

## I.

Als Leitmetapher der Globalisierung taucht die Figur des Netzes vor allem dort auf, wo es um die grenzüberschreitende Dimension transnationaler Verflechtungen geht. Nach Wolfgang Welsch repräsentiert das Netz nicht nur eine nachlassende Bedeutung der gesellschaftlichen Ordnungsfunktion der Nation, sondern vor allem einen neuen kulturellen Modus der „Vielheit“:

Vielheit im traditionellen Modus der Einzelkulturen schwindet [...]. Statt dessen entwickelt sich eine Vielheit unterschiedlicher Lebensformen transkulturellen Zuschnitts. [...] Die neuen kulturellen Formationen überschreiten die Festmarken, erzeugen neue Verbindungen. Dies bedeutet auch, dass die Welt im Ganzen statt eines separatistischen eher ein Netzwerk-Design annimmt. (Welsch 44)

Gerade der Aspekt der Überschreitung – von „Festmarken“ und Grenzen – lässt die Konjunktur der Netze jedoch häufig als bedrohlich erscheinen. Das gilt nicht allein für das Internet, dessen dezentrale Struktur gegenwärtig in verstärkter Form Politiker und Wirtschaft nach Möglichkeiten künstlicher Begrenzung fahnden lässt. Die Ambivalenz des Netz-Begriffs wird vor allem im politischen Kontext deutlich: Scheint hier zum einen eine ständige „Versuchung“ zu bestehen, der alten Welt der Nationalstaaten „eine offene, post-nationale Welt der rhizomatischen Verbindungen“ gegenüberzustellen, wächst zum anderen die Angst vor der zunehmenden Dominanz „international verbundener Interessens-Netzwerke“, die die „Souveränität“ und „Autonomie“ von Nationalstaaten ebenso wie von Individuen bedrohen (Ní Dhubhghaill 280). Die dezentrale, flexible und wandlungsfähige Struktur des Rhizoms unterwandert nach Deleuze und Guattari fixe Identitäten und Oppositionen zugunsten einer nicht auf binäre Muster reduzierbaren Vielheit, wobei „alle Individuen miteinander vertauschbar“ werden und nur noch

„durch einen momentanen Zustand definiert“ sind (Deleuze / Guattari 28). Im Fortgang der Globalisierung scheint sich der emanzipatorische Effekt der Rhizome jedoch abzunutzen. So wirken Netze heute nicht in erster Linie subversiv, sondern begünstigen neue Abhängigkeiten und opportunistische Verhaltensweisen: Wo jede Abgrenzung als Einschränkung der Konnektivität und damit als strategischer Nachteil gewertet wird, werden Flexibilität und Vernetzung zu neuen Imperativen. Nach Hartmut Böhme birgt die „Episteme Netz“ zudem das Problem, dass wir als Bestandteil der Netze nicht mehr in der Lage sind, diese objektivierend zu distanzieren: „Im Bann des epistemischen Modells ‚Netz‘ stehend, verfangen wir uns“ in unseren „selbstgewobenen Netz[en] immer mehr und wissen dies immer genauer“ (Böhme 32).

In ihrer Auseinandersetzung mit der Globalisierung hat sich die deutschsprachige Literatur in den vergangenen zwei Jahrzehnten in zunehmendem Maße für die lebensweltlichen Auswirkungen der ‚Episteme Netz‘ zu interessieren begonnen. Ihre Faszination für Symptome rhizomatischer Entortung kann dabei schon deshalb nicht überraschen, da auch für das System Literatur selbst die Bedeutung vielfältiger nationaler und transnationaler Bezugssysteme und damit unterschiedlicher und untereinander vernetzter gesellschaftlicher und kultureller „Lokalisierungen“ in den letzten Jahren verstärkt geltend gemacht worden ist (vgl. Walkowitz 527ff.). Überraschender hingegen ist, dass viele neuere Romane in ihrer Auseinandersetzung mit der ‚Episteme Netz‘ eine Tendenz zur Abstraktion erkennen lassen, die darauf hindeutet, dass hier über die konkreten und alltäglich sichtbaren Symptome der Globalisierung hinaus subtilere Wandlungsprozesse in den Blick genommen werden sollen. In vielen neueren Romanen wird dabei die Dimension der Zeit gegenüber derjenigen des Raums in den Vordergrund gerückt. In Werken von Juli Zeh, Thomas Lehr, Daniel Kehlmann oder Michael Wallner wird die Zeit unvermutet zum Akteur, indem sie springt, rückwärts abläuft, anhält oder sich zu Zeitschleifen

zusammenkrümmt, bis das temporale Gefüge der Erzählwelt vollständig zu entgleisen droht. Nicht nur die Strukturen des globalisierten Raums, sondern auch jene der Zeit werden in diesen Werken als netzförmig imaginiert<sup>1</sup>, womit die lineare, einförmige Zeit durch eine Vielfalt von Zeiten und Wirklichkeiten ersetzt wird, die unvermittelt nebeneinander existieren.

Wie beispielhaft an Helmut Kraussers 2003 erschienenen Roman *UC* gezeigt werden soll, wird diese irritierende Deformation temporaler Strukturen zugleich mit einem inner- und einem außerliterarischen Diskurs verknüpft. So zitieren die Werke auf der einen Seite die ästhetischen Konzepte einiger inzwischen kanonisch zu nennender Vordenker der literarischen Postmoderne, die die Figur des Netzes bereits zu einem Zeitpunkt als Grundlage einer neuen literarischen Epistemologie zu etablieren suchten, zu dem das Internet noch nicht einmal erfunden war. Explizit benennt etwa Daniel Kehlmann die Werke von Jorge Luis Borges und Vladimir Nabokov als Beispiele einer in Deutschland lange ignorierten „spielerischen“ Tradition der Moderne, die heute zunehmend an Einfluss gewinne:

Es gab einen Strang der klassischen Moderne, der in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur ausgeblendet wurde, die ganze spielerisch-experimentelle Tradition von Calvino, von Borges oder eben Nabokov [...]. Die gewinnt heute bei uns langsam den Einfluss, den sie anderswo schon lange hat. Es handelt sich also um den Anschluss an eine lange ignorierte Tradition der Moderne. (Gollner 36)

Auf der anderen Seite erfahren die ästhetischen Konzepte dieser Autoren in den Werken der deutschen Gegenwartsautoren jedoch eine kritische Revision, indem sie mit Aspekten der Globalisierung in Verbindung gebracht werden, die den emanzipatorischen Impuls des Netz-

---

<sup>1</sup> Mit Ottmar Ette kann hier ein Zusammenhang von literarischen Raum-, Bewegungs- und Zeitmodi angenommen werden, der eine – in sich keinesfalls homogene – Literatur „ohne festen Wohnsitz“ begründet (Ette 18ff.).

Paradigmas wieder infrage stellen. Denn während Borges oder Nabokov ihre narrativen Experimente noch einer als rigide, einförmig und schicksalhaft empfundenen Wirklichkeit entgegenstellten, die in der Vorstellung einer linearen und irreversiblen Zeit ihren wesentlichen Ausdruck fand, sieht sich die Gegenwartsliteratur offenbar mit einer gesellschaftlichen Realität konfrontiert, die eine solche Gegenüberstellung nicht mehr ohne Weiteres erlaubt. Im Zentrum der Werke steht stattdessen die unverkennbare Angst vor einer restlosen Auflösung traditioneller Konzepte von Identität in den ‚Zeitnetzen‘ einer globalisierten Wirklichkeit. Mit Manuel Castells kann somit „die zunehmende Distanz zwischen Globalisierung und Identität, zwischen dem Netz und Ich“ (24) als Kern der literarischen Auseinandersetzung mit der ‚Episteme Netz‘ identifiziert werden.

## II.

Die Werke Borges’ und Nabokovs sind für Kehlmann insbesondere deshalb interessant, da sich in ihnen jene ‚Renaissance des Erzählens‘ vorbereitet, die wiederholt als zentrales Anliegen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur beschrieben worden ist. Die Rückkehr zum Erzählen bedeutet nach Kehlmann keine Restauration vormoderner literarästhetischer Konzepte, sondern eine neue und kreative Form des Umgangs mit jenen Vorbehalten, die die Autoren der klassischen Moderne einer in erster Linie narrativen Literatur entgegenstellten. Eine nachhaltige Skepsis gegenüber dem „Faden der Erzählung“ artikulierte so zum Beispiel Ulrich, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der in ihm eine konventionelle und eindimensionale Ordnung erkennen wollte, in der die „überwältigende Mannigfaltigkeit des Lebens“ immer nur verkürzt und unzureichend abgebildet werde (650). Erzählungen sind demnach formal und inhaltlich

normiert und verstellen den Blick auf die Brüchigkeit und Vielfalt der Wirklichkeit. Um diese ‚Vielheit‘ zu retten, bedarf es neuer literarischer Verfahren, die die Einförmigkeit des traditionellen Erzählens aus den Angeln heben.

Dagegen wird bei den Vertretern der „spielerischen Moderne“ nach Nikolaus Förster eine neue „Lust am Fabulieren“ (9) virulent, die Vielfalt gerade als Ergebnis eines immer neuen, im Kern anti-mimetischen Erzählens versteht. Nicht das klassisch-moderne, in Hofmannsthals Chandos-Brief paradigmatisch formulierte Scheitern der Sprache an einer unfassbaren Wirklichkeit, sondern die Produktion von alternativen Wirklichkeiten durch Sprache und Erzählen wird nun zum ästhetischen Programm der Literatur. Diese literarische Pluralisierung von Wirklichkeit ist paradigmatisch insbesondere von Jorge Luis Borges in seiner Erzählung „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ entwickelt worden. Borges führt hier das Konzept einer Literatur vor, die nicht zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit unterscheidet, sondern jede jemals getroffene Entscheidung nachträglich aufhebt und in der Schwebe hält. Theoretisch durchgespielt wird diese Idee auf der Handlungsebene anhand der gigantischen Enzyklopädie eines vergessenen chinesischen Autors, von der es heißt:

In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die andere; 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. (Borges 86)

Anstelle einer linearen Handlungslogik entsteht ein Geflecht unterschiedlicher Zukünfte, Vorgeschichten und Parallelwelten, die alle gleichberechtigt sind und durch ihre Unvereinbarkeit den Konstruktionscharakter jeder einzelnen vor Augen führen. Die Rede ist von einem

„wachsenden, schwindelerregenden Netz auseinander- und zueinanderstrebender paralleler Zeiten“, in dem niemals etwas endgültig entschieden ist: Das „Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder einander jahrhundertlang ignorieren, umfasst alle Möglichkeiten“ (88). Das Erzählen, so scheint es, hat bei Borges die Seiten gewechselt: Nicht mehr ist es das vereinfachende Abbild einer unerreichbaren Referenz-Wirklichkeit, vielmehr hat es sich nun zum Produzenten eines Netzes von Welten, einer neuen ‚Vielheit‘ erhoben, in der mit jedem neuen Erzählakt neue Wirklichkeiten entstehen.

Der Verzicht auf Mimesis bedingt allerdings, dass Vielheit zu einem spezifischen Privileg der ästhetischen Erfahrung wird. In der Erzählung „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ wird dies vor allem durch den Umstand verdeutlicht, dass es sich um das Konzept eines ‚Romans im Roman‘ handelt, der zudem nicht einmal zitiert, sondern nur zusammenfassend erläutert wird. Dem relativierenden, zeitenthobenen Charakter dieses Werks steht die Rahmenhandlung von Borges’ Erzählung diametral entgegen, die eine Situation höchster Zeitnot schildert, in welcher der Protagonist gleichzeitig verfolgt wird und eine andere Person verfolgt und daher stetig zu Entscheidungen gezwungen ist. Allein die Begegnung mit dem Werk Ts’ui Pên ermöglicht ihm einen kurzen, gleichermaßen zeitenthobenen Augenblick der ästhetischen Relativierung: Für einen Moment wird die Menge aller möglichen Welten als ganze sichtbar. Die Literatur stellt hier einen Ort der Reflexion dar, an dem die narrative Fassung des eigenen Lebens als eine unter vielen erkannt, das narrative Konstruieren als Vorbedingung jeder Realitätserfahrung deutlich werden kann. Auf diese Weise ist das Erzählen nicht mehr – wie noch bei Musil – jene Form, die die Komplexität der Wirklichkeit in eine einheitliche Ordnung zwingt, sondern sie erfüllt ihren Zweck gerade als nicht-mimetisches, nicht-lineares Erzählen, das Welt und Selbst in unvereinbarer Vielfalt immer neu entstehen lässt.

Neben Borges ist vor allem Vladimir Nabokov als Repräsentant jener „spielerischen Moderne“ benannt worden, deren Einfluss auf die neuere Literatur Daniel Kehlmann geltend macht. Insbesondere sein Spätwerk, dessen ästhetische Grundkonzepte in dem Roman *Ada or Ardor: A Family Chronicle* entwickelt werden, findet in Form zahlreicher Zitate und Anspielungen etwa in den Texten Juli Zehs oder Thomas Lehrs seinen Niederschlag. Auch in *Ada* ist die Zeit das zentrale Thema, um das die Gedanken des uralten Protagonisten und Erzählers, Van van Veen, beständig kreisen. Dieser erzählt in einem von Einschüben und Korrekturen durchzogenen Text seine Lebensgeschichte, von der jedoch bald deutlich wird, dass sie eine Fiktion, ein frei ersponnenes Gegenbild zu dem ist, was mutmaßlich tatsächlich geschah. Was Van rekonstruiert, ist somit nicht die Geschichte des von Kriegen und Tragödien geschüttelten „Terras“, sondern diejenige „Anti-Terras“, einer freizügigen Gegenwelt mit alternativer, an der ‚emotionalen Landkarte‘ des Protagonisten orientierter Geographie. Wie bei Borges, dem Nabokov mit der Figur Osberg im Roman ein Denkmal setzt, wird mit Anti-Terra das ästhetische Potenzial gerade der Abweichung hervorgehoben, die zwischen erzählter und historischer Wirklichkeit, zwischen narrativer (Re-)Konstruktion und vermeintlicher Realität aufklafft. Als Produkt eines dezidiert anti-mimetischen Erzählens entpuppt sich Anti-Terra dabei wiederum als literarischer Raum der Potenzialität. Nabokov gibt das poetische Konzept des Romans verdichtet wieder, indem er an einer Schlüsselstelle – der Entscheidung Vans, Selbstmord zu begehen, nachdem sein Vater sein inzestuöses Liebesverhältnis mit seiner Schwester Ada entdeckt hat – eine Spaltung der weiteren Handlung in zwei mögliche Zukünfte andeutet:

Van sealed the letter, found his Thunderbolt pistol in the place he had visualized, introduced one cartridge into the magazine, and translated it into its chamber.

Then, standing before a closet mirror, he put the automatic to his head, at the point of the pterion, and pressed the comfortably concaved trigger. Nothing happened - or perhaps everything happened, and his destiny simply forked at that instant, as it probably does sometimes at night, especially in a strange bed, at stages of great happiness or great desolation, when we happen to die in our sleep, but continue our normal existence, with no perceptible break in the faked serialization, on the following, neatly prepared morning, with a spurious past discreetly but firmly attached behind. Anyway, what he held in his right hand was no longer a pistol but a pocket comb which he passed through his hair at the temples.“ (Nabokov 1969: 445)

In der Retrospektion entwickelt der Protagonist eine ästhetische Haltung gegenüber seiner eigenen Vergangenheit, die die Einförmigkeit der historischen Linearzeit aufbricht. Wieder ist es das Erzählen, das, indem es die Abbild-Funktion verweigert und ein Nebeneinander möglicher Welten zulässt, eine neue ‚Vielheit‘ zu gründen vermag. Diese Vielheit besitzt bei Nabokov unverkennbar eine vitale Dimension: Sie begründet letztlich die Freiheit des Menschen, der sich mit ihrer Hilfe von der Schicksalhaftigkeit seiner ‚terrestrischen‘ Identität löst und das eigene Leben zu einem Kunstwerk, sich selbst zu dessen Schöpfer erklärt. Eben dieser Aspekt des Romans ist es, den auch Thomas Lehr in einem Aufsatz über *Ada* besonders hervorhebt: Nicht die wahren, die „leidenschaftlichen Erinnerungen“ sind es am Ende, die „die Vergangenheit [...] zu einem phantastischen Planeten“ werden lassen und „die unser Rückgrat an individueller Zeitlichkeit bilden, *la durée* geformt aus den zahllosen Details und Wirbeln von *l’ardorée*“ (Lehr 124).

### III.

Trotz der Begeisterung, die viele deutschsprachige Gegenwartsaufreiter für die Werke Borges' und Nabokovs aufbringen, bleibt ihrer Auseinandersetzung mit der spielerischen Ästhetik, die sich in diesen zeigt, ambivalent. Vor allem die Aufhebung der Grenze zwischen aktueller und möglichen Welten, die bei Borges und Nabokov einen Modus ästhetischer Erfahrung begründete, wird in neueren Erzähltexten häufig zu einem irritierenden, identitätsgefährdenden Erlebnis. Das lässt sich insbesondere an Helmut Kraussers Roman *UC* illustrieren, der – ähnlich wie Nabokovs *Ada* – als komplexe Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten gelesen werden kann, die über den Umweg einer innerfiktionalen Thematisierung der Zeit zur Sprache gebracht werden. Wie bei Nabokov verbindet sich bei Krausser eine aus der Ich-Perspektive begonnene und später um andere Erzählinstanzen sowie fiktive Herausgeberkommentare und -streichungen ergänzte Rekonstruktion eines in temporale Unordnung geratenen Lebens mit umfangreichen Reflexionen zum Wesen der Zeit. Die Analyse des Romans zeigt jedoch, dass die bei Nabokov angelegte narrative Produktion einer Vielheit von Welten bei Krausser in dem Maße problematisch wird, in dem sie sich mit jenen epistemologischen und identitären Schwierigkeiten verbindet, die das Paradigma ‚Netz‘ in einer globalisierten Welt erzeugt.

Protagonist von *UC* ist der angesehene Dirigent Arndt Hermannstein, der kurz vor seinem Tod seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren versucht. Diese zerfällt ihm in eine Fülle episodischer Erzählungen, die alle zu unterschiedlichen Wirklichkeiten zu gehören scheinen. Anders als bei Nabokov ermöglicht dieses Wuchern alternierender Episoden kein Erlebnis schöpferischer Freiheit, sondern wird als Enteignung empfunden:

Ich schreibe auf, was war. Was geschah. Schreibe auf, was mir geschah.

Was ich gesehen habe. Was ich erlebt habe, was ich zu erleben glaubte, oder was mich erlebt hat und noch immer erlebt.

All diese Formulierungen klingen labil, halten gründlicheren Betrachtungen nicht stand.

Ich schreibe auf. Werde aufgeschrieben. Auch das ist möglich. (Krausser 42)

Die Hilflosigkeit gegenüber einem stetig komplexer werdenden Netz von Geschichten, in dem der Protagonist sich verfängt, wird erstmals spürbar, als Arndt eines Tages unvermittelt des Mordes angeklagt wird: Arndt soll an der Ermordung einer vor Jahrzehnten verschwundenen Klassenkameradin beteiligt gewesen sein. Die Anklage verstört den Dirigenten zutiefst, ist er sich doch sicher, die Tote nur wenige Wochen zuvor noch bei einem Klassentreffen gesehen zu haben. Je verzweifelter er versucht, die Geschehnisse der vermeintlichen Mordnacht aufzuklären, desto stärker verstrickt er sich in die widersprüchlichen Versionen seiner Vergangenheit, die im Zuge seiner Ermittlungen entstehen. Die temporalen Verwirrungen beginnen sich bald schon auf seine Gegenwart auszuwirken: Eine ungewöhnlich harmonische Nacht mit seiner Frau Laura etwa, die nun auf einmal behauptet, nie mit ihm verheiratet gewesen zu sein, scheint bei ihrem nächsten – gewohnt katastrophalen – Aufeinandertreffen niemals stattgefunden zu haben, und eine Londoner Prostituierte ist offenbar mit einem Mädchen aus der ehemaligen Parallelklasse Arndts identisch, das eigentlich in Deutschland Ärztin geworden ist. Schließlich scheint Arndt mit jedem der zahlreichen Ortswechsel, die er auf seiner Suche vollzieht, in ein anderes Leben zu springen, in dem auch seine Freunde und Bekannten andere Lebenswege eingeschlagen haben. Arndt selbst stellt sich die Situation wie folgt dar:

Es könnte sein, dass sich manches, was nie geschehen ist, als virtuelle Variante meiner Existenz konstituiert. Das ist vielleicht die Lösung: Alles, dessen ich irgendwann einmal fähig gewesen wäre, ist nachträglich faktisch geworden, gleichberechtigt mit dem tatsächlichen Geschehen. (Krausser 46)

Es hat also den Anschein, als hätte sich Kraussers Protagonist unrettbar in jenem netzförmigen „Garten der Pfade, die sich verzweigen“ verirrt, der Borges' Protagonist Yu Tsun noch eine Möglichkeit bot, die Einförmigkeit seines Daseins intellektuell zu distanzieren. Wie bei Borges und anders als bei Leibniz ist nun nicht mehr nur die beste aller möglichen Welten existent; vielmehr existieren „alle possiblen Welten zugleich“ und bilden untereinander rhizomatische Verzweigungen aus.<sup>2</sup> Bei Krausser hat das Netz der Narrativen jedoch den Binnenraum des ‚Romans im Roman‘ verlassen und ist zum – innerfiktionalen – Strukturprinzip der Wirklichkeit mutiert. Wie bei Borges tritt gleichwohl auch bei Krausser ein Schriftsteller als Anwalt und Apologet der Netzwelten auf: Der unheimliche Samuel Kurthes, dessen Name ein offensichtliches Anagramm von ‚Helmut Krausser‘ darstellt. Dieser konfrontiert Arndt mit einer komplexen Theorie, die einen gegenwärtig sich vollziehenden Wandel nicht nur des Zeitempfindens der Menschen, sondern der Beschaffenheit der Zeit selbst postuliert. Wie Nabokovs *Ada* enthält *UC* einen viele Seiten starken und in Form eines fiktiven Vortrags in die Romanhandlung eingebetteten ‚Theorieteil‘, in dem Kurthes erläutert:

Zeit ist ein Netz aus feinen Knoten, das jede Sekunde mit den in ihr geschehenen Fakten verknüpft. Aber manchmal gibt es scheinbar unerklärliche Phänomene, Erosionserscheinungen, Risse, in denen Dinge ineinander fließen, die sich zuvor voneinander separiert haben. Die festgeglaubten Knoten der zurückliegenden Zeit

---

<sup>2</sup> Zu Borges' Bezugnahme auf Leibniz vgl. Deleuze 2000, 103f.

lösen sich auf. Die Zeit erinnert sich gleichsam ihrer Kreuzwege und unterscheidet das Geschehene nicht mehr vom Möglichen. (Krausser 206)

Krausser denkt somit bereits den thermodynamischen Zeitpfeil als einfaches Netz, in dem jeder Augenblick an ein bestimmtes Geschehen geknüpft ist. Diese Verknüpfungen jedoch werden nun gelöst, wodurch ein rhizomatisches Netz entsteht, in dem alle Zeitpunkte austauschbar werden und für Mehrfachkopplungen zur Verfügung stehen. Dieser ‚Strukturwandel‘ der Zeit wird im Fortgang des Vortrags als direkte Konsequenz einer neuen globalen Lebenswirklichkeit, einer „gravierenden Umwälzung in der Sozialisation der Menschheit“ (184) definiert. So erlebten die Menschen im ausgehenden 20. Jahrhundert bereits in ihrem Alltagsleben eine tiefgreifende Pluralisierung ihrer Identität: Der „Mensch von Niveau“ müsse zunehmend als „multiple Persönlichkeit“ auftreten, „virtuell schizophran, nicht im Sinne eines Krankheitsbildes, einfach nur, um die vielen Erfordernisse, die eine rasante und vielschichtige Gegenwart an die Persönlichkeit stelle, verarbeiten und erfüllen zu können“ (193). Durch diese Dynamik spalte sich die Persönlichkeit früher oder später „zwangsläufig in diverse Rollen, die schnell organisch und nicht mehr als Rollenspiele verstanden würden“ (194). Allmählich näherten sich die Menschen auf diese Weise einem Zustand, in dem sie das „Leben am Bande der Zeit“ überwinden und nicht nur in verschiedenen Persönlichkeiten, sondern auch „in unendlich vielen Zeiten“ existieren könnten (206). Krausser lässt in Kurthes’ Vortrag auf diese Weise verschiedene Thesen zusammenfließen, die von Luhmanns funktionaler Differenzierung über die Beschreibung postmoderner ‚Bastelexistenzen‘ bis hin zu der sozialwissenschaftlichen Beobachtung einer „Verzeitlichung der Zeit“ führen, wie sie zuletzt etwa von Hartmut Rosa untersucht wurde:

Verzeitlichung der Zeit meint, dass über Dauer, Sequenz, Rhythmus und Tempo von Handlungen, Ereignissen und Bindungen erst im Vollzug, und das heißt: in der Zeit selbst entschieden wird, sie folgen keinem vordefinierten Zeitplan mehr. [...] Verzeitlichung der Zeit bedeutet daher also Rücknahme der Verzeitlichung des Lebens im Sinne eines zeitlich erstreckten Projekts. (Rosa 365)

Kurthes' Thesen werden durch Arndts Lebenswandel illustriert: Der Dirigent erscheint als Prototyp eines postmodernen Spielers, der „immer neue Rollen“ annimmt, „die einen noch bunteren Fächer des Lebens ermöglichen“ (195). Von seinen Eskapaden bleiben ihm stets nur „Rudimente“ in Erinnerung, „einzelne tragende Pfeiler aus Konzertterminen und Frauennamen“ (142). Das hängt auch mit seinem ausgeprägten Kosmopolitismus zusammen: Von beruflichen und erotischen Nöten oder allein von der Langeweile getrieben, zieht Arndt alle paar Tage in eine andere europäische Stadt um, sodass er nirgendwo langfristige Bindungen aufbauen kann. Durch Heirat reich geworden, tritt er somit als Vertreter einer transkulturellen Elite auf den Plan, die die „raumzeitliche Ungebundenheit des Nomadismus“ von einem „Zeichen der Rückständigkeit“ zu einem Privileg umdefiniert hat (Rosa 347).

Kurthes tritt in seinem Vortrag als Befürworter dieser Entwicklungen auf: Ihm zufolge befinden sich die Menschen auf dem Weg, zu ihren eigenen „Göttern“ zu werden, die auch ihre Lebensgeschichten immer wieder neu erfinden könnten. Wie Van van Veen und Ts'ui Pên geht es ihm somit um die – im Kern literarische – „Möglichkeit, sein Heil im Gegenentwurf zur Wirklichkeit zu suchen“ (200ff.). Die Verwirrung Arndts interpretiert er als Übergangswen, die dieser bei der Entwicklung einer neuen, höheren Seinsweise verwinden müsse. In Anspielung auf eine Aussage Nabokovs, der das Zeitbewusstsein als defizitäre Eigenschaft des Menschen

betrachtete<sup>3</sup>, erklärt er Arndt: „Zeitbewusstsein ist keine Errungenschaft, die uns von den Tieren trennt, sondern ein Defizit, das uns von höheren Wesen trennt.“ Die dagegen entwickelte Vision eines „chronologischen Nebeneinanders“ (206) jedoch steht in *UC* anders als bei den literarischen Vorbildern nicht mehr im Kontrast zu der Einförmigkeit der sozialen Wirklichkeit, sondern ist Charakteristikum dieser Wirklichkeit geworden und hat auf diese Weise jeden utopischen Impuls eingebüßt. Es bleibt deshalb auch nicht in einen ‚Roman im Roman‘ verbannt, sondern überwuchert alle Erzählebenen. Vor allem aber ist es nicht mehr Ausdruck einer auktorialen Verfügungsgewalt über das eigene Leben, sondern Anzeichen einer Krise der Identität: Der „Homo Privatissimus“ stehe im Begriff, so Kurthes, sich von seiner „überzüchteten Individualität“ zu befreien und „zu einem kollektiveren Selbstbewusstsein zu finden“ (184).

Für Arndt stellt sich diese Aussicht jedoch nicht als Übergang in einen neuen, höheren Seinszustand dar, sondern als Hölle einer schleichenden Selbstauflösung. In den Netzen der unkontrollierbar und unüberschaubar wuchernden Erzählungen findet das Individuum nicht zu seiner Freiheit, sondern sieht sich mit seinem Untergang konfrontiert. Die Unmöglichkeit, eine auktoriale Perspektive auf das eigene Leben zu gewinnen, spiegelt sich dabei auch in der Struktur des Romans. So besteht das Verhältnis zwischen den Romanfiguren in einem ständigen Austauschprozess von Autoren- und Figurenrollen: Die Erzählwelt ist so angelegt, dass jede Romanfigur Bestandteil der Erzählungen der anderen ist und gleichzeitig die anderen zum Gegenstand seiner Erzählungen macht. Das Netz der Erzählungen erscheint so als Produkt einer Konkurrenz unterschiedlicher Erzählinstanzen, deren Hierarchie sich beständig verschiebt. Jeder Versuch, durch Erzählen Kohärenz und Einförmigkeit der Wirklichkeit wieder herzustellen, gerät somit notwendig zu immer neuen Produktionen von Welten, in deren Verästelungen jede

---

<sup>3</sup> „Time without consciousness – lower animal world; time with consciousness – man; consciousness without time – some still higher state.“ (Nabokov 1973: 30)

kongruente Selbstwahrnehmung und damit der Anspruch auf Individualität sich aufzulösen droht. Gleichzeitig wird das stetige Konstruieren zu einer Notwendigkeit, denn immer häufiger findet sich Arndt in Situationen wieder, die er nicht versteht und deren Vorgeschichte er sich mühsam zusammenreimen muss. Auf diese Weise verliert er sich in einem Teufelskreis der endlosen Selbst- und Weltbefragung, in dem die Bodenlosigkeit der ‚Episteme Netz‘ besonders spürbar wird.

Als zentrales Konfliktfeld zeigt sich bei Krausser somit die Widersprüchlichkeit zwischen einer postmodernen Ästhetik der literarischen Pluralisierung von Zeit und Identität auf der einen und dem stetig steigenden Bedürfnis nach einer „allumfassenden Ordnung“ (307) auf der anderen Seite. Während Kraussers Roman von der deutschsprachigen Kritik nahezu unisono als ‚typisch postmodern‘ abgehandelt wurde, zeigt ihn die genaue Analyse vielmehr als eine kritische Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten der Postmoderne, denen das grundlegende Bedürfnis der Protagonisten nach einer Verankerung ihrer Erlebnisse in einem eindeutigen historischen oder biographischen Kontext – nach ‚Einheit‘ anstelle von postmoderner ‚Vielheit‘ – gegenübergestellt wird.

## Literaturverzeichnis

Borges, Jorge Luis. *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944*. Deutsch von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt / Main: Fischer, 2004.

Böhme, Hartmut. „Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion.“ In Barkhoff, Jürgen / Böhme, Hartmut / Riou, Jeanne (Hgg), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln: Böhlau, 2004, 17-36.

Castells, Manuel. *Die Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter*. Opladen: Leske & Budrich, 2001.

Deleuze, Gilles. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 2000.

Deleuze, Gilles / Guattari, Felix. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.

Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

Förster, Nikolaus. *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

Gollner, Helmut (Hg). *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck / Wien / Bozen: Studien-Verlag, 2005.

Krausser, Helmut. *UC*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.

Lehr, Thomas. „VANIADANIRWANADIRANA. Im Rolls-Royce der Liebe dem Tod entkommen.“ In *Vladimir Nabokov*. Literaturmagazin Nr. 40, hg. von Martin Lüdke und Delf Schmidt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, 114-128.

Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und zweites Buch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill, 1973.

---. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York: McGraw-Hill, 1969.

Ní Dhubhghaill, Caitríona. „Netzwerk – Rhizom – Banyan. Komplikationen der Verwurzelung bei Kafka und Joyce.“ In Barkhoff, Jürgen / Böhme, Hartmut / Riou, Jeanne (Hgg), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln: Böhlau, 2004, 279-296.

Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 2005.

Walkowitz, Rebecca L. „The Location of Literature. The Transnational Book and the Migrant Writer.“ In *Contemporary Literature. Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization*, 47.4 (Winter 2006), 527-545.

Welsch, Wolfgang. „Rolle und Veränderungen der Religion im gegenwärtigen Übergang zu transkulturellen Gesellschaften.“ In Siedler, Dirk (Hg.), *Religionen in der Pluralität. Ihre Rolle in postmodernen transkulturellen Gesellschaften*. Berlin: Alektor, 2003, 14-45.