

Sabine Zubarik

Von der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen

Synchronizität, Simultanität und Superposition im zeitgenössischen Roman und Film

I. Allgemeines zum Projekt

Ausgangspunkt und Fragestellung

1967 schrieb Michel Foucault in seinem Text *Andere Räume (Des espaces autres)*:

Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.¹

Die literarischen Manifestationen dieser „Epoche des Simultanen“ waren Gegenstand des Projekts, das sich mit narrativen Texten und Filmen der Gegenwartskultur aus den vergangenen fünf Dekaden beschäftigte. Die Besonderheit dieser Texte und Filme liegt darin, dass sie paradigmatische Anordnungen ihres Materials aufweisen. ‚Material‘ ist hier im doppelten Sinn zu verstehen: einerseits auf inhaltlicher Ebene als zu erzählendes Material (zum Beispiel parallele Ereignisse, multiple Perspektiven auf ein Ereignis, Überlappung von verschiedenen Zeiträumen), andererseits auf materieller Ebene im jeweiligen medialen Format (zum Beispiel die Seiten eines Buches, mehrere Versionen einer Szene, Ton und Bild in Schnitt und Montage). Die leitenden Forschungsfragen bezogen sich auf die produktive Reibung zwischen der Gleichzeitigkeit, die durch die (achronisch) nebeneinandergestellten Erzählstränge beziehungsweise Fragmente propagiert und auf materialer Ebene auch erzeugt wird, und der Ungleichzeitigkeitserfahrung, die im Rezeptionsprozess dadurch entsteht, dass eine Auswahl getroffen und eine syntagmatische Abfolge festgelegt werden muss. Von besonderem Interesse waren dabei Phänomene, wie Foucault sie in der oben zitierten Feststellung Foucaults benennt: die Juxtaposition von teils Gegensätzlichem, teils Ähnlichem, die Möglichkeit der spatialen Annäherung des eigentlich Fernen sowie Strukturen der Vernetzung mit den daraus

¹ Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, Leipzig 1992, 34–46, hier: 34.

resultierenden (von Deleuze und Guattari einst treffend als ‚rhizomatisch‘ beschriebenen)² Eigenschaften der Anknüpfung, aber auch der Verwirrung und des Bruchs. Ein weiterer wichtiger Aspekt lag in der Suche nach dem Mehrwert, der durch diese spezifischen Anordnungen entsteht. Es wurde davon ausgegangen – und im Zuge der Untersuchungen hat sich dies bestätigt –, dass die Form jeweils hochgradig bedeutungstragend ist und maßgeblich zu den inhaltlichen Auseinandersetzungen mit Konzepten von Zeit und Eigenzeit mal affirmierend, mal kontrastierend beiträgt.

Teilstudien und Ergebnisse

Im Hinblick auf die Vielseitigkeit des untersuchten Materials war zunächst eine klassifizierende Einordnung der einzelnen Werke nötig, aus der eine pragmatisch orientierte, aber auch für die Theoriebildung anleitende Typologie der paradigmatischen Anordnung in Text und Film entstand.³ Es ließen sich folgende formale Untergruppen bilden:

Forking paths narrations: Hierzu zählen Romane und Filme, deren Handlung sich nach einer nodalen Szene in mehrere Fortsetzungen gabelt. Im minimalen Fall gibt es nur eine Spaltung mit zwei Ausgängen, die dann alternierend erzählt werden.⁴ Häufiger jedoch werden die Grenzen des Mediums ausgereizt, indem so viele Bifurkationen ausgeführt werden, wie das gewählte Format (Spielfilm, Roman, Theateraufführung) es zulässt.⁵

Typo- und topographisches Layout: In Werken dieser Gruppe spielt der Satz des Textes und seiner Teile eine signifikante Rolle. Mögliche Varianten der gleichzeitigen Anordnung sind die Verwendung von Fußnoten oder Randspalten, generell die Aufteilung der Seite in mehrere Textblöcke und -ebenen.⁶ Diese Texte sind polyphonisch und multiperspektivisch angelegt. Das filmische Pendant bedient sich des Splitscreen-Verfahrens, mitunter auf mehr als nur zwei Bildschirmen.⁷

Zwei-Richtungs- oder Spiegelbücher: Dieses Format benutzt beide Seiten des Covers als Vorderseite für zwei verschiedene Anfänge mit 180 Grad Drehung. Wenn jede Version Vorder- und Rückseiten ihres Teils füllt, treffen sie sich in der Mitte mit ihrem jeweiligen Ende.⁸

² Gilles Deleuze, Félix Guattari: Rhizom, übers. von Dagmar Berger, Berlin 1977.

³ Sabine Zubarik: Choosing is not an option (but a necessity)! Paradigmatic narrations and the impossibility of reading simultaneously, in: Journal of Romance Studies 16/1 (2016), 7–21.

⁴ Vgl. Sliding Doors (USA/GB 1998, R: Peter Howitt).

⁵ Vgl. Alan Ayckbourn: Intimate Exchanges (I+II), London 1985; Smoking/No Smoking (F 1993, R: Alain Resnais); Svend Åge Madsen: Days with Diam – or: Life at Night [1972], Norwich 1994.

⁶ Vgl. Katharina Hacker: Alix, Anton und die anderen, Frankfurt a.M. 2009; Mark Z. Danielewski: House of Leaves, New York 2000; ders.: Only Revolutions, New York 2006.

⁷ Vgl. Conversation(s) With Other Women (USA/GB 2005, R: Hans Canosa); Timecode (USA 2000, R: Mike Figgis).

⁸ Vgl. Mike Gayle: The Stag and Hen Weekend, London 2012.

Verwenden sie die Buchseiten jedoch nur teilweise und lassen Fläche für die andere Geschichte frei, dann enden sie jeweils dort, wo die gespiegelte Version beginnt.⁹

Lose Reihenfolgen: Die Ablehnung dessen, was lose Seiten erst zu einem Buch macht – die Bindung, stellt eine weitere Methode dar, um narrative Ordnungen zu vereiteln. Manche Autoren publizieren ihre Werke als ungebundene Blätter oder dünne Heftchen in Schachteln und empfehlen den Lesenden das Mischen nach eigenem Geschmack.¹⁰

Serielle Anordnungen: Obwohl mit ‚seriellem Erzählen‘ gängigerweise die Vorstellung einer linearen und chronologischen Abfolge verbunden wird (zum Beispiel in Fortsetzungsromanen oder TV-Serien), kann darunter in Anlehnung an den Serienbegriff in Kunst und Produktion ebenso eine Reihung von Variationen desselben Ausgangsmaterials ohne zeitliche oder lineare Relationen verstanden werden.¹¹ In diesem Fall wiederholt eine seriell orientierte Schreibweise beziehungsweise Filmarbeit dieselbe strukturelle Anordnung mehrmals mit unterschiedlichen Personenkonstellationen oder Perspektiven.¹²

Die Mehrzahl der genannten Werke wird gemeinhin unter dem Titel der experimentellen Literatur gefasst – die Problematik des Begriffs wurde in publizierten Teilergebnissen erörtert.¹³

Als klassifizierender Begriff wurde im Lauf der Projektarbeit die Bezeichnung ‚paradigmatic narrative‘ etabliert. Sie beinhaltet ein entscheidendes Charakteristikum: Die Ausstellung des Paradigmatischen wird selbst zum Narrativ, das zusätzlich neben den Narrativen der jeweiligen Erzählstränge mitläuft; es markiert jede vom Rezipienten getroffene Wahl als exemplarisch und komplementär und konnotiert Pluralität und Vielfältigkeit (und damit auch Konkurrenz und Negation) stets mit.¹⁴

Es erfolgte ebenso eine medial-pragmatisch begründete Abgrenzung zu literarischen Formaten im Netz und zum Hyperlink als digitalen textuellen Verfahren sowie die Beschäftigung mit nichtlinearem Erzählen im Allgemeinen (genreübergreifend und medienvergleichend) und nichtlinearen Texten in der zeitgenössischen Literatur.¹⁵

⁹ Vgl. Danielewski, *Only Revolutions* (Anm. 6).

¹⁰ Vgl. B. S. Johnson: *The Unfortunates*, London 1969; Marc Saporta: *Composition No 1*, London 2011 [1962]; Aka Morchiladze: *Santa Esperanza*, 2004; Francis Neník: *XO*, Leipzig 2012. Weniger extrem: die Hinzufügung von zusätzlichen Fragmenten als extra Kapitel, die den numerischen Angaben folgend im Wechsel mit den anderen Kapiteln gelesen werden können: Julio Cortázar: *Rayuela*, Buenos Aires 1963.

¹¹ Etwa eine Fotoserie zu einem bestimmten Motiv oder eine Serie von Kleidungsstücken mit unterschiedlichen Stoffen nach demselben Schnittmuster.

¹² Vgl. Geoff Ryman: *253*, London 1998; B. S. Johnson: *House Mother Normal*, London 1971; David Mitchell: *Cloud Atlas*, London 2004; *Cloud Atlas* (D/USA/HK/SIN 2012, R: Tom Tykwer, Andrew und Lara Wachowski; *Vantage Point* (USA 2008, R: Pete Travis); *Forestillinger* (DK 2007, R: Per Fly).

¹³ Zubarik, *Choosing is not an option* (Anm. 3).

¹⁴ Vgl. auch Sabine Zubarik: *Marginallinien als Satz-Zeichen*, in: Helga Lutz, Nils Plath, Dietmar Schmidt (Hrsg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, 56–60.

¹⁵ Zubarik, *Choosing is not an option* (Anm. 3).

Eine für das Projekt wesentliche Auseinandersetzung betraf die Frage nach den mannigfaltigen Funktionen der Form im Hinblick auf Temporalität und Chronographie. Sie ergab, dass die Darstellung und Erfahrbarmachung von Gleichzeitigkeit durch die formale Anordnung auf eine Weise möglich ist, die jenseits der inhaltlichen Auseinandersetzung und doch ganz in ihrem Sinn erfolgt. So kann die mediale Form den Ausdruck von Zeit ermöglichen, indem sie sie nicht nur abbildet, sondern auch speichert, vervielfältigt, auffächert, dehnt oder staucht; die Form kann achronisierend wirken und entzeitlichen oder im Gegenteil das Erleben von Zeit verorten und Gegenwartserfahrung verdichten.¹⁶ Die Materialität von multiplen Erzählsträngen produziert Effekte der Simultanität, der Synchronizität und der Superposition, die mitunter als Simulacrum zu beschreiben sind, da sie sich zwar in der medialen Darbietung manifestieren, im Rezeptionsakt aber nicht als solche auflösbar sind. Im Wahrnehmungsprozess der inhaltlichen Erfassung wird wieder ungleichzeitig, was auf materieller Ebene als gleichzeitig präsentiert und simuliert wurde.¹⁷

Folgende Feststellung ist dabei entscheidend: Ein paradigmatisch angeordnetes Werk besitzt keinerlei ‚Normalzustand‘ im Sinn einer fixierten und von der Rezeption unabhängigen Form. Vielmehr ist es der Rezeptionsakt selbst, der durch den Zwang zur Wahl das Ergebnis, jeweils neu und anders, zur momentanen, doch stets volatilen (weil instabilen) ‚Vollendung‘ bringt. Partizipation ist bei diesen Texten die Voraussetzung für eine Lektüre, nicht ihr Ergebnis. Eine (vorübergehende) Struktur erhalten die Texte durch die Realisierung im jeweiligen Lesebeziehungsweise Sehprozess.¹⁸

Eine besondere Beachtung fiel in diesem Zusammenhang der Intratextualität zu, deren Möglichkeiten durch die grundsätzlich veränderbaren Formationen von Textteilen hochgradig potenziert werden. Unter anderem wurden in Einzelanalysen Effekte von Synchronisation, Kontingenz und Kontamination herausgearbeitet und damit auch ein erweitertes theoretisches Verständnis von Intratextualität vorgeschlagen.¹⁹ Im Hinblick auf Achronie, Wiederholung und Perspektivwechsel wurde das Konzept des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ diskutiert und alternativ

¹⁶ Sabine Zubarik: Auffächern und Überlagern. Formgebung durch chronologische Manipulation im zeitgenössischen Film, in: Michael Gamper u.a. (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, 241–257.

¹⁷ Sabine Zubarik: Das Simulacrum der Gleichzeitigkeit: Synchronizität und Simultanität im zeitgenössischen Spielfilm, in: Stefanie Kreuzer (Hrsg.): *Filmzeit – Zeit im Film*, München 2019 (im Erscheinen).

¹⁸ Sabine Zubarik: Kein Normalzustand. Simultane Materialanordnungen in zeitgenössischen Romanen, in: Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner (Hrsg.): *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld 2015, 207–220. Vgl. auch Sabine Zubarik: On Leaves. Flipping, Flicking, Turning, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* (im Erscheinen).

¹⁹ Sabine Zubarik: Der Erzählband *Diesseits des Van-Allen-Gürtels* als intratextuelles Gefüge. Über Kontingenz, Teilhaftigkeit und Synchronisation, in: Annina Klappert (Hrsg.): *Wolfgang Herrndorf*, Weimar 2015, 49–66.

der Begriff der ‚unreliable chronography‘ eingeführt.²⁰ Der Übertragbarkeit auf filmische Verfahren widmete sich ein Beitrag zu multiperspektivischen Filmen und Serien.²¹

Inwiefern die formale Anlage der untersuchten Werke Modelle aus der Physik, insbesondere der Quantenphysik, literarisch verarbeiten und damit nicht nur inhaltlich auf neue zeitphilosophische Konzepte eingehen, sondern auch Aspekte wie Superposition, Unentscheidbarkeit und Interferenz wahrnehmbar machen, wurde interdisziplinär zur Diskussion gestellt.²²

Jenseits der Aspekte von Material, Medium und Form beschäftigten sich konkrete Textanalysen im *close reading* auch mit ethischen Fragen der in den Romanen und Filmen auf inhaltlicher Ebene propagierten temporalen Systeme, für die gängige Vorstellungen von Moral und Recht nicht greifen, weil sie Logiken von Ursache und Wirkung sowie den Zusammenhang von Schuld und Identität aushebeln.²³ Inwiefern Konzepte der Heterochronie temporale Verschiebungen (Verspätung, Trägheit, Wiederholung) generieren, die Akteuren eigenzeitliches beziehungsweise widerständiges Potenzial zusprechen, wurde ebenfalls in Einzelanalysen diskutiert.

Kooperationen mit anderen Teilprojekten des SPP 1688

In Zusammenarbeit mit anderen Mitgliedern des SPP 1688 sind gemeinsame Tagungen durchgeführt worden und Publikationen entstanden, die überschneidende Interessen und Fragestellungen zum Ausdruck brachten. Mit Michael Ostheimer wurde ein Sammelband herausgegeben, der die Ergebnisse einer gemeinsam durchgeführten Tagung zum Chronotopos im Zusammenhang mit Insularitäten in deutschsprachiger Literatur und Kultur nach 1960 präsentiert; der eigene Beitrag behandelt hier ästhetische Eigenzeiten der Trägheit und des Widerstands im Zusammenhang mit Singularität und Masse.²⁴ Die Temporalität der Gabe und

²⁰ Sabine Zubarik: Time Astray. Unreliable Chronography in Flann O’Briens Novel *The Third Policeman*, in: Jan Baetens u.a. (Hrsg.): *Time and Temporality in Literary Modernism (1900–1950)*, Leuven 2016, 201–210.

²¹ Sabine Zubarik: Multiperspektivität, Achronie und (Un)Zuverlässigkeit. Synoptische und kaleidoskopische Verfahren im Gegenwartsfilm am Beispiel von *Vantage Point* und *Forestillinger*, in: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2016/2, 1–16.

²² Sabine Zubarik: Von Texten am Doppelpalt und superpositionierten Romanen. Wie sinnvoll sind physikalische Strukturmodelle für die literarische Analyse?, in: Caroline Frank, Daniel Kazmaier, Markus Schleich (Hrsg.): *An den Grenzen der Disziplinen. Literatur und Interdisziplinarität*, Hannover 2018, 173–195.

²³ Sabine Zubarik: The Ethics of Time. Stasis and Dilation in Thomas Lehr’s *42* and Svend Age Madsen’s *Days with Diam*, in: Dirk Göttliche (Hrsg.): *Critical Time in Modern German Literature and Culture*, Frankfurt a.M. 2016, 271–284.

²⁴ Michael Ostheimer, Sabine Zubarik (Hrsg.): *Inseln und Insularitäten. Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960*, Hannover 2016; darin: Sabine Zubarik: Träge Eigenzeit. Verspätung und Widerstand in Wegehaupts *Die Insel*, 121–135. Vgl. weitere parallel dazu entstandene Aufsätze: Sabine Zubarik: Die deutschen Möglichkeiten einer Insel. Gegenwartsromane zwischen utopischen und dystopischen Entwürfen, in: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2015/2, 21–40; dies.: „Die sozialistische Umgestaltung einer Insel“.

des Tauschs war Gegenstand eines Workshops mit anschließendem Sammelband, organisiert und herausgegeben von Michael Bies, Sebastian Giacobelli und Andreas Langenohl, zu dem aus der eigenen Projektarbeit ein Beitrag zur Doppelseitigkeit des Gebens und Nehmens auf textmaterieller Ebene am Beispiel von Urs Widmers *Liebesbrief für Mary* beigesteuert wurde.²⁵ Mit dem tanzwissenschaftlichen Projekt von Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels und Anne Schuh verlief der Austausch zu Aspekten der Synchronisierung und Desynchronisierung in Form von Tagungs- und Workshopbeteiligungen.

II. Beispielanalyse: *Forking Paths Narrations* bei Borges und Madsen

Borges: Ekphrasis der Verzweigung

Die Bezeichnung *forking paths narration* geht zurück auf eine Kurzgeschichte von Jorge Luis Borges aus dem Jahr 1944 mit dem Titel *El jardín de los senderos que se bifurcan*, begriffsbildend in englischer Übersetzung: *The Garden of Forking Paths*.²⁶ Inzwischen verweist der Begriff in Film- und Literaturwissenschaften auf jegliches Narrativ (via Text, Film, Computerspiel etc.), das sich ausgehend von einer nodalen Szene kontinuierlich verzweigt.²⁷ Borges selbst hat in seiner Erzählung keine Bifurkationen eingebaut, die Handlung verläuft – für Borges'sche Verhältnisse erstaunlich – linear. Ein Schlüsseltext für sich gabelnde Erzählungen ist er jedoch deshalb, weil er von einem (fiktiven) Roman handelt, der so aufgebaut sein soll, dass er sich verzweigt, und der nicht in gängiger Weise als lineare, kausal-logische Geschichte gelesen werden kann – weswegen er auch als für eine große Leserschaft problematisch und wegen seiner zeitphilosophischen Anliegen als unverständlich bewertet wird. Der Erzähler Yu Tsun, ein weitläufiger Nachfahre des Romanverfassers, bringt selbst wenig Verständnis für die verwirrenden Fragmente seines Ahnen auf, die er als gänzlich „unsinnig“ bezeichnet (GP 81): „Bei seinem Tod haben seine Erben nichts als chaotische Manuskripte gefunden. [...] Das Buch ist ein wirrer Haufen widersprüchlicher Entwürfe. Ich

The Novel *Die Insel (The Island)* by Matthias Wegehaupt (2005), in: Katrin Dautel, Kathrin Schödel (Hrsg.): *Insularity. Representations and Constructions of Small Worlds*, Würzburg 2016, 145–154.

²⁵ Sabine Zubarik: Heraus-geben, heraus-nehmen. Urs Widmers *Liebesbrief für Mary*, in: Michael Bies, Sebastian Giacobelli, Andreas Langenohl (Hrsg.): *Tausch und Gabe. Zeitlichkeit, Aisthesis, Ästhetik*, Hannover 2018, 151–166.

²⁶ Jorge Luis Borges: *El jardín de los senderos que se bifurcan*, in: ders.: *Ficciones*, Buenos Aires 1944. Für die deutsche Übersetzung vgl. Jorge Luis Borges: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, in: ders.: *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, übers. von Karl August Horst und Gisbert Haefs, Frankfurt a.M. 2004, 77–89. Zitate aus der Erzählung in deutscher Übersetzung werden im Folgenden mit der Sigle ‚GP‘ und der entsprechenden Seitenzahl in Klammern angegeben.

²⁷ Vgl. generell David Bordwell: *Film Futures*, in: *SubStance* 31/1 (2002), Nr. 97, 88–104; sowie Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, London/New York 1989, 106–109. Für markante Beispiele von *forking paths narrations* siehe Anm. 5.

habe es einmal durchgesehen: Im dritten Kapitel stirbt der Held, im vierten ist er am Leben.“ (GP 83 f.) Was der Autor abzubilden angestrebt habe, sei „ein unsichtbares Labyrinth aus Zeit“ (GP 84) gewesen. Es sei ihm dabei um „Verzweigung in der Zeit, nicht im Raum“ (GP 85) gegangen, so der Sinologe, dem angeblich die Entschlüsselung des Werks gelungen sei:

Im Unterschied zu Newton und Schopenhauer hat Ihr Ahne nicht an eine gleichförmige, absolute Zeit geglaubt. Er glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder einander jahrhundertlang ignorieren, umfaßt alle Möglichkeiten. In der Mehrzahl dieser Zeiten existieren wir nicht; in einigen existieren Sie, nicht jedoch ich; in anderen ich, aber nicht Sie; in wieder anderen wir beide. In dieser Zeit nun, die mir ein günstiger Zufall beschert, sind Sie in mein Haus gekommen. In einer anderen haben Sie mich, da Sie den Garten durchschritten, tot angetroffen; in wieder einer anderen sage ich dieselben Worte, aber ich bin ein Trug, ein Phantasma. (GP 88)

Die Motivation zur Verzweigung liegt in der Ablehnung des ausschließenden ‚Oder‘ und der damit einhergehenden Eliminierung verschiedener Zukünfte begründet:

In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die anderen; im Werk des schier unentwirrbaren Ts’ui Pên entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle. Er erschafft so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen. Daher die Widersprüche im Roman. [...] Natürlich gibt es verschiedene mögliche Lösungen. [...] Im Werk von Ts’ui Pên kommen sämtliche Lösungen vor; jede einzelne ist der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen. Manchmal streben die Pfade dieses Labyrinths zueinander hin. (GP 86)

Borges’ Erzähler lässt offen, ob Ts’ui Pên in seinem Roman binäre Teilungen, also reine Bifurkationen, vornimmt oder auch multiple Verzweigungen aus einem Knotenpunkt entstehen können. Damit geht die Frage einher, wie es möglich sein kann, dass „alle Möglichkeiten umfaßt“ werden (GP 88) und „sämtliche Lösungen vorkommen“ (GP 86) können. Diese Aussagen wären paradox, wenn es sich nicht um binäre Entscheidungen von ‚ja/nein‘ handeln würde (in der Art ‚sie erreicht den Zug/sie verpasst den Zug‘ oder ‚er ist tot/er lebt‘), sondern

die Anzahl der Optionen an jedem nodalen Punkt offen ist (wie etwa ‚die Person wird zum Frosch, zu Stein, zu einem Wurm, löst sich auf, verdoppelt sich ...‘). Erfolgt die Teilung aber binär, ist die Zahl an jedem Punkt genau definierbar. Wenn auch mitunter sehr hoch, ist sie nie infinit. „Unendliche Zeitreihen“ (GP 88), wie der Sinologe sie als Ansinnen Ts’ui Pên imaginiert, können nicht aus einer endlichen Zahl von Anfängen (ein oder mehrere Ausgangskapitel zum Beispiel) in binärer Aufspaltung entsprungen sein.

Madsen: Bifurkationen und Kontaminationen

Der dänische Schriftsteller Svend Åge Madsen, 1939 in Aarhus geboren, ist in Deutschland wenig bekannt, auch weil nur ein kleiner Teil seiner Bücher bisher ins Deutsche oder ins Englische übersetzt worden ist; in Dänemark schätzt man ihn vor allem wegen seiner vielseitigen Schreibexperimente in Romanen, Hörspielen und Theaterstücken. Für die Struktur seines 1972 im dänischen Original erschienenen Romans *Dage med Diam eller Livet om natten* (1994 in englischer Übersetzung *Days with Diam – or: Life at Night*)²⁸ verwendet Madsen konsequent das Konzept der binären Teilung und dekliniert das bei Borges gewissermaßen ekphrastisch beschriebene Romanprojekt Kapitel für Kapitel durch. Bildhaft gesagt, gleicht sein Roman einem sehr wohlerzogenen Spalierobstbäumchen: Aus dem Stamm des ersten Kapitels wachsen zwei Folgekapitel, die sich wiederum in je zwei alternative Fortsetzungen verzweigen. Das setzt sich fort bis zur sechsten Stufe, so dass am Ende 32 verschiedene Ausgänge des Romans nebeneinanderstehen – wohlgemerkt von der narratologischen Ordnung her betrachtet nebeneinander, im Verlauf des Buches hintereinander. Jedes Kapitel umfasst circa drei Seiten. Für den besseren Überblick, an welcher Stelle im Verzweigungssystem die Kapitel zu verorten sind, benutzt Madsen Buchstabenfolgen. Die damit angezeigte genealogische Linie jeder Version kann mit Blick auf das Inhaltsverzeichnis am Anfang des Buches zurückverfolgt werden (Abb.).

Für die Rezeption von *Days with Diam* bedeutet dies, dass an jeder Bifurkation eine Lese-Entscheidung anfällt. Will man linear folgen und das Buch ‚klassisch‘ von vorn bis hinten durchlesen, hat das zur Folge, dass man die Stränge schwer auseinanderhalten kann, von allen Versionen eine durchschnittliche Mischung in feiner Dosierung erhält und in der Chronologie langsamer, aber dafür beharrlich voranschreitet. Will man jeweils einem Strang ganz folgen, vom ersten bis zum sechsten Teil, genießt man die Kontinuität einer zusammenhängenden Geschichte, springt aber nach dieser wieder zurück auf das Ausgangskapitel und wiederholt

²⁸ Madsen, *Days with Diam* (Anm. 5). Zitate aus dem Roman in englischer Übersetzung werden im Folgenden mit der Sigle ‚DD‘ und der entsprechenden Seitenzahl in Klammern angegeben.

somit die chronologisch serielle Abfolge viele Male. Feststellbar ist, dass man um das alternierende Lesen nicht herumkommt, egal an welcher Stelle man einen Strang verlässt und zu einem anderen übergeht. Die alternativen Stränge drängen sich einem materiell (im Umgang mit der Ordnung der Seiten und Kapitel) und medial im Bruch mit den konventionellen Lesegewohnheiten eines Buches geradezu auf.

Worum geht es inhaltlich in diesem Schreibprojekt? Zunächst scheint es so, als hätte man es mit zahlreichen Dichotomien zu tun. Das beginnt schon im Titel: Tag oder Nacht – und setzt sich im ersten Absatz fort, in dem sich der Ich-Erzähler in einer Schreibszene präsentiert:

The world and the contents of my mind cannot be torn apart. No power, no event can do that. Thus I write on the paper before me. What feeling does it awaken in me? Nevertheless, I cannot keep the two phenomena united, there seems all the time to be some discrepancy between them, all the time there is something I'll call the world, all the time there is something I'll call my fancies. (DD 7)

Diskrepanz *und* Untrennbarkeit der Begriffe ‚world‘ und ‚mind‘ werden im weiteren Verlauf vielfach verschoben, ersetzt und überlagert von anderen Begriffspaaren wie ‚Leben‘ und ‚Schreiben‘, ‚Realität‘ und ‚Imagination‘, ‚Körper‘ und ‚Identität‘ und viele mehr. Der Ich-Erzähler, genannt Alian Sandme, ist auch die männliche Hauptfigur des Romans – so man gewillt ist, diesen zumindest vorübergehend oder ersatzweise als personelle Einheit zu betrachten, was ja gerade problematisch ist. Es ist zu bedenken, dass die Bezeichnungen ‚Hauptfigur‘ und ‚Erzähler‘ hier Setzungen sind, die vielmehr eine Funktion denn eine personelle Identität betreffen. Ausgangspunkt des Geschehens ist die Frage, ob Alian seine Geliebte Diam treffen will oder nicht. Hierauf zerfällt die Handlung in zwei Möglichkeiten: a) der Erzähler bleibt am Schreibtisch in seiner Wochenendhütte, um an einem Buchprojekt zu arbeiten (in der Buchstabenfolge ist dies ST; die weiterführenden Kapitel aus diesem Strang spielen sich überwiegend nachts ab); b) der Erzähler fährt zum Bahnhof, trifft dort Diam und erfährt, dass sie drei volle Tage mit ihm zusammen verbringen kann (das ergibt den SA-Strang mit weiterführenden Kapiteln, die sich hauptsächlich tagsüber abspielen). Man könnte nach dem zweiten Nodalpunkt noch meinen, die Segregation sei simpel: Die SA-Linien würden ausschließlich den Erlebnissen mit Diam folgen und dabei von einer harmonischen (SAL) und einer nicht-harmonischen Liebesbeziehung (SAN) ausgehen, während die ST-Linien sich in philosophische Fragen über das Schreiben und die Identität eines Autors, mal euphorisch (STO), mal pessimistisch (STR), auslassen und jeweils kleine Geschichten und Anekdoten zur

Veranschaulichung der Themen einflechten. Doch bereits in den vierbuchstabigen Reihen finden sich ebenso Anekdoten in den SA-Strängen, Diam-ähnliche Frauenfiguren durchwandern die ST-Stränge, und depressive wie euphorische Stimmungen manifestieren sich scheinbar wahllos in diesen wie jenen Strängen. In allen Strängen wird die Autorfigur Alian in fortschreitendem Maße heimgesucht von der anderen, jeweils nicht gewählten Möglichkeit. Diese Heimsuchungen manifestieren sich in den Textteilen als Kontaminationen der Nebenzweige – und zwar nicht nur der am engsten miteinander verwandten. Je nachdem, wo man den Schnitt ansetzt, verstärken sich Phänomene oder sie heben sich in ihrer Gegensätzlichkeit auf. Verstärkungen wären zum Beispiel das anwachsende Doppelgängersyndrom oder Objekte, die immer wieder in anderen Geschichten auftauchen als denen, in welchen sie verlorengingen, oder auch Hintergrundgeräusche, die aus Haupthandlungen anderer Stränge stammen. Aufhebungen hingegen finden sich, wenn etwa die Geschichte einer Ablehnung neben eine erfüllte Liebesgeschichte tritt. Der schreibende Protagonist ist sich dieser Kontaminationen bewusst und kalkuliert mit ihnen:

And so I must also envisage the possibility that something might rub off not only from one link to those following it, from ST till STA and STB, but also between „neighbours“, between links ranged side by side and stemming from the same predecessor, that is to say between STA, STB and STC. So that I have to see my STO-self linked to potentials of which I have only been dimly aware, but which are unfolding themselves outside me, or somewhere else within me. (DD 26 f.)

[W]e are talking of a very special collection in which the individual stories are woven into each other, impinge on each other and contradict each other in the most sophisticated and tortuous ways. (DD 50)

Madsens Roman ist von Strukturmodellen und experimentellen Ergebnissen aus der Physik durchdrungen. Nicht nur macht sich Alian beständig darüber Gedanken, wie es wäre, wenn die für die Mikroebene von der Quantenphysik beschriebene Superposition von Zuständen auch auf der Makroebene gültig wäre (wie es unter anderem die Vielweltentheorie Hugh Everetts propagiert), wenn man sich also gar nicht entscheiden müsste zwischen ‚Entweder – Oder‘, sondern alle erdenklichen Möglichkeiten erleben könnte.²⁹ Auch die Schreibearbeit der Autorfigur ist von dieser volatilen Unentscheidbarkeit bestimmt: Sie wechselt zwischen

²⁹ Welche ethischen und moralischen Fragen sich damit ergeben, habe ich an anderer Stelle untersucht: Zubarik, *The Ethics of Time* (Anm. 23).

Sprachregistern, Gattungen und Erzählkonventionen, ohne eine davon für länger als ein Kapitel zu favorisieren. Alian erschreibt sich verschiedene Optionen von Verhaltensweisen und Lebenswegen. In einigen verbringt er Zeit mit Diam, in anderen produziert er Texte, die ein Treffen imaginieren, in wieder anderen ist von Diam überhaupt nicht die Rede. In der Anhäufung der Kapitel wird er betrogen, betrügt, ist melancholisch, romantisch, langweilig, wird verrückt, stirbt, lebt normal weiter. Vom glücklichsten Ausgang der Geschichte bis hin zum tragischsten Ende haben alle Varianten ihre – zumindest potenzielle – Berechtigung.

Sprachlich produziert Alian die Art von Gleichzeitigkeit, die ihm als Ideal vorschwebt und nur innerhalb von Sprache zu realisieren ist: Der Satz „I’m not thinking of her“ (DD 15) steht paradigmatisch für das gesamte Unternehmen, Widersprüche zu vereinen. Zu behaupten, man würde *nicht* an etwas denken, beweist augenblicklich, dass man dies doch tut. Kein bewusster Sprechakt kann die Präsenz seines Gegenstandes negieren, ohne ihn zugleich auf den Plan zu rufen. Indem sich die Aussage durch den Akt des Aussagens selbst widerlegt, offeriert sie – den Satz vom ausgeschlossenen Dritten, *tertium non datur*, aushebelnd – beide Möglichkeiten an Ort und Stelle, benötigt dabei noch nicht einmal (wie der Titel) zwei Satzteile und auch keine Konjunktion. Damit hat Alian eine sprachliche Form gefunden, die ihn auf das explizite ‚Oder‘ verzichten lässt, so wie Madsen eine Romanstruktur gefunden hat, die bereits implizit die Thematisierung des ‚Oder (auch)‘ enthält.

Paradigmatisches „Gewimmel“

Ist die Strategie der (Selbst-)Teilung zunächst dazu gedacht, dem Entscheidungsdruck zu entgehen, so scheitert das Vorhaben schnell und führt genau dorthin, von wo es wegführen sollte: in die Ausweglosigkeit – trotz oder gerade wegen der vielen Auswege –, zum Verlust der Identität und letztlich in den Wahnsinn. Das liegt zum einen an der sich mit jeder Bifurkation potenzierenden Menge an Pfaden und der mit ihr einhergehenden Potenzierung der Nicht-Mehr-Leistbarkeit der Bearbeitung von Textmaterial. Mit jeder Splittung wird der Zeitaufwand größer, den sowohl der Schreibende zur Produktion der Versionen als auch der Lesende zu deren Rezeption benötigt, das heißt: beide Tätigkeiten werden zunehmend paradigmatischer und weniger syntagmatisch, bis hin zur totalen Entschleunigung. Immer weiter aufgefächert staut sich das Material an; narrative Linien werden ausgebremst in einem endlos anmutenden Nebeneinander. Denn auch wenn rein mathematisch jede noch so weit fortgeführte Teilung eine endliche Zahl von Möglichkeiten produziert, die sich genau berechnen lässt, gleicht die Wirkung einer Unendlichkeitserfahrung, die auf der zunehmenden

Stauchung der erzählten Zeit in ihrem reziproken Verhältnis zur Dehnung der Erzählzeit beruht. Damit ruft Madsens Romanstruktur erneut Zenons Teilungsparadoxon auf den Plan.

Aber das ist nur die eine Seite des wachsenden ‚Wahnsinns‘, mit dem Alian und seine Leser konfrontiert sind. Alians erschriebene Ich-Versionen in den einzelnen Strängen zerfasern sich weiter, propagieren als Teile weitere Teilbarkeit und lassen sich zunehmend nicht mehr auf eine gewählte Identität festlegen; andere Versionen scheinen durch, begleiten ihre Doppelgänger wie Schatten oder nehmen gar deren Platz ein. Im Kapitel STRID (DD 112–115) kommt Alian vom Strandspaziergang zurück und findet sein Haus verschlossen, aber beleuchtet vor. Durch das Fenster beobachtet er einen Doppelgänger, der an seiner statt den für den Spaziergang verlassenen Schreibtisch eingenommen und die Schreibarbeit fortgeführt hat, ihn aber wiederum nicht zu erkennen scheint. In der Folgeversion STRIDE (DD 228–231) entdeckt der schattenhafte Alian weitere Segregationen seines Doppelgängers, findet Einlass in das Schreibzimmer und tötet den Schreibenden, der gerade genau diese Begebenheit aufgeschrieben hat. Er schließt daraus, dass er seinen Autor umgebracht hat und nimmt anschließend dessen Platz ein („making myself the author of my own story“, DD 231). In der alternativen Folge STRIDT (DD 232–235) erweist sich der Doppelgänger als textproduzierendes, aber rein visionäres *alter ego*, dessen Funktion es ist, Alians nächtliche Traumwelt und die reale Tageswelt in Verbindung miteinander zu bringen („to introduce me to the life that I secretly live in my dreams“, DD 235).

In einigen Episoden gelingt es Alian überhaupt nicht mehr, die anderen Möglichkeiten von der gerade realisierten getrennt zu halten, wie in der Folge SALMI (DD 72–74):

Can't you hear them? Just listen. I can hear all the others. I can see them – where are they coming from? No, I won't sit down. I can't sit down when they come. Just look, see for yourself. They enjoy themselves, they suffer. There's one jumping over a hedge, there's one stealing a book, they're dressing up, they're coupling, they're quarrelling, they're sitting on a bench, they're singing. Why can't you see them, Diam? They're here. Where are they coming from? I can sense them. (DD 72 f.)

Auch Diam hat sich für Alian indessen in viele simultan anwesende Diams aufgespalten. Ihre Doppelgängerinnen aus bereits erzählten oder erst noch auszuführenden Strängen – teils mit wortgenauen Dialogfragmenten – bevölkern diesen Abschnitt:

Diam looks at me in a way that is not like her; in a dignified voice she says: „I think my husband could be here at any moment. Will you wait?“ I shake my head until she has gone. But there she is again, different, saying sadly: „Can you see a way out?“ She dances across to me, she laughs, she sits and eats with chopsticks and turns towards me, she drinks from a stream, she tears a piece of paper into two. (DD 73)

Damit ergeht es Madsens Erzähler ähnlich wie seinem literarischen Vorbild Yu Tsun in Borges' Geschichte, dem beim Lesen der alternativen Kapitel aus dem labyrinthischen Roman seines Ahnen ob der Konfrontation mit den vielen möglichen Aufspaltungen unwohl wird. Yu Tsun beschreibt den solcherart ‚überbevölkerten Text‘³⁰ und das ‚Gewimmel‘ der schattenhaften Überlagerungen von virtuellen Verkörperungen als physische Erfahrung:

Von diesem Augenblick an spürte ich ringsum und in meinem dunklen Körper ein unsichtbares, ungreifbares Gewimmel. (GP 87)

Wieder empfand ich jenes Gewimmel, von dem ich gesprochen habe. Es war mir, als sei der feuchte Garten ums Haus bevölkert von einer Unzahl unsichtbarer Personen. Diese Personen waren Albert und ich, geheim, geschäftig und vielgestaltig in anderen Zeitdimensionen. (GP 89)

Auch Alian leidet durch die transpersonale Wahrnehmung seiner selbst und Diams gleichermaßen an einer Überdosis Selbst-Bewusstsein und an einem Verlust der Selbst-Kontrolle. Die Szene endet mit Alians Nervenzusammenbruch und dem Versuch, sich selbst mit einem Messer zu verletzen, um sich von dieser Vielheit zu lösen, sie aus sich herauszuschneiden: „The wrong voices are coming from inside me. They must be removed before they do me any harm. I must cut them out. Which Diam is it grasping my hand? I must get rid of them.“ (DD 73). Diam, die als Person für Alian zu einer unverortbaren Vielheit geworden ist („them“), entwendet das Messer und – Schnitt im Text: Der letzte nodale Punkt in dieser Reihe steht an und das Kapitel SALMI erfährt eine weitere Teilung.

In SALMIE (DD 142–144) erwacht Alian in der psychiatrischen Abteilung, ans Bett fixiert. Der Schnitt mit dem Messer und der Schnitt im Text hatten Erfolg: Alians Kopf ist befreit von den parallelen Auftritten, und das Kapitel ist es auch. Was sich im letzten Abschnitt (SALMI) als ein Zuviel an textueller Kontamination herausstellte und sich in einer Überlagerung des

³⁰ Der ‚überbevölkerte Text‘ lehnt sich an folgende Zeile aus Borges' Erzählung an: „um einen Roman zu schreiben, der bevölkert sein sollte als das *Hung Lu Meng*.“ (GP 81)

Materials manifestierte, kehrt sich nun um ins Gegenteil: Nicht nur ist Alian umgeben von weißem, unbeschriebenen Papier, das man ihm für therapeutische Schreibzwecke gegeben hat („They give me piles of paper. They call it some kind of therapy“, DD 142); zudem wird er selbst zu einem einzigen Zeichen auf weißer Fläche: „The entire room is almost a sheet of white paper. With a black comma made up of my head and my arm. The bed, too, is white.“ (DD 142). In der weißen, unbeschriebenen Neutralität seiner Umgebung bildet Alian keinen Buchstaben ab, sondern ein trennendes Satzzeichen, ein Komma, das die Dinge auseinanderzuhalten vermag, auch wenn da gerade noch keine Dinge sind, die Alian auf weißer Fläche trennen müsste. Das Zeichen, das zu separieren gleichermaßen wie aufzuzählen und aneinanderzureihen in der Lage ist, kündigt sich an, bevor seine Arbeit getan und seine Funktion erfüllt werden kann. Ob Alian gesunden und sich in einer einzigen Ich-Version einrichten kann, bleibt in diesem letzten Teil des Erzählstrangs ungeklärt. Rückfälle in die verwirrende Vielheit, sobald Alian ans Schreiben denkt, lassen es bezweifeln: „I wanted to write a book about a young man who thinks he is an old man remembering he was a young man. One of them was me.“ (DD 143). Kein Komma hilft dieser Aussage, schon wieder ist Alian die Separierung (grammatikalisch/logisch) nicht geglückt. Als Komma auf der weißen Schreibfläche hat er versagt, sobald sich Text einstellt. Mag der erste Satz verwirrend sein, so ist der zweite paradox: Denn ein junger Mann, der denkt er wäre ein alter Mann, der sich daran erinnert, ein junger Mann gewesen zu sein, ist noch nicht „them“. Die Aussage „One of them was me“ stellt damit erneut Alians Problem dar, Personen als etwas anderes als Vielheiten zu erleben beziehungsweise sich selbst in dieser Vielheit wiederzufinden. Das Gabelungsmodell ist jedenfalls mit der sechsbuchstabigen Episode SALMIE für diesen narrativen Zweig an ein Ende gelangt, nachdem der Erzähler sein geistiges Fassungsvermögen von weiteren Verzweigungen ebenfalls für ausgeschöpft erklärt: „There was suddenly supposed to be an entire pattern up in my head. There wasn't room for it.“ (DD 144).

Der Genremix, dem Madsen seine Leserschaft aussetzt, ist eine statistische literarische Durchschnittsschau: Ein Briefkapitel fehlt ebenso wenig wie eine Drei-Groschen-Romanze oder Phantastisches. Dass sich dabei Textteile widersprechen (müssen) und die aristotelische Logik des *tertium non datur* einmal mehr aushebeln, liegt ganz im Programm:

The present book [...] contains several different stories, several different threads of action which, according to normal logic, can't all be correct. From this it can be deduced that, with his use of unusual forms, the author is trying to say that the world is not unambiguous, but self-contradictory and paradoxical. (DD 103)

Wenn Handlungsläufe parallel existieren und sich zudem kontinuierlich vermehren, ist es vielleicht angebracht, die Gattungsangabe ‚Roman‘ durch eine Pluralbezeichnung zu ersetzen: ein ‚multipler Roman‘ oder auch ein ‚Vielweltenroman‘. „It’s a kaleidoscopic picture of the possibilities I have felt within myself. It’s original in the sense that it presents the very worlds in which I have moved.“ (DD 100)³¹ Beachtlich ist dabei die Ökonomie, die Madsens Struktur mit sich bringt und die er selbst anhand einer Rechnung veranschaulicht: Bei 32 Geschichten zu durchschnittlich je 18 Seiten (sechs Abschnitte zu je drei Seiten) ergäbe dies ein Volumen von 576 Seiten (DD 102), wären nicht die anfänglichen Kapitel bis zur jeweils letzten Aufspaltung in einem Strang identisch mit den entsprechenden gemeinsamen Kapiteln in mindestens einem weiteren Strang, der bereits vorliegt. Im Fall des ersten Kapitels spart man sich durch das Verästelungsverfahren 31 weitere Kopien. Somit ist *Days with Diam* trotz voluminöser Anlage ein erstaunlich komprimiertes Buch.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Madsen in mehrerlei Hinsicht eine neue Lesepraxis vorschlägt, indem er Textteile mit- und gegeneinander in einer Verkettung antreten lässt, die es dem Rezipienten nicht mehr erlaubt, einspurig zu lesen. Das Wissen um die alternativen Varianten überlagert die Lektüre eines jeden neuen Kapitels von vornherein. Die Autorfigur Alian reflektiert dieses intratextuelle Wissen beständig. Metanarrativ schreibt er sein Schreiben mit und liest sein eigenes Lesen als eine – mal bewusste, mal unbewusste – Abhängigkeit vorangegangener Lese- und Schreibprozesse: „I appear as reader and interpreter of what I myself am writing, my role as what has been rather scornfully referred to as meta-narrator“ (DD 198). Phänomene des Simultanen verbinden sich dabei auf allen Ebenen mit Prozessen des Ungleichzeitigen, so dass das eine ohne das andere nicht zu denken ist: Wenn auch die gleichzeitige Anordnung die Auflösung in ungleichzeitige Produktions- und Rezeptionsprozesse voraussetzt und bedingt, so sind es doch letztere, die Effekte des Gleichzeitigen überhaupt erst erfahrbar machen.

³¹ Zu multiplen Ausgängen von Erzählungen im Zusammenhang mit Konzepten der *alternate histories* und der *future narratives* vgl. Kathleen Singles: *Alternate History. Playing with Contingency and Necessity*, Berlin/Boston 2013.

Abbildung:

Contents

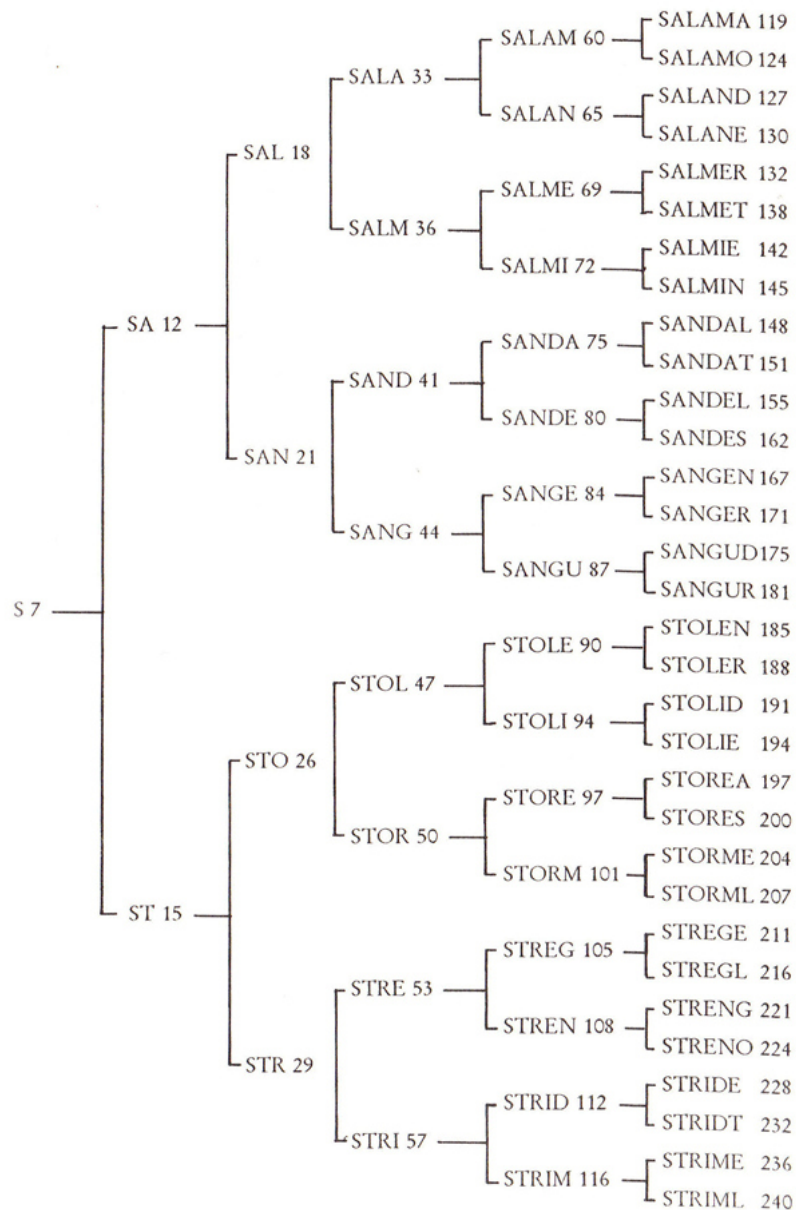


Abb.: Wegweiser zur Orientierung auf verschlungenen Lesepfaden: das Inhaltsverzeichnis in *Days with Diam*. Svend Åge Madsen: *Days with Diam – or: Life at Night* [1972], Norwich 1994.