ist. Der Konstruktcharakter von Identität ist auch der von Narrativität; das soll im letzten Abschnitt dieses Kapitels (2.6), auch im Vergleich mit Ibsens Drama *Die Frau vom Meer*, noch einmal präziser gezeigt werden.

## **2.5 Zwischen Land und Meer: Uferzonen als Heterotopien des Wartens**

Ein weiteres wichtiges Merkmal, das den in diesem Kapitel analysierten Werken gemein ist, besteht in der chronotopischen Verbindung, die die Uferzone als Raum zwischen Land und Meer mit der Zeit des Wartens eingeht. Die fiktiven Frauenfiguren in den beiden Werken, Ellida Wangel und Sarah Woodruff, befinden sich, wie oben herausgearbeitet wurde, beide in einer Phase ihres Identitätsprozesses, der sie trotz ihres Agierens zu Figuren des Wartens macht. Beide warten auf einen mysteriösen Fremden, dessen Existenz oder Rückkehr in Frage steht bzw. letztendlich von sekundärer Relevanz ist. Dass die beiden warten, erfährt der Rezipient nicht nur aus den Textstellen, die ihre Haltung als einen Modus des langen Wartens ausweisen. Auch die ästhetische Wirkung, die die chronotopische Verbindung der ‚Heterochronie Wartezeit‘ mit spezifischen heterotopen Räumen erzeugt, trägt dazu erheblich bei. Beide Frauenfiguren werden vom Text als aus der Gesellschaft ausgeschlossene Subjekte generiert, sie erscheinen eher als Naturwesen, die sich den Elementen näher fühlen als den Menschen. Ellida wird als heidnisches Naturwesen dargestellt, indem ihre Zeitkonzeption mit der des Meeres, mit Ebbe und Flut identifiziert wird; Sarah Woodruff erscheint ganz ähnlich als eine Figur, die „nur im Anblick des Meeres“ „Schönheit findet“, während ihr Nachname ein „vom Wald zerzaustes“ äußeres Erscheinungsbild suggeriert. Sarah hält sich vornehmlich an Orten auf, die auch paläontologisch interessant sind, d.h. Spuren verschiedener Zeiten aufweisen. (Charles als Paläontologe sucht in den Klippen nach Fossilien.) Beide Frauen kontrastieren mit der jeweiligen im Werk repräsentierten Gesellschaft in einer Weise, als entstammten sie einer anderen

Zeit: Ellidas Name verweist auf einen heidnischen Helden;<sup>436</sup> Sarah trägt Kleidung aus einer anderen Zeit.

Dieser anderen Zeit entspricht der andere Ort, die Uferzone zwischen Meer und Land. Wie in Kapitel IV.1 an den heterotopen Merkmalen von Wüste, Labyrinth und Schwelle und in Kapitel IV.3 an den heterotopen Räumen des ‚Hortus Conclusus‘ bzw. des ‚anderen‘ Zimmers gezeigt wird, stützt sich die hier zugrunde gelegte Auffassung von ‚Heterotopie‘ auf Foucaults Verständnis von anderen Räumen,<sup>437</sup> die zu den ‚wirklichen‘ Räumen (der Fiktion) in Beziehung stehen, sich aber als ‚anders‘ erweisen, indem sie nicht der alltäglichen Ordnung gehorchen, sondern eine alternative Ordnung etablieren, so wie die Zeit des Wartens als eine ‚andere Zeit‘ ausgewiesen wurde. Diese Bereiche brauchen beide Komponenten, ein Innen/Drinnen und ein Außen/einen Anderen, sowie eine Grenze zwischen diesen beiden Komponenten; sie unterminieren diese Grenze aber gleichzeitig, heben sie auf und lassen ein reines Dazwischen zurück.<sup>438</sup> Diese (räumliche) Ordnung bedarf einer anderen (Un-)Ordnung, jedoch stehen die beiden nicht in schlichter Opposition zueinander, sondern in einer relationalen Wechselwirkung.<sup>439</sup> Die Figuren Ellida und Sarah repräsentieren in den antinomischen Kräften, die in ihnen streiten, beide Seiten und ihre Wechselwirkungen, die einen Modus des Wartens ergeben. Von besonderem Interesse ist hier die mit diesen anderen Orten transportierte fiktive Zeitlichkeit des Wartens als ‚andere Zeit‘. Ellida und Sarah erweisen sich als diesen ‚anderen Räumen und Zeiten‘ zugehörig, sie befinden sich in einem Dazwischen – zwischen dem offenen Meer, das Naturzeitlichkeit impliziert, und dem statischen Land, das für die Ordnung der Gesellschaft steht. Sie figurieren als Frau vom Meer, ein dem Meer zugehöriges Naturwesen. Charles sieht bei der Begegnung mit Sarah deren Ähnlichkeit mit einer Sirene:

Aber er blieb stehen, wo er war, als hätte er Wurzeln geschlagen. Vielleicht waren seine Vorstellungen von einer Sirene und den Umständen, unter de-

---

<sup>436</sup> „[...] ihr Haar lag straff zurück und steckte im Kragen ihres bizarren schwarzen Mantels, der eher dem Reitrock eines Mannes als irgendeinem Damenmantel nach der Mode der letzten vierzig Jahre ähnlich sah.

Auch trug sie keine Krinoline, doch es war klar, daß dies nur aus Vergeßlichkeit, nicht etwa aus Kenntnis der neuesten Londoner Mode geschah.“ GFL, S. 15.

<sup>437</sup> Vgl. Foucault, Michel, „Les hétérotopies“, in: ders., *Die Heterotopien (Les hétérotopies), Der utopische Körper (Le corps utopique)*, S. 37-52.

<sup>438</sup> Vgl. v.a. auch Kapitel 1.2.5.1 dieser Arbeit.

<sup>439</sup> Vgl. Borsò, Vittoria, „Grenzen, Schwellen und andere Orte: Topologie der Pariser Passagen“, in: Witte, Bernd; Morgenroth, Claas (Hrsg.), *Topographien der Erinnerung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 175-188.

nen sie erscheint, zu fixiert: lange Haarflechten, keusche, alabasterne Nacktheit, Nixenschwanz [...].<sup>440</sup>

Ellida ihrerseits inspiriert gleich zwei bildende Künstler zur Gestaltung eines Kunstwerks von einer Meerjungfrau. Die Uferzone als andere Räumlichkeit erweist sich als ein Zwischenraum für solche Zwischenwesen.<sup>441</sup> Dabei wird auch der Status solcher Räume als ‚Räume des Ausschlusses‘ mittransportiert. Sarah versteckt sich im Ufergestrüpp, wo eine ‚anständige Frau‘ niemals freiwillig hingehen würde. Auch Ellida wird als ‚anders‘ bezeichnet, weil sie immer wieder die Uferzone am offenen Meer aufsucht. Von Bedeutung ist weiterhin, dass die Begegnung zwischen Charles und Sarah, die sich als Begegnung zwischen dem Anderen und dem Gesellschaftskonformen lesen lässt, ebenfalls in der Uferzone stattfindet. Die Uferzone erweist sich somit als ein Raum, in dem die Figuren sie selbst sein können: Als Charles und Sarah sich dort begegnen, erscheint Sarah auf einmal nicht mehr anders und fremd und ausgestoßen, sondern zuhause, „als sei die Lichtung ihr Salon“<sup>442</sup>. Auf dieser Lichtung in der Uferzone positioniert, wird sie nicht mehr mit „obskurer Melancholie“, sondern mit dem Sonnenlicht assoziiert und mit dessen Konnotationen wie Transparenz und Ehrlichkeit versehen:

[...] das Gesicht aber war auf einmal schön, wirklich schön, außerordentlich ernst und doch ebenso von innen wie von außen hell.<sup>443</sup>

Die Sehnsucht der weiblichen Figuren manifestiert sich in ihrer ‚Wahlheimat‘, und beide fragen sich dort nach ihrem wahren Wesen. Ellida wartet am Meer auf den Fremden alias Friman. Auch Charles heißt kurioserweise Charles Freeman. Die Anziehung, die er auf Sarah ausübt, symbolisiert gleichzeitig die Attraktion der Freiheit. Beide Frauenfiguren stellen sich die Frage, warum es nicht akzeptiert wird, dass sie ein gewisses Maß an Freiheit begehren. So fragt sich Sarah:

Warum bin ich als die geboren, die ich bin? Warum nicht als Miß Freeman?<sup>444</sup>

---

<sup>440</sup> GFL, S. 186.

<sup>441</sup> Über Meerjungfrauen und ihnen verwandte Figuren als Zwischenwesen vgl. grundlegend etwa Kraß, Andreas, *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2010.

<sup>442</sup> GFL, S. 191.

<sup>443</sup> GFL, S. 180-181.

<sup>444</sup> GFL, S. 185.

Ellida wirft in *Die Frau vom Meer* sich selbst und ihrem Mann Wangel vor, dass sie ihn geheiratet hat und zu ihm ins Dorf gezogen ist:

Ellida. Nein. Ich bin nicht freiwillig mit dir gegangen.  
[...]  
Wangel. Ellida möchte gerne heim. Zurück ans Meer.<sup>445</sup>

Als Raum eines Heim-Seins gilt beiden Figuren schließlich derjenige Raum, den sie freiwillig aufsuchen und der ihnen die Freiheit bietet, sich selbst zu suchen.

## 2.6 Das jeweilige (nicht vorhandene) Ende

In der Forschung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, Ibsens Entscheidung für einen harmonisierenden Schluss von *Die Frau vom Meer* ironisch oder zumindest doppeldeutig zu interpretieren. Es wurde auch behauptet, dass *Die Frau vom Meer* ein tiefenpsychologisches Drama ist und den therapeutischen Prozess einer Psychoanalyse vorwegnimmt.<sup>446</sup> In dieser Sicht würde Ellidas Heilung im Sinne eines psychotherapeutischen Erfolgs allerdings zu schnell erfolgen, um glaubwürdig zu sein, denn es kann mit einem gewissen Recht behauptet werden, dass die Integration im Identitätsprozess Ellidas ziemlich rasch und reibungslos, quasi didaktisch vor sich geht, womit dem Leser auf der Handlungsebene des Dramas seine Abgeschlossenheit suggeriert wird. Interpretationen in dieser Richtung sind sicher zum großen Teil nachvollziehbar, und es wird zugestimmt, dass die Freiheit eines Menschen, sein Leben selbst zu wählen, Voraussetzung und Wunsch im Identitätsprozess darstellt; fixe Schlüsse dieser Art riskieren aber eine Banalisierung des Dramas. Hier wird der Interpretation gefolgt, die Ibsens Dramenende als ironisierend und somit offen liest. Denn mit der Geste der Ironisierung des bürgerlichen Lebens, in das Ellida sich integrieren soll, stellt Ibsen jene Entscheidung Ellidas erneut in Frage und bewahrt sie damit vor einer festen Antwort. Dafür, das Dramenende als offenen Schluss zu interpretieren, spricht auch, dass Ibsen selbst generell sagt: „[M]ein Amt ist fragen, nicht Bescheid zu geben.“<sup>447</sup> Ibsen themati-

---

<sup>445</sup> FVM, S. 81-85.

<sup>446</sup> Vgl. Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*.

<sup>447</sup> Vgl. *Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache*, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Berlin: Fischer, 1904, Bd. 1, S. 154.

siert die Krise, zu der das Bedürfnis des Subjekts nach Freiheit führen kann, und führt sie vor, löst sie aber (bewusst) nicht.

Fowles' Roman spielt, wie wir gesehen haben, ein postmodernes Spiel mit den Erzählebenen: Er wechselt zwischen einem auktorialen Erzähler nach den Erzählkonventionen des 19. Jahrhunderts und einem nach den Konventionen des 20. Jahrhunderts. Im dreizehnten Kapitel identifiziert der Erzähler sich mit dem Autor selbst und bricht damit sogar mit der Erzählillusion.<sup>448</sup> Oben wurde die Bedeutung des Spiels mit den offenen Enden analysiert. Diese Gestaltung eines multiplen Endes bricht mit der Vorstellung, dass eine Erzählung stets auf ein Ende zuläuft, und somit mit jener teleologischen Konvention, die sowohl für den Prozess der Identität als auch für den des Geschichtenerzählens als konstitutiv angenommen wurde. Während Fowles' Roman auf der Figurenebene mehrere inhaltliche Möglichkeiten quasi in Form eines Multiple-Choice-Spiels präsentiert, wird dieser Bruch gleichzeitig auf der textuellen Metaebene gespiegelt.

Das für diese Analyse Interessante führt uns also im Falle von Fowles' Roman auf die ästhetischen Metaebene. Auch wenn die Texteinheiten natürlich wiederum im Vorher-Nachher-Modus als logisch aufeinanderfolgend präsentiert werden, stellt sich beim Rezipienten das Gefühl einer synchronischen Möglichkeit der Wahl ein. Zeit bleibt natürlich irreversibel, und doch wird vorgeführt, wie die Sinnhaftigkeit von Identität kontingent bleibt, wie in der Erzählung wie im Leben ‚zurückgegangen‘ und ein anderer Sinn gewählt werden kann. Fowles' Roman bewirkt jedoch durch die multiple Textstruktur der vier Enden schließlich ein Nachdenken über Identität, sowohl auf semantischer Ebene als auch auf einer Metaebene. Indem der Roman durch seine Gestaltung des Endes mit den Leseerwartungen spielt und Erzählkonventionen durchbricht, verweist er auf seinen eigenen Konstruktcharakter. Er verweist somit parallel auf den Konstruktcharakter von personaler Identität und auf den von Geschichte im Allgemeinen: Die Darstellung des Viktorianischen Zeitalters stellt nicht die ‚Realität‘ dar, sondern einen Entwurf von Wirklichkeit. Diese Prämisse der historiographischen Metafiktion, dass keine Re-Konstruktion, sondern eine Konstruktion von Wirklichkeit stattfindet, lässt sich umgekehrt wiederum auf den Identitätsprozess übertragen: Personale Identität ist der zum jeweiligen Zeitpunkt realisierte Abschnitt eines Prozesses, der zunächst so lange zu

---

<sup>448</sup> Vgl. GFL, S. 54.

dauern scheint wie das Leben, aber auch im Nachhinein noch ‚umgeschrieben‘ werden kann.

Demzufolge ist eine Erzählung (und eine Autobiographie als die Erzählung bzw. das ‚Schreiben von sich selbst‘) nur scheinbar mit ihrem Ende verbunden. Denn auch wenn der Text werkhaft abgeschlossen ist, ergeben sich durch das Spiel mit der fiktiven Zeitlichkeit offene Gebilde. Derart eröffnen die oben analysierten Texte (trotz ihrer Werkhaftigkeit) an ihrem Ende den Horizont einer virtuellen und unendlichen Fortschreibung. Die Unabschließbarkeit von (personalen) Identitätsprozessen und die daraus folgende notwendigerweise provisorische Natur ihrer narrativen Repräsentation kann also im literarischen Text gezeigt werden.

## **2.7 Das Narrativ des Wartens: Stillstand und Stasis im (narrativen) Identitätsprozess**

Erzählungen eines Lebens, Vergangenheit, Identität – all dies sind Konzepte, die in einem narrativen Programm zustande kommen. So besitzen sie alle das Merkmal der Konstrukthaftigkeit auf der einen Seite und sind auf der anderen Seite narrative Muster, an denen sich der Mensch orientiert und die sein anthropologisches Bedürfnis nach der Herstellung zeitlicher Synthesen und Ordnung stillen sollen. In Abschnitten der menschlichen Biographie, in denen Informationen und Episoden des Lebens aufeinandertreffen, die nicht zeitnah synthetisiert, in ein narratives Ordnungsmuster integriert werden können, kann, wie abschließend noch einmal verdeutlicht werden soll, als Folge ein Modus eines mehr oder weniger langen Wartens entstehen.

Der Modus des langen Wartens ergibt sich in den in diesem Kapitel analysierten Texten auf semantischer Ebene in mehrfacher Hinsicht. Dazu gehört besonders die Stilisierung der Figuren zu wartenden Frauen (vom Meer) durch äußere Faktoren (die innerhalb der Handlung gegeben sind): Ellida wird in zwei Kunstwerken zur ‚Frau vom Meer‘ gemacht. Das Bild von ihr wird des Weiteren mit Attributen von Geisteskrankheit und Andersheit angereichert (die sich sehr häufig über die zeitliche Konnotation als ‚aus einer anderen Zeit‘ ausdrücken). Auch Sarah wird fremdkonstituiert; ihre Stilisierung zu einem statischen Bild erfolgt ebenfalls über

das Visuelle, aber nicht durch das Register der bildenden Kunst, sondern durch ein Blick-Register.

Unter genderspezifischen Aspekten scheint der Wartemodus Ellidas zu den Konventionen der entstehungsgeschichtlichen Zeit des Dramas zu passen: Ellidas Warten kann also nicht als rein emanzipatorisch zu deutende Verweigerungshaltung analysiert werden. Und doch steckt in ihrer paralytischen Haltung die Weigerung, sich vorschnell und unfreiwillig für eine Richtung ihres Lebens zu entscheiden. Der Stillstand, den das Warten in Ellidas Identitätsprozess erzeugt, ermöglicht, eine eigene Zeit zur Auseinandersetzung mit den inneren und äußeren Faktoren ihres Lebens zu schaffen und eine Synthese zu bilden.

Sarahs Warten erscheint im Vergleich zu Ellidas um eine Nuance selbstbestimmter, da es sich in mehreren Szenen des Romans als trotziges Beharren erweist. Auch in der Inszenierung ihrer selbst, die Sarah schließlich ins Werk setzt, indem sie alle Faktoren der Fremdzuweisung und Stilisierung zusammennimmt, sich im statischen Warten auf den französischen Leutnant ‚verbirgt‘ und sich somit ebenso einem vorschnellen und unfreiwilligen fortschreitenden Richtungszwang ihres Lebens verweigert, ist durchaus ein höherer Grad an Selbstbestimmung zu verzeichnen.

Beide Figuren befinden sich, als die Erzählung einsetzt, in einer besonders prekären Phase ihres Identitätsprozesses. Im Modus des Wartens – vermeintlich auf den jeweiligen Fremden – schaffen sie eine Art Quasi-Stillstand der Handlung, der in gewisser Weise eine Phase der Auseinandersetzung mit Fremd- und Eigenanteilen und die Integration von Teilen ihrer (Auto-)Biographie eröffnet. Das Warten erweist sich somit erneut als Zeit, die die Figuren in das ‚Gebanntsein‘ eines Noch-nicht, eines Dazwischen versetzt, solange vermeintlich sinnhaftes Handeln noch nicht möglich ist. So kann behauptet werden, dass diese ‚eigene Zeit‘ des Wartens, welche die beiden Figuren ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext entgegenstellen, einen Aufschub einer festlegenden Persönlichkeitszuweisung und die Verweigerung einer festen Verortung und Positionierung in der jeweiligen Gesellschaft durch andere Personen und Mentalitäten ermöglicht. Das weibliche Subjekt verweigert sich im Warten, indem es dadurch eine allzu frühe, konventionelle, von außen zugewiesene Identitätskonstruktion aufschiebt. Die beiden Figuren Ellida und Sarah streben Selbstfindung an, in einem Moment ihres Identitätsprozesses, ihrer Bio-Graphie, der von einer Kollision der eigenen Umstände mit

wenig hinterfragten, tradierten gesellschaftlichen Zwängen geprägt ist. Identität liegt, so wurde eingangs erläutert, am Schnittpunkt zwischen innen und außen, zwischen dem Selbst und dem Anderen und konzipiert sich als reflexiver kommunikativer Prozess, dessen Ergebnis stets nur ein vorläufiges darstellt. Das hier zugrunde gelegte Verständnis von Identität ist gekennzeichnet durch den steten Austausch von inneren wie äußeren Faktoren, die Integration von ‚eigenen‘ wie ‚fremden‘ Elementen und heterogene Räume. Das Warten erscheint als Resultat der Stilllegung von (sinnhafter bzw. teleologisch gedachter) Handlung in Bezug auf die oben genannten Zuweisungen. Dieses lange Warten als Modus ist insofern funktionell, als es der wartenden Figur ‚Zeit verschafft‘, den Abschnitt des Identitätsprozesses zu verlängern und zu vertiefen und die Identität in eigener Arbeit und eigener Zeit zumindest temporär zu verfestigen sowie an ein Vorher und Nachher anzuschließen – um jene Kontinuität zu stiften, die es, so wurde erläutert, ermöglicht, Prozesse von Identität mit Prozessen der Narrativität – mit Erzählungen – zu parallelisieren.

Narrative temporality enables the employment of the history of the self as a dynamic coming from a past and moving into a future in such a wise that the past and the future figure as indigenous figures of the story of self as it unfolds. And the identity of self in all this consists in the degree to which the self is able to unify its past accomplishments and its future prospects.<sup>449</sup>

Die fiktive Zeiterfahrung des Wartens erweist sich somit trotz (oder gerade aufgrund) ihres Merkmals des Stillstands als legitimer Bestandteil der narrativen Zeitlichkeit und transportiert in den Texten dieser Arbeit (das gilt für alle hier analysierten Narrative des Wartens) spezifische Semantiken. Das Warten in seiner ästhetischen Wirkung einer Stasis scheint zunächst zum zeitlichen Voranschreiten des Identitätsprozesses und auf narrativer Ebene auch zur ‚histoire‘ in Kontrast zu stehen. Der Modus erweist sich jedoch letztlich nicht als konträr zum Fortschreiten des Identitätsprozesses und ebenso wenig zum Fortschreiten der Handlung auf narrativer Ebene. Wie gezeigt wurde, generiert sich trotz des Fortschreitens des (narrativen) Identitätsprozesses durch die fixen Bildkonstruktionen sowie die metaphorischen Konnotationen der Heterochronien auch in diesen beiden Texten ein

---

<sup>449</sup> Schrag, Calvin, *The Self after Postmodernity*, New Haven: Yale University Press, 1997, S. 36-37.

dem Handeln der Figuren übergeordneter Zustand als fiktive Zeiterfahrung eines langen Wartens, der Bestandteil der fiktiven Zeiterfahrung des Gesamttextes ist. Die Texte, anhand derer in diesem Kapitel vor allem die Zeitlichkeit des Identitätsprozesses zweier weiblicher literarischer Figuren untersucht wurde, weisen somit zwei Ebenen auf, die für den Begriff der Narrativität relevant sind: Zum einen erweisen sich narrative Strukturen, wie eben gezeigt, für die Organisation menschlichen Handelns und Erlebens im Allgemeinen und für den personalen Identitätsprozess im Spezielleren als fundamental. Zum anderen unterliegen Texte wie die hier untersuchten literarischen Erzählungen wiederum dem Prozess des narrativen Strukturierens, der mit Ricœur als die „Synthesis des Heterogenen“<sup>450</sup> bezeichnet werden kann: Unterschiedliche, vielfältige und zerstreute Ereignisse, die aus heterogenen zeitlichen Kontexten stammen, werden zu einer „vollständigen Geschichte zusammengefaßt und darin integriert“<sup>451</sup>. Auf dieselbe Art integriert das Subjekt im Identitätsprozess heterogene, aus verschiedenen zeitlichen Kontexten stammende Elemente. Als kommunizierendes, also sprechendes oder erzählendes, oder gar als erzähltes Subjekt kommt das Subjekt somit in einem narrativen Programm zustande – wobei narrativ, um es noch einmal deutlich zu sagen, nichts anderes bedeutet als „erzählend Sinn geben“.<sup>452</sup>

Die semantische Ebene der Texte spiegelt sich, wie oben herausgearbeitet wurde, auf der Metaebene: Der Prozess von (personaler) Identität wie der von Narrativität läuft, wie wir mit Meuter konstatiert haben, kognitiv teleologisch ab; das bedeutet auch, dass die Idee einer finalen Identität als Sehnsucht besteht (jeder Mensch möchte der werden, der er ist), auch wenn dieser finale Zustand als solcher nicht erreicht werden kann. Wenn hier personale Identität als Ipseität begriffen wird, welche auf einem narrativen, auf einer Temporalstruktur basierenden Prozess beruht, der sowohl statische wie wandlungsfähige Elemente einschließt und der Refiguration wie der Umdeutung unterliegen kann, so kann sie wie eine erzählte Geschichte ein „werkhaftes“ Ende haben. Dieses ist aber insofern virtuell, als beide Prozesse reversibel sind.

---

<sup>450</sup> ZuE I, S. 7.

<sup>451</sup> ZuE I, S. 8.

<sup>452</sup> Vgl. Meuter, Norbert, *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, S. 246, bzw., im Sinne Ricœurs, dass die „narrative Identität [...] die sinnstiftende und kathartische Wirkung der Narration für das Welt- und Selbstverständnis“ leistet. Scharfenberg, Stefan, *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 234 ff.

Im wirklichen Leben kann ein Identitätsprozess zwar durchlebt werden, aber sein rückwirkend sinnstiftender – oder in diesem Fall bewusst sinnverwirrender – Ausgang kann aufgrund der Irreversibilität der Zeit in der Lebenswelt nicht dargestellt werden. Das Beispiel von Fowles' Roman zeigt, was die „poietische Lösung“ in Bezug auf die Aporie der Zeitlichkeit vermag: Im literarischen Text kann fiktive Zeiterfahrung synchron das vermitteln, was ein Leben erst im Nachhinein diachron zeigen kann: vier quasi parallel erzählte Ausgänge des Identitätsprozesses. Das Ende von Fowles' Roman stellt quasi eine Replik auf die narrative Struktur des Identitätsprozesses selbst und gleichzeitig auf literarische Texte allgemein dar. Indem das multiple Ende die Kontinuitätsstiftung (auf die doch jeder Identitätsprozess abzielt) unterbindet, führt es deren Unmöglichkeit – oder anders gesagt, deren Potential – selbst vor. Fowles' Roman verweist somit medial auf den Konstruktcharakter von Identität und gleichzeitig auf das Prozesshafte von persönlicher Identität wie des narrativen Prozesses sowie auf deren Unabschließbarkeit.

Bei Ibsens Drama kann, wie bereits ausgeführt wurde, nicht behauptet werden, dass der Konstruktcharakter von Identität auf einer Metaebene gespiegelt wird, wie es in Fowles' Text der Fall ist. Das liegt daran, dass der Text aus einer anderen literarischen Epoche stammt, in der postmoderne Spiele mit der Metaebene noch nicht vorkommen. Doch auch hier findet eine Brechung mit dem Konzept der teleologischen Finalität von Identität und Erzählung zumindest auf Figurenebene statt.

Die Fiktionserzählung kann selbstreferentiell ihre eigene narrative Zeitlichkeit thematisieren, indem sie jenen grundlegenden konstitutionellen Zwang, nach dem mit dem Ende der Erzählung unhintergebar eine zeitliche Totalität etabliert wird, gleichsam immanent hinterfragt: Im Gegensatz zur Endlichkeit der Erzählzeit (mit dem werkhaft abgeschlossenen Text) besitzt die erzählte Zeit die Möglichkeit, mit der Zeit zu spielen und die Teleologie der Zeitlichkeit der Lebenswelt zu unterlaufen. Um nun auf den Ausgangspunkt und die Thematik des Wartens zurückzukommen: Die Vorstellung einer Teleologie, einer Geschlossenheit bzw. Abgeschlossenheit von Narrativität und Identität wurde bereits entkräftet; die über die Figuren und die Struktur erzeugte Strategie des Wartens als Stilllegung und Stasis verstärkt bzw. stützt dies, insofern an diesem Modus gezeigt werden kann, wie ein Text durch seine ästhetische Wirkung Zeiterfahrung jenseits teleologischer Vorstellungen entwerfen kann.

### 3 Warten und Liebe: M. Marons *Animal Triste* und U. Gruenters *Der verschlossene Garten*

... dich zu gewinnen oder umzukommen.<sup>453</sup>

Sie [die Begegnung, N.B.] ist die Nichtzeit der Liebe, die mich als Augenblick und Ewigkeit, Vergangenheit und Zukunft, abreagierte Gegenwart ausfüllt, aufhebt und dennoch unerfüllt lässt ... Auf morgen, auf immer, ewig wie zuvor, so wie es gewesen ist, wie es gewesen sein wird [...].<sup>454</sup>

#### 3.1 Einleitung

In Karl Heinz Bohrs Texten *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung* und *Ästhetische Negativität* wird an Studien der Philosophie gezeigt, wie diese stets versuchen, das für den Menschen Negative – und dazu gehören mehrere anthropologische Konzepte wie der Tod als das Negative schlechthin, das Böse und vor allem die Vergänglichkeit, also das „Defizitäre“ des Augenblicks<sup>455</sup> – auf idealistisch-dialektische Weise umzukehren, um es in eine zeitliche Teleologie einzubinden, anstatt es „auszuhalten“.<sup>456</sup> Der im theoretischen Teil dieser Arbeit diskutierten These, dass sich menschliche Zeitvorstellung aufgrund eines existenziellen Bedürfnisses nach Ordnung, Referenz und Ewigkeit an lineare und teleologisch ausgerichtete Bezugssysteme zurückbindet<sup>457</sup>, wird hier zugearbeitet. Die zeittheoretische Ausrichtung von Bohrs Studien erweist sich in diesen und wei-

---

<sup>453</sup> Kleist, *Penthesilea*, zit. nach Maron, *Animal Triste*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1996, Seite 132. Im Folgenden mit der Sigle AT zitiert.

<sup>454</sup> Kristeva, Julia, *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 21.

<sup>455</sup> Vgl. Bohrer: „Negativität des Zeitbewußtseins meint die Reflexion des *Augenblicks* als notwendig defizitären, in dem er die aporetische Figur eines Bewegungszustands darstellt, der im Nennen schon vorüber ist. Dies ist keine Erkenntnis der *ästhetischen Negativität*. Sie stellt jedoch die kognitive und existenzielle Konsequenz aus dieser Zeitanalytik dar. Der Augenblick als defizitärer ist erstmals in Augustins *Confessiones* (14. und 15. Kapitel des 11. Buchs) so modern markiert worden, daß aus dem Atomismus der einzelnen aufeinanderfolgenden Zeiteinheiten das Verschwinden einer Zeitdauer gefolgert ist, ohne daß allerdings daraus ein Begriff von Negativität erschlossen würde. Dem Nichts des Temporalismus steht bei Augustin die Ewigkeit der Zeit Gottes gegenüber.“ Bohrer, Karl Heinz, *Ästhetische Negativität*, München (u.a.): Hanser, 2002, S. 8. Sowie: „Wenn ich gar keine Aussicht auf die Verewigung meines Ichs habe, dann tritt die eigentümliche temporale Struktur der einzelnen Augenblicke um so mehr ins Bewusstsein, die sehr früh von Augustin analysiert worden ist, auf den sich wiederum Husserl (*Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) berief, ohne dass er daraus eine defizitäre Zeit abgeleitet hätte. Sie waren durch ein Ewigkeitsargument gewappnet: der eine durch die Annahme der nahenden Ewigkeit Gottes, der andere durch die Annahme der Ewigkeit schaffenden transzendentalen Bewusstseins.“ Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, München (u.a.): Hanser, 2003, S. 66. Vgl. auch die Ausführungen zu Augustin in Kapitel II.1.2.2.1 dieser Arbeit.

<sup>456</sup> Vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, v.a. S. 9 und S. 65-71.

<sup>457</sup> Vgl. Kapitel II.1.1 dieser Arbeit: Die Illusion einer ‚objektiven Zeit‘.

teren Konzepten als für dieses Kapitel hochinteressante Erweiterung der Theoreme Ricœurs in Bezug auf die Analyse von Zeit als poetischer Zeit und von Wartezeit als fiktiver Zeiterfahrung. So werden etwa Bohrer's Vorschlag eines „poetischen Nihilismus“ bzw. einer „poetischen Negativität“, wie er es auch bezeichnet, und insbesondere eben der Begriff des „defizitären Augenblicks“ aufgegriffen und in Bezug auf Zeit- und Liebeskonzeptionen sowie in Bezug auf ein menschliches Bedürfnis nach einem bewussten Erleben und Rezipieren von Zeit, insbesondere der – phänomenologisch betrachtet – flüchtigen Gegenwart reflektiert und anhand der fiktiven Zeiterfahrung literarischer Subjekte<sup>458</sup> in den beiden Romantexten *Animal Triste* von Monika Maron und *Der verschlossene Garten* von Undine Gruenter erläutert. In beiden Romanen spielt ein Modus des Wartens innerhalb der fiktiven Zeiterfahrung der literarischen Figuren eine existenzielle Rolle, sowohl für die Semantik als auch für die ästhetische und poetische Gestaltung der Texte. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach dem subjektiven Zeitempfinden der Figuren im Modus des Wartens im Zusammenhang mit dem ‚Projekt des Liebens‘<sup>459</sup> und vor allem nach dem Modus eines langen Wartens als melancholischer Reaktion angesichts der immer schon vorhandenen Vergänglichkeit der Gegenwart und des Verlusts tröstlicher Transzendenz- und Ewigkeitsvorstellungen religiöser Art. Der Hauptthese vorgreifend ist hier festzustellen, dass sich Haltungen des Wartens als Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsstrategien zeigen. So geht es nicht um die geläufige (historische) Form des Erinnerns im Sinne eines objektiven Abrufens von Ereignissen, sondern um imaginative Verfahren der Bezugnahme der Vergangenheit auf die Ich-Gegenwart.<sup>460</sup> Dabei spielt in beiden das Bewusstsein der Vergänglichkeit, das ‚Defizitäre‘ des Augenblicks und des Todes als absolute Negativität eine zentrale Rolle. Denn der Status des Vergangenen wird in den narrativen Vergegenwärtigungsstrategien der beiden Texte dieses Kapitels stets mitreflektiert, ist stets präsent als vielleicht einziges Moment der Prä-

---

<sup>458</sup> Vgl. dazu parallel Bohrer: „Es geht ausschließlich um die Frage nach der Vorstellung, die das imaginative und spekulative Subjekt bezüglich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entwirft, wenn es nicht durch kulturelle Norm und geschichtspolitische Absicht präpariert ist.“ Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 7.

<sup>459</sup> Dieser Ausdruck scheint für die Liebeskonzeption der beiden Ich-Erzähler der Romane *Animal Triste* und *Der verschlossene Garten* besonders angemessen zu sein, da die Liebe von beiden gleichsam als Projekt gestaltet und ebenso reflektiert wird. Des Weiteren spielen in beiden Liebesprojekten die Idee der wortverwandten ‚Projektion‘ und deren zeitliche Implikationen eine Rolle. Vgl. die Abschnitte 1.3.2.1 (Projekt und Projektion I) sowie 1.3.3.1 (Projekt und Projektion II) dieses Kapitels.

<sup>460</sup> Vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 11-15.

senz<sup>461</sup> und wird zur Trauer erhoben. Die nun folgende Analyse der Romane *Der verschlossene Garten* und *Animal Triste*, deren Gemeinsamkeiten in Inhalt und Form sich im Anschluss für eine komparatistisch angelegte Zusammenführung unter den eben genannten Theorieansätzen anbieten, soll zeigen, dass die Romane als Narrative des Wartens genau diese poetischen Strategien der Vergegenwärtigung des immer schon Flüchtigen aufweisen.

### 3.2 Monika Marons *Animal Triste*

Bei Monika Marons Roman *Animal Triste* handelt es sich nicht um einen genuinen Wende-Roman, auch wenn die Liebe der beiden Protagonisten nach der Wende beginnt und die Jugend der Protagonistin und Ich-Erzählerin noch in die Zeit der DDR fällt. Denn die in vorherigen Romanen<sup>462</sup> eher explizit arbeitende Systemkritikerin Maron legt in diesem Text den Schwerpunkt auf die Liebesgeschichte der Protagonistin.<sup>463</sup> Der geschichtliche Hintergrund der DDR und die Nachwendezeit bilden einen subjektiv wiedergegebenen Zeitraum, in dessen Fokus sich die Liebesgeschichte mit ihrem ganz eigenen, speziellen Zeitmodus abspielt. Besonders dieser ist für die vorliegende Arbeit von Interesse.<sup>464</sup> Im Sinne Bohrrers wird nach der Vorstellung von Zeit aufseiten des imaginativen Subjekts und dessen fiktiver Zeiterfahrung außerhalb geschichtspolitischer Prägung ge-

---

<sup>461</sup> Vgl. Abschnitt 1.3.4 dieses Kapitels: Das Defizitäre oder doch Ewige der Liebe.

<sup>462</sup> Vgl. z.B. die Romane *Die Überläuferin* (1986) und *Stille Zeile sechs* (1991).

<sup>463</sup> Wir haben es nicht mit einem „DDR-Roman“ Marons zu tun: „Das Thema Einheit interessiert mich als Schriftstellerin nicht mehr [...]. Was ich zu diesem Thema zu sagen hatte, habe ich gesagt“, so Maron in einem Interview in der TAZ vom 15.12.1996. In *Animal triste* geht es, wie sie selbst unterstreicht, nicht primär um ein kulturelles, sondern vielmehr um ein privates Gedächtnis. Die „seltsame Zeit“, wie die Ich-Erzählerin die Ära der DDR nennt, fungiert z.B. oftmals als Kontrastfolie zu ihrer ‚eigenen‘ Zeit, zur ‚Franz-Zeit‘. Auch der folgende Teil einer Rezension ist in diesem Zusammenhang interessant: „Der geheime Dreh- und Angelpunkt des Romans ist eine versteckte Utopiekritik, die in die Erkenntnis mündet, daß das menschliche Erlösungsverlangen letztlich unerhört bleibt. Eine desillusionierte Freundin der Erzählerin bemerkt im Roman, die Liebe sei offenbar eine Glaubenssache, ‚eine Art religiöser Wahn‘. Die Erzählerin reagiert zunächst abwehrend, aber indem sie Franz nacheinander als ihren ‚Gott‘, ‚Schöpfer‘ und ‚Erlöser‘ bezeichnet, kurzum: als Messias, macht sie zwischen den Zeilen deutlich, daß etwas höchst Erschreckendes geschehen ist: Der Messianismus der sozialistischen Utopie wird unmittelbar nach seiner Überwindung mit anderen Mitteln fortgesetzt – als *amour fou*. Religion, Sozialismus, Liebe – alles nur verschiedene Spielarten der Sklaverei. Der Mensch will gebunden sein. Nur hat der Liebende die Tatsache seiner Unterwerfung bei vollem Bewußtsein selbst gewählt.“, Martin Krumbholz in DIE ZEIT, 1996.

<sup>464</sup> Der zeitliche Aspekt kann aber natürlich, und diesen Hinweis verdanke ich PD Dr. Rita Morrien, insofern zu einer Systemkritik beitragen, als er als Replik auf die vom ‚System‘ DDR aufgewungenen Zeitverhältnisse gelesen werden kann.

fragt,<sup>465</sup> wobei Gedächtnis und Erinnerung als selbstreferentielle bzw. nichtmimetische Geschichtsorte abbildende, subjektive Produktivitätsstätten von Zeit<sup>466</sup> gefasst werden können. Das Gedächtnis stellt ein Imaginationsverfahren von subjektiver Reflexionskraft her, dessen referentielle Bezugsgrößen – hier interessiert die Bezugsgröße Zeit – in einen eigenen Vorstellungsraum subjektiver Zeit münden können.<sup>467</sup> In diesem Sinne wird hier nicht nach der Rolle der ehemaligen DDR im weiblichen/kulturellen Gedächtnis gefragt, sondern nach der subjektiven Zeiterfahrung der Ich-Erzählerin und Protagonistin des Romans. Diese fiktive Zeiterfahrung des melancholischen Wartens soll unter poetologischen Gesichtspunkten untersucht werden.<sup>468</sup>

Die Erzählsituation in *Animal Triste* ist durchgehend von der Subjektivität der fiktiven Erzählerin bestimmt, wie schon der erste Satz des Romans „Als ich jung war [...]“<sup>469</sup> vorgibt. Von Beginn an wird die Erzählhaltung somit als eine personelle Rede in der ersten Person Singular markiert, die nicht durch Satzzeichen gekennzeichnet ist. Die Ich-Erzählerin schreibt über ihre (oder schreibt ihre<sup>470</sup>) Liebe zu Franz, wie sie ihn schließlich nennt. Diese liegt, so macht sie glauben, schon über 40 oder 60 Jahre zurück.

Es wird somit unmittelbar deutlich, dass wir es mit einer Gegenüberstellung von Episoden der Vergangenheit und Stadien der (Erzähl-)Gegenwart zu tun haben. Subjektiv empfundene Gegenwart und subjektiv erzählte Vergangenheit wechseln sich ab. Interessant ist, wie die Erzählerin aus dieser Gegenwart heraus beginnt, die Erinnerungen an ihren Geliebten wiederzugeben; heterogene Tempusmarker<sup>471</sup>, z.B. dicht nebeneinander geführtes Präteritum und Perfekt, verdeutlichen die Präsenz der verschiedenen Zeitschichten in der Erzählgegenwart:

---

<sup>465</sup> „Es geht bei der poetischen Erinnerung [...] nicht um das objektive Abrufen von Ereignissen, sondern um ein imaginatives Inbezugsetzen meiner Gegenwart zu dieser Vergangenheit.“ Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 11-12.

<sup>466</sup> Vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, v.a. S. 30-54.

<sup>467</sup> Für das fiktive Subjekt in Marons Roman kann geltend gemacht werden, was Bohrer für Baudelaire geltend macht: „Es geht bei Baudelaire aber nicht um Geschichte, nicht um Referenzen an soziale Vorkommnisse, sondern um die Zuspitzung eines dem literarischen Diskurs eingepflanzten Bewußtseins von der Bedrohung menschlichen Seins durch seine Temporalität!“ Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 43.

<sup>468</sup> Vgl. auch Fußnote 7.

<sup>469</sup> AT, S. 9.

<sup>470</sup> Im Sinne einer literarischen Inszenierung des Liebesprojekts, vgl. Fußnote 7.

<sup>471</sup> Vgl. dazu auch Stanzel, Franz, *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, S. 24 u. 263-270.

Mein letzter Geliebter, um dessentwillen ich mich aus der Welt zurückgezogen habe, hat, als er mich verließ, seine Brille bei mir vergessen.<sup>472</sup>

Man möchte hinzufügen, dass sie sich, mehr noch als aus der Welt, aus der Zeit jener Welt zurückgezogen hat. Die Zeit, die bleibt, ist die der verschriftlichten Erzählgegenwart, welche die Gegenwart der Erinnerung einschließt. Die ‚reale‘ Gegenwart als solche scheint zunächst wertlos, qualitativ unbedeutend. Sie dient nur zum Transport der Erinnerungen und zur Hervorbringung einer eigenen Zeit der Liebe. Die These lautet, dass durch diese spezielle Form des Erzählens und des Erinnerns ein im wörtlichen Sinne überlebenswichtiges Liebes- und Lebensprojekt geschaffen wird. Dessen konstitutiver Bestandteil ist ein Modus des langen Wartens, welcher schließlich in seiner vergegenwärtigenden Qualität ein Gegengewicht zur Flüchtigkeit, zum ‚defizitären Augenblick‘ der Gegenwart erzeugen soll. In der poetischen Ausarbeitung der Zeiterfahrung wird die Figur der poetischen Negativität ausgehalten und überhöht, wie weiter unten noch einmal vertieft ausgeführt werden soll.<sup>473</sup>

Angaben zur ‚realen‘ Zeitlichkeit<sup>474</sup> werden in *Animal Triste* also, wie eingangs schon beschrieben, von Anfang an vage gehalten und immer wieder revidiert. Eine Erklärung dafür ist, dass die Ich-Erzählerin die Zeitparameter der ‚konventionellen Zeit‘ der Lebenswelt für weniger bedeutungsvoll hält als ihre eigenen. Darüber hinaus weist sie wiederum auf die Subjektivität von Erinnerung und auf die Fiktionalität des Erzählens generell hin:

Es kann aber auch sein, daß ich mir das alles nur einbilde. Ich sitze hier schon zu lange und erfinde Geschichten, die erklären könnten, warum er damals in einer Nacht im Herbst, es hat nicht geregnet, aus meiner Wohnung aufgebrochen ist, hastig, weil es schon ein bißchen zu spät war, um sein Ausbleiben zu Hause vernünftig zu erklären, und seither nicht wiedergekommen ist.<sup>475</sup>

Somit erfindet die Ich-Erzählerin einerseits ein Leben, das heißt, es wird innerhalb der Fiktion ein Leben fiktiv erfunden, mitsamt der fiktiven Zeiterfahrung dieses

---

<sup>472</sup> AT, S. 10.

<sup>473</sup> Vgl. Abschnitt 1.3.4 dieses Kapitels: Das Defizitäre oder doch Ewige der Liebe.

<sup>474</sup> Die Bezeichnung ‚reale Zeit‘ kann von nun an synonym für die Zeitvorstellung der Lebenswelt verwendet werden.

<sup>475</sup> AT, S. 12.

Lebens.<sup>476</sup> Andererseits bleibt offen, ob es sich nicht doch wirklich so zugetragen hat und die Protagonistin nur reproduziert, das heißt erinnert. Innerhalb des fiktiven Textes erfolgt in jedem Fall ein gewolltes Spiel mit ‚realer‘ und fiktiver Erinnerung – über alle Aporien der phänomenalen Erfassung von Zeitlichkeit<sup>477</sup> hinaus. Das Augenmerk richtet sich hier somit auf die poetische Zeit, die im Roman geschaffen wird, auf diese Verknüpfung der eigenen Gegenwart mit einer Vergangenheit, die sicherlich aus fiktiven (weil imaginierten) und faktischen Referenzen besteht. Dieses Spiel stiftet die poetische Zeit, und es wird deutlich, dass wichtig ist, was in einem „ästhetischen Sinne“<sup>478</sup> passiert, und nicht, was fiktiv oder ‚real‘ ist:

Den Abend vor vierzig oder fünfzig Jahren, an dem mein Geliebter mit geradem Rücken an die Wand gelehnt und von den fleischfressenden Pflanzen umrankt in meinem Bett saß, erfinde ich, seit er vergangen ist, wie alle anderen Abende mit meinem Geliebten auch. So vergeht die Zeit und vergeht doch nicht.<sup>479</sup>

Hier handelt es sich um eine jener prägnanten Stellen, an denen die Erzählerin selbst den Prozess des Präsentisch-, des Gegenwärtig-Machens markiert. Anhand solcher Elemente der Vergegenwärtigung lässt sich festhalten: Wenn die Zeit, obwohl sie stets vergeht, hier doch nicht zu vergehen scheint, kann dies nur am Modus des Wartens und an der narrativen Struktur dieses Erzählens selbst liegen. Der Lesende erfährt weiterhin, dass die Liebe zu Franz und ihre spezielle Zeitrechnung (die ‚Franz-Zeit‘) nach der Wende beginnt, als die Paläontologin<sup>480</sup> aus Ostberlin den Hautflügler-Forscher aus dem Westen in einem Museum direkt unter ihrem geliebten Brachiosaurus-Skelett trifft und sofort (weil ja immer

---

<sup>476</sup> An dieser Stelle zeigt sich besonders deutlich, was Ricœur mit der ‚creative imitation‘, mit der ‚poiesis‘-Funktion der Literatur intendiert: sich von der Wirklichkeit abzusetzen bzw. diese sogar zu erweitern. Dies erreicht der literarische Text durch einen produktiven, also poetischen, nicht allein reproduktiven Bezug auf diese Wirklichkeit als produktive Referenz, mit der Funktion, wiederum Wirklichkeit zu produzieren. Es können Erfahrungen erzeugt und dargestellt und potenziert werden, die menschliche Wirklichkeitsvorstellungen maßgeblich erweitern.

<sup>477</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.2 dieser Arbeit: Philosophische Zeittheorien: Das Primat der subjektiven Komponente und die Aporien der Zeit.

<sup>478</sup> Unter dem Eigengesetz als ästhetische, poetisierte Zeit betrachtet geht es hier wieder um die Struktur und die Repräsentation von fiktiver Zeiterfahrung und um ihre Wahrnehmung/aisthesis.

<sup>479</sup> AT, S. 18.

<sup>480</sup> Nicht zufällig arbeitet die Paläontologin an der Freilegung von Zeitschichten. Im Roman ‚arbeitet‘ die Erzählerin jedoch eigentlich nur an der Freilegung ihrer subjektiven Zeitschichten durch die vergegenwärtigende Erinnerungsarbeit. Von ihrer Tätigkeit als ‚wirkliche‘ Paläontologin bekommen wir kaum mehr Informationen als die, dass sie durch die Mauer davon abgehalten wurde, zu Ausgrabungsstätten zu reisen.

schon<sup>481</sup>) liebt. Von dem Tag an, als Franz als Figur der Liebe in das Leben der Erzählerin tritt, findet ihr Leben nur in dieser Liebe noch seinen Sinn. Die Projektionsfläche dieser Liebe ist mehr oder weniger zufällig Franz geworden. Nur diese Liebe verleiht einer Zeit vor Franz rückwirkend Sinn.<sup>482</sup> Das Liebesprojekt, das in seiner Konzeption einer ‚amour fou‘, einer ‚Liebe als Passion‘<sup>483</sup> ähnelt, bestimmt fortan das Dasein der Protagonistin. Es verwandelt dieses Dasein in das eines Menschen, der durch Vergegenwärtigung der selbst bereits vergangenen Liebesgeschichte nur noch die Gegenwart lebt. Wie im Bild der Paläontologin bereits enthalten, erfüllt die Erzählerin also die Aufgabe, die verschiedenen Schichten zu ihrer ‚Zeit-Erde‘ im Sinne einer Konsonanz zusammenzufügen. Unter Bezug auf Ricœur ist zu sagen, dass der Leser diese Konsonanz dann in einem zweiten Schritt nachvollziehen und in seinen eigenen Vorstellungsraum von Zeit integrieren kann.<sup>484</sup>

Inhaltlich wird der Stellenwert, den diese Liebe für die Existenz der Erzählerin einnimmt, an zahlreichen weiteren Stellen im Roman deutlich: Ein nicht weiter erklärbarer Ohnmachtsanfall, den sie nur knapp überlebt, führt der Erzählerin den eigenen Tod vor Augen. Im Rückblick reflektiert sie, was sie versäumt hätte, wäre sie während dieser Episode wirklich zu Tode gekommen:

An die Zeit zwischen der beginnenden Taubheit meiner Sinne und dem Moment, da ich mich auf den Stufen eines Hauseingangs wiederfand, fehlt mir jede Erinnerung. Man hat mich damals allen Torturen der modernen Medizin unterzogen, ohne irgendeine organische Abweichung in mir zu finden, die den Anfall hätte auslösen können. [...]

Die Vorstellung, etwas Fremdes hätte mich an diesem Abend auf der Friedrichstraße für eine Viertelstunde einfach abgeschaltet und aus einem Grund, den ich nicht kannte, den Funktionsplan meines Gehirns geringfügig verändert, wurde mir zur fixen Idee, an die ich zwar nicht ernsthaft glaubte, die aber am ehesten dem Gefühl entsprach, das der unerklärliche Vorfall in mir hinterlassen hatte. Wenn das Fremde aber meinen Tod simuliert hat, um mich danach, mit einer kleinen Desorientierung im Hirn als Erinnerung,

---

<sup>481</sup> Vgl. AT, S. 19.

<sup>482</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich hier spiegelt, was in der historischen Erinnerungsforschung gemeingültig ist: dass erst das Erinnern des Subjekts rückwirkend sinnstiftend wirkt. Vgl. z.B. Gudehus, Christiane; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2010.

<sup>483</sup> Seit André Bretons Buch *L'Amour fou* von 1937 wird diese Art von Liebe so bezeichnet. Vgl. Schmolders, Claudia (Hrsg.), *Die Erfindung der Liebe*, München: Beck, 1996, S. 252. Vgl. auch Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

<sup>484</sup> Vgl. dazu Kapitel II.1.2.2.3 dieser Arbeit: Paul Ricœur; v.a. Ricœurs dreistufige Mimesis-Konzeption und hier v.a. die Mimesis-Stufe II als die der narrativen/literarischen Konfiguration und Stufe III als Erweiterung/Refiguration der Zeiterfahrung in der Lebenswelt des Rezipienten.

wieder auferstehen zu lassen, wenn es meine Sterblichkeit so brutal vorführen wollte, mußte sich hinter allem ein anderer Zusammenhang denken lassen. Als ein paar verrückt gewordene Neuronen im Hippocampus oder in der Amygdala.

Die Beunruhigung, in die der Anfall mich gestürzt hatte, ließ sich nur ertragen, indem ich das Geschehen nachträglich mit Sinn erfüllte und das Zeichen deutete. Vielleicht hatte ich aber auch nur auf ein Zeichen gewartet, um mir die eine Frage zu stellen und mir die eine Antwort zu geben: Wäre der Anfall nicht die Simulation meines Todes gewesen, sondern wäre ich an diesem Abend wirklich gestorben, was hätte ich versäumt? Man kann im Leben nichts versäumen als die Liebe. Das war die Antwort, und ich muß sie, lange bevor ich den Satz endlich aussprach, gekannt haben.

Franz traf ich ein Jahr danach.<sup>485</sup>

„Man kann im Leben nichts versäumen als die Liebe. Das war die Antwort, und ich muß sie, lange bevor ich den Satz endlich aussprach, gekannt haben.“<sup>486</sup> Die Liebe, die allem Sinn verleiht, regiert fortan das Leben der Protagonistin bzw. bewirkt, dass es außerhalb des Liebesprojekts kein anderes Leben gibt. Und dies ist wörtlich zu nehmen, da der Roman ausschließlich die mit dem Liebesprojekt verbundenen (Zeit-)Informationen erzählt und solche, die nicht die Erzählerin betreffen, also das ‚Außerhalb‘, ausspart. Unterstützt wird diese Technik durch die personelle Erzählhaltung und das Nichtvorhandensein einer auktorialen Erzählinstanz. Besonders deutlich wird die Existenz der Erzählerin im subjektiven Erzählraum mithin in der subjektiven Zeitkonzeption, die sie exklusiv errichtet und die sie als von der ‚Außenwelt‘ unterschiedlich markiert:

Ich kümmerge mich nicht mehr um die Welt und weiß darum nicht, in welcher Zeit sie gerade steckt.<sup>487</sup>

Die (Außen-/Lebens-)Weltzeit ist nicht wichtig, die ‚Franz-Zeit‘, so mag man sie nennen, jedoch sehr wohl. Deren Episoden sind in der Erinnerung scharf umrissen: „An diesem Abend“ „vor vierzig oder fünfzig Jahren“ „kannten wir uns zwei Wochen.“<sup>488</sup>

Oder an anderer Stelle:

Jetzt bin ich hundert und lebe immer noch. Vielleicht bin ich auch erst neunzig, ich weiß es nicht genau, wahrscheinlich aber doch schon hundert. Außer der Bank, wo mein Konto geführt wird, weiß niemand, daß es mich noch

---

<sup>485</sup> AT, S. 21-23.

<sup>486</sup> AT, S. 23.

<sup>487</sup> AT, S. 9.

<sup>488</sup> AT, S. 19.

gibt. Einmal im Monat gehe ich an den Bankschalter und hebe eine kleine Summe ab.<sup>489</sup>

Im lebensweltlichen Kontext mag es von Bedeutung sein, wie alt jemand ist: Dort besitzt die Ich-Erzählerin eine Weltzeit mit klaren Bezugspunkten eines sozialen Lebens, wie das Bankkonto, das von einer gesellschaftlichen Institution geführt wird. Man beachte den Kontrast: Ihre Angaben zur Zahl ihrer Lebensjahre schwanken beträchtlich (immerhin um 10 Jahre!) und sind, wie sich im weiteren Verlauf des Romans herausstellt, nicht korrekt. Sie ist nämlich jünger, es handelt sich also um ‚gefühltes Alter‘ (‚Vielleicht bin ich aber doch erst neunzig oder sogar noch jünger.‘<sup>490</sup>). Dem stehen die Bank und ihre ‚reale‘ Existenz gegenüber, die dort beginnt, wo sie aus ihrem eigenen Zeit-,Raum‘, dem amorphen Wartzeitgebilde ihres Zimmers heraustritt.

Die relativen Zeiträume, die den Geliebten betreffen, erinnert die Erzählerin genau, eigentlich wichtige Einschnitte ihres eigenen Lebens besetzen die Erinnerung dagegen nur vage und nehmen somit auch in einer bewusst werdenden Gegenwart kaum Raum ein:

Ich war verheiratet und hatte sogar ein Kind, eine hübsche Tochter, die inzwischen auch schon siebzig sein muß oder sechzig. Ich weiß nicht, ob sie mir noch schreibt.<sup>491</sup>

Mein Ehemann war, soweit ich mich an ihn erinnere, ein sympathischer und friedlicher Mensch. Wir müssen wenigstens zwanzig Jahre miteinander gelebt haben.<sup>492</sup>

Formal werden diese inhaltlichen Hinweise auf die beiden kontrastierenden Zeitkonzeptionen und deren radikale Subjektivität noch dadurch unterstützt, dass die direkte Rede von der gedanklichen nicht durch Satzzeichen als solche abgehoben wird. Trotz – literarisch vermittelter, also fiktiver – ‚realer‘ Einschübe handelt es sich bei der Erzählweise um die einer überhöhten, extrem betonten Subjektivität.

Inhaltlich erfährt der Lesende, dass der von der Erzählerin so geliebte Franz ein verheirateter Mann ist. Er kehrt nach jedem Treffen bei ihr pünktlich um ein Uhr nachts mit den Worten ‚Ich fahr heim‘<sup>493</sup> zu seiner Frau zurück. Gerade auch an

---

<sup>489</sup> AT, S. 9.

<sup>490</sup> AT, S. 9.

<sup>491</sup> AT, S. 19.

<sup>492</sup> AT, S. 20.

<sup>493</sup> AT, S. 77.

dieser Textstelle wird der Kontrast zwischen der subjektiv belassenen Zeiterfahrung der Erzählerin und der Zeit aller anderen Charaktere deutlich, hier der Zeit von Franz und seiner Ehefrau, die nach der konventionellen Zeit gehen und ‚pünktlich‘ sind.

Franz ist also verheiratet und wird seine Frau niemals verlassen, da, so erfährt der Leser, Franz’ Vater seine Mutter nach dem Krieg verlassen hat und deswegen stets Gewissensbisse hatte. Auf Verlangen der Erzählerin nach einem Bekenntnis zu ihr, seiner Geliebten, antwortet er ausweichend mit „Ja, das wäre schön“<sup>494</sup>; man beachte hier den Konjunktiv. Die Möglichkeit besteht zwar, wird aber nicht realisiert.

Die Unmöglichkeit, Liebe erfüllt und dauerhaft zu leben, wird somit auch in Franz’ Unentschlossenheit deutlich, worauf später noch zurückzukommen ist.

Der Faktor ‚Zeit‘ ist für den Roman also von großer Bedeutung. Entsprechend soll nun der temporale Modus des Wartens analysiert werden, welcher sich für die Semantik und die Poetik des Romans als bedeutend herausstellt. Vor allem für die Existenz der Erzählerin hat der Wartemodus konstitutiven Status. Eine der Kernstellen, die ihr Leben als ein ‚langes Warten‘<sup>495</sup> ausweisen, ist die folgende:

Ich wartete auf ihn. Wochenlang wagte ich nicht, die Wohnung zu verlassen, aus Angst, er könnte gerade in dieser Stunde zurückkommen und dann, weil ich nicht da war, für immer fortgehen. Nachts stellte ich das Telefon neben mein Kopfkissen. Während ich auf ihn wartete, dachte ich nur an ihn. [...] Mit der Zeit gewöhnte ich mich daran, daß ich vergeblich wartete. Wenn es möglich ist zu warten, ohne auf die Erfüllung zu hoffen, dann habe ich das getan, und eigentlich warte ich heute noch. Das Warten ist mir zur Natur geworden, und die Vergeblichkeit schmerzt mich schon lange nicht mehr. Ich weiß nicht, wie lange ich meinen Geliebten wirklich gekannt habe, lange oder nicht sehr lange, lange genug, um vierzig oder fünfzig Jahre mit Erinnerungen zu füllen, sehr lange. Ich war nicht mehr jung, als ich beschloß, mein Leben als eine nicht endende, ununterbrochene Liebesgeschichte fortzuführen.<sup>496</sup>

Die Erzählerin wartet zunächst darauf, dass Franz seine Frau verlässt. Da Franz seine Frau jedoch nicht verlassen wird – er kehrt jede Nacht zu ihr zurück, fährt weiterhin gemeinsam mit ihr in die Ferien etc. –, wird er eines Tages seine Geliebte verlassen. An einer weiteren Stelle im Roman wartet die Erzählerin auf Franz’ Rückkehr aus dem Urlaub mit seiner Ehefrau:

---

<sup>494</sup> Z.B. AT, S. 188.

<sup>495</sup> Vgl. Kapitel II.2.2 dieser Arbeit: Der Modus des ‚langen Wartens‘.

<sup>496</sup> AT, S. 12-13.

Nach dem Anruf aus Newcastle hat Franz sich nicht mehr gemeldet. Ich hatte die Wohnung kaum mehr verlassen. Wahrscheinlich hatte ich Urlaub genommen oder mich krank schreiben lassen und saß Stunde um Stunde neben dem Telefon und wartete.

Je länger ich wartete, je öfter ich mir vorstellte, wie es sein würde, wenn Franz wieder mit diesen bemessenen Schritten wie ein Hochspringer, der Anlauf nimmt und den richtigen Absprungpunkt nicht verfehlen darf, durch meine Tür träte, um so weniger glaubte ich an seine Rückkehr, obwohl ich nichts, gar nichts anderes tat, als sie zu erwarten.<sup>497</sup>

Ein besonders expliziter Hinweis auf den Modus des langen Wartens findet sich im folgenden Zitat, in dem die Bezeichnung „langes Warten“ sogar als Begriff benutzt wird. In dem Textbeispiel wird auch das Präsens des Wartestatus besonders deutlich: Liebesszenen werden oft im Präsens verfasst – das verdeutlicht den Effekt, dass die Ich-Erzählerin in einer Gegenwart wartet, die eigentlich die Vergangenheit war. Der Einschub des Futur I und des Adverbs „gleich“ realisiert ästhetisch ein noch gesteigert wirkendes Gegenwärtigen des Erzählgeschehens:

Gleich wird Franz fragen, was er mich auch vor dreißig oder fünfundvierzig Jahren gefragt hat [...] Nachträglich scheint es mir, als ergäbe mein ganzes Leben vom Tag meiner Geburt an nur einen Sinn, wenn ich es als einziges langes Warten auf Franz verstehe.<sup>498</sup>

Eines Tages beschließt Franz, trotz der Skepsis der Ich-Erzählerin, bei seiner Geliebten einzuziehen. Diese beiläufig erwähnte Episode wird jedoch durch seinen Tod unterbrochen. In einem Moment, in dem die Ich-Erzählerin, wie sie glauben machen will, „in seinen [Franz', N.B.] Augen das Verlassen voraussehen kann“<sup>499</sup>, stößt sie ihn unter einen Bus und Franz stirbt. Oder kommt er doch aus eigenem Verschulden unter die Räder des Fahrzeugs? Das bleibt offen.

Mit Franz' Tod verschwindet – physisch gesehen – die Projektionsfläche des Liebesprojekts. Dieses selbst wird jedoch weitergeführt und sogar perfektioniert, da in dem Wartemodus ohne Aussicht auf Erfüllung, in den die Erzählerin nun verfällt, das ‚nunc stans‘<sup>500</sup> ein solches bleiben kann und nicht beendet werden muss:

---

<sup>497</sup> AT, S. 173.

<sup>498</sup> AT, S. 51.

<sup>499</sup> AT, S. 51.

<sup>500</sup> Wenn hier vom ‚nunc stans‘ die Rede ist, dann impliziert der Begriff nicht mehr die Augustinische Transzendenz der göttlichen Ewigkeit, sondern nur noch den subjektiven Eindruck von ausdehnbarer Gegenwärtigkeit.

Erst seit Franz mich verlassen hat und ich auf ihn warte, ohne zu hoffen, daß er wiederkommt, lebe ich mit ihr [der Liebe, N.B.] in Eintracht. Ich unterscheide nicht mehr zwischen ihr und mir, und alles, was mir seither geschieht, habe ich so gewollt.<sup>501</sup>

Es handelt sich bei diesem Warten in Melancholie in Anbetracht der Vergänglichkeit des Augenblicks und der Vergänglichkeit von allem, einschließlich der eigenen Existenz, um den einzigen möglichen Modus einer Annäherung an die unerfüllte Liebes- und Lebensutopie. Das soll die in den folgenden Abschnitten durchgeführte Analyse an einzelnen weiteren Merkmalen zeigen, die für den Modus des langen Wartens in diesem Kapitel wichtig sind.

### 3.2.1 Projekt und Projektion I

Man kann das Projekt der Liebe nicht aufgeben, ohne zugrunde zu gehen.  
Man kann nicht aufhören, diesen Ort, diesen ganz anderen Ort zu suchen ...<sup>502</sup>

Eingangs wurde erörtert, inwiefern Liebe in den hier behandelten Texten als Projekt begriffen werden kann. Liebe gestaltet sich in Marons Roman als ein Projekt, das von der Ich-Erzählerin geplant und konzipiert wird und dann darauf ‚wartet‘, also darauf ausgerichtet bleibt, auf eine Person projiziert zu werden. Die Liebe ist als solche vorab vorhanden, bevor sie sich auf einer Projektionsfläche abbildet, die in diesem Roman die Figur Franz ist (und in Gruenters *Der verschlossene Garten Equilibre*). Im Roman existiert somit die Idee, dass es von der Liebe und von demjenigen, der sie dann verkörpert, schon vorher ein Bild gibt, das dann eine äquivalente Projektionsfläche findet:

Das Besondere an Franz ist, daß er mich an niemanden erinnert. Wenn mir ein mit Franz vergleichbarer Mann aber nie zuvor begegnet ist und wenn mir Franz trotzdem vertraut ist wie kein anderer Mann, den ich länger und genauer gekannt habe als ihn, kann das nur bedeuten, daß ich mir, ehe ich Franz traf, ein Bild von ihm gemacht haben muß; nicht ein Bild von Franz, dem Hautflügelforscher aus Ulm, sondern von einem, der sich als letztendlicher Sinn aller himmelschreiender Sehnsucht eines Tages offenbaren würde, offenbaren mußte, weil sonst diese ganze umtriebige Hoffnung ein gemeiner Betrug der Natur gewesen wäre, eine paradiesische Fata Morgana auf dem Weg ins Verdursten.<sup>503</sup>

---

<sup>501</sup> AT, S. 30.

<sup>502</sup> Gruenter, Undine, *Der Autor als Souffleur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 22.

<sup>503</sup> AT, S. 104.

Ich weiß noch nicht einmal, ob Liebe einbricht oder ausbricht. Manchmal glaube ich, sie bricht in uns ein wie ein anderes Wesen, das uns monatelang, sogar jahrelang umlauert, bis wir irgendwann, von Erinnerungen oder Träumen heimgesucht, sehnsüchtig unsere Poren öffnen, durch die es in Sekunden eindringt und sich mit allem mischt, was unsere Haut umschließt.<sup>504</sup>

Im Hinblick auf diese Funktion des Projekts lässt sich aus etymologischer Sicht ergänzen: Das Wort leitet sich ab von „lat. *proiectum*, Neutrum zu *proiectus* ‚nach vorn geworfen‘, Partizip Perfekt von *proiacere* ‚vorwärtswerfen‘“.<sup>505</sup> Die Richtungsangabe bezieht sich dabei auf eine zeitliche Dimension. Wieder wird deutlich, dass die Liebe nach Erreichen des einzigen Ziels, das sie haben kann – der Vollendung ihres Augenblicks – wie ihr Projekt zeitlich begrenzt ist. Die Liebe besitzt einen augenblickshaften Charakter, sie ist es, die „in Sekunden eindringt“ – ganz ähnlich gestalten sich die Momente der Liebe in Gruenters Roman, wie noch zu zeigen ist. Es sind nur Momente. Was bleibt, ist die andauernde Trauer im melancholischen Warten auf das Zurückkehren jener Momente oder auf den Tod.

### 3.2.2 ‚Animal Triste‘

Immer nur der Tod, immer diese Wollust am Unmöglichen.<sup>506</sup>

Neben der Liebe, die als Hauptmotiv den Roman *Animal Triste* besetzt, sind im Werk Marons der Tod und die Melancholie zentrale Motive,<sup>507</sup> die sich in diesem Roman mit der Haltung des Wartens verbinden. Der Tod als das einzige wirklich absolut Negative und das Bewusstsein davon sowie das Bewusstsein, dass trotz des Wissens um die Endlichkeit und die Defizität des Augenblicks ein Bedürfnis nach dauerhaftem Glück bleibt, verwandeln den Menschen, auch die Ich-Erzählerin des Romans, in ein ‚Animal Triste‘.<sup>508</sup> Die Erzählerin erleidet Anfälle von Melancholie, auf die schon die Bezeichnung ‚trauriges Tier‘ anspielt:

---

<sup>504</sup> AT, S. 28.

<sup>505</sup> Vgl. Kluge, Friedrich (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 145.

<sup>506</sup> AT, S. 37.

<sup>507</sup> Vgl. v.a. *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs*.

<sup>508</sup> „Ich habe meine Tierhaftigkeit nie vergessen können.“ AT, S. 165.

Ich sehnte mich nach dem Glück und verachtete es zugleich, [...] und fragte mich bis heute, was oder wer meiner Seele diese Düsternis eingehaucht hat.<sup>509</sup>

[...]

Dann ließ sie sich wieder in den Sessel fallen. Und das >auf Leben und Tod< meinst du ernst, fragte sie.

Todernst.

Du hast doch bis jetzt ohne ihn gelebt.

Schlimm genug.

[...]

Obwohl eine dumpfe Traurigkeit mir wie ein Schlafmittel, dessen Wirkung nicht zugelassen wurde, die Sinne lähmte, fühlte ich mich wohl. Es war nichts falsch daran, wie ich so neben Ate saß, willig hingegeben einem Schmerz, der ganz und gar mir gehörte, der mir bestimmt war, oder ich ihm. Ich dachte den Namen Franz vor mich hin wie andere den Namen Gottes; für Glück, Unglück, Erlösung hatte ich nur noch dieses eine Wort: Franz. So ist es bis heute geblieben.<sup>510</sup>

Vielleicht kann man sagen, dass es sich in Marons Text genau um die Traurigkeit handelt, die, wie Émile Cioran es definiert, einem Zustand nach „Ausbluten von Intensität“ nach extremen sinnlich-enthusiastischen Erlebnissen wie etwa der Liebe folgt. Beide Zustände sind vom absoluten Verlust des eben noch Präsenten und Präsentischen geprägt. Als Melancholie wird dort des Weiteren der Modus eines elegisch-ästhetisch genossenen Zustands bezeichnet.<sup>511</sup> Auch diese Beschreibung trifft auf den Status der Protagonistin des Romans zu. So könnte man den Titel des Romans auch als Anspielung auf das lateinische Diktum „Post coitum omne animal triste est“ deuten und die Situation der Ich-Erzählerin als einen dauerhaften post-koitalen bzw post-amourösen Zustand der Melancholie. In jedem Fall geht diese Stimmung mit dem langen Warten einher. Die Liebesprojektion und ihre wartende Vergegenwärtigung dienen der Ich-Erzählerin zur Sinngebung, zur Erschaffung einer Haltung, die ihre eigentliche Endlichkeit vertreiben soll. Im Warten liegt sogar die einzige mögliche Haltung:

In Maron's *Animal Triste*, as we shall see, the narrator's withdrawal represents a radical enactment of these diverse strategies, as it simultaneously instantiates an act of survival, a way of dying, and the only conceivable strategy of resistance.<sup>512</sup>

---

<sup>509</sup> AT, S. 57.

<sup>510</sup> AT, S. 146.

<sup>511</sup> Vgl. Cioran, Émile M., *Auf den Gipfeln der Verzweiflung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

<sup>512</sup> Rossbacher, Brigitte, „Status of State and Subject: Reading Monika Maron from *Flugasche* to *Animal triste*“, in: Weninger, Robert; Rossbacher, Brigitte (Hrsg.), *Wendzeiten – Zeitwenden: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945–1995*, Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 193-214.

Über dieses Konzept der Projektion hinaus bewirkt die Liebe eine Ich- bzw. Selbstfindung der Protagonistin/Erzählerin. Diese Selbstfindung fällt mit dem Prozess der erinnernden Vergegenwärtigung zusammen. Es handelt sich interessanterweise um denselben Effekt, der auch der Erinnerungsarbeit unterstellt wird. Dies zeigt sich vor allem in der Arbeit Bolls, die in einer ihrer Leitthesen formuliert:

Erinnern – verstanden als konstruktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit – ist konstitutiv für die eigene Biografie. [...] Marons Romane machen den Zusammenhang von Erinnerung und Biografie deutlich.<sup>513</sup>

Die Ich-Erzählerin in *Animal Triste* führt diesen Prozess der Selbstvergewisserung über das Moment des Erinnerns vor. Insofern ist Boll zuzustimmen, während zugleich hinzuzufügen ist: In diesem Roman wird die Erinnerung die Gegenwart. Es handelt sich nicht um eine konstruktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern um eine Verabsolutierung der Vergangenheit (und zwar der selektierten) und deren Vergegenwärtigung, die der Ich-Erzählerin die gewünschte Biographie verschafft. Alle Einwände werden von ihrer Entscheidung überblendet, dass nur die Episode der Liebe lebenswert und der Biographie, als des ‚Schreibens ihres Lebens‘, wert ist. Das Liebesprojekt fällt also zusammen mit dem Lebensprojekt. Das Schreiben des eigenen Lebens darf nur von ihr selbst vorgenommen werden, und die Episoden müssen von ihr subjektiv formbar bleiben.

Dies wird besonders deutlich, als im Roman eine Zukunftsvision am Horizont aufblitzt: Als Franz sich vornimmt, seine Frau zu verlassen und bei der Ich-Erzählerin einzuziehen, die Liebe also realisiert werden könnte, wird diese Zukunftserwartung im wahrsten Sinne des Wortes abgetötet.<sup>514</sup> Nur mit Franz' Tod kann die Liebesprojektion vor dem Versiegen durch Erfüllung oder vor dem Versiegen durch Banalität gerettet und in die Unendlichkeit transponiert werden. Dieses Konzept betrifft also eine Liebe, die nur im erinnernden und vergegenwärtigenden Warten dauerhaft und ewig existieren kann, da sie ansonsten, wie alle Liebe, nur als Moment erlebbar ist. Es handelt sich dabei um ein Konzept von Liebe, das neben den hier behandelten Romanen in zahlreichen weiteren literari-

---

<sup>513</sup> Boll, Katharina, *Erinnerung und Reflexion*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 54.

<sup>514</sup> Vgl. AT, S. 120.

schen Texten verhandelt wird. Ganz ähnlich beschreibt der Protagonist im Roman *Die Gärten der Finzi-Contini* die Idee seines Liebesprojekts:

Für mich zählte nicht weniger als für sie nicht so sehr der Besitz der Dinge als die Erinnerung an sie, die Erinnerung, mit der verglichen der Besitz an und für sich nur enttäuschend, banal und unzulänglich erscheinen kann. [...] Meine Sehnsucht, die Gegenwart sofort zur Vergangenheit werden zu sehen, um sie dann mit aller Mühe lieben und anschauen zu können – sie teilte sie vollkommen.<sup>515</sup>

Im Roman *Animal Triste* scheint Franz als Projektionsfläche der Liebe jedenfalls einzigartig zu sein. Und doch ist er so austauschbar wie sein Name. Das Projekt selbst ist es, das vor der Endlichkeit bewahrt werden soll – über das Ende der eigentlichen Liebesepisoden hinaus und wider den defizitären Augenblick (der Liebe).<sup>516</sup> Das ‚Ende‘ – Franz’ Tod – markiert lediglich den Zeitpunkt, da die Erzählerin den realen – schwer zu dominierenden – Mann durch die Erinnerung an ihn ersetzen kann.

Nachdem Franz ‚physisch‘ aus dem Leben der Ich-Erzählerin getreten ist, beschließt diese, „den Episoden“ ihres Lebens „keine mehr hinzuzufügen“.<sup>517</sup> Ein Warten als Nichthandlung und auch als Warten frei von jeglicher Erwartung erweist sich als perfekt geeignet, das Leben um die Episode (mit Franz) kreisen zu lassen, ohne es fortzuführen. Die Erzählerin verbleibt in der Zeit mit Franz, die für sie nicht nur aus den Episoden besteht, die sie im Roman ‚real‘ zusammen mit Franz erlebt hat. Sie umfasst auch das Leben, bevor sie Franz traf, und das Leben nach seinem Tod. In beiden Phasen war Franz ‚real‘ nicht Teil ihres Lebens, doch jetzt, als die Gegenwart alle Vergangenheit auf den gegenwärtigen Stand bringt, ist alles „die Zeit mit Franz“.

Während die (Welt-)Zeit draußen, in einer Welt und einer Zeit außerhalb des Zimmers, vergeht, erzählt/schreibt die Erzählerin ihre eigene (Gegenwarts-)Utopie. Wie alle Utopien würde diese zerstört, wenn sie ein Ende hätte. Die Erzählerin beschließt darüber hinaus, im Warten ihre ‚eigene Zeit‘, die noch kommen mag, stillzulegen:

---

<sup>515</sup> Bassani, Giorgio, *Die Gärten der Finzi-Contini*, zit. nach Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 39.

<sup>516</sup> Vgl. Abschnitt 1.3.4 dieses Kapitels: Das Defizitäre oder doch Ewige der Liebe.

<sup>517</sup> AT, S. 10.

Für mich ist die Zeit mit Franz eine zeitlose, durch kein Zählwerk geordnete Zeit geblieben, in der ich mich seitdem befinde wie im luftigen Innern einer Kugel.<sup>518</sup>

Sie fügt ihrem Leben auch keine Erinnerungen mehr hinzu, denn wer nichts tut, kann sich auch an nichts mehr erinnern. Stattdessen vergegenwärtigt sie nur das, was war:

Wenn es möglich ist zu warten, ohne auf die Erfüllung zu hoffen, dann habe ich das getan [...].<sup>519</sup>

Es geht ihr um die flüchtigen Momente des Glücklichseins, während der Rest der Zeit Warten ist: Warten auf neue Momente der Liebe, Warten auf den Tod, der jedoch verdrängt wird, weil er die Möglichkeit nimmt, das Leben subjektiv zu korrigieren:

Das Ende ist eindeutig und entscheidet alles, das Ende ist nicht korrigierbar. Darum habe ich es vergessen.<sup>520</sup>

So simuliert die Ich-Erzählerin im Roman *Animal Triste* im Modus des Wartens eine ewig erscheinende Gegenwart, die der defizitären Gegenwart, dem defizitären Augenblick ein Gegenwicht verleihen kann.

### 3.3 Undine Gruenters *Der verschlossene Garten*

[...] wie die Zeit einstürzte nach Verlassen des Paradieses, wie die Hoffnung auf Rückkehr den Menschen bewegte wie keine andere, nämlich heimkehren zu können in den zeitlosen Garten Eden [...].<sup>521</sup>

Der Titel des Romans *Der verschlossene Garten*<sup>522</sup> stellt gleich eine Verknüpfung zum oben analysierten Roman Marons her: Während das ‚Animal triste‘ im Wissen um den defizitären Augenblick (der Zeit und der Liebe) in melancholischem

---

<sup>518</sup> AT, S. 126.

<sup>519</sup> AT, S. 230.

<sup>520</sup> AT, S. 232.

<sup>521</sup> Hillebrand, Bruno, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 5.

<sup>522</sup> Gruenters, Undine, *Der verschlossene Garten*, München, Hamburg: Carl Hanser Verlag, 2004; im Weiteren unter der Sigle VG zitiert. – Der temporäre Modus des Wartens spielt übrigens auch in anderen Texten Gruenters eine wichtige Rolle, v.a. in der Erzählung „Place Dauphine“, in: *Das gläserne Café*, Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1991.

Warten verharret, bleibt dem Liebenden im Bild des verschlossenen Gartens und der damit implizierten Sehnsucht nach einer Ewigkeit des Augenblicks und nach Liebesglück auf Dauer – repräsentiert in der Zeitform der Ewigkeit des Paradiesgartens – angesichts des Verlustes all dessen ebenfalls nur der Modus eines melancholischen Wartens als Daseinsform.

Undine Gruenters Roman *Der verschlossene Garten* ist durchgängig aus der Sicht des männlichen Ich-Erzählers Soudain verfasst, der über die (oder der die) Liebe zu Equilibre schreibt, ganz ähnlich der Ich-Erzählerin in *Animal Triste*. Seine Projektionsfläche ist Equilibre, eine wesentlich jüngere, mädchenhaft anmutende Frau, mit der er auf einem Grundstück lebt. Dieses besitzt einen angelegten, abgeschlossenen Garten, der im Liebesprojekt des Ich-Erzählers zu einem sogenannten ‚Hortus conclusus‘ wird. Er ist mit diesem Liebesprojekt eng verbunden und wird zu einem metaphorischen Raum, der sich intertextuell als mit verschiedenen im Laufe der Kulturgeschichte angesammelten Konnotationen und Assoziationen verbunden erweist.<sup>523</sup>

Für die Thematik dieser Arbeit<sup>524</sup> interessiert aber insbesondere die zeitliche Konnotation, die mit dem metaphorischen Raum des ‚Hortus conclusus‘ verknüpft ist. Dass sie sich als Ewigkeitsdesiderat mit der Haltung des Wartens verbunden zeigt, wird im Schlussabschnitt dieses Kapitels verdeutlicht.

Soudain, der Protagonist und Ich-Erzähler, gibt auf den 223 Seiten des Romans seine Reflexionen und Erinnerungen an das Liebesprojekt wieder. Diese sind in vier Kapitel gegliedert, die den Namen der jeweils im Vordergrund stehenden lite-

---

<sup>523</sup> Unter dem ‚Hortus conclusus‘ versteht man zunächst einen geschlossenen oder verschlossenen Garten als immanentes Bildmotiv der Bildenden Kunst, welches eine große Rolle in der Mariensymbolik spielt. Als Schlüsselrepräsentation des ‚Hortus conclusus‘ gilt das Gemälde *Maria im Paradiesgärtlein*, welches etwa um 1410 entstand und von dem sogenannten ‚oberrheinischen Meister‘ stammt. Das Bildmotiv wiederum geht zurück auf eine Interpretation des Hohen Liedes im Alten Testament, wo es heißt: „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell“ (Hohes Lied, 4,12). Im Anschluss an die Verfestigung des Motivs lassen sich zahlreiche Gartenräume in der Literatur als mit der ‚Hortus conclusus‘-Metapher verknüpft lesen. Diese Verknüpfung bewirkt wiederum, dass die Frauenfiguren, die sich in literarischen ‚Horti conclusi‘ bewegen, mit den entsprechenden Attributen versehen werden. Vgl. auch Fußnote 69.

<sup>524</sup> Ein anderer wichtiger Aspekt des ‚Hortus‘ ergibt sich aus der Genderperspektive. Dazu wird stellvertretend auf Gisela Eckers Aufsatz „Hortus Conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne“ verwiesen, der sich mit fiktiven Gärten in der Literatur des Weiblichen beschäftigt. Eckers Hauptthese ist, dass literarische Texte, indem sie den allegorischen Raum des ‚Hortus conclusus‘ aufrufen, ihre eigentlich als emanzipiert kategorisierten Protagonistinnen in ein eigentümliches Spannungsverhältnis zu überlieferten Geschlechtskonstruktionen des ‚Hortus‘ setzen. Vgl. Ecker, Gisela, „Hortus Conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne“, in: Schade, Sigrid, *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln (u.a.): Böhlau, 1994, S. 171-185.

rarischen Figur tragen (Soudain selbst, seine Frau Equilibre, sein Liebes-Gegenspieler Saint-Polar und wieder Soudain) und jeweils einen der vielen Aspekte seines Liebesprojekts näher reflektieren. Wie in *Animal Triste* setzt auch in *Der verschlossene Garten* die Handlung in der Erzählgegenwart ein. Hier handelt es sich um das 60. Lebensjahr des Erzählers, in welchem Equilibre das gemeinsame Haus und somit den Erzähler selbst bereits verlassen hat. Auch eine erste Wartesituation eröffnet sich sogleich: Soudain wartet auf einen Brief von Equilibre, eigentlich jedoch auf sie selbst bzw. ihre Rückkehr, da sie ihn verlassen hat, wie sich im weiteren Verlauf der Romanerzählung herausstellt:

Und wenn die Sonne hinter den kahlen Bäumen hervorkommt, höre ich keinen anderen Schritt als den des Briefträgers, der keinen Brief bringt, von Equilibre.<sup>525</sup>

Wartend und reflektierend schweift der Ich-Erzähler in die Vergangenheit zurück und setzt mit der rückblickenden Erzählung in dem Moment ein, als er Equilibre das erste Mal traf, das Haus kaufte und sich in seinem Liebesprojekt einzurichten begann.

Dieses Projekt und ‚sein‘ Ort werden in den beiden folgenden Abschnitten näher erläutert, da sie für das Verständnis der wartenden Haltung des Protagonisten und Ich-Erzählers wichtig sind.

### **3.3.1 Projekt und Projektion II**

Auch in diesem Text besteht das Liebesprojekt hauptsächlich aus einer Liebesprojektion. Soudain, der seinem Lebensalter und der Reife seiner Reflexionen entsprechend ein präzises Konzept seines Liebesprojekts hat, findet dieses im Bild seines Gartens: eines ‚Hortus conclusus‘ in dem Sinne, dass es sich um einen abgeschlossenen, von einer Umfriedung umgebenen Garten handelt und sich darin die ideale Frau<sup>526</sup> befinden wird. Als Equilibre, die Tochter eines mit ihm be-

---

<sup>525</sup> VG, S. 13.

<sup>526</sup> Wie die Maria, die nach der Bild-Tradition im verschlossenen Garten weilt, weist Equilibre Charakteristika sowohl christlicher als auch heidnischer Tradition auf. Soudain: „Ich glaube, daß in jenem Moment der Gedanke an einen Hortus conclusus entstand, in dem die weibliche Figur das Christliche und das Heidnische aufeinandergepflanzt trug, das Motiv der Virgo auf dem der Venus.“ VG, S. 38. Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Name des Hundes –

freundeten Ehepaars, in sein Leben tritt, erweist sie sich nach einiger Zeit als die ideale Projektionsfläche für sein Konzept. Wenn Equilibre sich in diesem Garten befindet, kann Soudain die viel jüngere Frau wie ein vollkommenes Kunstwerk betrachten und genießen, ohne die Distanz durchbrechen zu müssen, die ihm als ein notwendiges Merkmal des idealen Liebesprojekts erscheint. Offensichtlich stellt das Bild des ‚Hortus conclusus‘ mit Baum, Allee, Springbrunnen und fast reiner Symmetrie eine metaphorisch aufgeladene Darstellung seines ‚Projekts Liebe‘ dar. Soudain hat also, nachdem er von Equilibre und dem Hund Primavera verlassen worden ist und allein zurückbleibt, alle Zeit – er wartet nur noch, vielleicht auf die Rückkehr Equilibres, vielleicht auf den Tod –, in dem verlassenen Haus und dem verschlossenen Garten das Buch über die Liebe als Entwurf<sup>527</sup>, als Projekt zu schreiben. Wie in Marion Marons Roman geht es auch in *Der verschlossene Garten* darum, mittels der Liebesprojektion und ihrer Verschriftlichung/Poetisierung<sup>528</sup> in Konfrontation mit dem defizitären Augenblick einen lebensnotwendigen, ein Ende ausblendenden Gegenentwurf zu errichten. Dazu ist vor allem die Assoziation der Ewigkeit als ersehnter Zeitform von großer Bedeutung: Sie kommt dem ‚Hortus conclusus‘ im Roman in Anspielung auf die Ewigkeit als Zeitform im Paradiesgarten Eden zu und wird dem Defizitären des Augenblicks gegenübergestellt. Diese These wird in einer Rezension des Romans von Andrea Köhler unterstützt:

Undine Gruenter macht aus dem verschlossenen Garten weitaus mehr als nur eine Variation auf Stendhals *De l'amour*. Gruenters Protagonist Soudain versucht, mit seinem Liebesentwurf dem Augenblick Dauer zu verleihen.<sup>529</sup>

---

Primavera –, der, so behaupte ich hier, Sandro Botticellis Motiv „Primavera“ von 1482 aufruft, das wiederum schon vom Übergang zur Renaissance zeugt, insofern sich die Venusdarstellung mit der Mariendarstellung überschneidet. Die Venus Botticellis trägt eine Haube und züchtige Kleidung, die an Mariendarstellungen erinnert, während die Bäume um sie herum Assoziationen an einen Heiligenschein hervorrufen. Diese ‚Venus humanitas‘ wird im Folgenden zum Idealbild der italienischen Frau, wie Baldassare Castiglione im Traktat des *Libro del Cortegiano* notiert.

<sup>527</sup> Soudain selbst bezeichnet die Liebe als Entwurf und als Denkfigur. Er resümiert abschließend: „Schuld, Untreue, Liebe? Die Rollenverteilung definiert uns so: Soudain ist: die Liebe als Entwurf. Equilibre ist: die Liebe zur Liebe. Saint-Polar ist: die Liebe als Passion.“ Und weiter: „Von Soudain wird die Liebe gedacht, von Equilibre wird sie gelebt, Saint-Polar aber wird von ihr gelebt.“ VG, S. 211. Ich gehe hier wie in der Analyse von *Animal Triste* von dem Terminus ‚Projekt‘ aus, da auch hier die Projektion bzw. das Bild, das der Protagonist sich von der Liebe macht und das er auf den Partner projiziert, von Bedeutung ist. Soudain vermerkt an einer Stelle: „Für mich war das Ganze ein Projekt der Liebe, oder die Liebe als Projekt.“ VG, S. 91.

<sup>528</sup> Im Schlussabschnitt dieses Kapitels soll erörtert werden, inwiefern die poetische Ausformung dieser speziellen fiktiven Zeiterfahrung durch die literarischen Figuren einen Gegenentwurf zum defizitären Augenblick bzw. zum poetischen Negativismus darstellen kann.

<sup>529</sup> Köhler, Andrea, Rezension des Romans *Der verschlossene Garten*, in: Neue Zürcher Zeitung, 03.04.2004.

Der ‚Hortus conclusus‘ ist als Konzept grundlegend mit der Idee von Dauer und Ewigkeit aufgeladen, wie auch in den Reflexionen Soudains deutlich wird:

Das Paradiesgärtlein steht vor allem, wie gesagt, als Bild der ewigen, andauernden Liebe. Ich habe mich nie eingehend mit Gärten beschäftigt. Ich habe nie daran gedacht, daß das Konzept eines Gartens auch das Konzept einer Liebe sein könne. [...] Aber plötzlich fiel mir mit der Erzählung von jenem stillen Garten der Plan eines Lebens mit Equilibre ein, ohne daß sie je finden sollte, was sie mir anvertraut hatte. Weder sie noch ich sind religiös oder besonders kontemplativ. Aber wenn Liebe, auch ihrem deutschen Lehrer, nicht nur ein Gefühl ist, sondern ein symbolischer Code, der zur Bildung von Gefühl führt, dann war unser Code das uralte Motiv des Gartens.<sup>530</sup>

Es scheint im Menschen tatsächlich das Verlangen nach Dauerhaftigkeit – sowohl der der Zeit an sich als auch der der Liebe – zu bestehen, auch (oder gerade) in denjenigen Menschen, die sich nicht mehr einer religiösen Transzendenz verschreiben; dies gilt ebenso für Soudain, auch wenn er sich zunächst abgeklärt zeigt:

Ich sagte schon, daß ich mit Equilibres Garten kein Paradies suchte. Aber wenn ich sagen sollte, wie ein Paradiesgarten aussähe. So ist er sicher so unendlich und so begrenzt wie der ursprüngliche Garten.<sup>531</sup>

Ich glaube auch an kein Paradies, weder in der Zukunft noch in der Vergangenheit. Für mich gab es keine rückwärtsgewandte Utopie.<sup>532</sup>

Das Paradiesgärtlein, als Bild der Unendlichkeit und als Bild des Liebesprojekts von Soudain und Equilibre, enthält somit beides: sowohl die Sehnsucht nach der Unendlichkeit des Augenblicks und somit des Lebens als auch jene nach der Liebe. Zugleich zeigt sich die Unmöglichkeit von Dauerhaftigkeit, insofern der Erzähler sich ihrer von Anfang an bewusst ist. Seine Subjektutopie, wenn man sie denn als solche bezeichnen möchte, kann nur von der Gegenwart zehren, die wiederum ebenso flüchtig wie endlich ist.

Gleichzeitig kann das Spiel mit der Perspektive, das die weibliche Autorin vornimmt, indem sie die Liebesgeschichte aus der Sicht eines männlichen Erzählers verfasst, als Infragestellung der Rollenmuster von Passivität und Aktivität in der Liebe gedeutet werden. Der statische Ort des Wartens, den Soudain Equilibre

---

<sup>530</sup> VG, S. 40.

<sup>531</sup> VG, S. 26.

<sup>532</sup> VG, S. 45.

durch seine ‚Hortus conclusus‘-Projektion zuweist, erscheint somit als Spielfläche für die Inszenierung von Rollenmustern als Rollenklischees.<sup>533</sup>

Auch Equilibres Reflexionen sind oftmals von Besonnenheit gekennzeichnet. Sie sucht, vor allem in dem bezeichnenderweise mit *Equilibre* überschriebenen zweiten Kapitel des Romans, ein Gleichgewicht zwischen der Akzeptanz der Wahrheit von der Unmöglichkeit dauerhafter Liebe und dem trotzigen Bestehen auf ewiger Leidenschaft. Das Kapitel beginnt mit einem Dialog, der zunächst nicht leicht erkennen lässt, wer spricht. Dieser stellt mit der Illusion, dass Erzählzeit und erzählte Zeit übereinstimmen, eine zeitliche Nähe zur Lesersituation, eine Gleichzeitigkeit mit dieser dar. Der Dialog enthält keine „Regieanweisungen“, wie sie ein Drama den Dialogen voranstellt, sondern nur die Sprechereinheiten, die Soudain und Equilibre in dem Moment artikulieren, in dem wir lesen.

Dem Dialog ist offensichtlich ein „Ich liebe Dich“ von Soudain an Equilibre vorausgegangen. Davon steht aber nichts im Text, der Dialog setzt direkt ein mit folgendem Austausch:

Aber es ist wahr.  
Sei still, sei still.<sup>534</sup>

Equilibre besteht auf dem Heute: „Und immer ist immer nur heute.“<sup>535</sup> Sie zeigt in diesem Dialog fast die gleiche Reife wie Soudain, was sich in ihrem Wissen um das Defizitäre des Augenblicks zeigt und darin, dass sie nicht auf dessen Verpflichtung zur Ewigkeit besteht:

Skeptisch, wie sie war, und vernünftig glaubte sie an den Moment der Liebe. Auch, daß der Moment verpflichtet. Aber sie wollte den Augenblick nicht verpflichten, kein für immer, keine Ewigkeit. [...] <sup>536</sup>

Equilibre glaubt auch nicht daran, dass in der sprachlichen Vermitteltheit der Liebe ausgedrückt werden kann, was diese wirklich ist. So erweist sie sich als skeptisch nicht nur bezüglich der Dauer von Liebe, sondern auch bezüglich der Möglichkeit ihrer Versprachlichung:

---

<sup>533</sup> Vgl. dazu wieder Ecker, Gisela, „Hortus Conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne“, sowie Keck, Annette, „Versuchungen. Zur modernen Defiguration von Warteraum und Geschlecht“.

<sup>534</sup> VG, S. 49.

<sup>535</sup> VG, S. 49.

<sup>536</sup> VG, S. 49.

Der Wind saß still in den Pappeln, und ich freute mich, daß sie mir Stichworte gab für meine Beweisführung: Die Unschuld ist verloren beim ersten Wort, das unter Verliebten gesprochen wird.<sup>537</sup>

Eine weitere Parallele zu Marons Roman ist, dass auch in diesem Roman die Person, die letztendlich in das Leben des jeweiligen Protagonisten tritt und zur Projektionsfläche seiner Liebe wird, eher sekundär zu sein scheint.

Neben der Projektion spielt auch das Konzept des Aufschubs in der Begehrensformierung Soudains eine Rolle, wie dem Lesenden gleich zu Anfang des Romans mitgeteilt wird:

Und wie die Trennungen eine fast ebenso wichtige Rolle spielen in der Liebe wie das Zusammensein, so konnte ich, der ich sie fast vergessen hätte, es am Ende kaum erwarten, sie bei mir zu sehen. Jener kleine Aufschub von zwei Wochen hatte meine unmerklich entstandenen Gefühle bereits so gesteigert, daß ich glaubte, keine Sekunde länger auf sie warten zu können.<sup>538</sup>

Es handelt sich hier um ein Phänomen, das, wie oben verdeutlicht, auch auf die Ich-Erzählerin von *Animal Triste* zutrifft. Saint-Polar, Soudains Gegenspieler, verkörpert hingegen die „Leidenschaft, die keinen Aufschub duldet“.<sup>539</sup> Soudains Liebeskonzept scheint Equilibre zunächst zu überzeugen, lässt sie sich doch auf eine Affäre mit ihm ein. Auf längere Sicht jedoch scheitert die Affäre. Equilibre verlässt schließlich beide Männer und zieht in eine andere Stadt.

Saint-Polar machte eine Reihe von Kunstfehlern, wie man im Ton des Ich-Erzählers sagen möchte: Er nimmt aus Soudains Sicht schließlich ein banales Ende, als er mit dem Hausmädchen, der ‚femme de ménage‘, eine Affäre beginnt. „Eine Haushälterin ist wie die Loge einer Concierge, ist wie eine offene Geschichte“<sup>540</sup>, mokiert sich Soudain und spielt damit auf einen weiteren Kontrast zu seiner Konzeption der Distanz, der Abgeschlossenheit und Geheimhaltung an:

---

<sup>537</sup> VG, S. 49. Die Unschuld als eine weitere konnotative Nuance des ‚Hortus conclusus‘ findet sich auch in folgender Textstelle auf S. 51 des Romans: „Der Hortus conclusus gilt als Metapher für Virginität.“ Mit dem Bewusstsein des Sündenfalls ist die Unschuld verloren und die Endlichkeit ins Bewusstsein des Menschen getreten – eine Endlichkeit, die wiederum als Melancholie bewirkendes Gegenkonzept zur paradiesischen Ewigkeit gedacht werden muss.

<sup>538</sup> VG, S. 37.

<sup>539</sup> VG, S. 124.

<sup>540</sup> VG, S. 128.

Und der geheime Garten in der Nähe der Saint Lazare machte mir klar, daß das Konzept unseres Gartens wie jede wirkliche Liebe auf Geheimhaltung beruhen sollte.<sup>541</sup>

Der zweite Fehler, den Saint-Polar begeht, besteht darin, dass er Grenzen nicht respektiert und Equilibre wieder und wieder fragt: „Was denkst Du?“<sup>542</sup>

Saint-Polar war mein Gegenspieler, und er war ein perfider Perfektionist, wenn es darum ging, Equilibre keine Sekunde Atem holen zu lassen. Er hatte eine romantische Konzeption von der Liebe. Sie legitimierte sich allein durch das Gefühl [...] <sup>543</sup>

Soudain hingegen kann warten, bis Equilibre sich ihm öffnet und die Möglichkeit der Liebe sich selbst vollzieht, wie im nächsten Abschnitt genauer analysiert wird. Er rückt ihr nicht zu nahe und gelangt, indem er wartet, dahin, den Augenblick erleben zu dürfen.

Im weiteren Verlauf der Erzählung beschreibt der Erzähler seine Ehe mit Equilibre. Equilibre, so reflektiert er, zeigt nach einiger Zeit Anzeichen von Verwirrung, „verrückte Zustände“<sup>544</sup>, wie er sie nennt. Immer öfter singt und plappert sie abends vor sich hin. Zwar befinden sich die beiden intellektuell auf einer Ebene, zugleich vermisst Equilibre jedoch manchmal eine Durchbrechung der distanzierenden, reflektierenden Haltung, die Soudain immer wieder einnimmt. Sie sehnt sich nach dem Augenblick der Liebe. So trifft er sie im Haus an:

Sie kicherte, sie sprach weiter vor sich hin. I didn't know what time it was. What time is loneliness.<sup>545</sup>

„What time is loneliness“ – menschliche Zustände wie der der Einsamkeit scheinen in diesen beiden Romanen mit zeitlichen Zuständen zusammenzufallen. Equilibres Zeit ist die der Einsamkeit und der Passivität. Sie registriert dies in dem Bewusstsein, dass die beiden Hälften, die sie wahrscheinlich zum Glück bräuchte – Vernunft und Leidenschaft – genauso wenig dauerhaft zusammenfallen, wie die Liebe, als Durchbrechen der Einsamkeit des anderen<sup>546</sup>, und das Le-

---

<sup>541</sup> VG, S. 128.

<sup>542</sup> VG, S. 130.

<sup>543</sup> VG, S. 131. An dieser Stelle spielt Gruenter durch den Ich-Erzähler erneut auf die Luhmann'sche Konzeption der ‚Liebe als Passion‘ an.

<sup>544</sup> VG, S. 65.

<sup>545</sup> VG, S. 66.

<sup>546</sup> Vgl. das angeschlossene Zitat.

ben dauerhaft sein können. Dieses Bewusstsein macht auch Equilibre oftmals zur Melancholikerin, zu einem ‚Animal Triste‘. Dies lässt sich Soudains Schilderungen entnehmen, durch deren Filter der Leser einzig von Equilibres Verfassung erfährt. Die Schilderungen sind von betonter und beobachtender Passivität:

Aber ich glaube, ohne es zu wissen, wartete ich auf etwas, wenn ich Equilibres seltsamen Sätzen zuhörte, und dieses Etwas war nicht eine Erklärung für eine Art von Unglück, das über sie hereingebrochen war. Ich glaube, ich wartete, daß sich eine verborgene Anziehung zeigte, die Tod und Grausamkeit auf sie ausübten.

Sie ist keine Frau, die Gefallen am Leiden findet. Equilibre reibt sich „an der Utopie eines wahren Lebens“. [...] Sie kannte die Anfälle von: Das wahre Leben ist das unmögliche Leben, das wahre Leben ist abwesend. [...] Nein, ihre Traurigkeit kam von dem anderen Teil jener unerreichbaren Utopie, sie kam von der Unerreichbarkeit eines anderen. Ihr geheimes Ziel war, so vermute ich, in das Zentrum der Einsamkeit eines anderen zu gelangen, in das Zentrum meiner Einsamkeit, und so bewegten wir uns in einem Zirkel, denn ich hatte sie in das Zentrum eines Gartens gesetzt, den ich nur für sie entworfen hatte. [...] [S]o kann man behaupten, die Tragödie der menschlichen Existenz liege eben in der Unmöglichkeit der Erkenntnis des anderen und seiner selbst. Aber die Liebe öffnet doch immer diesen verschlossenen Horizont und erreicht eine Nähe, die, auf das ganze Leben gesehen, selten ist. [...] Wenn also die Kenntnis des anderen ungenügend bleibt, gibt es doch solch blinde Momente eines vollkommenen wechselseitigen Verständnisses, die wir gewöhnlich Glück nennen.<sup>547</sup>

Soudain wartet also und bleibt allein, weil er sich außerhalb seiner eigenen Projektion, in der Position des Beobachters bzw. des Inszenierenden dieser Projektion befindet:

Das Geheimnis der Bank und der Figur, die auf ihr saß, während ich der Unsichtbare in diesem Garten blieb, war mein eigenes Spiel, das niemand kannte.<sup>548</sup>

Er beobachtet und analysiert Equilibre, die wiederum wartet:

Durch ihre Ruhe und Seßhaftigkeit hatte sie einen weiblichen Anteil. Dem praktischen Leben im Haus und auf der Terrasse korrespondierte als Auslauf nur der Garten. Der Garten gab ihr eine ins Übertriebene gesteigerte weibliche Rolle. Sitzen, warten.<sup>549</sup>

Und wieder hieß das, daß ich in ihrem Garten unsichtbar blieb wie ein Josef?  
[...]

---

<sup>547</sup> VG, S. 71-73.

<sup>548</sup> VG, S. 107.

<sup>549</sup> VG, S. 109.

Aber dann gab sie mir einen Wink. Der Liebende, sagte sie, ist immer der, der wartet. Wer wartet, mag unruhig hin und her gehen wie ein Tier im Käfig. Doch der Liebende, der wartet, ist auch wie festgebannt an den Ort, an dem er wartet. [...] Wer wartet, der sperrt sich ein, der schließt sich ab. Der wartet auf das Geräusch eines Schrittes wie auf die Erlösung von einer Verdammnis. Ich sitze, ich warte, ich bin verdammt zur Rolle der Liebenden. Auf meiner Bank warte ich auf den Tag, an dem er kommt. Solche Dinge erzählte sie [...] Ich war nicht der Irrende als der Gegenspieler. Ich war schon da, ich war im Haus, ich war auf der Terrasse, und ich winkte Equilibre zu, als wenn ich in der Ferne wäre.<sup>550</sup>

Equilibre besitzt jedoch auch eine andere Seite, jene, die sich nach Leidenschaft sehnt und die sie eine Zeit lang zu Saint-Polar zieht. In seiner Besonnenheit rennt Soudain angesichts dieser Situation allerdings nicht wie sein letztlich scheiternder Gegenspieler Saint-Polar gegen die Unmöglichkeit der Dauer in der Liebe an, sondern wartet und ist wachsam.

### 3.3.2 Der ‚verschlossene Garten‘

Die Wachsamkeit des Bewusstseins, die, wie im Einleitungskapitel erläutert, schon in der etymologischen Wurzel des Verbs ‚warten‘ steckt, eröffnet Soudain die Möglichkeit eines Augenblicks, in dem Liebe doch passieren kann.<sup>551</sup> Der Garten vor dem Haus wird zunächst, für die Flüchtigkeit eines Augenblicks, zum Möglichkeitsort der Liebe. Hier vermischen sich der reale Ort des Geschehens dieser Episode und die mit den oben angeführten Merkmalen aufgeladene Metaphorik des ‚Hortus conclusus‘:

Der Garten sollte kein Meisterwerk werden, er sollte das Passende für Equilibre sein, denn ich halte das Passende für einen Schlüssel der Liebe. Der Hortus conclusus als Ort der Möglichkeit der Liebe, wo doch im allgemeinen der Sinn für das Mögliche, diese Freiheit der Phantasie, gegen die Wände des Unmöglichen in der Liebe rennt.<sup>552</sup>

Somit warten beide: auf den Moment, in dem Liebe passiert und in dem jeder zur Einsamkeit des anderen durchdringt. Equilibre wartet im Garten, Soudain im Haus, bis er schließlich in den verschlossenen Garten geht und sie auf der Bank

---

<sup>550</sup> VG, S. 109.

<sup>551</sup> Vgl. Abschnitt 1.3.4.1 dieses Kapitels: Soudain! Der Augenblick der Liebe: Präsens und Präsenz.

<sup>552</sup> VG, S. 28.

sitzend vorfindet. In einem Augenblick der Plötzlichkeit erlebt Soudain, der nicht zufällig diesen Namen trägt, die Möglichkeit einer Gegenwärtigung und somit einer Präsenz der Liebe. Die Szene, die diesen Moment vorbereitet, gestaltet sich folgendermaßen:

Dann sah ich aus dem Fenster, es war spät am Morgen, und ich sah Equilibre zum ersten Mal auf der Bank sitzen, am Ende des Gartens. Sie tat nichts, sie saß dort in einem leichten Sommerrock, sie saß und betrachtete gedankenverloren den Garten. [...] Und da sah ich sie, zufällig dorthingesetzt, zufällig, als habe sie sich noch nicht dort niedergelassen und probiere eine neue Situation aus.<sup>553</sup>

Die Rahmung der Szene, die im Blick des Erzählers durch das Fenster erzeugt wird, bewirkt ein genaueres Betrachten, bewirkt, dass Equilibre zu dem Bild wird, das kulturgeschichtlich bereits in unzähligen Werken Form angenommen hat. Das in zahlreichen Gemälden, vor allem der Marien-Ikonographie, gestalterisch umgesetzte Bild der ‚Hortus conclusus‘-Szene findet sich hier quasi nachgestellt vor. In der bewussten visuellen Wahrnehmung – „Und da sah ich sie“ – *erkennt* Soudain und lässt die Identifizierung Equilibres als Protagonistin seiner Liebesprojektion zu.

Durch die Qualität der Plötzlichkeit kann Liebe „da“ sinnlich wahrgenommen werden. Diese ästhetische Qualität der Wahrnehmung verleiht ihrem Moment Anfang und Ende und erzeugt so etwas wie einen separierbaren Abschnitt in der Rezeptionszeit. Auf der Grundlage der langen Vorbereitungszeit im aufmerksamen Wartemodus kann der Moment der Liebe wahrgenommen werden, kann als solcher in einer Dauer erfahrbar werden; er ist ganz offensichtlich durch erhöhte Wahrnehmung bzw. geschärftes Bewusstsein bedingt.<sup>554</sup> Soudain darf einen zweiten, noch einprägsameren Augenblick der Liebe erleben: In diesem zweiten Augenblick der Möglichkeit der Liebe, der hier ebenfalls kurz analysiert wird,

---

<sup>553</sup> VG, S. 45.

<sup>554</sup> Vgl. dazu noch einmal die Aporie der Gegenwart, die schon Augustinus beschreibt: „Gegenwart ist durch Ausdehnungslosigkeit gekennzeichnet. Der Versuch der Zerlegung in Jetztpunkte führt zu einem infiniten Regress: Die virtuell infinite Fragmentierbarkeit des Zeitraums bewirkt, dass für eine final zu sistierende Gegenwart kein (Zeit-)Raum bliebe. Sie reduziert sich auf einen abstrakten wie unendlich aufgeschobenen Jetzt-Punkt [...] wie auch Vergangenheit und Zukunft, es bleibt paradoxerweise nur die vorübergehende Zeit als Gegenstand der Zeitbestimmung übrig. Wir messen sie also nur, WÄHREND sie vorbeigeht.“ Augustin, *Bekenntnisse* XXI, 27, S. 320f. Und weiter: „Aber wir messen die vorübergehenden Zeiträume, indem wir sie aufgrund von Wahrnehmung messen. [...] Wir können also die Zeit wahrnehmen und messen, während sie vorbeigeht; ist sie vorübergegangen, können wir das nicht, weil sie nicht mehr ist.“ Augustin, *Bekenntnisse* XVI, 21, S. 317. Vgl. auch die Ausführungen zu Augustin in Kapitel II.1.2.2.1 dieser Arbeit.

durchdringt er die Einsamkeit, in der gewöhnlich jeder selbst verbleibt und die Equilibre betrauert. Wieder wird der Augenblick mit Adjektiven beschrieben, die der Semantik von Soudains Namen nahestehen: ‚unvorbereitet‘ und erneut ‚plötzlich.<sup>555</sup> Das Glück der großen Augenblicks- und Liebeserfahrung wird wieder sinnlich rezipierbar. Wieder ist es mit einer Wahrnehmung verbunden, einem Bewusstsein, das die Wachsamkeit der Sinne voraussetzt, zuerst wiederum mit dem Seh Sinn: Equilibre schlägt die Augen auf. Dann nennt sie Soudain bei seinem Namen. Eine momentane Referenz wird hergestellt und in dieser Plötzlichkeit wird deutlich, dass Soudain den Schlüssel zum Liebesmoment in seinem Namen trägt:

Ich weiß nicht, was es war, daß ich dieses Mal die Stufen hinunterging und auf die Bank zu. Primavera, als wäre sie es gewohnt, erhob sich und ließ sich unter der Weide im Schatten nieder. Ich legte Equilibre auf die Bank und schlug ihren Rock hoch. Im Moment, als sie die Augen zu mir aufschlug, sprach sie meinen Namen.

Da hatte ich ihn, meinen Namen, aus ihrem Mund, in jenem unvorbereiteten Augenblick einer vollkommenen Hingabe, mein Name, der wie ein Schlüssel zu ihrem Garten war.<sup>556</sup>

Nur in Soudains Namen, im Namen der Plötzlichkeit, gibt es den Moment der vollkommenen Liebe. Kraft der ästhetischen Wahrnehmung des Moments, in der onomatopoetischen Ausformung des Klangs, wodurch die Signifikanten S-o-u-d-a-i-n das Plötzliche zu intonieren scheinen, wird die Liebe, wenn auch weiterhin transzendenzlos, dennoch mit momentaner, absoluter Referenz gefüllt.<sup>557</sup> Der Geliebte bekommt einen Namen zugewiesen. Der verschlossene Garten öffnet sich für einen Moment. Dieser sehr bildhafte Moment ereignet sich vermutlich nicht zufällig genau in der Mitte des literarischen Textes, die für gewöhnlich den Höhepunkt enthält. Nach dem Höhepunkt erfolgt der Abstieg und Traurigkeit über den Verlust kann sich einstellen.<sup>558</sup>

Der letzte Abschnitt des Romans trägt wie der erste die Überschrift *Soudain* und schließt so den Kreis bzw. diese beiden Kapitel rahmen die inneren Kapitel des Romans. Soudain ist wieder allein. Equilibre hat sowohl ihn als auch Saint-Polar

---

<sup>555</sup> Für die ausführliche Analyse vgl. noch Abschnitt IV.1.3.4: Das Defizitäre oder doch Ewige der Liebe und IV.1.3.5: Das Narrativ des Wartens: Vergegenwärtigungsstrategie wider den defizitären Augenblick, wo die Thesen hinsichtlich ihrer theoretischen Basis näher ausgeführt werden.

<sup>556</sup> VG, S. 113.

<sup>557</sup> Vgl. dazu vertiefend Abschnitt 1.3.4.1 dieses Kapitels: Soudain! Der Augenblick der Liebe: Präsens und Präsenz.

<sup>558</sup> Vgl. v.a. S. 183 dieser Arbeit.

mittlerweile verlassen. Soudain konstatiert die Veränderungen im verlassenen Haus mit dem jetzt nur noch geringen Maß an Aufmerksamkeit, das er aufzubringen imstande ist:

Wie wichtig sind die Banalitäten, ein Rührei oder ein gewaschenes Handtuch? Halten sie uns am Leben? Oder sind sie nur Zeichen eines am Leben gehaltenen Automatismus? Ich esse, ich ziehe mich an, ich schreibe Briefe. [...] Und dann sehe ich mich in einer klaren Winternacht in den Garten hinausgehen und mich auf Equilibres Bank setzen. Ich bin der, der auf der Bank sitzt, ich bin der, der wartet. Ich bin der, der nicht wartet. Ich bin ausschließlich, wo ich liebe – so ausschließlich, und bin ich ausschließlich der, der wartet, der liebt an dem Ort, der für Equilibre bestimmt war?<sup>559</sup>

Oder warte ich doch noch auf Equilibre? Gebe ich uns noch eine Galgenfrist? Aber ist der Aufschub am Ende nur eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Paradox zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe?<sup>560</sup>

An dieser Stelle wird deutlich, dass es sich bei Soudains Lebenshaltung um eine des langen Wartens handelt. Im Bewusstsein des Paradoxes zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe befinden sich Soudain und wohl auch Equilibre in einem Modus des melancholischen Wartens. Der Moment der Möglichkeit der Liebe hat stattgefunden, aber auch das Bewusstsein um seine defizitäre Qualität hat eingesetzt. Um jedoch angesichts dieses Bewusstseins weiterleben zu können, bedarf es – wie auch in der Analyse von Marons Roman deutlich wurde – eines spezifischen Modus: Sollen die Liebe vor der Referenzlosigkeit und die Gegenwart vor dem Entschwinden bewahrt werden, bleibt nur die Möglichkeit, sie in ein Wartekonzept einzubinden.

Soudains Liebesprojekt mag mit Hilfe von selbstauferlegten Wartesituationen, mit dem Spiel um Aufschub und Dauer verbunden sein; die Existenz selbst, sofern in ihr die Liebe eine existenzielle Hauptrolle spielt, scheint nur in der Möglichkeit des langen Wartens zu bestehen: Wer nicht von der Liebe ablassen kann trotz der Unmöglichkeit, sie auf Dauer zu leben, hat nur die Möglichkeit zu warten, scheinen die Texte zu suggerieren. Die Momente der Erfüllung sind singulär, die lange Dauer, das Warten davor und danach sind der Umraum. Oder verhält es sich so, dass, wie in *Animal Triste*, Konzept, Projekt und Projektion, also die Inszenierung

---

<sup>559</sup> VG, S. 172.

<sup>560</sup> VG, S. 174.

dem realen Erleben der Liebe übergeordnet sein muss, um diese vor ihrem Versiegen, vor ihrem Versinken in Banalität zu retten?

Soudain stellt sich diese Frage und lässt eine Entscheidung im Roman offen. Er pendelt

zwischen beiden Thesen von der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe hin und her, seine Gefühle schwanken unaufhörlich zwischen dem Leiden an der Unmöglichkeit und der Hoffnung auf die Möglichkeit. Komplizierter ist es, wenn die Unmöglichkeit, die ein Faktum ist, ein ersehntes Ziel wird, wenn die Möglichkeit das vermiedene Ziel ist. Dieses ist ein psychisches Spiel und ein Liebesspiel, das seit der Epoche der Troubadoure eine lange Tradition hat. Die Realität der Liebe als gelebte Liebe wird dabei vernachlässigt.<sup>561</sup>

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass die oben gestellte Frage angesichts der Paradoxie von Möglichkeit/Unmöglichkeit auf analytischem Wege nicht zu beantworten ist. Sie soll und kann hier nicht beantwortet werden, sonst würde die Analyse in einer Sackgasse enden. An dieser Stelle können nur beide Varianten aufgezeigt, diese jedoch nicht aufgehoben werden. Letztendlich wartet Soudain auf das Ende seines Lebens, wiederum in der Erzählgegenwart: „Der Hortus conclusus ist ein leerer Garten in der Gegenwart. [...] Diese Tage sind jetzt lang“.<sup>562</sup> Sein Tod als absolutes Negatives ist ihm so bewusst wie – erneut – die Unmöglichkeit, der Liebe dauerhafte Präsenz und Gegenwart zu verleihen:

Manchmal denke ich, nun wird es so bleiben, wie es abgebrochen wurde, in diesem unvollkommenen Zustand, und ich begreife, daß dies das Schlimmste ist und daß ich wie die meisten Menschen nur an ein vollkommenes, das heißt an ein abgeschlossenes Leben gedacht habe, wenn ich an den Tod dachte. Ich begreife, daß ich keine Zeit mehr haben werde, etwas zu ändern, wann immer auch der Tod eintritt. Der Tod. In gewisser Weise scheint er längst eingetreten. Das Haus ist still wie ein großer Sarg.<sup>563</sup>

Hortus conclusus ist ein leerer Garten in der Gegenwart. Er ist verlassen, er wartet nicht auf die Zukunft. [...] Der Winter ist jetzt meine Zeit, und wir haben die vier Jahreszeiten durchlaufen, den Herbst mit Saint-Polar und jenen Frühling, einen Höhepunkt der Liebe. Equilibre lag auf der Bank und sagte meinen Namen.<sup>564</sup>

Der Augenblick der Liebe erscheint nun narrativ im Präteritum („Equilibre lag“ und „sagte“), als sei die Zeit des Wartens, der Vergegenwärtigung nun abge-

---

<sup>561</sup> VG, S. 175.

<sup>562</sup> VG, S. 215.

<sup>563</sup> VG, S. 17.

<sup>564</sup> VG, S. 215-216.

geschlossen. Dann bliebe nur noch der Tod und damit das ‚wirkliche‘ Ende zumindest der fiktiven Figur. Das Ende des fiktiven Textes, des Romans gestaltet sich jedoch wiederum im Präsens und als ‚bleibendes‘:

Und der geschlossene Garten bleibt als Allegorie für eine Liebesform, aus der die fatale Unschuld gerade vertrieben ist. [...] Aber ich gebe nicht nach. Was wäre der Liebende ohne seine Imagination, was wäre eine Liebe ohne Konzept?<sup>565</sup>

### 3.4 Das Defizitäre oder doch Ewige der Liebe

Das schmerzliche Bewusstsein, das die Ich-Erzähler in den Romanen *Animal Triste* und *Der verschlossene Garten* besitzen, ist geprägt von Transzendenzverlust und Verlust des Glaubens an Dauerhaftigkeit oder gar Ewigkeit.

Der Augenblick wird insofern als defizitär empfunden, als er nicht in seiner Gegenwart, sondern immer nur als schon vergangener begriffen werden kann. Dieses unaufhaltsame Verstreichen temporärer Momente wird also als permanenter Verlust von Gegenwartserfahrung, aber auch von ‚Selbstheit‘ empfunden: „Ich bin jetzt“ kann nicht gesagt werden. Soudain, der Ich-Erzähler in Gruenters Roman *Der verschlossene Garten*, sagt: „Ich bin ausschließlich da, wo ich liebe.“<sup>566</sup> Verändert man den Satz ein wenig zu „Ich bin nur da, wenn ich liebe“, kann das ‚wenn‘, als sowohl konditionale wie auch temporale Konjunktion, hier die Abhängigkeit des Da-Seins des Seins vom Bewusstsein, von der Wahrnehmung von Zeit aufzeigen. Genau so, wie der Augenblick immer schon vergangen ist, sind auch die Liebe und das „Ich“, das „Selbst“ nur im immer schon vergangenen Augenblick denkbar.

Auch die Ich-Erzählerin in *Animal Triste* existiert nur, wenn sie liebt:

Nachträglich scheint es mir, als ergäbe mein ganzes Leben vom Tag meiner Geburt an nur einen Sinn, wenn ich es als einziges langes Warten auf Franz verstehe.<sup>567</sup>

Alle anderen Episoden ihres Lebens hat sie ausgeblendet oder vergessen, sie werden nicht mehr vergegenwärtigt.

---

<sup>565</sup> VG, S. 222.

<sup>566</sup> VG, S. 106.

<sup>567</sup> AT, S. 51.

Der ‚Verlust von Ewigkeit‘ ist also ein Charakteristikum des defizitären Augenblicks, zugleich bedeutet er jedoch die Absenz eines ‚Ewigkeitsersatzes‘ für den modernen und postmodernen Menschen: Der Transzendenz – sei sie eschatologisch oder idealistisch motiviert – verlustig gegangen, besitzt er angesichts des defizitären Augenblicks eben nicht mehr jene „Ersatzteile des Ewigen“. In den Worten Bohrrers:

Will man sich klarmachen, was der poetische Nihilismus in diesem Zusammenhang bedeutet, hat man sich nur die Plötzlichkeitsstruktur des literarischen Augenblicks vorzustellen, nunmehr abzüglich seiner epiphanen Qualität.<sup>568</sup>

Nicht nur der lebensweltliche Augenblick ist in seiner Erfassung höchst prekär,<sup>569</sup> auch der literarische erweist sich als ein Augenblick ohne Dauer, ohne Transzendenz und ohne Ewigkeitsbezug. Und er tritt in einer „Plötzlichkeitsstruktur“ auf. Unerwartet, abzüglich seiner epiphanen oder anderweitig transzendentalen Qualitäten im Nu begriffen, ist er ein rein defizitärer, weil immer schon negativer. Unter Negativität ist hier seine immer schon implizierte Absenz zu verstehen. Und der poetische Nihilismus – oder auch die poetische Negativität, wie sie an anderer Stelle genannt wird – kommt dort vor,

[...] wo der Modus der Plötzlichkeitsbestimmung nicht mehr positiv, sondern negativ codiert ist. [...] Baudelaires *spleen* ist nicht mehr die romantische Melancholie angesichts eines als leer empfundenen Zeitalters, sondern sehr viel spezifischer das Bewusstsein von einer notwendigen Leere der subjektiven Zeit. Diese besteht darin, daß der empfundene Augenblick nicht mehr zu seiner phänomenologischen oder epiphanen Entfaltung gelangt, sondern als immer schon gewesener, als von reiner Negativität bestimmter reflektiert ist.<sup>570</sup>

Baudelaire, laut Bohrer der Erste, der den defizitären Augenblick literarisch verwirklichte, nennt ein solches Bewusstsein in *A une passante* den ‚Zeitschmerz‘.<sup>571</sup> Soudain und die Ich-Erzählerin in *Animal Triste* besitzen diesen Schmerz ebenfalls: Sie wünschen sich, das Flüchtige (die Zeit, die Liebe) für ewig zu besitzen. Zugleich haben sie aber das Bewusstsein, dass das Flüchtige nicht festzuhalten ist, und erleiden den dieses Bewusstsein begleitenden Schmerz. Parallel zu einer der

---

<sup>568</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 119.

<sup>569</sup> Vgl. auch Kapitel II.1.1 dieser Arbeit: Die Illusion einer ‚objektiven Zeit‘.

<sup>570</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 119.

<sup>571</sup> Vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 43-44.

Thesen dieser Arbeit, nämlich der, dass fiktive Zeiterfahrung im literarischen Text unter dem Eigengesetz der Ästhetik bzw. Poetik betrachtet werden muss, wird nun im Folgenden auch der defizitäre Augenblick in seiner literarischen Erscheinung unter den Prämissen und Eigenheiten seiner ästhetischen Qualität untersucht.

### **3.4.1 Soudain! Der Augenblick der Liebe: Präsens und Präsenz**

Über die eben genannten zeittheoretischen Begriffe hinaus tritt nun ein weiteres zeitliches Konzept für die Argumentation in diesem Kapitel in den Vordergrund: das Präsens und in Verbindung damit der Begriff der Präsenz.

Vor dem Hintergrund der auch in den historischen Quellen konstatierten Flüchtigkeit und Defizitität des Augenblicks stellt sich die Frage, inwieweit der Augenblick doch als präsentischer, als gegenwärtiger wahrgenommen werden kann – zumindest in seiner literarischen Form. Mit Bohrer stelle ich diesbezüglich die These auf, dass es sich bei dem im Folgenden zu analysierenden literarischen Moment um einen Plötzlichkeitsmoment handelt, der zunächst auch die ihm nach Bohrer zugehörige Eigenschaft der Referenzlosigkeit besitzt. Jedoch soll im Folgenden von Selbstreferenz anstatt von Referenzlosigkeit gesprochen werden. Dazu zunächst noch einmal die Szene des Moments aus Gruenters Roman:

Ich weiß nicht, was es war, daß ich dieses Mal die Stufen hinunterging und auf die Bank zu. Primavera, als wäre sie es gewohnt, erhob sich und ließ sich unter der Weide im Schatten nieder. Ich legte Equilibre auf die Bank und schlug ihren Rock hoch. Im Moment, als sie die Augen zu mir aufschlug, sprach sie meinen Namen.

Da hatte ich ihn, meinen Namen, aus ihrem Mund, in jenem unvorbereiteten Augenblick einer vollkommenen Hingabe, mein Name, der wie ein Schlüssel zu ihrem Garten war.<sup>572</sup>

Im Sinne Bohrers erweist sich die Plötzlichkeit hier als wichtiges Charakteristikum des Augenblicks. Der Moment, die Möglichkeit der Liebe ereignet sich überfallartig – ‚soudain‘ – und in bewusster Wahrnehmung Durch das visuelle Moment des ‚Augen-Öffnens‘ und die lautmalerische Qualität der ‚Plötzlichkeit‘ (‚S-o-u-d-a-i-n‘) wird eine (literarische) Präsenzsituation geschaffen. Wenn Equilibre Soudains Namen laut ausspricht – aufseiten des Lesers geschieht dies in einem re-

---

<sup>572</sup> VG, S. 113.

zeptionsästhetischen Akt, der durch den freigelassenen Raum zwischen den Worten „sprach sie meinen Namen“ und dem deiktischen „Da hatte ich ihn, meinen Namen“ vollzogen wird – macht sich das Zeichen ‚Soudain‘ gleichsam in seiner wirklichen sinnlichen Präsenz als Laut, als Klang erfahrbar. Und es ist der Akt der Namenszuschreibung, der diejenige Referenz vollzieht, die schließlich zur Selbstreferenz wird: „Ich bin ausschließlich, wo ich liebe“<sup>573</sup>, sagt Soudain. Diese bereits hervorgehobene Aussage verdeutlicht hier noch einmal, dass Soudain sich selbst zur Referenz nimmt, sich seiner selbst bewusst wird. Er erkennt sich also selbst, jedoch ausschließlich im Moment der Liebe. Diese Selbst-Erkenntnis ist nun wiederum zeitabhängig. Wo kein Moment ist, ist auch kein Selbst.

Entscheidend ist nun, in welcher Form der Text dieses Ereignis sprachlich zu greifen versucht. Denn es wird nicht narrativ beschrieben. Angesichts der Un(be)greifbarkeit des Augenblicks wird es vielmehr durch das lautmalerische Surplus des ästhetischen Eindrucks, die onomatopoetisch inszenierte Selbstreferenzialität – soudain! Plötzlich! – sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch transportiert. Die Gegenwart wird zu einem selbstreferenziellen Ereignis, die Liebenden werden selbst zur Liebe, zur Sprache, zum Ding an sich, ohne auf ein ‚Weiteres‘ an Referenz und Transzendenz zu zeigen. Und sie kommt – deswegen glaube ich hier auf einen defizitären Augenblick im Sinne der poetischen Negativität gestoßen zu sein – ohne den Ewigkeitsanspruch, die „Ersatzteile“ des Ewigen, derer sich der Mensch zur Selbstrettung bedienen möchte, aus. Eine vertiefte Erkenntnis über den Augenblick ergibt sich dabei rein aus dessen ästhetischer Vermittlung<sup>574</sup>, wie Bohrer konstatiert:

[E]s liegt dem poetischen Nihilismus nichts an der letzten Begründung. Vielmehr liegt die Essenz seiner Negativität im phänomenologisch begabten Blick, jenseits vom teleologischen Interesse: Er lügt das Geschehene nicht um zu höheren Zwecken, sondern steigert es in seiner sinnlichen Ansehnlichkeit bis hin zur erkenntniskritischen Reflexivität.<sup>575</sup>

Nach Wolfgang Iser präsentiert sich die Liebe aus anthropologisch-literarischer Sicht als „die intensivste der Evidenzerfahrungen“ und gleichzeitig als „zentra-

---

<sup>573</sup> VG, S. 106.

<sup>574</sup> Vgl. auch Fußnote 599.

<sup>575</sup> Bohrer, Karl Heinz, „Möglichkeiten einer nihilistischen Ethik“, in: Heidbrink, Ludger, *Entzau- berte Zeit, Der melancholische Geist der Moderne*, München, Wien: 1997, S. 45.

le[r] Sachverhalt literarischer Inszenierung“.<sup>576</sup> Hier kann also unterstützend auch mit Iser's rezeptionsästhetischen Konzepten argumentiert werden: Der Präsenzeffekt an der eben analysierten Stelle des Romans erzeugt sich im sinnlich wahrnehmbaren Augenblick der Liebe, in dem Moment, in dem der visuelle und der auditive Sinn am Bewusstsein und an der Repräsentation von Zeiterfahrung mitwirken. Der plötzlich einsetzende Moment, die Aussprache des Namens „Soudain“ erzeugt jene Stimmung, die dem Moment und dem Selbst eine Präsenz im Sinne einer wahrnehmbaren Gegenwärtigkeit verleiht.

Somit existiert wohl ein Augenblick der Liebe, der assoziativ dem sexuellen Höhepunkt ähnelt, aber auch er ist in seiner Gegenwartserzeugung, oder mehr noch in der Erzeugung einer Illusion von Gegenwart, immer schon vergänglich: Präsenzeffekte, die erlebt werden können, sind immer schon von Absenz durchdrungen. Sie können daher unweigerlich nur Effekte von Präsenz sein, wie unter Verweis auf Gumbrechts Idee vom „Wunsch nach Präsenz“<sup>577</sup> bemerkt werden kann. In Marons Roman ist es umgekehrt der Gestus des Über-das-Gesicht-Streichelns, in dem der Tastsinn das Zeichen sinnlich erfahrbar und die Liebe zeigend präsent macht. Den „Augenblick“ der Liebe in seiner „sekundenschnellen“ Plötzlichkeit kennt die Ich-Erzählerin nur in Form jener „Simulation“, die diese Geste darstellt. Dies unterstützt jedoch die These, dass der Augenblick das Bewusstsein der Sinnestätigkeit, hier des Tastsinns, voraussetzt, um erfassbar zu werden.

Alle Tode, die zwischen seinem und meinem Leben gestorben worden waren, pulsten für einen Hauch von Zeit zwischen meiner Fingerkuppe und seinem versteinerten Zeh. Das muß es gewesen sein, was Franz und ich gespürt haben, als die Haut seiner Fingerrücken und die Haut auf meiner Wange sich berührten und sich in dem unergründlichen Code der Liebe sekundenschnell mitteilten, was zu sagen unmöglich ist.<sup>578</sup>

An dieser Stelle muss erneut betont werden, dass es sich bei den analysierten Momenten um literarische Momente handelt. Damit nähern wir uns wieder einer der Hauptaporien der Zeitlichkeit: Diese bedarf immer subjektiver Vermittlung,

---

<sup>576</sup> Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 509. Auch der zweite Teil des Zitats bestätigt meine Analyse in diesem Kapitel, da ich beim Liebesprojekt der beiden Erzähler-Figuren stets auch von deren literarischer Inszenierung ausgegangen bin. Siehe auch die Schlussabsätze dieses Kapitels.

<sup>577</sup> Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich, „Epiphanien“, in: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 203-222, v.a. S. 215.

<sup>578</sup> AT, S. 183.

um analysierbar zu werden. Außerhalb des Subjekts bleibt Zeit stets eine abstrakte Größe. Sie bietet sich der Analyse insbesondere in ihrer literarischen Vermittlung als fiktive Zeiterfahrung, insbesondere in ihrer literarischen Vermittlung als fiktive Zeiterfahrung, als unter ihren ‚eigenen Gesetzen‘ stehende, als poetische, als ästhetische Zeit an. Hier vermag es der literarische Text – um zu Bohrers Argumentation zurückzukehren – aufgrund seiner immer wieder abrufbaren ästhetischen Qualität, ein Gegenwärtiges der Zeit zu erzeugen. Ein literarisches Präsens wird zum

absolute[n] Präsens, absolut im Sinne von reiner Zeitlichkeit, die als Zeitlosigkeit insofern gilt, als sie außerhalb des subjektiven Zeitbewusstseins, also in der Lebenswelt nicht existiert.<sup>579</sup>

### 3.4.2 Nach dem Augenblick der Liebe

Im gesamten Erzählverlauf des Romans *Der verschlossene Garten* herrscht eine charakteristische Stimmung vor: Die Intensität des gefühlten Präsens kann sich immer nur unter der Bedingung ihres Gewesenseins konstituieren, die Liebe kennt nur wenige Momente ihrer „Möglichkeit“. Dies lässt uns zum Ausgangspunkt der Überlegung zurückkehren: Der Mensch ist vom defizitären Augenblick betroffen, auch der Augenblick der plötzlichen Präsenz(-illusion) der Liebe ist stets vergänglich. Auch jener Moment vergeht, und während die ‚reale‘ fiktive Erzählung ihren Fortgang nimmt, werden die Protagonisten erneut vom Bewusstsein der Vergänglichkeit und der Unmöglichkeit dauerhafter Liebe betroffen. Die Einsicht in die Flüchtigkeit des Augenblicks ist gekoppelt an jene in die Flüchtigkeit der Liebe. In den Romanen wird die Unmöglichkeit der Liebe von den Hauptfiguren sogar explizit diskutiert und anerkannt. Eine Utopie bzw. ein Desiderat von Paradies (der ‚verschlossene Garten‘), von permanenter Erfüllung und Ewigkeit steht als Sehnsuchtspunkt im Fokus des Liebesprojekts beider Protagonisten, aber auch das volle Bewusstsein des Defizitären des Augenblicks und der Unmöglichkeit der Dauer. Dies machen die bereits zitierten Textstellen, die hier noch einmal wiedergegeben werden, ganz deutlich:

---

<sup>579</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 43.

Oder warte ich doch noch auf Equilibre? Gebe ich uns noch eine Galgenfrist? Aber ist der Aufschub am Ende nur eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Paradox zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe?<sup>580</sup>

[...] Nein, ihre Traurigkeit kam von dem anderen Teil jener unerreichbaren Utopie, sie kam von der Unerreichbarkeit eines anderen. Ihr geheimes Ziel war, so vermute ich, in das Zentrum der Einsamkeit eines anderen zu gelangen, in das Zentrum meiner Einsamkeit, und so bewegten wir uns in einem Zirkel, denn ich hatte sie in das Zentrum eines Gartens gesetzt, den ich nur für sie entworfen hatte. [...] [S]o kann man behaupten, die Tragödie der menschlichen Existenz liege eben in der Unmöglichkeit der Erkenntnis des anderen und seiner selbst. Aber die Liebe öffnet doch immer diesen verschlossenen Horizont und erreicht eine Nähe, die, auf das ganze Leben gesehen, selten ist. [...] Wenn also die Kenntnis des anderen ungenügend bleibt, gibt es doch solch blinde Momente eines vollkommenen wechselseitigen Verständnisses, die wir gewöhnlich Glück nennen.<sup>581</sup>

Es drängt sich die Frage auf, ob sich der Mensch mit den singulären, vergänglichsten, nur bedingt wahrnehmbaren Augenblicken der Liebe zufriedengibt. Oder sucht er, Bohrer zum Trotz, doch wieder nach „Ersatzteilen des Ewigen“? Ergibt er sich dem defizitären Augenblick und der sich anschließenden poetischen Melancholie? Bleibt ihm anderes, als zur Negativität der Gegenwart zurückzukehren und diese zu akzeptieren? Bleibt der Garten verschlossen?

Und wie verhält es sich mit dem traurigen Tier des Romans *Animal Triste*? In Marons Romanen geht es, wie oben bereits angedeutet, fast immer vornehmlich um die Liebe bzw. um „die Einsicht in die Unmöglichkeit der Liebe“.<sup>582</sup> Damit wird noch einmal der Kernpunkt thematisiert, dass die Einsicht in die Flüchtigkeit des Augenblicks an die Einsicht in die Flüchtigkeit der Liebe gekoppelt ist. Auch wenn die beiden Erzählerfiguren und Protagonisten in *Animal triste* und *Der verschlossene Garten* unterschiedliche Charaktere haben – Soudain repräsentiert Geduld, Distanz und Aufschub, Marons Erzählerin eher die ‚Amour fou‘ bzw. die Liebende ‚aus Passion‘ –, werden sie von derselben Motivation angetrieben: die Liebe mit Hilfe des Wartens aus dem konventionellen Zeitschema herauszuheben und ihr Einzigartigkeit und vor allem Unendlichkeit zu verleihen.

---

<sup>580</sup> VG, S. 174.

<sup>581</sup> VG, S. 71-73.

<sup>582</sup> Vgl. auch Egger-Riedmüller, Andrea, *Figurationen einer fortgeschriebenen Liebe. Eine topologische Suche nach dem Glück in Liebesgeschichten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Innsbruck: Universität Innsbruck, Inst. f. dt. Sprache, Literatur u. Literaturkritik, 2004, S. 54.

Alle Liebenden sind somit von der Sehnsucht nach Gegenwart und Ewigkeit getrieben, auch im Fall des Ich-Erzählers Soudain und der Ich-Erzählerin in *Animal Triste*. Sie streben die Einklammerung der Gesetze von Raum und Zeit an, sie wollen die absolute Präsenz, das absolute, stets andauernde Präsens. Da sich diese Sehnsucht jedoch nicht realisieren lässt, tritt der kompensatorische ‚Überlebensmodus‘ einer Illusion zutage.

In seinem Aufsatz *Die Versprechungen der Liebe* arbeitet Thomas Jung die den Liebenden eigene Zeit heraus, die ebenfalls von der Illusion des Präsentischen, vom gewollten ‚nunc stans‘ strukturiert wird:

Vielmehr verwandelt die Liebe die Zeit, ihre inneren Strukturformen als Ganzes; sie entkräftet die zentralen Modi, die seit den Bekenntnissen des Augustinus als Bestimmung subjektiver, erlebbarer Zeit angenommen werden. [...]

Dagegen (in Abgrenzung zu Erinnerung und Erwartung) zielt die Liebe auf ein Sein für und ein Sein im Augenblick. In ihr sind die Dimensionen der Zeitlichkeitsformen wirkungslos; sie sind aufgelöst zugunsten eines Zaubers von Gegenwärtigkeit, in der Zeit anspruchslos vergehen kann. Im Augenblick der erlebten Liebe verliert die Vergangenheit, was sie war, setzt die Gegenwart aus mit dem, was sie zu fordern scheint, und gerinnt die Zukunft zu dem, was in der Liebe allein zählt: ein Nievergehen des Augenblicks.<sup>583</sup>

Die Illusion, die sich diesen Voraussetzungen anschließt, wird in beiden Romanen in einem Modus des melancholischen Wartens in Verbindung mit dem schreibenden Vergegenwärtigen gelebt.

### **3.5 Das Narrativ des Wartens: Vergegenwärtigungsstrategie wider den defizitären Augenblick**

Zum Abschluss dieses Kapitels soll im Folgenden noch einmal die Hauptthese unterstrichen werden: Im literarischen Text wird es möglich, die überlebensnotwendige Illusion einer Dauerhaftigkeit (der Liebe) aufrechtzuerhalten, deren fundamentaler Bestandteil eine Haltung des Wartens ist. Soudain hatte sein Liebesprojekt zu Beginn abstrakt konzipiert. Als Equilibre in sein Leben tritt, füllt sie die Projektionsfläche mit einer ‚realen‘ Figur. Nachdem sie Soudain und somit auch den Garten verlassen hat, müsste das Projekt beendet sein und der Schmerz über

---

<sup>583</sup> Jung, Thomas, „Die Versprechungen der Liebe“, in: Kamper, Dietmar (Hrsg.), *Das Schicksal der Liebe*, Weinheim, Berlin: Quadriga, 1988, S. 37-52, hier v.a. S. 47-48.

die Vergänglichkeit einsetzen. Soudain nimmt jedoch daraufhin eine wartende Haltung ein. Außer dem Akt der Verschriftlichung seiner Liebe fügt er seinem Leben keine wirklichen Episoden im Sinne von Handlung hinzu. Die Handlung des Romans besteht stattdessen aus der Vergegenwärtigung der Vergangenheit und ihrer Kontemplation in der Erzählgegenwart. Indem Soudain sein Projekt fortwährend kontemplativ aktualisiert und sich den einen Moment seiner Namensgebung vergegenwärtigt, der ihn sich selbst gegenwärtig und präsent macht, vergeht die Liebe auch nach Equilibres Fortgehen nie mehr.

Die These, dass in der Liebe nur im vergegenwärtigenden Modus des langen Wartens Ewigkeit erzeugt werden kann, soll hier auch für Marons *Animal Triste* noch einmal durch Zitate unterstützt werden. Damit soll auch noch einmal das Paradoxon benannt werden, das darin liegt, dass der temporale Modus des Wartens einerseits ein Gegengewicht zum defizitären Augenblick bildet, andererseits jedoch ästhetisch die gleiche Wirkung erzielt, nämlich die des Präsentischen. Indem die Modi die Aufmerksamkeit ästhetisch auf den temporalen Faktor richten, das heißt, indem sie die Wahrnehmung als aisthesis sensibilisieren, erwirken beide somit erst die „Entstehung“ von Zeit in einer Zeiterfahrung eines Präsens, das in lebensweltlicher Zeiterfahrung so nicht darstellbar ist.

Nachdem Franz der Tod ereilt hat und er nicht weiter ‚real‘ als Projektionsfläche für die Liebe der Ich-Erzählerin fungieren kann, bleibt auch ihr nur die vergegenwärtigende Haltung des Wartens und des schreibenden Erinnerns:

Erst seit Franz mich verlassen hat und ich auf ihn warte, ohne zu hoffen, daß er wiederkommt, lebe ich mit ihr [der Liebe, N.B.] in Eintracht.<sup>584</sup>

Nur durch das Warten auf Franz bekommt die Liebe somit eine weitere Möglichkeit, wodurch umso deutlicher wird, warum die Ich-Erzählerin diesen Modus in einer langen Gegenwart bis zum Ende des Romans verlängert. Eine Ausrichtung in die Zukunft (ohne „zu hoffen“, also ohne zu er-warten) existiert für sie nicht. Es handelt sich ausschließlich um ein die Illusion von Gegenwart erzeugendes langes Warten, im vollen Bewusstsein der Negativität und des Defizitären.

---

<sup>584</sup> AT, S. 30.

Schreibend kann die Erzählerin literarisch den „Diskurs der Abwesenheit“<sup>585</sup> erzeugen, während Franz der ewig Abwesende bleibt.

Als weitere Gemeinsamkeit der beiden Romane wurde konstatiert, dass die Liebe zwangsläufig als Projekt gestaltet werden muss, da ihr Konzept nur in Form einer Projektion konkretisiert werden kann. Da das Projekt sogar den Liebesaugenblicken vorgängig ist, kann es auch unabhängig von der Präsenz oder Absenz der Projektionsfläche weiter existieren. Das ist der Modus, die Illusion, die das Überleben ermöglicht: Erst wird gewartet, dass die Projektionsfläche erscheint, dann folgen flüchtige Momente der Präsenz und des Präsens von Liebe, und nach dem Verschwinden der Partner stellt sich ein erneuter Wartemodus des erinnernden Sich-Vergegenwärtigens ein. Diesen Modus des Wartens nimmt Soudain im *verschlossenen Garten* ein:

Und dann sehe ich mich in einer klaren Winternacht in den Garten hinausgehen und mich auf Equilibres Bank setzen. Ich bin der, der auf der Bank sitzt, ich bin der, der wartet. Ich bin der, der nicht wartet. Ich bin ausschließlich, wo ich liebe – so ausschließlich, und bin ich ausschließlich der, der wartet, der liebt an dem Ort, der für Equilibre bestimmt war?<sup>586</sup>

Soudain benötigt somit diese Distanz, er nimmt sie letztendlich selbst wieder ein: In seiner wartenden Position kann sein Liebeskonzept fortbestehen, obwohl der Ort für Equilibre bestimmt war bzw. für die „Möglichkeit der Liebe“ und er dort nicht allein sitzen und warten sollte. In seiner Reflexion kann er den Moment der Liebe jedoch stets neu erzeugen. Die Liebe oder vielmehr jene Projektion der Liebe, die andauernd und unendlich ist, kann sich im literarischen Text vollziehen; die kurzen, plötzlichen Momente der realen Vereinigung der Liebenden vermochten dagegen nicht jene lange Präsenz zu erzeugen: Warten in Imagination und Projektion, inszeniert und vergegenwärtigt im literarischen Text, ist folglich das Fundament des einzigen Liebesprojekts, das dauerhaft gelingen kann. Distanz, so wurde in den Einzelanalysen herausgearbeitet, ist auch insofern ein wichtiger Bestandteil des Konzepts, als sie die Liebe vor Banalität rettet:

---

<sup>585</sup> Diesen Begriff verwendet Roland Barthes im folgenden Kontext: „Der Andere ist im Zustand immerwährenden Aufbruchs, im Zustand der Reise; er ist, seiner Bestimmung nach, Wanderer, Flüchtiger; ich, der ich liebe, bin meiner umgekehrten Bestimmung nach seßhaft, unbeweglich, verfügbar, in Erwartung [...] das immer gegenwärtige Ich konstituiert sich nur angesichts eines unaufhörlich abwesenden Du. [...] Historisch gesehen wird der Diskurs der Abwesenheit von der Frau gehalten [...].“ Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 27.

<sup>586</sup> VG, S. 172.

In all dem setzt sich eine neuartige, typisch romantische Paradoxie durch: die Erfahrung der *Steigerung* des Sehens, Erlebens, Genießens *durch Distanz*. Der Abstand ermöglicht jene Einheit von Selbstreflexion und Engagement, die im unmittelbaren Genuss verlorengehen würde. So wird der Akzent von der Erfüllung in die Hoffnung, in die Sehnsucht, in die Ferne verlagert, und man muß den Fortschritt im Prozeß des Liebens dann ebenso suchen wie fürchten.<sup>587</sup>

Die Distanz zum Partner muss in den Romanen nach dem Liebesmoment in jedem Fall wieder geschaffen werden (über den Fakt hinaus, dass sie sich automatisch wiederherstellt, da der Augenblick ihrer Überwindung ohnehin flüchtig ist), um das Liebesprojekt vor Banalisierung, vor Aufzehrung, vor Flüchtigkeit zu bewahren.

Die prononcierte Subjektivität der Romane erklärt sich, um es noch einmal zu betonen, aus der Absenz einer auktorialen Erzählinstanz und der Exklusivität der Ich-Erzähler. Für die Thematik der Romane – Liebe, Zeitbewusstsein, Tod – scheint dies der einzig mögliche Erzählgestus zu sein. Denn diese anthropologisch relevanten Aspekte können angesichts ihrer zeitlichen Struktur und ihrer Abstraktheit ohnehin nur in subjektiver Vermitteltheit existieren.

Das Präsentische der subjektiven Zeiterfahrung hat Vorrang vor der teleologischen Struktur einer chronologisch orientierten Zeit der Lebenswelt.<sup>588</sup> Man kann aus dieser Subjektivierung von Zeitlichkeit wiederum zu der Annahme gelangen, dass die Literatur als Kontext fiktiver Zeit überhaupt keine andere Zeitlichkeit kennt als diese ästhetisch erzeugten Strukturen in Autonomie zu einer chronologisch-teleologischen Ordnung. Durch die Ich-Erzähler-Perspektive wird das Projekt Liebe nur aus der Sicht des einen Liebenden wiedergegeben. Die subjektive Erzählhaltung bewirkt, dass es keine höhere Instanz gibt, die ihre (zeitlichen) Konventionen durchsetzt.

Das Liebesprojekt kennt, zeitlich gesehen, ein klares Ziel: Die Liebenden wollen der Linearität der konventionellen Zeitmessung entkommen, wollen an ihrem eigenen Ort, in ihrer eigenen Zeit, im Erleben der Gegenwart leben, im reinen Jetzt, das nie vergeht, unendlich ist.

---

<sup>587</sup> Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S. 172 (Hervorhebung im Originaltext).

<sup>588</sup> Dies ist ein Phänomen, das Ricœur in der Analyse der Zeitromane grundsätzlich identifiziert. Vgl. *ZuE* II, S. 188.

Einen Ausweg aus der konventionellen Vorstellung vom Fließen der Zeit als einer Bewegung im Raum finden die beiden hier analysierten Romane im metaphorischen Feld abgeschlossener Räume: dem Haus und seinem ‚Hortus conclusus‘ bei Gruenter und dem nicht mehr zu verlassenden Zimmer,<sup>589</sup> in dem Marons Ich-Erzählerin wartet. Beide Räume erinnern an die Vorstellung des Paradiesgartens. Sie sind abgeschlossen und statisch, und da die Bewegung bzw. das Vergehen der Zeit meist nur an einer Veränderung des Raums abgelesen werden kann,<sup>590</sup> kristallisiert sich eine Idee von Zeitstillstand und Zeitlosigkeit heraus, die vom Wartemodus noch unterstützt wird. Die implizierten metaphorischen Konnotationen der beiden Räume tragen somit dazu bei, jene fiktive Zeiterfahrung des Wartens zu erzeugen. In diesen heterotopischen Räumen<sup>591</sup> kann sich nun die Liebe oder vielmehr jene Projektion der Liebe, die andauernd und unendlich ist, vollziehen.

---

<sup>589</sup> „Variously staging their disintegration, Maron’s protagonists retreat into an inner world where temporal and spatial relations intersect, where history and materiality are tightly interwoven. As E. Boa emphasizes in reference to women writers such as Virginia Woolf, Ingeborg Bachmann and Maron, the domestic space of the narrator’s room frequently figures as a central chronotope as well as a metaphor for the ‚Kern des Selbst, in das sich das Subjekt unter Druck zurückzieht‘. Articulating the multivalence of this chronotope as a locus of control and realm of freedom, Boa poses the crucial question: ‚Solches Sichzurückziehen, das aber zur völligen Isolation führen kann, bleibt mehrdeutig: Ist es eine Überlebensart, eine Todesart oder gar die letzte Möglichkeit des Widerstands in extremis?‘ Rossbacher, Birgit, *The state of being object*, S. 201. Dasselbe konstatiert Rossbacher übrigens auch für Rosalind, die Protagonistin in Marons Roman *Die Überläuferin*: „Yet while this condition (of paralysis) prevents Rosalind from physically crossing the threshold to the outside world, she delights in the recognition that it frees her mind to traverse topographical and chronological barriers. Her room transforms into a temporal space in which she can conjure up and commingle past memories and desired futures in a never ending present.“ Rossbacher, Brigitte, „Status of State and Subject: Reading Monika Maron from *Flugasche* to *Animal triste*“, S. 201.

<sup>590</sup> Vgl. auch: „Die Liebenden können ihre Liebe nicht anders erleben denn als etwas, was immer so bleibt. [...] Indem alles, was Raum bildet, sich gleich schnell mitbewegt, wird die Zeit, die man ja nur an Veränderungen im Räumlichen erfahren kann, aufgehoben.“ Matt, Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München (u.a.): Hanser, 1989, S. 89.

<sup>591</sup> Foucaults Konzept der Heterotopien kann für diese Orte/Räume der Liebe (vgl. auch Fußnote 272) gelten: Während der Garten in seiner Konzeption verschiedene Welten zusammenbringt, gilt dies – wenn er denn auf den Garten Eden anspielt – auch für verschiedene Zeiten, nämlich die Vergangenheit, die Gegenwart und eine Ewigkeit, welche zusammengenommen eine dem ‚Hortus conclusus‘ zugehörig scheinende Heterochronie der Ewigkeit bzw. Zeitlosigkeit bewirken. Dies soll durch folgende Bemerkung unterstützt werden: In der Bilddarstellung *Das Paradiesgärtlein*, in der die Metapher des ‚Hortus‘ eine Repräsentation erhält, erzeugt der Maler den Eindruck einer Zeit der Ewigkeit als Akkumulation verschiedener temporaler Stufen. Dies geschieht dadurch, dass er verschiedene Pflanzen, die biologisch gesehen zu unterschiedlichen (Jahres-)Zeiten in Blüte stehen würden, gleichzeitig in ihrer Blüte repräsentiert. Dies erhärtet die Überlegung, dass ästhetisch gestaltete Zeiterfahrung, sei es auf bildlicher oder, wie hier diskutiert, narrativer Ebene, eine von linear-teleologischen Vorstellungen unabhängige, den menschlichen Vorstellungs- und Erfahrungsraum erweiternde ästhetische (poetisch-fiktive) Zeiterfahrung erzeugen kann. Vgl. auch Kapitel II.1.2.2.3.1 dieser Arbeit: Von der Zeit zur Erzählung, von den Aporien zur ‚poiesis‘. – Marons Zimmer hingegen scheint eine illusorische Heterotopie darzustellen: Der vor allem imaginäre, metaphorische Raum, in den die Schriftstellerin sich zurückzieht, entlarvt den ‚realen‘ äußeren Raum mit seiner ‚Weltzeit‘ dadurch als noch größere Illusion, dass die subjektive Zeit innerhalb ihres Raums die eigentliche Gültigkeit beansprucht.

Auch der zweite hier untersuchte zeitliche Aspekt, der des Verlusts der Gegenwart und der Ewigkeit in der Liebe, lässt sich an die eben analysierten Konnotationen der Metaphorik um den ‚Hortus conclusus‘ zurückbinden: Der Verlust des Paradieszustands einer Zeitlosigkeit, einer Ewigkeit ist wiederum eng verbunden mit einer Haltung des melancholischen Wartens und Erinnerns – nicht nur in dem Roman *Der verschlossene Garten*:

[...] Garten und Spiel sind seit jeher die symbolischen Zeichen einer kontemplativen, der Melancholie nahen Sphäre, die Erinnerung immer schon mit Trauer gleichsetzt.  
Denn was heißt Erinnerung anderes als Vergegenwärtigung eines nicht mehr Gegenwärtigen?<sup>592</sup>

Das melancholische Moment des Narrativs ergibt sich, wie gezeigt wurde, dadurch, dass in dieser Vergegenwärtigungsstrategie der Status des Vergangenen und Verlorenseins stets mitreflektiert und zur Trauer erhoben wird.<sup>593</sup>

Zusammenfassend soll noch ein letzter Blick auf die Tatsache geworfen werden, dass man es in dieser Analyse mit *literarischer Zeiterfahrung* zu tun hat: Es wurden Möglichkeiten herausgearbeitet, das Unendliche, ewig Präsensische als Gegenkonzept zu linearen Zeitvorstellungen einer Lebenswelt zu erzeugen. Sie fanden sich auf inhaltlicher Ebene in Form eines ansonsten flüchtigen Liebeszustands, der qua Wartehaltung und erinnernder Vergegenwärtigung seiner Projektionen ewig aufrechterhalten wird. Auf formaler Ebene erschienen sie in Gestalt der subjektiven, poetischen Imagination durch den Künstler und ihrer poetischen Inszenierung in Form der Erzählung, die je das Präsensische schafft.

Autoren<sup>594</sup> haben also die Möglichkeit, durch die Erzählerfigur die Vergangenheit in die Gegenwart zu schreiben und in dieser literarischen Vergegenwärtigung, während der nichts weiter getan wird, ‚keine Episoden mehr hinzugefügt werden‘ und somit gewartet wird, eine ‚eigene‘ Zeit, ein fortdauerndes Präsens zu erzeugen. Das Phänomen der literarischen Zeitlosigkeit im Sinne einer steten Gegenwart wurde oben analysiert: Es ist unter anderem dadurch gekennzeichnet, dass das epische Präteritum keine Vergangenheitsaussage ist. Mit Bezug auf Weinrich wurde die Negation von Zeit sogar in den grammatikalischen Vergangenheits-

---

<sup>592</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 38.

<sup>593</sup> Vgl. wiederum Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, S. 11-15.

<sup>594</sup> Dies gilt auch für zahlreiche weitere literarische Werke.

markern identifiziert und die autonome Stellung von poetischer/fiktiver Zeiterfahrung in Bezug auf die Zeiterfahrung in der Lebenswelt herausgearbeitet.<sup>595</sup> Damit kann der flüchtige Moment aus seiner Flüchtigkeit herausgehoben, im ‚nunc stans‘ des Wartens präsentisch und somit der Ewigkeit ebenbürtig gemacht werden. Im reflektierenden, vor allem aber im schreibenden Erinnerungsgestus des narrativen Textes kann Gegenwart in einer konkreten Gestalt präsent gemacht werden – und dies dauerhaft.

Darüber hinaus stellt das Warten als ästhetisches Bewusstsein, das mit einer kontemplativen Stimmung einhergeht, ebenso wie die Plötzlichkeit ein

absolutes Präsens [her, N.B.], absolut im Sinne von reiner Zeitlichkeit, die als Zeitlosigkeit insofern gilt, als dass sie außerhalb des subjektiven Zeitbewusstseins, also in der Lebenswelt nicht existiert.<sup>596</sup>

Im Präsens des Wartens gelingt das Gegenwärtigen des Dargestellten aus Stücken verschiedener Vergangenheitsschichten. Der Leser vollzieht dabei, um es mit Ricœur zu sagen, den zweiten Schritt jener Konsonanz schaffenden Operation mit.<sup>597</sup>

Der literarische Text kann den defizitären Augenblick in der poetischen Ausgestaltung denken bzw. ästhetisch repräsentieren und ‚aushalten‘. Er erzeugt mittels dieser fiktiven Zeiterfahrungen einen von Teleologie unabhängigen Modus.<sup>598</sup>

So akzeptieren die Protagonisten/Erzähler der Romane das Bewusstsein defizitärer Zeit, während sie gleichzeitig, wie man sagen könnte, Gegenmaßnahmen ergreifen: durch die Vergegenwärtigung der gelebten Plötzlichkeitsmomente, in denen sich Liebe ereignete, durch das Schreiben, das trotz unterschiedlicher Tempusschichten (Präsens für die ‚unmittelbare‘ Erzählgegenwart, Präteritum und Perfekt) Präsens und Präsenz erzeugt, als „ästhetische Vermittlung imaginativer Zeitlosigkeit“<sup>599</sup>, die sich als kongruent zu Ricœurs Konzept der fiktiven Zeiter-

---

<sup>595</sup> Vgl. Kapitel III.2.1 dieser Arbeit: Narratologische und poetologische Merkmale einer fiktiven Zeiterfahrung des Wartens.

<sup>596</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, S. 43.

<sup>597</sup> Vgl. z.B. *ZuE* III, S. 437.

<sup>598</sup> Vgl. auch: „Den Gedanken, der Tod sei das Unausdenkbare, hat die ästhetische Negativität anders gefaßt. Sie hat die Abgründigkeit bis in ihren letzten Grund versucht in der Sprache zu verdeutlichen. Die ästhetische Negativität hat das Unausdenkbare zu Ende gedacht. Nicht als Theorem [...] sondern eben in literarischer Reflexion.“ Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens*, S. 154. Dies soll noch einmal unterstreichen, dass das Konzept des defizitären Augenblicks wie der Tod der Kategorie des poetischen Negativismus oder Nihilismus zuzuordnen ist.

<sup>599</sup> Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens*, S. 154.

fahrung erweist. Es entsteht ein Präsens als rein ästhetischer Zustand, als poetisierte Zeit. Interessant ist diesbezüglich weiterhin der von Ricœur postulierte Konnex von Zeit und Lebenswelt. Die fiktive Zeiterfahrung besteht nicht nur in Autonomie von der Zeiterfahrung der Lebenswelt, indem sie die „Wirklichkeit“ der fiktiven Zeiterfahrung des Wartens und des Präsentischen anders als gewohnt repräsentiert und damit eben die Aufmerksamkeit auf ihre Repräsentation lenkt, sondern sie kann auch rückwirkend die Zeiterfahrung des lebensweltlichen Kontexts modifizieren und erweitern.<sup>600</sup> Eine solche Maßnahme erwirkt letztendlich die fiktive Zeiterfahrung des Wartens, das dem ‚nunc stans‘ einer poetischen Imagination eine Form von Dauer/Endlosigkeit verleiht.

In der lebensweltlichen Zeitvorstellung kann die Gegenwart stets nur in ihrer Flüchtigkeit, als immer schon gewesene, wahrgenommen werden. Das Narrativ zeigt dagegen in Form der ästhetischen Aufarbeitung des Augenblicks und in einem anschließenden steten Präsentisch-Machen des wartenden Vergegenwärtigens, dass eine Geschichte in Auseinandersetzung mit den Verbalzeiten und ihrem werkhafte Ende die fiktive Zeiterfahrung eines absoluten Präsens erzeugen kann, indem im Warten *dem* Augenblick der Liebe selbst – seinem defizitären Charakter zum Trotz – eine unendliche Dauer verliehen werden kann. Dies geschieht ausschließlich durch ästhetische Vermittlung und ohne dass es einer ideologischen Begründung bedarf. Das literarische Schreiben mit seiner Möglichkeit der Repräsentation der fiktiven Zeiterfahrung kann diejenige Negativität aussetzen, die im permanenten Verlust von Präsens und Präsenz so bedrohlich erscheint.

---

<sup>600</sup> Vgl. auch wieder Kapitel III.1.2 dieser Arbeit: Die dreifache Mimesis und die fiktive Zeiterfahrung.

## V. Schluss: Versuch einer kleinen Ästhetik von erzählter Wartezeit

Es ist, als eröffnete die Fiktion, indem sie imaginäre Welten schafft, dem Offenbarwerden der Zeit ein unbegrenztes Feld.<sup>601</sup>

Erzählte Wartezeit als fiktive, literarisch gestaltete Wartezeit unterscheidet sich grundlegend von dem, was der Mensch in der Lebenswelt als Wartezeit bezeichnet. Literarische Zeiterfahrung, die in dieser Arbeit mit Ricœurs Begriff der fiktiven Zeiterfahrung gefasst wurde, orientiert sich zwar einerseits an der lebensweltlichen Zeiterfahrung. Andererseits bringt sie – wie die kritische Auseinandersetzung mit bestehenden (philosophischen) Zeit-Theorien gezeigt hat – in die literarische Verhandlung von Zeit und Zeiterfahrung die Aporien der Zeit ein, jene ‚Kluft‘, die sich auftut, wenn man Zeit denkt, und die die Reflexion über die Qualität von Zeit zwischen phänomenologisch-subjektiver und kosmisch-objektiver Zeit stets zu einer Aporetik werden lässt. Denn diese beiden Sphären (mit Ricœur: Lebenswelt und ‚Welt des Werkes‘) sind untrennbar miteinander verbunden. Die Aporien erschweren also nicht nur die phänomenologisch-philosophische Analyse von Zeit, sondern auch deren literaturwissenschaftliche Behandlung

Doch vermag der literarische Text, so wurde des Weiteren gezeigt, die Aporetik poetisch-poietisch zu überwinden: Im Laboratorium der Literatur, in literarischen „Spielen mit der Zeit“ kann trotz aller aufgeführten aporetischen Vorbehalte erzählte Zeit als Wartezeit analysiert werden, da der literarische Text aufgrund der Eigengesetze für poetisch-ästhetische Zeit dem ‚relativen‘ Scheitern der Erforschung von Zeit eine Vielzahl von Gestaltungs- und Interpretationsmöglichkeiten entgegensetzt. Eine Verbindung der unaufhebbaren Aporien mit einer erhöhten Anstrengung des Denkens, die zu vielfältigen Antworten auf das Unerforschliche führt, wurde als zentrale Figur einer ‚voie longue‘ in Ricœurs Denken für die hiesige Reflexion übernommen.

Fiktive Zeiterfahrung kann im literarischen Werk aufgrund dessen poietischer Möglichkeiten und seines nicht-mimetischen Anspruchs im spielerischen Umgang mit Sprachmaterial wie Ausdrucksformen, metaphorischen Feldern, Verbalzeiten und metatextuellen Strategien sowie durch die Aktualisierung möglicher Erfahrungen in produktions- und rezeptionsästhetischen Akten eine Anschaulichkeit

---

<sup>601</sup> ZuE II, S. 268.

von Zeiterfahrung stiften, die über diejenige in phänomenologischen oder empirisch-soziologischen Studien hinausgeht. Die fiktive Zeiterfahrung in der Literatur als Welt des Werkes ist vor- und nachträglich, in einem Prozess von Präfiguration und Refiguration mit der der Lebenswelt verbunden, sie ist aber in ihrer Qualität als fiktive Zeit durch ihre referenzielle Autonomie der Zeit der Lebenswelt kreativ überlegen. Die Gestaltung von fiktiver Zeit kann Zeiterfahrungen von Gegenwart, von Reversibilität, von Gleichzeitigkeit und Infinität simulieren, also auch solche Erfahrungen, die außerhalb ihrer selbst nicht dargestellt werden können. Der literarische Text greift somit auf menschliche Zeiterfahrung zurück und vermag sie dennoch zugleich zu modifizieren und in ihrem Erfahrungshorizont zu erweitern. Weitere Unterschiede zwischen lebensweltlicher Zeit und literarischer Zeiterfahrung ergeben sich, wenn spezifisch nach dem temporalen Phänomen des Wartens gefragt wird. Dazu sollen zunächst noch einmal kurz die Gemeinsamkeiten von alltäglicher und fiktiver Zeiterfahrung des Wartens festgehalten werden:

Beim Warten erscheint die „Wirklichkeit“ anders als gewohnt; das lenkt die Aufmerksamkeit auf ihre Repräsentationen. Gemein ist der alltäglichen und der fiktiven Zeiterfahrung des Wartens, dass Zeit darin *mittelbar* erfahren wird. In allen Kontexten gilt, dass sich im Subjekt die Wahrnehmung von Zeit als Wartezeit einstellt, wenn das objektive Bezugssystem bewusst als im Konflikt mit der eigenen Zeit – der individuell wahrgenommenen Zeit – wahrgenommen wird. Diese eigene Zeit scheint stillzustehen oder wird als länger als üblich empfunden, während die Uhr, stellvertretend für die objektive chronometrische Zeit, im selben Maße weiterrückt wie stets. Dabei wird die Zeit des Wartens als ‚leere‘ Zeit qualifiziert, wobei ‚leer‘ sich auf die Messbarkeit in einem als linear gedachten Zeitkontinuum bezieht (die Zeit scheint nicht fortzuschreiten). Methodisch und inhaltlich muss somit auf eine ‚Füllung‘ verzichtet werden, ob nun im Hinblick auf ein Ziel oder einen Sinn oder einfach in Bezug auf die Sterblichkeit und somit das durch das Abfließen von Lebenszeit bedingte ‚Telos‘, den Tod. Denn das Bewusstsein ist beim Warten damit beschäftigt, sich teleologisch auf etwas zu richten, was gegenwärtig nicht erreichbar ist, bzw. etwas anwesend machen zu wollen, was faktisch nicht anwesend ist; es ist somit auf ein intentionales Objekt gerichtet. Dies führt zu einem Ungenügen an der Gegenwart und zu Zögern und Verharren bzw. zu einer Paralyse und zu Nichthandeln in Bezug auf ein Telos. Dass Wartezeit als ‚leere‘ Zeit empfunden wird, wurde folgendermaßen erklärt:

Da die Augenblickspunkte beim Warten aufgrund ihrer ‚Leere‘ in Bezug auf Handlung oder Sinnhaftigkeit keine Differenz aufweisen und sich somit nicht voneinander unterscheiden lassen, entsteht der Eindruck, dass im Sinne einer Differenz von Vorher und Nachher keine Zeit vergeht. Trotzdem ‚häuft‘ sich Zeit an, was wiederum mit der negativen Konnotation zusammenhängt, die der Zeit in diesem Modus verliehen wird. Der Eindruck einer verlängerten Gegenwart, einer emotional konnotierten Dauer, ja das Warten an sich ist also ein Phänomen, das nur durch menschliches Bewusstsein und Wahrnehmung entstehen kann.

Während sich Analysen zu lebensweltlicher Wartezeit etwa in soziologischen oder anthropologischen Kontexten auf alltägliche, kurze Wartesituationen beschränken, ist im literarischen Text eher das ‚lange Warten‘ von Interesse. In der Analyse von lebensweltlicher Wartezeit wird vornehmlich auf Aussagen von Subjekten in einer solchen Wartesituation und auf Aussagen über Erfahrung, Vorstellung und Affizierung dieser subjektiven Zeit zurückgegriffen, um sie zu beschreiben. Die alltäglichen, kurzen Wartesituationen stellen sich aber tatsächlich als ‚reine Wartezeit‘ dar, da sie nach Ebbighausen niemals außerhalb eines intentionalen Bewusstseins ablaufen und somit (eine ‚andere‘) Handlung ausschließen. Die Frage ist nun, und dies betrifft das Warten in literarischen Texten, wie eine Zeiterfahrung des Wartens trotz Handlung (die Warten als Nichthandlung eigentlich ausschließt) und trotz ‚gespaltener Intentionalität‘ (es wird gewartet, auch wenn gleichzeitig andere Handlung erfolgt) erzeugt werden kann.<sup>602</sup> Das Warten in den literarischen Texten, die in Kapitel IV dieser Arbeit analysiert wurden, wurde als fiktive Zeiterfahrung des langen Wartens gefasst. Gerade vom Modus des langen Wartens kann behauptet werden, dass in ihm nicht ständig und ausschließlich an das Warten gedacht werden muss in dem Sinne, dass man es sich stets bewusst machen muss, um es als solches zu erzeugen. Es unterscheidet sich von den soziologisch analysierten situativen Wartezeiten in der Alltags-Lebenswelt durch den Aspekt der Dauer und dadurch, dass es dem Handeln übergeordnet ist. Das ‚lange Warten‘ ist somit ein existenzieller Modus, der einem längeren Zeitraum übergeordnet ist, in dem eben nicht nur gewartet wird. Im literarischen Text wird diese fiktive Zeiterfahrung durch mehrere Faktoren generiert, die sich ebenfalls von Wartezeiterfahrung in der Lebenswelt unterscheiden. Ein

---

<sup>602</sup> Vgl. noch einmal v.a. Seiten 47-48 dieser Arbeit.

Unterschied besteht darin, dass die Mittelbarkeit im literarischen Text bewusst wahrgenommen und der fiktiven Zeit eine gegenüber dem alltäglich-selbstverständlichen Umgang mit Zeit eine spezifisch andere Qualität zugewiesen wird; dadurch steht das, was sonst unbefragt vergeht oder nur anhand empirischer Informationen in nicht-literarischer Darstellung kategorisiert wird, im literarischen Text werkhaf, als abgeschlossenes ‚Korpus‘, sprachlich vermittelt<sup>603</sup> zur Verfügung.

Der rezeptionsästhetische Eindruck von Wartezeit entsteht vornehmlich dadurch, dass das Fortschreiten von Zeit in Form von erzählter Zeit, aber auch von Erzählzeit weiterläuft (das Warten wird nicht durch eine Anhäufung leerer Blätter erzeugt!). In den literarischen Texten, die hier analysiert wurden, gibt es Handlung, gibt es Anzeichen von vergehender Zeit. Die Figuren erleben Tage, Wochen, Jahre ihrer fiktiven Lebenszeit. Trotzdem stellen sie unbestreitbar Figuren des Wartens dar. Diese Wirkung ergibt sich, so lautete eine These der Arbeit, aus spezifischen Mitteln, mit denen die fiktive Zeit des Wartens herausgebildet wird und die diese Zeit des Wartens als solche identifizierbar machen. Die Mittel zur Erzeugung eines langen Wartens, die im Kernkapitel IV anhand von literarischen Texten herausgearbeitet wurden, lassen sich den Ebenen Semantik, Qualität und Struktur zuordnen. Diese Ebenen werden hier zunächst kurz skizziert, bevor in den folgenden Abschnitten die Ergebnisse dazu aus den Analysen mit direktem Bezug zu den literarischen Texten noch einmal zusammengefasst werden.

Zur Kategorisierung der Mittel ist vorab zu bemerken, dass die drei Ebenen bei der poetisch-ästhetischen Darstellung von fiktiver Wartezeit eng zusammenwirken und somit ein Mittel auch mehreren Ebenen zugeordnet werden kann.

## **1. Semantik**

Das lange Warten hat, so lautet eine These dieser Arbeit, eine übergeordnete Bedeutung für die Semantik des Textes und die der literarischen Figuren. Alle Protagonisten der hier behandelten Texte können als Figuren des Wartens bezeichnet werden. Somit besitzen die literarischen Figurationen von Wartezeit einen konstitutiven Status als „Semantiken des Wartens“ sowohl für die Subjekte der fiktiven Zeiterfahrung als auch für die Aussage und Interpretation der Texte. Im Einzelnen

---

<sup>603</sup> Vgl. Fußnote 7 dieser Arbeit.

wurde hier herausgearbeitet, wie in literarisch erzeugter Wartezeit Handlungsmuster, Identitätskonstruktionen und Sinnerzeugungsstrategien hinterfragt werden können.

## **2. Qualität**

Die spezifische Qualität der fiktiven Zeiterfahrung des langen Wartens, die in den drei Kapiteln jeweils ermittelt wurde, ist wie alle Zeiterfahrung nur über das (fiktive) wahrnehmende Subjekt und nur im Rekurs auf die jeweilige literarische Situation zu bestimmen. Eine spezifische, anschauliche Qualität von Zeiterfahrung, die sich in der Wahrnehmung aus der eben nicht konventionellen Repräsentation von Zeit ergibt, wurde vornehmlich über Bildlichkeit erzeugt, die sowohl durch bestimmte metaphorische Felder als auch durch textuelle Strategien erreicht wurde. In den analysierten Texten wurde dies vor allem an der metaphorischen Erzeugung der Figuren als Figuren des Wartens erläutert. Auch metaphorische Konnotationen von ‚Chronotopoi‘ des Wartens, die sich aus dem Zusammenspiel atopischer bzw. heterotopischer Räume mit der Atopie bzw. Heterotopie von Wartezeit ergeben, tragen zur bildhaften ästhetischen Darstellung von fiktiver Wartezeit bei.

## **3. Narrative Struktur**

Eine zweite, der Handlung übergeordnete Ebene, die in der Analyse als Metaebene bezeichnet wurde, arbeitet vornehmlich mit der Medialität der narrativen Struktur: Auf dieser Ebene, so sollte gezeigt werden, können die Texte den Sinn, den sie produzieren, strukturell vorführen. Wenngleich diese Ebene vor allem eine strukturelle ist, wirkt sie mit der eben genannten metaphorischen Ebene oder mit durch sprachliche Strategien erzeugten Informationen des Textes zusammen.<sup>604</sup>

Diese drei Ebenen tragen zusammen dazu bei, eine fiktive Zeiterfahrung des Wartens produktions- wie rezeptionsästhetisch zu erzeugen. Im Folgenden werden die wichtigsten in der Analyse herausgearbeiteten Merkmale der Narrative des Wartens noch einmal zugespitzt zusammengefasst.

---

<sup>604</sup> So können beispielsweise strukturelle Figuren wie das rein in der Textstruktur erzeugte multiple Ende in Fowles' Roman auch mit Hilfe von Bildern erzeugt werden – wie das ‚Ende des Magistrats‘ als ‚irrende Figur‘.

## **Zu Kapitel IV.1: Eine Ethik der Handlungssuspension**

### **Semantik**

In den in diesem Kapitel analysierten Romanen befinden sich die beiden Protagonisten in einem Modus des langen Wartens, weil die erwartete Handlung, die ‚nobile cosa‘, der Angriff der Barbaren und seine Abwehr, nie erfolgt. Auch in dem Gedicht *Warten auf die Barbaren* folgt, wie die Analyse ergeben hat, aus der Bedrohung durch Barbaren kein wirklich ‚zu erwartendes‘ Ereignis, vielmehr ist die Bedrohung der Gesellschaft immanent. Somit wird das lange Warten zum einen zur Ersatzhandlung und unterläuft eine Bezeichnung, eine Zuordbarkeit der Kategorien ‚zivilisiert‘ und ‚barbarisch‘.

Zum anderen erweist das lange Warten als Zögern und Zaudern sich als (einzig) mögliche Reaktion auf das ‚ti draso‘-Dilemma der ‚Helden‘ in einer Situation, die sich der Unterscheidbarkeit von ‚zivilisiert‘ und ‚barbarisch‘ entzieht. Die Dauer dieses Wartens als Zaudern spielt dabei insofern eine wichtige Rolle, als sie auf das extrem Komplexe und Unübersichtliche der Lage der Protagonisten verweist. Der kulturgeschichtlich mit direktem Handeln assoziierte Held weicht dem zögernden, wartenden Helden in einem Labyrinth von Entscheidungsmöglichkeiten, in dem aufgrund der fehlenden Orientierung (Was ist richtig? Was ist falsch?) im langen Warten verharret wird.

### **Qualität**

Zur Ausweisung der fiktiven Zeit als langes Warten tragen in diesen Texten Metaphern des Nebulösen, des Unbestimmten und des Umherirrens bei, welche Assoziationen zu Kafka aufrufen. Diesbezüglich wurden die metaphorischen Felder des Labyrinths und der Wüste herausgearbeitet. Zwar findet in den einzelnen Episoden Handlung statt, doch vermitteln die herausgearbeiteten Schlüsselstellen im Text bildhaft eine Ästhetik von Eintönigkeit, Müdigkeit und Zeitschwere, die die fiktive Zeit des Wartens als Zögern weiter ausgestaltet. Das Setting des Handlungsorts der Romane, die Wüstenumgebung, unterstützt dies weiter, da das metaphorische Feld der Wüste ebenso Eintönigkeit, Ödnis und Unbestimmtheit in Bezug auf topographische Angaben impliziert. Letztere beziehen sich sowohl auf den ‚zivilisierten‘ wie auch auf den ‚kolonisierten‘ Raum, was bewirkt, dass letztlich alle Grenzen verschwimmen und die Räume zu einem Zwischenraum werden.

Es kann nicht mehr ausgemacht werden, wer wen bedroht. Die Bedrohung erweist sich somit als eine immanente, das Warten innerhalb dieser Zwischenräume als Zwischenzeit zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht. Das Leben der Protagonisten ist nicht mehr das frühere, ihm wurde aber auch noch nicht durch ein ‚großes Ereignis‘ Sinn verliehen. Eine Naivität bezüglich des Handelns-Sollens gibt es nicht mehr, die richtige Handlung ist jedoch nicht auszumachen; so wird gezögert, gewartet, ver-wartet. Diese Sinnentleerung drückt sich sprachlich durch die Wiederholung von Syntagmen wie der des Refrains bzw. Titels *Warten auf die Barbaren* aus. Die Eintönigkeit der Wiederholung hebt noch deutlicher hervor, dass nicht gehandelt, sondern Zeit ver-wartet wird.

### **Narrative Struktur**

Der Aspekt der Dauer, der Aspekt eines übergeordneten langen Wartens weist in diesem Text darauf hin, dass das, was auf dem Spiel steht, die Handlung selbst ist (*sie* wird hinausgezögert) und nicht etwa ein Telos: Das Telos eines *ti draso*-Prozesses wäre ein ‚richtiges Handeln‘. Der Struktur des Textes kann insofern eine ethische Implikation zugewiesen werden, als der Text den Aufschub der Frage nach einem solchen ‚*ti draso*‘, nach dem richtigen Handeln mitproduziert. Die Frage des ‚*ti draso*‘ kann auf der semantischen Ebene vom Helden nicht beantwortet werden. Auch auf der Metaebene ist die Frage nach dem Richtig oder Falsch nicht zu beantworten. Das in diesen Texten interessierende ethische Moment im Warten als Zögern findet sich aber in der Suspendierung von Handlung und der Zuspitzung der Dilemmata, nicht in deren Auflösung. Im langen Warten als Zögern wird die (eigentlich unmögliche) Gegenwart im Roman somit zur wichtigsten Zeit, da von ihr aus der rechte Weg als rechtes Handeln eingeschlagen werden kann: In ihr konzentriert und potenziert sich die entscheidende Reflexion über ein rechtes Handeln (die sich schlussendlich nicht auflöst). Der Text verharrt in Bezug auf die einzelnen Episoden genauso in einem irrenden Zögern, ist genauso von Kontingenz betroffen wie der Held des Textes auf der Figurenebene. Mit Vogl wurde bei der Analyse des Wartens als Zögern und Zaudern somit auch auf die Kontingenz abbildende labyrinthartige Struktur verwiesen, die sich innerhalb dieser Zeit des Wartens in einem Bereich zwischen Schwelle und Formgebung befindet. Es wurde behauptet, dass durch die Anordnung der Handlung eine vermeintliche zeitliche Ordnung gestiftet wird, dass aber gerade in *Warten auf die*

*Barbaren* durch die Haltung des Wartens die Verhandlung von Sein und Sollen zugunsten einer intensivierten Sichtbarkeit des Problems auch über den Text hinaus verzögert und eben nicht aufgelöst wird. Das Warten als ethisches Moment gehört, so lautete die abschließende These, nicht zur Lösung der Frage nach dem ‚*ti draso*‘, sondern in den Bereich des kritischen Fragens, der voreiliges Entscheiden vermeidet. Dieses Moment wird über den Text hinaus transportiert, da das Warten ‚auf die Barbaren‘ mit dem Ende des letzten der drei analysierten Werke nicht endet.

#### **Zu IV.2: Stillstand und Stasis im (narrativen) Identitätsprozess**

##### **Semantik**

Die Haltung des langen Wartens auf ‚den Fremden‘, den die Protagonistinnen der beiden in diesem Kapitel analysierten Texte einnehmen, erweist sich als Ersatz- (bzw. Nicht-)Handlung in Bezug auf ihre Integration in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext. Ellida und Sarah können sich mit einer Vielzahl der Rollen und Charakteristika, die sie zugeschrieben bzw. aufoktroiyert bekommen bzw. die in ihrer Psyche ‚unverarbeitet‘ geblieben sind, (noch) nicht identifizieren und reagieren auf die Rollen- und Zeitmanagement-Zuweisungen von außen mit der Verweigerungshaltung eines aufschiebenden, Zeit gewinnenden Wartens. So dient der Modus des langen Wartens als übergeordnete ‚Handlung‘ dazu, sich die für den eigenen Identitätsprozess benötigte Zeit und Spielraum zu verschaffen.

Ellida wird durch Fremdzweisungen, die mit ihrem Inneren in Konflikt treten, in eine Art Paralyse versetzt. Auch Sarah erscheint zunächst als passives, paralysiertes Opfer von Fremdzweisungen, indem sie die Haltungen einnimmt, die ihr die zeitspezifischen Rollenvorstellungen zuweisen. In der trotzig eingenommenen wartenden Haltung gewinnt sie dann jedoch Zeit, um sich auf die Konstruktion ihrer eigenen, ‚wahren‘ Geschichte zu konzentrieren.

Das Warten bereitet schließlich den Moment vor, in dem die beiden jeweils ihre Geschichte als Auto-Biographie (mehr oder weniger) selbstbestimmt weiter-schreiben können.

## **Qualität**

Die wichtigste metaphorische Strategie der Texte besteht in der Stilisierung der Figuren zu Wartenden (vom Meer): Ellida wird in zwei Kunstwerken zur ‚Frau vom Meer‘ gemacht. Darüber hinaus wird ihr Bild mit Attributen von Geisteskrankheit und Andersheit versehen (die sich sehr häufig über die zeitliche Konnotation als ‚aus einer anderen Zeit‘ ausdrücken). Auch Sarah wird zu einem statischen Bild stilisiert. Dies erfolgt ebenfalls über das Visuelle, aber nicht durch das Register der bildenden Kunst, sondern durch ein Blick-Register. In beiden Texten werden die Antinomien, die für die Semantiken der Figur bedeutend sind, durch unterschiedliche metaphorische Felder gebildet: Das bewusste und das unbewusste Ich, die realisierte und die potentielle Person, die fremd- und die selbstkonstituierte Person werden repräsentiert durch die Bildgruppe des offenen Meeres, das Naturzeitlichkeit impliziert, und die des festen Landes, das für die Ordnung der Gesellschaft steht. Indem die Figuren vornehmlich in der Uferzone warten, also im Zwischenbereich zwischen Land und Meer, werden sie als diesen ‚anderen Räumen und Zeiten‘ zugehörige Zwischenfiguren generiert: Sie befinden sich im metaphorischen Bereich des Dazwischen, in dem Bilder von Naturwüchsigkeit und Freiheit vorherrschen.

## **Narrative Struktur**

Auch die beiden in diesem Kapitel analysierten Texte spiegeln das, was sie inhaltlich transportieren, in ihrer Struktur, in diesem Fall die Unabschließbarkeit des Identitätsprozesses, der virtuell reversibel ist und die Möglichkeit der Refiguration bietet. Der Identitätsprozess, so wurde gezeigt, läuft wie der Erzählprozess teleologisch ab, d.h. es besteht die Idee einer finalen Identität, auch wenn dieser finale Zustand als solcher nicht erreicht werden kann.

Die ästhetische Wirkung des Wartens als Stillstand wird durch die textuelle Strategie eines virtuellen ‚Anhaltens‘ der performativen Eigenschaft der narrativen Struktur erzeugt: Die Episoden der Lebensgeschichte der beiden Frauen werden von Nebenfiguren (fremd-)erzählt, während der eigentliche Handlungsstrang, nämlich ihre eigene Geschichte, zunächst nicht weiterläuft. Das Narrativ kann somit vorführen, wie der Identitätsprozess je nach seinen Möglichkeiten Stasis, Umkehrung und Neuinterpretation beinhalten kann. Dies wurde an Modi des Wartens als Aufschub und Stasis gezeigt: In der Haltung des langen Wartens – ver-

meintlich auf einen jeweiligen Fremden – und darin, dass er die Episode der Auflösung hinauszögert bzw. zu Stasis führt, spiegelt der Text auch Folgendes: Identität, personale wie narrative, ist ein Konstrukt. Durch seine narrative Identität ist der Text, wie vor allem am Spiel mit dem offenen Ende gezeigt wurde, aber auch in der Lage, Zeit als fiktive Zeit in ihren Möglichkeiten der Umkehrung und Neuinterpretation zu zeigen – Eigenschaften, die der Vorstellung von lebensweltlicher Zeit als irreversibler Zeit nicht angehören.

### **Zu IV.3: Vergegenwärtigungsstrategie wider den defizitären Augenblick**

#### **Semantik**

In beiden hier untersuchten Romanen erzeugen die Protagonisten, die gleichzeitig die Ich-Erzähler sind, mit dem Erzählen ihrer jeweiligen Liebesgeschichte einen spezifischen Zeitmodus, der als langes Warten ausgewiesen werden konnte. Die These lautete, dass dieser Modus dazu dient, mit seinen Vergegenwärtigungsstrategien den flüchtigen, immer schon vergangenen und somit ‚defizitären‘ Augenblick der Liebe wieder und wieder zu erzeugen. Die Gegenwart, in der sich die Erzähler im Text befinden, ist somit leer und nur durch Warten ausgefüllt, die Protagonisten fügen ihrem Leben keine Episoden mehr hinzu – die Liebesgeschichte und das schreibende Gegenwärtigen dieser Liebesgeschichte sind die einzige Handlung in ihrem jeweiligen langen Warten.

#### **Qualität**

Die spezifische Qualität, die der Modus des Wartens in diesem Kapitel erlangt und die das lange Warten ästhetisch als solches ausweist, ergibt sich in Marons Text vornehmlich aus der Gestaltung von ästhetischen Eigenzeiten, einer ‚anderen Zeit‘ oder ‚Franz-Zeit‘, die die Ich-Erzählerin mit der Zeit des DDR-Regimes kontrastiert bzw. mit der Zeit außerhalb ihres Zimmers, in dem sie während des gesamten Romans verbleibt. Wichtig ist dafür auch die Aneinanderreihung von heterogenen Tempusmarkern und Verbalzeiten, die verdeutlichen, wie sehr Zeit von der Vermittlung des wahrnehmenden Subjekts abhängt und spezifische Wirkung erzeugen kann: Die Illusion eines unendlichen Präsens wird durch denjenigen Gestus bewirkt, der alle Verbalzeiten in das vergegenwärtigende Erzählprä-

sens münden lässt. Die ‚Zeitschichten‘ der Erzählzeit korrespondieren mit dem Bild der Zeitschichten, die sich im abgeschlossenen Zimmer der Erzählerin als heterotopem Raum in der Haltung der vergegenwärtigenden Erinnerung anhäufen.

Im *verschlossenen Garten* ergibt sich die Ästhetik eines langen Wartens ebenfalls aus einer handlungsleeren Gegenwart, die nichts enthält als die Erinnerung der Liebesgeschichte. Die Leere und Eintönigkeit des Daseins des Protagonisten und Erzählers verbildlicht sich im nunmehr leeren, nicht mehr zugänglichen Garten, der einst Ort der Präsenz der Liebe war. Die eigene Zeit, die das metaphorische Feld des ‚Hortus conclusus‘ als ‚anderer Ort‘ impliziert – nämlich, wie gezeigt wurde, Ewigkeit als das Zusammenfallen aller Zeitschichten –, erweist sich in der Erzählgegenwart als ebenso wenig zugänglich. Was bleibt, ist das Warten.

### **Narrative Struktur**

Während lebensweltlich die Gegenwart stets nur in ihrer Flüchtigkeit, als immer schon gewesene wahrgenommen werden kann, zeigt die narrative Struktur dieser Texte in der ästhetischen Aufarbeitung des Augenblicks und in einem anschließenden steten Vergegenwärtigen des wartenden Vergegenwärtigens, das rezeptionsästhetisch in einer Illusion von andauernder Gegenwart mündet, dass trotz vergangenheitsbezogener Verbalzeiten und werkhafte Endes einer jeden Geschichte die fiktive Zeiterfahrung eines absoluten Präsens erzeugt werden kann. Das literarische Schreiben kann mit der fiktiven Zeiterfahrung des Wartens diejenige Negativität aussetzen, die im permanenten Verlust von Präsens und Präsenz mitunter bedrohlich erscheint.

### **Nachgedanke**

Den Ergebnissen dieser Arbeit soll abschließend noch folgender Gedanke zur Seite gestellt werden: Das Verlangen, eine zeitliche Konsonanz als temporale Synthese herzustellen, das Ricœur allen Narrativen unterstellt, erweist sich als weiterhin gültig. Aber Konsonanz in der zeitlichen Komposition eines literarischen Textes bedeutet eben nicht, dass dieser linear gestaltet werden muss. Gerade Literatur kann dissonante Zeiterfahrungen wiedergeben, ohne semantisch dissonant zu sein, und so Zeiterfahrungen erproben, die in der Lebenswelt nicht repräsentiert sind.

Der literarische Text kann selbstreferentiell seine fiktive Zeitlichkeit thematisieren, indem er jenen konstitutionellen Zwang, nach dem mit dem Ende der Erzählung unwiederbringlich eine zeitliche Totalität etabliert ist, auf einer Metaebene hinterfragt: Im Gegensatz zur Endlichkeit der Erzählzeit (als dem werkhaft abgeschlossenen Text) besitzt die erzählte Zeit unendliche Möglichkeiten, mit der Zeit zu spielen!

Mit der Thematik des Wartens verhält es sich ebenso: Die figurenmäßigen und narrativen ‚Strategien des Wartens‘ wie Aufschub, Verzögerung, Stasis oder das Aussetzen einer ohnehin bereits in den theoretischen Überlegungen entkräftigten Vorstellung von Teleologie wirken der Geschlossenheit von Narrativität weiter entgegen. Entsprechend eröffnen die in dieser Arbeit analysierten Narrative des Wartens trotz ihrer Werkhaftigkeit am Ende jeweils den offenen Horizont einer virtuellen Fortschreibung ad infinitum.

## Literaturverzeichnis

Adam, Barbara, „Perceptions of Time“, in: Ingold, Tim (Hrsg.), *Companion Encyclopedia of Anthropology, Humanity, Culture and Social Life*, London und New York: Routledge, S. 503-526.

Anders, Ann, *Das Frauenbild in der Populärliteratur des Spätviktorianismus in England von 1850-80*, Darmstadt: Thiesen-Verlag, 1979.

Attridge, Derek, *J. M. Coetzee and The Ethics of Reading*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.

Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Beck, Klaus, *Medien und die soziale Konstruktion von Zeit*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.

Benjamin, Walter, „Das Passagenwerk“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. V, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Bényei, Tamás, „Seduction and the Politics of Reading in *The French Lieutenant's Woman*“, in: *Hungarian Journal of English and American Studies* 1.2 (1995), S. 121-139.

Bergson, Henri, *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.

Bergson, Henri, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich: Coron Verlag, 1967.

Bergson, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Presses Univers. de France, 1982.

Blanchot, Maurice, *Warten. Vergessen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, und „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“, in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Blumenberg, Hans, *Theorie der Lebenswelt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Berlin 2010.

Bohrer, Karl Heinz, *Ästhetische Negativität*, München (u.a.): Hanser, 2002.

Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Bohrer, Karl Heinz, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, München (u.a.): Hanser, 2003.

Bohrer, Karl Heinz, „Möglichkeiten einer nihilistischen Ethik“, in: Heidbrink, Ludger, *Entzauberte Zeit, Der melancholische Geist der Moderne*, München, Wien: Hanser, 1997, S. 42-76.

Boletsi, Maria, „Barbaric Encounters: Rethinking Barbarism in C. P. Cavafy’s and J. M. Coetzee’s *Waiting for the Barbarians*“, in: *Comparative Literature Studies*, Vol. 44, 2007, S. 67-96.

Boll, Katharina, *Erinnerung und Reflexion*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Börner, Klaus H., „Historizität und Aktualität in Fowles’ Roman *The French Lieutenant’s Woman*“, in: Geraths, Armin; Zenzinger, Peter (Hrsg.), *Text und Kontext in der modernen englischsprachigen Literatur*, Frankfurt, Bern u.a.: Peter Lang, 1991, S. 91-114.

Borsò, Vittoria, „Grenzen, Schwellen und andere Orte: Topologie der Pariser Passagen“, in: Witte, Bernd; Morgenroth, Claas (Hrsg.), *Topographien der Erinnerung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 175-188.

Brandes, Georg Morris Cohen, *Das Ibsenbuch*, Dresden: Reissner, 1923.

Brather, Sebastian, *Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie*, Berlin: de Gruyter, 2004.

Breitling, Andris (Hrsg.), *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. Paul Ricoeurs hermeneutisches Denken der Geschichte*, Paderborn: Fink, 2007.

Brynhildsvoll, Knut, *Studien zum Werk und Werkeinfluss Henrik Ibsens*, Leverkusen: Literaturverlag Norden Reinhardt, 1988.

Buzzati, Dino, *Die Tartarenwüste*, aus dem Italienischen von Percy Eckstein, Leipzig: Reclam, 1982.

Callahan, John Francis, *Four Views of Time in Ancient Philosophy. On the Views of Plato, Aristotle, Plotinus and Saint Augustine*, Cambridge: Harvard University Press, 1948.

Cavalmoretti, Leda, „Le vesti editoriali del Deserto dei Tartari fra innovazione e continuità“, in: *Studi buzzatiani*, Rivista del Centro Studi Buzzati, Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore, 2008 – Anno XIII, S. 77-102.

Cioran, Émile M., *Auf den Gipfeln der Verzweiflung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Cioran, Emile M., *Gedankendämmerung* (dtsh. von F. Leopold), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Coetzee, Jacobus M., *Warten auf die Barbaren*, Frankfurt am Main: Fischer, 2001.

Coriando, Paola-Ludovika, *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen* (Habil.schrift), Frankfurt am Main: Klostermann, 2002.

Degenring, Folkert, *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion*, Tübingen: Gunter Narr, 2008.

Deistler, Petra, *Tradition und Transformation*, Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1999.

De Man, Paul, „Phenomenality and Materiality in Kant“, in: ders., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: 1996, S. 70-90.

Dovey, Teresa, *The novels of J. M. Coetzee. Lacanian allegories*, Johannesburg: Ad Donker, 1988.

Duchrow, Ulrich, „Der sogenannte psychologische Zeitbegriff Augustins im Verhältnis zur physikalischen und geschichtlichen Zeit“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Bd. 63 (1966), S. 267-288.

Düllo, Thomas; Liebl, Franz, *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns*, Wien, New York: Springer, 2005.

Ebbighausen, Rodion, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

Ecker, Gisela, „Hortus Conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne“, in: Schade, Sigrid, *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln (u.a.): Böhlau, 1994, S. 171-185.

Egger-Riedmüller, Andrea, *Figurationen einer fortgeschriebenen Liebe. Eine topologische Suche nach dem Glück in Liebesgeschichten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Innsbruck: Universität Innsbruck, Inst. f. dt. Sprache, Literatur u. Literaturkritik, 2004.

Einstein, Albert, „Zur Elektrodynamik bewegter Körper“, in: *Annalen der Physik*. Vierte Folge, Band 17, Leipzig: Barth, 1905.

Elias, Julius; Koht, Halvdan (Hrsg.), *Henrik Ibsens nachgelassene Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Fischer, 1909.

Fallenstein, Robert; Hennig, Christian, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914*, Quellenbibliographie, Neumünster: Wachholtz, 1977.

Foucault, Michel, „Les hétérotopies“, in: ders., *Die Heterotopien (Les hétérotopies), Der utopische Körper (Le corps utopique)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 37-52.

Fowles, John, *The Aristos*, London: Picador 1993.

Fowles, John, *Die Geliebte des französischen Leutnants*, Hamburg: List, 2006.

Freud, Sigmund, „Zeitgemäßes über Krieg und Tod I“, in: ders., *Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main (u.a.): Fischer, 1953.

Frey, Hans-Peter; Haußer, Karl, „Entwicklungslinien sozialwissenschaftlicher Identitätsforschung“, in: dies. (Hrsg.), *Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung*, Stuttgart: Enke, 1987, S. 3-26.

Fritz, Paul (Hrsg.), *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

Galster, Christin, *Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

Geißler, Karlheinz A., *Wart' mal schnell: Wie wir der Zeit ein Schnippchen schlagen*, Freiburg: Herder, 2006.

Gell, Alfred, *The Anthropology of Time*, Oxford (u.a.): Berg, 1992.

Genette, Gérard, *Figures I*, Paris: Éditions du Seuil, 1976, und Genette, Gérard, *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Genz, Henning, *Wie die Zeit in die Welt kam. Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos*, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1996.

Glauser, Jürg (Hrsg.), *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2006.

Glomb, Stefan, „Jenseits von Einheit und Vielheit, Autonomie und Heteronomie – die fiktionale Erkundung ‚dritter Wege‘ der Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen“, in: Glomb, Stefan; Horlacher, Stefan (Hrsg.), *Beyond Extremes. Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*, Tübingen: Gunter Narr, 2004.

Gloy, Karen, *Philosophiegeschichte der Zeit*, München: Fink, 2008.

Gramigna, Giuliano (Hrsg.), *Dino Buzzati: Romanzi e racconti*. Mailand: Mondadori, 1978.

Gruenter, Undine, *Der Autor als Souffleur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Gruenter, Undine, *Der verschlossene Garten*, München, Hamburg: Carl Hanser Verlag, 2004.

Grundlehner, Philip, „Kafkas Uhren und sein Begriff der Zeit“, in: *Literatur und Kritik* 12 (1977), S. 328-361.

Grüsser, Anton, „Zeit und Gehirn“, in: Gumin, Meier (Hrsg.), *Die Zeit. Dauer und Augenblick. Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung*, München: Piper, 1989, S. 79-232.

Gudehus, Christiane; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2010.

Gumbrecht, Hans Ulrich, „Epiphanien“, in: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 203-222.

Guth, Deborah, „Archetypal Worlds Reappraised: *The French Lieutenant's Woman* and *Le grand Meaulness*“, in: *Comparative Literature Studies* 22,1, 1985, S. 244-251.

Hagopian, John, „Bad Faith in the *French Lieutenant's Woman*“, in: ders. (Hrsg.), *Analyses of modern British literature*, Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag, 1965, S. 190-200.

Hall, Edward T., *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*, New York: Garden City, 1983.

Harman, Leslie D., *The Modern Stranger. On language and membership*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988.

Heiser, Claude, *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann*, St. Ingbert: Röhrig, 2007.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 1963.

Heidegger, Martin, „Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft“, in: von Herrmann, Friedrich W. (Hrsg.), *Frühe Schriften (1912-1916)*, Bd.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Henrich, Dieter, „Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen“, in: Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz (Hrsg.), *Identität*, München: Fink, 1996, S. 133-186.

Hillebrand, Bruno, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Horlacher, Stefan, *Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles*, Tübingen: Narr, 1998.

Hugo, Victor, „Les feuilles d'automne“, in: *Œuvres de Victor Hugo*, Paris: Renduel, 1832.

Hutcheon, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London: Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York/London: Routledge, 1989.

Husserl, Edmund, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hrsg. v. Ludwig Landgrebe, Hamburg: Claassen, 1954.

Husserl, Edmund, *Husserliana. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917), Bd. 10, The Hague (u.a.): Nijhoff, 1966.

Hülshoff, Thomas, *Emotionen*, München (u.a.): Reinhardt, 2006.

Höffe, Otfried, *Kants Kritik der praktischen Vernunft. Eine Philosophie der Freiheit*, München: Beck, 2012.

Ibsen, Henrik, *Die Frau vom Meer*, übersetzt aus dem Norwegischen von C. Hildebrandt, Stuttgart: Reclam, 1998.

Ibsen, Henrik, *Henrik Ibsens nachgelassene Schriften*, herausgegeben von Elias, Julius; Koht, Halvdan, Frankfurt am Main: Fischer, 1909.

Ibsen, Henrik, *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Briefe, herausgegeben mit Einl. u. Anm. von Elias, Julius; Koht, Halvdan, Berlin: S. Fischer, 1904.

Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Jung, Thomas, „Die Versprechungen der Liebe“, in: Kamper, Dietmar (Hrsg.), *Das Schicksal der Liebe*, Weinheim, Berlin: Quadriga, 1988, S. 37-52.

Kabaphēs, Kōnstantinos, „Warten auf die Barbaren“ (1904), in: Elsie, Robert, *Kabaphēs, Kōnstantinos P.: Das Gesamtwerk*, Zürich: Ammann, 1997.

Kablitz, Andreas u.a. (Hrsg.), *Zeit und Text*, München: Fink, 2003.

Kant, Immanuel, „Kritik der praktischen Vernunft“, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. 6: *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie*, Erster Teil, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

Kant, Immanuel, *Schriften zur Metaphysik und Logik*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 6. Aufl., 2005.

Kaspar, Beate, *Margaret Harkness: „A city girl“*. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung zum naturalistischen Roman des Spätviktorianismus, Tübingen: Niemeyer, 1984.

Kavafis, Konstantin, *Die Lüge ist nur gealterte Wahrheit. Notate, Prosa und Gedichte aus dem Nachlaß*, Hrsg., übers. und mit einem Nachw. von Kutulas, Asteris, München (u.a.): Hanser, 1991.

Keck, Annette, „Versuchungen. Zur modernen Defiguration von Warteraum und Geschlecht“, in: Schmidt, Dietmar (Hrsg.), *Körper-Topoi: Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen*, Weimar: VDG, 2002.

Kern, Herrmann, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München: Prestel, 1983.

King, Vera, „Identitätsbildungsprozesse in der weiblichen Adoleszenz“, in: Wiese, Jörg (Hrsg.), *Identität und Einsamkeit. Zur Psychoanalyse von Narzißmus und Beziehung*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, S. 53-71.

Kluge, Friedrich (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin (u.a.): de Gruyter, 2011.

Korthals, Holger, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: E. Schmidt, 2003.

Köhler, Andrea, *Lange Weile. Über das Warten*, Frankfurt am Main (u.a.): Insel Verlag, 2007.

Kraft, Bernd; Schönecker, Dieter (Hrsg.), *Immanuel Kant. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Hamburg: Meiner-Verlag, 1999.

Kristeva, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Kristeva, Julia, *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Kuhlenbeck, Hartwig, *The Human Brain and its Universe, Vol. 2: The Brain and its Mind*, Basel: Karger Verlag, 1982.

Kuntz, Andreas, „Volkskundliche Reflexionen zum Thema Zeit“, in: *Ethnologia Europaea* 16:2 (1986), S. 173-182.

Leitner, Hartmann, „Die temporale Logik der Autobiographie“, in: Sparr, Walter (Hrsg.), *Wer schreibt meine Lebensgeschichte. Biographie, Autobiographie, Hagiographie und ihre Entstehungszusammenhänge*, Gütersloh: Mohn, 1990, S. 315-359.

Levine, Robert, *Eine Landkarte der Zeit*, München: Piper, 2004.

Lorenzer, Stefan, „Die Reflexion der Form“, in: Schmidt-Radefeldt, Jürgen (Hrsg.), *Paul Valéry, Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*, Tübingen: Stauffenburg, 1999, S. 231-156.

Luckmann, Thomas, „Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz“, in: Marquardt, Odo; Stierle, Karlheinz (Hrsg.), *Identität*, München: Finken, 1979, S. 293-313.

Luckner, Andreas, „Zeit als Konstruktion des Bewußtseins“, in: Kupke, Christian (Hrsg.), *Zeit und Zeitlichkeit*, Würzburg: Königshausen, 2000, S. 27-40

Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Band 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Luhmann, Niklas, „Temporalisierung von Komplexität: Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 235-300.

Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1997.

Maron, Monika, *Animal Triste*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1996.

Matt, Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München (u.a.): Hanser, 1989.

Mead, George Herbert, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Mead, George Herbert, „Soziale Identität“, in: Joas, Hans (Hrsg.), *Georg Herbert Mead, Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Meuter, Norbert, *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, München: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.

Meuter, Norbert, „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften“, in: Jaeger, Friedrich; Straub, Jürgen, *Handbuch der Kulturwissenschaften: Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 140-155.

Middeke, Martin (Hrsg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Mignolo, Walter D., „The Many Faces of Cosmopolis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism“, in: *Public Culture* 12.3 (2000), S. 721-748.

Miller, Joseph Hillis, *The ethics of reading*, New York: Columbia Univ. Press, 1987.

- Müller, Günther, „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in: ders.; Müller, Elena (Hrsg.), *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen: Niemeyer, 1968, S. 269-286.
- Müller-Funk, Wolfgang, *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien, New York: Springer, 2002.
- Muri, Gabriele, *Pause! Zeitordnung und Auszeit aus alltagskultureller Sicht*, Frankfurt/New York: Campus, 2004.
- Nebel, Nora, *Ideen von der Zeit*, Marburg: Tectum-Verlag, 2011.
- Nietzsche, Friedrich, „Menschliches, Allzumenschliches“, in: ders., *Werke in drei Bänden*, Hrsg. von Schlechta, Karl, München: Hanser; 1962.
- Nies, Martin, *Der Norden und das Fremde*, Kiel: Ludwig, 2008.
- Nowotny, Helga, *Eigenzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Nünning, Ansgar, *Von historischer Fiktion zur historischen Metafiktion: Erscheinungen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans seit 1950*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.
- Öhlschläger, Claudia, (Hrsg.), *Narration und Ethik*, München u.a.: Fink, 2009.
- Pfister, Manfred; Schulte-Middelich, Bernd (Hrsg.), *Die ‚Nineties‘: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München: Francke, 1994.
- Pikulik, Lothar, *Warten. Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997.
- Plato, *Timaios*, in: ders., *Werke*, Band 7, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Rankin, Elizabeth D., „Cryptic Coloration in *The French Lieutenant’s Woman*“, in: *The Journal of Narrative Technique*, 3, 1973, S. 193-207.
- Ricœur, Paul, *Das Selbst als ein Anderer*, München: Fink, 1996.
- Ricœur, Paul, „La fonction herméneutique de la distanciation“, in: *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, S. 105-114.
- Ricœur, Paul, „Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1987 (84), S. 232-253.
- Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, Band I-III, München, Paderborn: Fink, 1988-1991 (dtsh. Übersetzung von R. Rochlitz (Band I und II) und A. Knop (Band III)).

Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Rosbacher, Brigitte, „Status of State and Subject: Reading Monika Maron from *Flugasche* to *Animal triste*“, in: Weninger, Robert; Rosbacher, Brigitte (Hrsg.), *Wendezeiten – Zeitwenden: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945–1995*, Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 193-214.

Römer, Inga, *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*, Dordrecht: Springer Science + Business Media B.V., 2010.

Salami, Mahmoud, *John Fowle's Fiction and the Poetics of Postmodernism*, London/Cranbury: Associated University Press, 1992.

Schabert, Ina, „Die Nachtseite der Seele: Literatur der schwarzen Romantik in England“, in: Dolle, Verena, *Das schwierige Individuum – Menschenbilder im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Pustet, 2003, S. 143-169.

Scharfenberg, Stefan, *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

Schilling, Heinz (Hrsg.), *Welche Farbe hat die Zeit? Recherchen zu einer Anthropologie des Wartens* (Kulturanthropologie-Notizen 69), Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, 2002.

Schmitz, Markus, *Edward W. Said und die Kontrapunkte kritischer Dekolonisation*, Bielefeld: Transcript, 2008.

Schmölders, Claudia (Hrsg.), *Die Erfindung der Liebe*, München: Beck, 1996.

Schneider, Manfred, „Barbaren zwischen Poesie und Politik. Erneuerungskonzepte im 20. Jahrhundert“. *Festspiieldialoge der Salzburger Festspiele*, 2005.

Schrag, Calvin, *The Self after Postmodernity*, New Haven: Yale University Press, 1997.

Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas, *Strukturen der Lebenswelt*, Darmstadt, 1975.

Schweizer, Harold, *On Waiting*, New York (u.a.): Routledge, 2008.

Spielhagen, Friedrich, „Ibsens Nora“, in: Westermanns Illustrierte Monatshefte, Band 49 (1880/81), S. 665-672.

Spivak, Gayatri Chakravorty, „Can the Subaltern Speak?“, in: Ashcroft, Bill; Griffith, Gareth; Tiffin, Helen (Hrsg.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London, New York: Routledge, 1995, S. 66-106.

Stagl, Justin, „Grade der Fremdheit“, in: Müller, Herfried (Hrsg.), *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*, Berlin 1997, S. 85-114.

Stanzel, Franz, *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

Straub, Jürgen, „Identität“, in: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 277-303.

Surkamp, Carola, *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte. Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

Szondi, Peter, *Die Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Tarbox, Katherine, „The *French Lieutenant's Woman* and the Evolution of Narrative“, in: *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 42.1, (1996), S. 88-102.

Thyen, Anke, „Das Eigene und das Fremde oder Über universelle Gerechtigkeit“, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik 1* (1994), S. 5-17.

Titzmann, Michael, „Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900“, in: Pfister, Manfred (Hrsg.), *Die Modernisierung des Ich*, Passau: Wiss.-Verl. Rothe, 1989, S. 36-56.

Virilio, Paul, *Rasender Stillstand*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, Zürich: diaphanes, 2008.

Vogt, Jochen, „Grundlagen narrativer Texte“, in: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hrsg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: DTV, 1996, S. 287-307.

Waldenfels, Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990; ders., *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2001.

Waldenfels, Bernhard, *Topographie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen* in: ders., *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Waldenfels, Bernhard, „Paul Ricœur: Umwege der Deutung“, in: ders., *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 266-335.

Wägenbaur, Thomas, „Wittgensteins implizite Ethik als poetisches Prinzip von Narration und Ethik. Ilja Trojanows *Der Weltensammler*“, in: Öhlschläger, Claudia (Hrsg.), *Narration und Ethik*, München u.a.: Fink, 2009, S. 265-280.

Wägenbaur, Thomas, „Narrative Ethik. Das Paradox der Ethik als Kybernetik“, in: Heilmann, Markus; Wägenbaur, Thomas (Hrsg.), *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 229-235.

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart: Kohlhammer, 2001.

Wünsch, Marianne, „Vom späten Realismus zur frühen Moderne: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels“, in: Titzmann, Michael (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 187-203.

Zima, Peter Z., *Theorie des Subjekts*, Tübingen, Basel: Francke, 2001.

Ziolkowski, Theodore, *Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis*, Cornell: Cornell Univ. Press, 2004.

Zirfas, Jörg; Jörissen, Benjamin, *Phänomenologien der Identität: Human-, sozial und kulturwissenschaftliche Analysen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.