

Inhaltsverzeichnis

Alexandra Müller
Intermedialität in John Banvilles *The Sea*. Erinnerung an 133
ein Kindheitstrauma

Thibaut Chaix-Bryan
Von einem Absoluten zu einem Anderen. Celan und Blanchot: 153
“*Sprich als letzter, sag deinen Spruch*”

Katia Dawn Hay
Zeitdarstellungen in Joyce’s „Wandering Rocks“. 162
Eine interdisziplinäre Untersuchung

Arnold Apweiler
Aspekte der russischen Literaturwissenschaft aus 190
komparatistischer Sicht

Komparatistik Online © 2009

Alexandra Müller (Gießen)

Intermedialität in John Banvilles *The Sea*. Erinnerung an ein Kindheitstrauma

1 Intermedialität¹ und der Topos des ‚Unsaßbaren‘

In seinem 2005 mit dem Booker-Preis ausgezeichneten Roman *The Sea*² nimmt sich der irische Schriftsteller John Banville dem Thema Trauma, Erinnerung und Trauer durch den Einsatz intermedialer Manifestationen, gestalterisch an. Das Werk schildert vor allem die subtilen Auswirkungen eines Kindheitstraumas auf die Identitätsbildung und Lebensführung des alternden Protagonisten, dessen Wahrnehmungsweise und Weltanschauung durch das Medium der bildenden Kunst geprägt sind.

Hier soll aufgezeigt werden, wie insbesondere Bild-Text-Relationen im Zusammenhang mit einer literarischen Annäherung an das Thema Traumatisierung³ funktionalisiert werden können. Da semantische Kohärenz und referentielle Leistung von Sprache im Trauma-Diskurs von vorne herein in Frage gestellt sind, erscheinen infolgedessen mediale Grenzüberschreitungen sinnvoll, um das jenseits der Sprache liegende Phänomen fassbar und erfahrbar zu machen. Zudem wird das Wesen der traumatischen Erinnerung oft als punktuelle visuelle Erscheinungsform aufgefasst; es wird beschrieben als stummes Bild, als das ‚Andere‘ der verbalen Konstruktion.

¹ Das hier verwendete Konzept von Intermedialität bezieht sich auf die Forschungsarbeiten von Irina Rajewsky und Werner Wolf. Intermedialität wird infolgedessen als literaturwissenschaftliches Analysekonzept und als weiter gefasster „Dachbegriff“ (Rippl 2005: 52) für heterogene Phänomene medialer Grenzüberschreitung verstanden. Zusammenfassend ließe sich Intermedialität fassen als das Zusammenwirken von „kulturell kodierten Kommunikationssystemen [...], die sich beeinflussen, nachahmen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können“ (Eicher 1994: 11) Vgl. hierzu vor allem Rajewsky 2002 und 2004 sowie Wolf 1996 und 2001.

² Im Folgenden wird *The Sea* mit dem Signum TS zitiert.

³ Grundsätzlich soll Trauma hier verstanden werden als „eine Erfahrung von extremer Intensität, die die individuellen Bewältigungsmöglichkeiten überfordert und das Selbstverständnis nachhaltig erschüttert,“ (Neumann 2005: 215) da das Erlebte nicht problemlos in den bisherigen Bestand an Erfahrungen integriert werden kann. Es kann weder einfach ignoriert noch schlicht zu neuen ‚Kognitionen‘ verarbeitet und dem eigenen Erfahrungshorizont eingeschrieben werden – ein „gestaute[r] (frozen) Traumafolgezustand“ (Fricke 2004: 17) ist die Konsequenz. Trotz allem „versucht das traumatische System solche Integration [– bewusst und unbewusst –] immer und immer wieder“ (ebd.), um die Fähigkeit, das dekontextualisierte Erfahrungsfragment sinnvoll in eine kohärente Narration einzubinden, wiederzuerlangen.

„To be traumatized is precisely to be possessed by an image“ (Caruth 1996: 4). Intermedialität kann somit Wege zwischen narrativer Aporie und narrativer Möglich- und Notwendigkeit ausloten, um das ‚Unsagbare‘ darzustellen.

2 „Often in my dreams I am back there again“: Retrospektion eines Kindheitstraumas

Nachdem der Protagonist Max Morden hilflos dem Erliegen seiner Frau Anna an einer schweren Krankheit beiwohnen musste, gibt er sich der trügerischen Hoffnung hin, durch den Rückzug in die eigene Vergangenheit sein Leben wieder kontrollieren zu können. Besonders die Erinnerungen an die Familienurlaube im Wexford County im Südosten Irlands scheinen ihm im Vergleich zu seiner düsteren Gegenwart zuerst als strahlend und hell: „I thought of Ballyless and the house there on Station Road [...] and it was as if I had stepped suddenly out of the dark into a splash of pale, salt-washed sunlight.“ (TS, 26) Aber diese Idee einer heilen, unschuldigen Jugend erweist sich als fiktiv: „The past, as we recall, is to him a ‚retreat‘ in which he seeks shelter from the too tangible realities of life. But just as history according to Baudrillard tends to revive and recycle old conflicts and trauma, so Max can be seen as rifling through the ‚dustbins‘ of his own personal history and finding trauma there.“ (Friebert 2007: 259)

Dass die Vergangenheit dem Witwer keinen geeigneten Rückzugsort bietet, wird für den Leser bereits auf den ersten Seiten des Romans deutlich. So lassen der vorerst kryptische Einleitungssatz „They departed⁴, the gods, on the day of the strange tide.“ (TS, 3) sowie die vehementen Beteuerungen nach *dem* Tag niemals wieder schwimmen gegangen zu sein,⁵ nichts Gutes erahnen. Von Anfang an finden sich Hinweise auf ein für Max traumatisches Ereignis, welches jedoch bis zum Schluss des Romans nicht direkt benannt wird: „Does she blame herself *for all that happened* and grieve for it still?“ (TS, 72; meine Hervorhebung, A.M.) Gegen Ende des Romans wird aufgelöst, dass der Junge mit ansehen musste, wie seine Jugendliebe Chloe und ihr Zwillingbruder Myles im Meer ertranken. Allerdings wird das Unglück erst nach einigen Minuten evident, als die beiden nicht wieder auftauchen. „A splash, a little white water, whiter than that all around, then nothing, the indifferent world closing.“ (TS, 244) Schock und Erschütterung setzen daher bei Max gleichsam verspätet ein; als besonders tragisch und zermürbend für das Selbstverständnis des Ich-Erzählers erweist sich die Tatsache, dass nicht geklärt werden kann, ob es sich um einen Unfall oder um Selbstmord handelt: „Did the two intentionally seek extinction or did they drown because they had swum out too far? The point is that the issue remains – and should remain – unre-

⁴ To depart kann sowohl weggehen, fortgehen bedeuten als auch euphemistisch für sterben (etwa: aus dem Leben scheiden) verwendet werden.

⁵ „I would not swim again, after that day.“ (TS, 3) und „I would not swim, no, not ever again.“ (TS, 4).

solved, thereby heightening the impact the event has had on Morden ever since." (Imhof 2006: 173)

Im Laufe der Erzählung muss sich der autodiegetische Erzähler die zerstörerische Wirkung seiner Vergangenheit selbst eingestehen: „This is the mystery that baffled me then, and that baffles me yet. How could she be with me one moment and the next not? How could she be elsewhere, absolutely? That was what I could not understand, could not be reconciled to, cannot still.“ (TS, 139f) Max kann nicht länger leugnen, welchen Einfluss jener Sommer auf sein Leben und Selbstempfinden ausgeübt hat: „What ensued would haunt him for the rest of his years and shape everything that was to follow,“ wie der Klappentext des Romans treffend formuliert. Der Protagonist hat das traumatische Erlebnis nicht etwa dissoziiert, sondern nur versucht es zu verdrängen, mit dem Ergebnis, dass es ihn nun, da noch unverarbeitet, heimsuchen kann. Durch die schwere Erkrankung von Anna wird er in den „gleichen affektiven Erinnerungszustand der bei Speicherung [des Kindheitstraumas] vorherrschte“ (Fischer/Riedesser 1999: 160) versetzt, und die mit dem Trauma zusammenhängenden Gefühle werden quasi nachträglich wieder belebt und vermischen sich mit den Emotionen, die er angesichts des Sterbens seiner Frau empfindet.

Dabei ist es nicht primär das Bild der ertrinkenden Kinder, welches ihn in Träumen, Flashbacks und Halluzinationen verfolgt. Es ist vielmehr der Augenblick *nach* dem Bewusstwerden, gerade Zeuge eines schrecklichen Ereignisses geworden zu sein, der sich ihm wiederkehrend vor sein geistiges Auge stellt:

Then they were all dwindling behind me, for I was running, trying to run, along the beach, in the direction of Station Road and the Cedars. [...] I did not want to get where I was going. Often in my dreams I am back there again, wading through that sand that grows ever more resistant, so that it seems that my feet themselves are made of some massy, crumbling stuff. (TS, 246)

Immer wieder sieht er sich selbst rennen oder laufen und in diesem Zustand scheinen die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart durchlässig zu sein, „as well as being the age I am now I was a boy as well“ (TS, 24). Ferner beobachtet er sich kurz vor Annas Tod in einer Art Halluzination ebenso dabei, wie er eine Straße entlangläuft: „Those nights that I spent sprawled in the armchair beside her bed were rife with curiously mundane hallucinations [...] just walking along with her, through dim, nondescript streets, I walking, that is, and she lying comatose beside me and yet managing to move.“ (TS, 237f)

Leitmotivisch durchzieht das Bild des ‚Laufens ohne Anzukommen‘ den Roman, „That was all there was in the dream. The journey did not end, I arrived nowhere, and nothing happened. I was just walking there...“ (TS, 25) Ein solcher Traum ist es dann auch, der ihn veranlasst, sich sozusagen physisch in die Gefilde seiner Kindheit zu geben. Er beschließt nach

Wexford zu reisen: „This was a journey of surpassing but inexplicable importance, one that I must make and was bound to complete“ (TS, 25).

3. Intermedialität in *The Sea*

Im Folgenden gilt es, die verschiedenen intermedialen Phänomene des Textes aufzuzeigen und anschließend zu diskutieren, wie diese zur Konstituierung der verschiedenen Erinnerungsprozesse beitragen, denn „Morden is a chronicler who perceives reality, the world, in terms of art, thus creating a distance between himself and – call it – life“ (Imhof 2006: 166).

Vor allem macht sich der Autor die Mediendifferenz zwischen Bild und Text zu Nutze, um auf die scheinbare Unmöglichkeit des ‚In-Wort-Fassens‘ traumatischer Erinnerung, ja Erinnerung überhaupt, aufmerksam zu machen. So lassen sich in John Banvilles Roman eine ganze Reihe intermedialer Bezugnahmen von unterschiedlicher Intensität auf das Referenzmedium bildende Kunst ausmachen. Neben Einzelreferenzen auf bestimmte Kunstwerke finden insbesondere Systemreferenzen Verwendung, die das statische Moment, die Präsenz der Malerei mittels textueller Strategien evozieren. In Erscheinung treten in der Kategorie der expliziten Systemerwähnung⁶ zum einen Kunstzitate⁷, also Nennungen von Künstlernamen, Gemäldetiteln oder künstlerischen Termini, und zum anderen Ekphrasen einiger Werke des Malers Pierre Bonnard. Darüber hinaus zeichnet sich der gesamte Roman durch die poetologische Vereinnahmung einer Ästhetik der Bilder aus, da bildkünstlerische Prozesse wie Rahmungs- oder Perspektivierungsverfahren auf den Text angewendet werden. Der narrative Diskurs wird zusehends mit dem Blick auf das Pikturale modifiziert.

Tatsächlich sind die meisten Texte im Œuvre des Iren durch eine male-riche Qualität und eine Konzentration auf „the potential religious aura of the superior visual image“ (Kenny 2006: 53) geprägt. Dieser Roman folgt allerdings nicht vordringlich dem Banvill’schen Paradigma, dass „the word should ‚paint‘ observable physical life“ (ebd.). Vielmehr liegt der Fokus in *The Sea* auf der Interrelation von Wahrnehmungs- und Imaginationsbil- dern. Infolgedessen muss, wenn von Bild gesprochen wird, die gesamte Bandbreite des von W.J.T. Mitchell konzeptualisierten Bildbegriffs berück- sichtigt werden. Mitchell unterscheidet graphische Bilder (Gemälde, Zeichnungen), sprachliche Bilder (Metaphern, rhetorische Figuren, Tropen), optische Bilder (Projektionen, Spiegelungen) sowie perzeptive und mentale Bilder (Träume, Erinnerungen, Halluzination) von einander. (Vgl.

⁶ Die explizite Systemerwähnung (oder auch intermediale Thematisierung) kontu- riert sich als Reflektieren des Bezugssystems unter konventioneller Verwendung der Zeichen des eigenen Mediums. Das Altermedium „wird schlicht benannt, ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines [...] ‚Als ob‘ mit sich brächte.“ (Rajewsky 2002: 79).

⁷ Die Verwendung des Begriff folgt der Definition von Thomas Eicher (1994: 23f).

Mitchell 1990: 20f) Darüber hinaus gehen die verschiedenen visuellen Manifestationen im Roman durchaus ineinander über, sie „sind oft fließend, etwa wenn Wahrnehmungsbilder in Vorstellungsbilder übergehen, welche ihrerseits stark von den im kultur-historischen Kontext bereitgestellten graphischen (d. h. gezeichneten oder gemalten) Bildern mitgeformt sind“ (Rippl 2005: 19).

Die malerischen Effekte der literarischen Bilder werden durch evozierende oder simulierende Systemerwähnungen⁸, insbesondere piktoralistische und ekphrastische Textstrategien, kreiert. Diese Phänomene können unter dem literaturwissenschaftlichen Begriff der Beschreibung subsumiert werden, sie bilden einen integralen Teil des textuellen Werkes und können anders als punktuell in den Roman eingefügte Illustrationen daher nicht einfach überblättert werden; die Beschreibungspassagen in *The Sea* erzeugen durch den Fortgang der Erzählzeit unter gleichzeitigem Stillstand der erzählten Handlung ein retardierendes Moment innerhalb der Geschichte. Die Zeitdehnung impliziert im Kontext der Repräsentation von traumatischer Erinnerung den inneren Widerstand des Ich-Erzählers zu dem traumatischen Ereignis vorzudringen und seine Erlebnisse in Worte zu fassen. Zeugenaussagen von traumatisierten Personen zeichnen sich oft durch inhärente Spannungen zwischen Erzählfluss und stockendem, zögerlichem Berichten aus. Hier zeigt sich die Dialektik des psychischen Traumas, nämlich der „Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen, und dem Wunsch, sie laut auszusprechen“ (Kopf 2005: 32). Diesem Widerstreit nimmt sich Banville gestalterisch an, indem er das Verhältnis von arretierter und fortschreitender Handlung durch das Changieren zwischen Deskriptivem und Narrativem nachzeichnet. Schließlich unterscheiden sich die beiden Schreibmodi auch durch die Widersprüchlichkeit in der Zeitdarstellung, welche auf „dem [...] Grundproblem der prinzipiellen Inkompatibilität der linearen, sich im sukzessiven Vollzug realisierenden Sprache und dem Innehalten beim Beschreibungsobjekt, das in seinem simultanen Gegebensein präsentiert wird“ (Rippl 2005: 96) beruhen. Beschreibende Passagen haben also das Potential vergangene Szenen wieder präsent zu machen und das Verhältnis zwischen den Zeitebenen zu problematisieren. Die Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich wird so im Roman wiederholt unterminiert. Entsprechend erscheint es traumatisierten Personen oft unmöglich, zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu differenzieren. Im repetitiven Wiedererleben des traumatischen Ereignisses nimmt die Erin-

⁸ Als evozierende und simulierende Systemerwähnung wird der Versuch „in einem Medium [...] ein anderes Medium unter ‚ikonischer‘ statt ‚referentieller‘ Zeichenverwendung nachzuahmen“ (Wolf 2001: 284), also die Anwendung bestimmter technischer Verfahren und Darstellungsweisen verstanden. „So etwa, wenn im Rahmen der Literatur die Technik des Filmschnitts, das Darstellungsverfahren der perspektivischen Malerei oder das musikalische Prinzip der Kontrapunktik simuliert werden“ (Wirth 2006: 29) und dadurch der narrative Diskurs illusionistisch eine fremdmediale ‚Erfahrungssimulation‘ vermittelt. (Vgl. Rajewsky 2004: 42).

nerung die Form aktuellen Erlebens an und Oppositionen wie ‚hier‘ und ‚dort‘, ‚heute‘ und ‚damals‘ kollabieren infolgedessen.⁹ Das Trauma sperrt sich einer Einordnung in die Linearität einer Chronologie; fragmentierte Eindrücke treten an die Stelle geordneter Wahrnehmungsbilder.

Dementsprechend deutet die stete Unterbrechung des Erzählgangs durch ausführliche Beschreibungsszenen gleichsam die Schwierigkeit einer zusammenhängenden Sinnstiftung traumatischer Ereignisse an. Bekanntheitsmaß ist es

wesentlich für das Narrative (im *Gegensatz* etwa zum Deskriptiven) [...], Sinnangebote für die menschliche Grunderfahrung zeitgebundener Existenz bereitzustellen [...], indem Erzählwerke zeitlichem Erleben und der Erfahrung von Wandel Kohärenz und Kommensurabilität verleihen. Dies gilt insbesondere mit Bezug auf die Identität des eigenen und fremden Ichs. (Wolf 2002: 32; meine Hervorhebung, A.M.)

3.1 Kunstzitate als Ausdruck der Zerstückelung des ‚Selbsts‘

In John Banvilles Gesamtwerk werden wiederholt bekannte Künstler genannt, „as a kind of passing synecdoche in order to suggest, or fix, a certain quality or feature of representation“ (McMinn 2002: 139). Natürlich dürfen auch in *The Sea* Kunstzitate bezüglich so verschiedener Maler wie De La Tour, Géricault oder Vermeer – „She stands in the very pose of Vermeer’s maid with the milk jug“ (TS, 222) – nicht fehlen. Hier jedoch sind einige Verweise nicht nur als schmückendes Beiwerk zu betrachten, sondern als Ausdruck der Suche des traumatisierten Erzählers nach Individualität und Selbsterkenntnis zu werten. Wie bereits angemerkt, impliziert Max steter Rekurs auf die bildende Kunst (das heißt, die bereits vermittelte Repräsentation von Wirklichkeit) eine Entfremdung zwischen Selbst und Welt; sowohl Chloe Grace als auch Anna Morden fungierten als Verankerung seines Selbstempfindens, die traumatischen Verluste seiner Jugendliebe und seiner Ehefrau haben daher die Zerrissenheit des eigenen Ichs zur Folge. Dies offenbart sich zum Beispiel in den folgenden Aussagen Max Mordens:

„No one had yet been real in the way that Chloe was. And if she was real, so suddenly, was I. She was I believe the true origin in me of self-consciousness.“ (TS, 168)
 „I never had a personality... I was always a distinct no one, whose fiercest wish was to be an indistinct someone. Anna, I saw at once, would be the medium of my transmutation. She was the fairground mirror in which all my distortions would be made straight.“ (TS, 216)

⁹ LaCapra bezeichnet dies in Anlehnung an Freud als *acting out*: „One is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes – scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop. In acting, tenses implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene.“ (LaCapra 2001: 21).

Traumatische Erinnerungen sind laut Aleida Assmann nicht vereinbar mit dem Überleben des Ichs¹⁰, sie destabilisieren Identität und führen zu einem „beschädigte[n] Selbst“ (Assmann 1998: 148). Schließlich sind die „für die Identitätsbildung relevanten Kategorien ‚Kohärenz‘, ‚Kontinuität‘ und ‚Autonomie‘ [...] alle eng gebunden an narrative Konstruktionen, das heißt also an sinnbildende Verstehens- und Erklärungsleistungen, die Kontingenzerfahrungen in kohärente Geschichten integrieren“ (Schmidt 2000: 115). Aber an narrativer Konstruktion und Kontingenzerfahrungen mangelt es traumatisierten Personen nun gerade. Nicht einmal in seinen eigenen Erinnerungen kann er sich selbst sehen:¹¹ „Where am I, lurking in what place of vantage? I do not see myself.“ (TS, 10)

Es ist infolgedessen nicht verwunderlich, dass Max Morden den Verlust „of the kind of fixity [he] believes is to be found in paintings“ (McMinn 2002: 144) bedauert. So transformiert ihn bei seiner Suche nach dem eigenen, ‚ursprünglichen‘ Ich der häufige Blick in den Spiegel zu immer wieder anderen gemalten oder gezeichneten Figuren. Sein neu gewachsener roter Bart „combined with that shifty, bloodshot gaze, made me into a comic-strip convict (TS, 129); die „dark-rust“ Stoppeln lassen ihn jedoch genauso an Vincent van Gogh denken. Er evoziert verschiedene Selbstporträts und hält sich diese gleichsam als Spiegel vor. Dabei findet er sich sowohl in den Selbstbildnissen Bonnards als auch in denen von van Gogh wieder. „When I consider my face in the glass like this I think, naturally, of those last studies Bonnard made of himself in the bathroom mirror in Le Bosquet towards the end of the war after his wife had died“ (TS, 130) In jenen Passagen, die in ihrer Intensität zwischen Ekphrasis und optischem Zitat changieren, entdeckt er in den Gemälden jedoch nur Ähnlichkeiten mit einzelnen Körperteilen, beispielsweise „the pink-tinged pallor of my cheeks, which are, I am afraid, yes, sunken, just like poor Vincent's“ (TS, 131). Sein Gesicht erscheint ihm nicht mehr als Einheit, es zerfällt in seine Einzelteile; dies verweist auf die Zerstückelung der als ‚Selbst‘ erlebten inneren Einheit der Person, die Desintegration der Identität. Max Morden nimmt seinen Körper als Objekt war, „my own feet, pallid and alien, like specimens displayed under glass“ (TS, 264).

¹⁰ So änderte der Protagonist später seinen Namen; wir kennen den Kindernamen von Max Morden nicht, sein ursprüngliches Ich kann infolgedessen nicht ‚benannt‘ werden.

¹¹ Vergleiche außerdem: „I this big dark indistinct shape, like the shape that no one at the séance sees until the daguerreotype is developed. I think I am becoming my own ghost.“ (TS, 193f) „What phantom version of me is it that watches us – them – those three children – as the grow indistinct in that cinereal air and then are gone through the gap that will bring them out at the foot of Station Road?“ (TS, 137).

3.2 „The silence within the language“: Pikturalistische Strategien in *The Sea*

In vielen von Banvilles Romanen spielt oft die Ekphrasis als intermediale Konfiguration eine prominente Rolle. (Vgl. hierzu McMinn 2002) In *The Sea* setzt der Autor insbesondere pikturalistische Verfahren ein, um durch Manifestationen ‚poetischer Malerei‘ der Erzählung nicht nur punktuell eine malerische Qualität zu verleihen. Dabei sollen die poetischen Bilder vor allem das Erzähltempo arretieren, dem Erinnerungsprozess des Protagonisten ein statisches Moment verleihen und Stille, Schweigen generieren. Der Begriff Pikturalismus wird der Definition Gabrielle Rippls folgend

dort eingesetzt, wo Sprache Bildeffekte erzielt und Bildqualitäten evoziert, indem Personen, Landschaften und Objekte so beschrieben werden, als handle es sich um Gemälde, Stiche etc. Pikturalistische Textpassagen orientieren sich also nicht an Kunstwerken, sondern an natürlichen Objekten oder nichtkünstlerischen Artefakten (Rippl 2005: 26).

Die natürlichen Objekte müssen folglich besonders arrangiert und beschrieben werden, so dass es zu einer Verräumlichung der narrativen Zeitlinie kommt; der eigentlich voranschreitende Text wird dergestalt auf einen ‚fruchtbaren Moment‘ komprimiert, der wiederum in ein Werk der bildenden Kunst überführt werden könnte. *Termini tecnici* wie Leinwand oder Fluchtpunkt fordern den Rezipienten auf, das was sie lesen, vor dem geistigen Auge als Gemälde zu betrachten. Dementsprechend kann der Leser Max Morden beobachten, wie er die mentalen Bilder sein Jugend ‚malt‘, „applying a dab of colour here, scumbling a detail there“ (TS, 224).

Die Erinnerungen des Kunsthistorikers nehmen die Form von *tableaux* an und treten in ein osmotisches Verhältnis zur bildenden Kunst:

Suddenly she was the centre of the scene, the vanishing-point upon which everything converged, suddenly it was she for whom these patterns and these shades had been arranged with such meticulous artlessness: that white cloth on the polished grass, the leaning, blue-green tree, the frilled ferns, even those little clouds, trying not to move, high up in the limitless, marine sky. (TS, 124)

Szenen werden präsentiert, „als handle es sich dabei um ein graphisches Bild, ohne jedoch ein spezifisches Kunstwerk zu evozieren“ (Rippl 2005: 26). Die „sprachliche Nachahmung der spezifischen Gestaltungsmittel bildender Kunst“ (Eicher 1994: 25) setzt der Erzähler beispielsweise ein, um dem Strandbesuch der Familie Grace etwas kulissenhaftes zu verleihen, „their somewhat raffish presence lent a suggestion of the proscenium.“ (TS, 26)

Zwar bezieht sich der autodiegetische Erzähler bei der Darstellung seiner Erinnerung nicht auf bestimmte Gemälde, allerdings scheint die verbale Repräsentation seiner damaligen Wahrnehmung oft von der Kenntnis

Bonnard'scher Gemälde, dem Eindruck, den er vom Gesamtwerk des Künstlers gewonnen hat, geleitet zu sein.¹² Analog der Konzeption vieler Werke von Bonnard werden die imaginären Blicke des Protagonisten in seine Vergangenheit durch den beständigen Hinweis auf offene Türen, flankierende Bäume oder Fensterrahmen zu bildhaften Wahrnehmungsausschnitten begrenzt. Die ersten Begegnungen mit den Mitgliedern der Grace-Familie visualisiert Max daher als Porträts, im Text unter anderem durch verbale Rahmungsverfahren evoziert. Mrs Grace sieht er durch die Begrenzung des Autofensters als Profilporträt: „Beside him a woman sat with an elbow out of the rolled-down window, her head back too, pale [...] She wore a white blouse and sunglasses with white plastic rims and was smoking a cigarette.“ (TS, 9f) Mr Grace erspährt er das erste Mal in einer offenen Tür stehend: „The front door of the house stood wide open, [...] and now suddenly a man with a drink in his hand came out of the house. He was short and top-heavy, all shoulders and chest and big round head.“ (TS, 6) Myles, der Zwillingbruder von Chloe, erscheint ihm malerisch über ein Gatter drapiert, „draped on the green gate“ (TS, 10) mit einer Landschaftsstudie im Hintergrund:

Behind him I could see all the way down the narrow garden at the back of the house to the diagonal row of trees skirting the railway line [...] and beyond, even, inland, to where the fields rose and there were cows, and tiny bright bursts of yellow that were gorse bushes, and a solitary distant spire, and then the sky, with scrolled white clouds. (TS, 11)

Dies verleiht den Personen im Text häufig eine statuarische Qualität. „Memory dislikes motion, preferring to hold things still, and as with so many of these remembered scenes I see his one as a tableau.“ (TS, 221) Über lange Passagen hinweg werden Landschaften, Strandbesuche oder Picknicks ausführlich wie Gemäldebeschreibungen geschildert, der Lauf der Dinge wird durch die ikonische Simultanität vorübergehend angehalten, das Nacheinander in Nebeneinander verwandelt und das traumatischen Ereignis somit hinausgezögert. „[V]erbale Rahmungsverfahren [...] legen den Fokus auf einen Ausschnitt im Blickfeld, lenken so die Aufmerksamkeit der LeserInnen nachhaltig und bringen die Handlung wie in einem graphischen Bild zum Stillstand.“ (Rippl 2005: 27) Schließlich verbirgt sich in der Bewegung, im Laufen, in den unaufhörlichen Gezeiten des Meeres, das Traumatische, das Unbegreifliche seiner Vergangenheit. „How

¹² Banville erläutert in einem Interview, dass er sich während des Schreibens von *The Sea* auf den Maler Pierre Bonnard konzentriert habe. (Vgl. Lieske 2006: o. S.) Besonders die Erinnerung des Erzählers an die Ferien dieses einen Sommers evozieren die polychrome, symbolistische Qualität Bonnard'scher Bilder. Gerade die Darstellung des Wohnzimmer der Familie Grace als ‚heiliger‘ Ort, als „Edenic moment“ (TS, 89) erinnert an die Gemälde, in denen der Künstler Räume und die Einrichtungsgegenstände in irisierende, hell erleuchtete Subjekte transformiert. Eine eingehendere Beschäftigung mit diesem intermedialen Phänomen würde hier jedoch zu weit vom Thema der vorliegenden Arbeit wegführen.

could she be with me one moment and the next not? How could she be elsewhere, absolutely?“ (TS, 139)

Dieses Unsagbare liegt *zwischen* den einzelnen stummen und starren Bildern seiner Erinnerung, aber auch jenseits der Sprache. Trauma bedingt schließlich nicht nur eine semantische ‚Lücke‘, sondern auch eine sprachliche Leere, die es erschwert oder sogar unmöglich macht, die Erfahrung zu kommunizieren: die Macht der ‚Benennung‘ geht verloren. Folglich halten die verbalen Bilder die Zeit nicht nur an; sie erzeugen zudem Stille und symbolisieren somit „the silence behind the language, the silence within the language“ (Kenny 2006: 59). Das Schweigen wird hörbar gemacht. „One thing happens, and then another, as the ‚whitish swell‘ heaves. In the end, an absolute stillness envelops the remembered moment of disaster and there is a sense of time having stopped in the unstoppable tide.“ (Friberg 2007: 255) Für den Schriftsteller Banville geht die Anziehungskraft, welche die Malerei auf die Literatur ausübt, besonders von dieser „quality of stillness in pictures“ (Banville 1991: 37) aus. Sprache, verbale Kommunikation findet in *The Sea* nur „fragmented, reported or misheard“ (Fordham 2005: o. S.) statt. Die pikturalistischen Strategien werden hier nicht eingesetzt, um den Roman zu einer Manifestation ‚redender Malerei‘¹³ zu machen. Vielmehr versucht der Text die Mediendivergenz zu überbrücken und zur stummen Malerei zu werden.

Rahmungsverfahren können darüber hinaus eine semantische Akzentuierung bewirken. Sie setzen Körper und Landschaften in Szene und der weite Raum der Eindrücke wird infolgedessen erst zu einem *Ort* der Erinnerung gemacht. Die Begrenzung der Wirklichkeitserfahrung in Wirklichkeitsausschnitte, „ermöglich[t] es dem Betrachter allererst, den Szenen Sinn zuzuschreiben und sie zu verstehen“ (Rippl 2005: 179). Max ‚liest‘¹⁴ seine Erinnerungsbilder regelrecht, in der Hoffnung dadurch nachträglich Ordnung stiften und seinen Erlebnissen Substanz verleihen zu können. „Had I ever looked at her in life, with such urgent attention, as I looked at her now?“ (TS, 239) „With regard to Chloe, he seems to ask himself, had he acted too passively?... With regard to Anna, he asks himself, had he been ‚too lazy, too inattentive?‘“ (Friberg 2007: 259) Gleichwohl muss dieser Versuch scheitern. Zum einen kommt der Kunsthistoriker im Laufe seiner Erzählung zu der Erkenntnis, dass seine trügerisch eidetischen Rückblicke nicht einfach vergangene Wirklichkeit wiedergeben. „Really, Madam Memory, I take back all my praise, if it is Memory herself who is at work here and not some other, more fanciful muse.“ (TS, 163) Die Bilder erzeu-

¹³ Malerei ist stumme Poesie, Dichtung redende Malerei. Diesen Ausspruch zu den Schwesterkünsten schrieb Horaz in seiner *Ars poetica* Simonides von Keos zu.

¹⁴ Immer wieder untersucht er die ‚Standbilder‘ seiner Erinnerungen genau: „Let me linger here with her a little while... How intensely that sunbeam glows. Where is it coming from? It has an almost churchly cast, as if, impossibly, it were slanting down from a rose window high above us. Beyond the smouldering sunlight there is the placid gloom of indoors on a summer afternoon, where my memory gropes in search of details, solid objects, the components of the past.“ (TS, 86f).

gen eigenständige Realitäten. Seine Erinnerungen sind konfiguriert durch seine Lebenserfahrungen, seine durch die bildende Kunst geprägte Wahrnehmung und seinen emotionalen Zustand. Zum anderen ist es ihm gerade nicht möglich, das zu visualisieren, was sich nicht problemlos in den Verständnishorizont einordnen lässt. So kann er nicht nur kein kohärentes Bild von sich selbst evozieren; Anna und Chloe, die beiden Personen, welche für ihn direkt mit seinen traumatischen Erinnerungen assoziiert sind, widersetzen sich ebenso seiner visuellen Annäherung und Aneignung. „Once out of my presence she should by right become pure figment, a memory of mine, a dream of mine, but all the evidence told me that even away from me she remained solidly, stubbornly, incomprehensibly herself.“ (TS, 140)

3.3 Ekphrasis: „As if looking would hold her here“

Wurde der Begriff Ekphrasis¹⁵ in der Antike ursprünglich für jede Art von anschaulicher Beschreibung verwendet, bezieht er sich heutzutage in der Literaturwissenschaft auf poetische Darstellungen von Kunstwerken. Als rhetorische Figur will die Ekphrasis in einer Rede oder einem Text *energeia* erzeugen, dem beschriebenen Gegenstand Evidenz und Lebendigkeit verleihen. Ziel ist es, „Abwesendes vor dem geistigen Auge des Zuhörers so zu entfalten, daß dieser den Eindruck hatte, das Abwesende tatsächlich wahrzunehmen“ (Rippl 2005: 68). In den ekphrastischen Passagen des Romans, kommentiert der Erzähler Gemälde des postimpressionistischen Künstlers Bonnard. James Heffernan definiert Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“ (Heffernan 1993: 3). Mordens Ekphrasen sollten indessen eher als Evokationen und nicht als Repräsentation von Wirklichkeit begriffen werden. (Vgl. Rippl 2005: 97) Er macht sich die Werke zu Eigen, um Abwesendes heraufzubeschwören und wieder zu beleben. Denn wie bereits angedeutet, ist es ihm nicht möglich, sich bewusst Bilder sowohl von Chloe als auch seiner verstorbenen Ehefrau ins Gedächtnis zu rufen. Die restlichen Mitglieder der Familie Grace visualisiert Max sehr plastisch und akzentuiert. Als er hingegen an die erste Begegnung mit Chloe zurückdenkt, erscheint sie ihm nur als zweidimensionale Figur, als Schattenriss: „She was [...] a silhouette, with the sun behind her making a shining helmet of her short-cropped hair.“ (TS, 29) Und später kann er Chloe, ähnlich wie sein eigenes Spiegelbild, nicht einmal mehr als körperliche Einheit imaginieren:

Her hands. Her eyes. Her bitten fingernails. All this I remember, intensely remember, yet it is all disparate, I cannot assemble it into a unity. Try as I may, pretend as I may, I am unable to conjure her as I can her mother, say,

¹⁵ Für ausführliche Erläuterungen zur Entwicklungsgeschichte des rhetorischen Begriffs der ‚Ekphrasis‘ sei verwiesen auf Gabriele Rippl (2005: 58-100) oder auf James Heffernan (1993).

or Myles, or even jug-eared Joe from the Field. I cannot, in short, see her. (TS, 139; meine Hervorhebung, A.M.)

Nach der niederschmetternden Diagnose des Arztes beginnt auch Anna immer *unsichtbarer* für Max zu werden. In seiner Wahrnehmung wirkt ihre Erscheinung zusehends verschwommen und ätherisch. Wie Chloe wird sie in Max' Einbildung zu einem ephemeren Abbild ihrer selbst:

Anna was palely reflected in the glass before me [...] in three-quarters profile. (TS, 15)

Light from the window behind me shone on the lenses of her spectacles where they hung at her collar bone, giving the eerie effect of another, miniature she standing close in front of her under her chin with eyes cast down. (TS, 21)

Nach Annas Tod verblasst ihr Bildnis zunehmend vor seinem inneren Auge:

I was thinking of Anna. I make myself think of her, I do it as an exercise. She is lodged in me like a knife and yet I am beginning to forget her. Already the image of her that I hold in my head is fraying, bits of pigments, flakes of gold leaf, are chipping off. Will the entire canvas be empty one day? (TS, 215)

Die beiden Frauen sind einerseits in Mordens Gedächtnis eingebrannt („lodged in me like a knife“), andererseits „always just beyond focus“ (TS, 139), unerreichbar und undarstellbar. Darin ähneln sie Lyotards Beschreibung traumatischer Erinnerung, welche als *absent presence* „in a half-life, rather like a ghost“ (Lyotard 1990: 11) verharren. Die Unverfügbarkeit des authentischen Bildes versucht Max nun durch kulturell überlieferte Bilder zu ersetzen. Die endgültige, nicht veränderbare Fixiertheit von Kunstwerken wünscht sich der Erzähler für seine *unfassbaren* Erinnerungen. Er bemüht sich die Leerstelle in seiner Erinnerung in den Bestand seiner Erfahrungen zu integrieren und greift dabei auf Gemälde von Bonnard zurück, da der Kunsthistoriker seit langem an einer Monographie über diesen Künstler arbeitet. Seine Ekphrasen zweier Gemälde des französischen Malers, in welchen er Anna beziehungsweise Chloe wieder findet, können allerdings nicht als kunstanalytisch bezeichnet werden. Morden verwendet keine technischen Begriffe oder versucht die abgebildeten Gegenstände sowie deren Anordnung auf der Bildfläche verbal präzise wiederzugeben. Bei der Beschreibung der Bilder steht sein Wahrnehmungsprozess, seine subjektive Deutung im Vordergrund. Tatsächlich eignen sich Bonnards Studien besonders für diese persönliche Aneignung des Bildsujets, da in der Epoche, in welcher der Künstler tätig war

the idea of a painting as a depiction of narrative finally gives way to a kind of painting where the narrative aspect is effectively passed over to the beholder. The beholder is asked to „perform“ the picture perceptually and

thereby combine the parts to provide the unity (or lack of it) that narrative subject matter did previously. (Elderfield 1998: 2)

Das zwischen 1941 und 1946 entstandene Bild *Nu dans le Bain au Petit Chien* (im Text verzeichnet als *Nude in the Bath, with Dog*, Abbildung 1) verbindet der Erzähler auf mehreren Ebenen mit seiner verstorbenen Frau. Zum einen stellt er eine Analogie zwischen dem Ehepaar Bonnard und seiner eigenen Beziehung her: „Throughout the autumn and winter of that twelvemonth of her slow dying we shut ourselves away in our house by the sea, just like Bonnard and his Marthe at Le Bosquet.“ (TS, 151f) Zum anderen begann Anna nachdem sie krank wurde lange Bäder zu nehmen, genau wie Marthe Bonnard. „At Le Bosquet [Marthe] developed a habit of spending long hours in the bath, and it was in her bath that Bonnard painted her, over and over [...]. The *Baignoires* are the triumphant culmination of his life's work.“ (TS, 152) Des Weiteren sieht sich Max selbst in einer ähnlichen Situation wie der Maler, wurde das Bild doch erst vier Jahre nach dem Tod von Marthe vollendet. Beide Männer sind also mit der Aufgabe konfrontiert, das Abwesende zu porträtieren und wieder zum Leben zu erwecken.

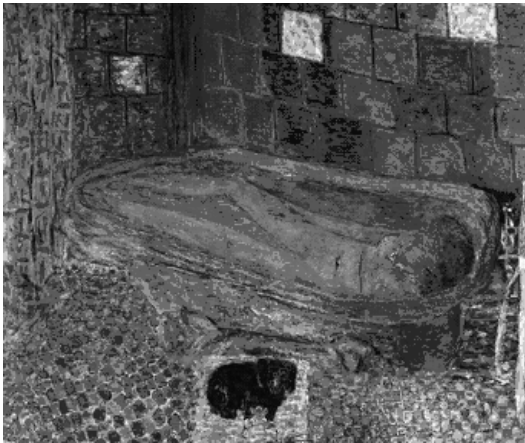


Abb. 1: *Nu dans le Bain au Petit Chien*

So befindet Max auch über die von Bonnard gemalte Marthe in der Badewanne, sie liege dort wie „a goddess of the floating world, attenuated, ageless, *as much dead as alive*“ (TS, 152; meine Hervorhebung, A.M.). Die nachfolgende Bildbeschreibung einer badenden Frau wird folglich explizit mit Anna in Verbindung gebracht:

Beside her on the tiles her little brown dog, her familiar, a dachshund, I think, curled watchful on its mat or what may be a square of

flaking sunlight falling from an unseen window. The narrow room that is her refuge vibrates around her, throbbing in its colours. Her feet, the left one tensed at the end of its impossibly long leg, seem to have pushed the bath out of shape and made it bulge at the left end, and beneath the bath on that side, in the same force-field, the floor is pulled out of alignment too, and seems on the point of pouring away into the corner, not like a floor at all but a moving pool of dappled water. All moves here, moves in stillness, in aqueous silence. One hears a drip, a ripple, a fluttering sigh. A rust-red patch in the water beside the bather's right shoulder might be rust, or old blood, even. (TS, 152f)

Neben der eigenwilligen Prägnanzbildung fällt auf, dass der Erzähler nicht versucht, die besondere Farbgebung des Bildes, zum Beispiel das Spiel der Komplementärfarben orange und blau, verbal nachzuahmen. Dem Kunsthistoriker Morden ist zwar bewusst, dass sich gerade hier der *intermedial gap* zwischen Text und Bild offenbart, da Farben nie authentisch verbalisiert werden können. „The shed [...], the wood of it weathered to a silky, silvery grey, like the handle of a well-worn implement, a spade, say, or a trusty axe. Old Brides-in-the-Bath [d. h. Bonnard, A.M.] would have caught that texture exactly, the quiet sheen and shimmer of it.“ (TS, 43) Jedoch hält ihn dies nicht ab, seine eigenen Beobachtungen immer wieder durch subjektive Farbkompositionen¹⁶ näher zu beschreiben, um das Beschreibungsobjekt zu konkretisieren. Daher verweist das weitgehende Ignorieren der Farben des Gemäldes darauf, dass kein mimetisches Darstellungsprinzip verfolgt wird. Vielmehr betätigt er sich als „lyreless Orpheus“ (TS, 24), versucht er doch durch die Ekphrasis eines Bildes, welches ihn an seine Frau erinnert, Anna symbolisch wieder ins Leben zu holen.¹⁷ „At its extreme, belief in the occult virtual world of ekphrasis involves a desired reversal of death.“ (Kenny 2006: 61) Eine Vitalisierung des Gemäldes wird durch die Einführung einer Zeitebene evoziert. Zum einen entreißt er das Sujet seiner Momenthaftigkeit, indem er zugleich auf die *Vergangenheit* des abgebildeten Augenblicks („Her feet [...] seem to have pushed the bath out of shape and made it bulge at the left end“) und die mögliche *Zukunft* („the floor [...] seems on the point of pouring away into the corner“) rekurriert. Zum anderen belebt er das Motiv durch zahlreiche Bewegungsverben, alles vibriert und fließt, „all moves here“. Einzig

¹⁶ So beschreibt er beispielsweise Zedern als „monkey-brown“ (TS, 4) und verwendet den Begriff „mouse-pink“ (TS, 36). Durch die neuen Komposita erhält die Farbgebung eine subjektive Dimension und Spezifikation – sie verweist auf die Wahrnehmung des Rezipienten. Entsprechend deutet die Schilderung des Ozeans als „lead-blue“ (3) auf die Schwere, auf das belastende Gewicht, welches Morden mit dem Meer in Verbindung bringt, hin.

¹⁷ Bereits bei den antiken Rhetorikern (etwa Plinius, Quintilian und Cicero) wird die Ekphrasis als ein bildliches Arrangement dazu verwendet, die Toten im Gedächtnis zu bewahren.

die nackte, leblos liegende Frau wird von dem Bewegungsdrang nicht erfasst.

[The bather's] right hand rests on her thigh, stilled in the act of supination, and I think of Anna's hands on the table that first day when we came back from seeing Mr Todd, helpless hands with palms upturned as if to beg something from someone opposite her who was not there. (TS, 53)

Die Figur erscheint trotz seiner Bemühungen „stilled“, es gelingt ihm folglich auch hier nicht, ein lebendiges Bild von Anna heraufzubeschwören. Bedeutungsvoll ist zudem, dass der Versuch erneut in einer Zerstückelung, einer Synekdoche endet. Annas Hände stehen stellvertretend für Mordens Unfähigkeit, ein integrales und sinnvolles Bild seiner Frau bewusst zu visualisieren.

Ähnliches geschieht in einer weiteren Ekphrasis eines Werkes von Bonnard (Abbildung 2):



Abb. 2: La Table Devant la Fenêtre

[Chloe] wore it in a pageboy style, with a fringe at the front overhanging her handsome, high-domed, oddly convex forehead – like, it suddenly strikes me, [...] the forehead of that ghostly figure seen in profile hovering at the edge of Bonnard's *Table in Front of the Window*, the one with the fruit bowl and the book and the window that itself looks like a canvas seen from behind propped on an easel. (TS, 137f)

Die kurze Äußerung verdient zwar kaum die Bezeichnung ‚Beschreibung‘, jedoch gibt sie Auskunft über Max' Wahrnehmungsprozesse. Denn „to spend time in front of [Bonnard's] paintings, however, is to see them change. Figures and objects will move in and out of the viewer's attention,

as each painting seems to present an analysis of the processes of seeing and remembering“ (Elderfield 1998: 3). Chloe ist hier nicht nur, wie bereits ausführlich behandelt, allein durch ein *Körperteil* visualisiert (ihre Stirn), sondern auch in Analogie zu einer „hovering [...] ghostly figure“ gesetzt worden, die wiederum an die Form traumatischer Erinnerung bei Lyotard erinnern lässt. Dabei gerät die Figur in *La Table Devant la Fenêtre* bei einer direkten Betrachtung nicht ins Blickfeld des Betrachters, erst bei einer peripheren Sichtweise manifestiert sie sich.

Dies erweckt den Eindruck von Unsicherheit und Flüchtigkeit, „if what seems solid at one moment isn't at the next, or vice-versa“ (ebd.). Doch auch wenn die umrisshaft sichtbare Porträtfigur – Chloe – zum Fluchtpunkt des Bildes gemacht wird, bleibt sie distanziert, unwirklich, nicht fassbar. Der Porträtgegenstand löst sich in Sinneseindrücke auf.

Die Ekphrasis der beiden Bilder verdeutlicht, wie Morden versucht seine Erinnerungsfragmente auf die Gemälde zu projizieren, um das Bild der beiden Frauen zu stabilisieren. „As if looking would hold her here, as if she could not go so long as my eye did not flinch.“ (TS, 239) Doch muss er zwangsläufig dabei scheitern: Es gelingt ihm nicht durch die Betrachtung der Bonnard'schen Gemälde die Erinnerung an Anna und Chloe lebendig zu machen, die Undarstellbarkeit der traumatischen Erinnerung zu durchbrechen.

Die intensive Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit kann für Kunsthistoriker Morden keine retrospektive Sinnstiftung der beiden Ereignisse bringen und demonstriert somit „that life – unlike art – has no neat closing twist“ (Imhof 2006: 173).

4 Das Meer: Das Oszillieren mentaler und sprachlicher Bilder

Max Morden empfindet sich selbst als Wiedergänger, „Someone has just walked over my grave.“ (TS, 4) Bereits in seiner Kindheit traumatisiert, reißt der Tod seiner Frau bei ihm alte Wunden wieder auf und vertieft diese – denn für den „Organismus sind alle [traumatischen] Elemente gleichwertig, sofern sie mit einer bestimmten Art von Erregung und emotionaler Wirkung verbunden sind, die demjenigen des ursprünglich traumatischen Ereignisses entsprechen“ (Fricke 2004: 16). Infolgedessen kommt es zu einer Verbindung und Überschneidung der beiden lebensverändernden Erfahrungen im Bewusstsein des Erzählers. Zum einen vereinigt er sie auf einer intratextuellen Ebene, indem er die ‚Todesursachen‘ der beiden Frauen mit ähnlichen sprachlichen Bildern beschreibt. So bezeichnet er das Aussehen des Meeres in seiner Erinnerung an den Tag von Chloes Tod als „vast bowl of water *bulging* like a blister, lead-blue and *malignantly* a gleam“ (TS, 3; meine Hervorhebung, A.M.). „Malignant“ deutet auf den bösartigen Tumor seiner Frau voraus und auch das angeschwollene Wasser („bulging“) wird sprachlich wiederholt:

Her belly was *swollen*, a round hard lump pressing against the waistband of her skirt. (TS, 18; meine Hervorhebung, A.M.)
 But there it was, squatting in her lap, the *bulge* that was baby De'Ath, burgeoning inside her, biding its time. (ebd.; meine Hervorhebung, A.M.)

Zudem überlappen seine mentalen Bilder der Ereignisse. Kurz vor Annas Tod kommt es Morden so vor, als ob seine Frau „looked at me wide-eyed in the underwater glimmer of the nightlight“ (TS, 238). Und nachdem ihm eine Krankenschwester mitteilt, dass seine Ehefrau gestorben ist, fühlt er sich erneut an das Meer erinnert: „A nurse came out then to fetch me, and I turned and followed her inside, and it was as if I were walking into the sea.“ (TS, 264)

In diesem Moment ist er nicht mehr nur der Beobachter seiner Erinnerungen, er ‚taucht‘ vielmehr darin ein – Gegenwart und Vergangenheit werden eins für ihn. „They are stopping the clocks‘, [Anna] said, the merest thread of a whisper, conspiratorial. ‚I have stopp[er]ed time.“ (TS, 240)

He is separated from them both, yet, to speak with Baudrillard, while irreversibly separated, they will remain in collusion, inseparably connected. The point of connection is the beach at Ballyless and the bay, in whose waters – an entry to a kind of Otherworld, perhaps – the living die, the dead come alive, and time stops. (Friberg 2007: 255)

Eingedenk seines Scheiterns Chloe und Anna durch die Kunst Pygmalion gleich wieder zum Leben zu erwecken, versucht er daher am Ende des Romans ins ‚Wasser zu gehen‘: „Thus, attempting to swim out into the waters of the bay, he would seem to seek to re-enact the past losses of Chloe and Anna and, by doing so, withstanding the withering work of forgetting.“ (Friberg, 259) Aber auch hier muss er versagen, er stößt sich den Kopf an einem Stein und wird später ohnmächtig gefunden. Die Erinnerung kann für ihn nicht lebendig werden. Auch in der Kunst ist keine Erlösung für ihn zu finden: „Paintings retain this idealized aesthetic value throughout Banville, a kind of enviable composure and self-sufficiency utterly lacking in the chaotic world of those who gaze upon them. They are at once a consolation and a mockery.“ (McMinn 2002: 138)

5 Fazit

Jenseits von einfacher Testimonialliteratur verortet, spiegelt *The Sea* die problematisierte Weltwahrnehmung und die traumatischen Erinnerungen des Protagonisten auch auf der *discours*-Ebene wider, indem der Roman unter anderem auf intermediale Strategien zurückgreift. Die Beschreibungen, Ekphrasen und Kunstzitate verweisen somit über sich selbst hinaus und werden innerhalb der Erzählstruktur funktionalisiert. Text und Bild als traditionelle Antagonisten des Paragone streiten nicht mehr um die einander ausschließende Übermacht des einen über den anderen, vielmehr interagieren beide in einem medialen Raum auf verschiedene Weise. Der

Roman versucht „mit den [der bildenden Kunst] ausschließlich zugesprochenen Kompetenzen die eigenen Defizite zu kompensieren“ (Rajewsky 2002: 45), um so die Kluft zwischen den beiden Medien zu überbrücken. Wort und Bild sind in den piktoralistischen und ekphrastischen Konfigurationen komplementär miteinander verbunden und erzeugen so Max Mordens idiosynkratische Sichtweise der Welt, die zugleich Ausdruck seiner traumatisierten Disposition ist. Bezüglich der Paragone-Frage behält die Maxime der Mimesis nur noch im Zusammenhang mit epistemologischen Fragestellungen eine Bedeutung für die intermedialen Interaktionen des Textes. Denn die Frage, welches Medium Wirklichkeit *besser* abbilden kann, erscheint im Hinblick auf traumatische Erinnerung hinfällig. Die mediale Kodierung der ursprünglichen traumatischen Szene kann immer nur eine Annäherung sein. Daher geht es in *The Sea* auch gar nicht um eine möglichst genaue Darstellung des ‚Unfassbaren‘. Vielmehr wird der Prozess des Herantastens an das Unaussprechliche vorgeführt und die Schwierigkeit, sich dem traumatischen Ereignis direkt zu nähern aufgezeigt – die Erzählung kann dort nur nach Umwegen ankommen. Die Problematik der Vermittlung des traumatischen Erlebens, „das sich einer Integration in Sprache und Erzählung [widersetzt] und an die Grenzen des Erfahrungs- und Mitteilbaren“ (Fricke 2004: 10) führt, und die Suche des Protagonisten nach Sinnstiftungsstrategien stehen im Vordergrund der Geschichte. Auch wenn Max Morden letztendlich an seiner Tiefenschau, seiner Sinnsuche scheitern muss, konstatiert der Roman keinesfalls das *ästhetische* Scheitern am Unfassbaren; er gibt sich nicht der Aporie hin, sondern überführt die Erlebnisse des Protagonisten in eine narrative Form. Der Wunsch des Erzählers ‚narrativiert‘ zu werden, findet schließlich Erfüllung: „No, what I am looking forward to is a moment of earthly expression. [...] I shall be expressed, totally. I shall be delivered, like a noble closing speech. I shall be, in a word, *said*.“ (TS, 185).

Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Banville, John, *The Sea*. London, 2005.

6.2 Sekundärliteratur

Assmann, Aleida, „Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma“. In: *Die dunkle Spur der Vergangenheit: Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein*. Hrsg. von Jörn Rüsen und Jürgen Straub. Frankfurt am Main, 1998. S. 131-152.

Banville, John, „Slouching Toward Bethlehem“. In: *The New York Review of Books* 38 (30.5.1991). S. 36f.

- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, 1996.
- Eicher, Thomas, „Was heißt (hier) Intermedialität?“. In: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Hrsg. von Ulf Bleckmann und Thomas Eicher. Bielefeld, 1994. S. 11-28.
- Elderfield, John „Interview in regard to the Bonnard exhibition“. In: *MoMA (The Magazine of The Museum of Modern)*, 1998. S. 1-6. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/bonnard/interview/index.html> (Zugriff: 30.04.09).
- Fischer, Gottfried, Riedesser, Peter, *Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 20 Tabellen*. München, 1999.
- Fordham, Finn, „High Tidings“. In: *The Guardian* (25.06.2005). <http://www.guardian.co.uk/books/2005/jun/25/bookerprize2005.bookerprize> (Zugriff: 22.03.09)
- Friberg, Hedda, „Waters and Memories Always Divide: Sites of Memory in John Banville's *The Sea*“. In: *Recovering Memory. Irish Representations of Past and Present*. Hrsg. von Hedda Friberg, Irene Gilsenan Nordin und Lene Yding Pedersen. Newcastle, 2007. S. 244-262.
- Fricke, Hannes, *Das hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen, 2004.
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, 1993.
- Imhof, Rüdiger, „*The Sea*: ‚Was't well done?‘“. In: *Irish University Review* 36 (1), 2006. S. 165-181.
- Kenny, John, „Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville's Fiction“. In: *Irish University Review* 36 (1), 2006. S. 52-67.
- Kopf, Martina, *Trauma und Literatur: Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main, 2005.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, 2001.
- Lieske, Tanya, „Wir leben durch den Tod'. Der irische Schriftsteller John Banville im Gespräch“. In: *Deutschlandradio Büchermarkt* (25.09.2006). <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/547159/> (Zugriff: 07.04.2009)
- Liotard, Jean-François, *Heidegger and the Jews'*. Minneapolis, 1990.
- McMinn, Joseph, „*Ekphrasis* and the novel: the presence of paintings in John Banville's fiction“. In: *Word & Image* 18 (2), 2002. S. 137-145.
- Mitchell, W.J.T., „Was ist ein Bild“. In: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main, 1990. S. 17-68.
- Neumann, Birgit, „Trauma und Traumatheorie“. In: *Grundbegriffe der Kulturtheorie- und Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, 2005. S. 215-217.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*. Tübingen, 2002.
- dies., „Intermedialität ‚light? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung' des Altermedialen“. In: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Roger Lüdeke und Erika Greber. Göttingen, 2004. S. 27-77.
- Rippl, *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Inkontexte (1880-2000)*. München, 2005.
- Schmidt, Siegfried J., *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist, 2000.

Wirth, Uwe, „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“. In: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Hrsg. von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller. Göttingen, 2006. S. 19-38.

Wolf, Werner, „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung der Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‚The String Quartet‘“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1996. S. 85-116.

ders., „Intermedialität“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar, 2001. S. 284-285.

ders., „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildener Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. Trier, 2002. S. 23-104.

6.3 Abbildungen

1. Abbildung: Pierre Bonnard, *Nu dans le bain au petit chien* (1941-1946)
Oil on canvas, (121.9 x 151.1 cm), Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. ©1998 Estate of P. Bonnard/ARS, N.Y.
http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/bonnard/paintings/lb2_left.html (letzter Zugriff: 03.09.2009).

2. Abbildung: Pierre Bonnard, *La Table Devant la Fenêtre* (1934-1935)
Oil on canvas, (101.6 x 72.4 cm), private collection. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.
http://www.nytimes.com/slideshow/2009/01/30/arts/0130-BONN_9.html (letzter Zugriff: 03.09.2009).

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Thibaut Chaix-Bryan (Paris)

Von einem Absoluten zu einem Anderen. Celan und Blanchot: „Sprich als letzter, sag deinen Spruch“

„[...] kann man sich zurückziehen, wenn Auschwitz stattgefunden hat? Wie sagen:
Auschwitz hat stattgefunden?“

Dieses kurze Zitat aus dem 1980 veröffentlichten Essay von Blanchot *Die Schrift des Desasters*¹ ist eine der vielen Überlegungen des Autors über den Holocaust. Diese eingehende Betrachtung Blanchots über « *das absolute Ereignis der Geschichte* », die sein ganzes Werk durchzieht, hat ihn dazu geführt, die Literatur neu durchzudenken und seine eigene Antwort auf die berühmt gewordene Frage Adornos² zu finden. Mit seiner kurzen Erzählung *Der Wahnsinn des Tages*³ hatte der Autor und Essayist schon die Frage nach der Möglichkeit gestellt, eine Erzählung nach der Erfahrung der Shoah zu schreiben. Es ging dabei um eine Art Geständnis des Schriftstellers über die Unmöglichkeit, weiterhin zu dichten. Somit wird das Fragmentarische in seinen Büchern immer wichtiger; die Entstehung und die Entwicklung dieses neuen Schreibens hängt auch mit einem ständigen Dialog mit einem anderen Denken, mit anderen Autoren zusammen, die für sein Werk von großer Bedeutung sind, wie z. B. Paul Celan.

Ich möchte mich in diesem Beitrag dem fragmentarischen Raum nähern und dem, was man seine Grundlage nennen könnte: Der Erfahrung der Shoah. Deswegen werde ich mich zuerst mit dem ersten Buch Blanchots *Le Pas au-delà*⁴ beschäftigen, das alle Merkmale des Fragmentarischen aufweist, um zu zeigen, inwiefern und inwieweit das Fragment paradoxerweise das Unsagbare zum Ausdruck bringen kann. Eine eingehende Analyse der Charakteristika des Fragments bei Blanchot wird zeigen, dass dieses radikale Schreiben das literarische Absolute ist, das dem Absoluten – dem “absoluten Ereignis” – der Geschichte entspricht. Außerdem erkennt man in den Fragmenten von *Le Pas au-delà*

¹ *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980 : « [...] Peut-on prendre du recul quand a eu lieu Auschwitz ? Comment dire : Auschwitz a eu lieu ? »/ *Die Schrift des Desasters*, (aus dem Französischen von Gerhard Poppenberg und Hinrich Weidemann), W. Fink Verlag, München 2005, S. 173.

² Adorno, T.W. *Prismes, Critique de la culture et société*, trad. G. et R. Rochlitz, Payot, Paris, 1986.

³ *La Folie du jour*, Gallimard, 2002/ *Der Wahnsinn des Tages*, Alpheus Verlag, Berlin, 1979.

⁴ *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973. Désormais abrégé par PAD.

die Anzeichen des Selbstmordes Celans: Dieser Dialog zwischen den beiden Autoren geht in einem kurzen Text weiter, dessen Titel denjenigen eines Gedichts von Celan wieder aufnimmt: «*Sprich als letzter*». Nachdem ich in einem zweiten Teil auf die Bedeutung dieses Dialogs für die Poetik des Fragments bei Blanchot eingegangen bin, werde ich mich auf eine der wichtigsten Komponenten des Fragments konzentrieren: Jenes radikale Schreiben erschüttert das Verhältnis zwischen Gedächtnis und Vergessen. Das Fragmentarische ist auch insofern absolut, als es «*eine Zeit der Abwesenheit der Zeit*» («*un temps de l'absence de temps*») verkörpert, die auch diejenige des Holocausts ist, ein Ereignis außerhalb der Zeit, das man nur in einer anderen Temporalität denken kann.

I.

Wie Christophe Bident es in seinem biographischen Essay *Maurice Blanchot, partenaire invisible*⁵ in Erinnerung ruft, ist *Le Pas au-delà* der erste Essay Blanchots, der aus unveröffentlichten Texten besteht und dessen Form ein großes Interesse der Leser erregte. Dieses Buch besteht nämlich aus Texten verschiedener Gattungen, sogar aus Texten, die philosophischen Überlegungen ähneln, die aber anscheinend keinen Zusammenhang miteinander haben. Die Typographie unterscheidet die erzählerischen Texte (kursiv gedruckt) von den Reflexionen an sich (normal gedruckt), aber die Unterscheidung zwischen den beiden ist an einigen Stellen nicht mehr klar. Die Anordnung der Abschnitte erweist sich von vornherein als fragmentarisch: Sie bilden nämlich keine Einheit und jeder Abschnitt fängt typographisch mit einer Raute an, die die verschiedenen Zeitpunkte der Entstehung dieser Fragmente zeigt und sogar eigens unterstreicht. Die Form und die Un-Zusammenhänge der Fragmente betonen eines der wichtigsten Merkmale des Fragments bei Blanchot: Den radikalen Bruch, der sich bei jedem Schreiben eines neuen Fragments ergibt.

Wenn wir uns kurz die ersten Etappen der Entstehung dieses Buches anschauen, die zu einem besseren Verständnis der Theorie des Fragmentarischen bei Blanchot beitragen, kommt das zweite wichtige Merkmal des Fragmentarischen zu Tage. 1960 schreibt Blanchot in einer Jean Paulhan gewidmeten Schrift die ersten Texte für das Buch, das *Le Pas au-delà* werden wird. Er führt zum ersten Mal zwischen Bindestrichen den Ausdruck ein, der der Titel des Buchs sein wird: «*La mort facile dont nous croyons nous préserver tandis qu'il est toujours déjà hors de propos d'y échapper, est ainsi la manière dont la transgression – ce pas-au-delà et appartenant au-dehors – se propose au défaut de la loi [...]*»⁶.

In einem der wenigen unveröffentlichten Texte des Buches *L'Amitié*, das 1969 publiziert wurde, ist der «*Pas au-delà*» wieder mit dem Verstoß, der

⁵ C. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998.

⁶ M. Blanchot, «*La facilité de mourir*» (mai 1969) *L'Amitié*, p. 189-190.

Übertretung verbunden, aber sie wird wie folgt beschrieben: « toujours inaccomplie et se laissant d'autant mieux déjouer que l'inaccomplissement serait son seul mode d'affirmation ».

Der Ausdruck « *l'inaccomplissement comme seul mode d'affirmation* » bezeichnet die nebeneinander liegenden Fragmente von *Le Pas au-delà*, die sich als seine immer währende Bewegung gegen eine Art « Sesshaftigkeit » des Buches erweisen. Die Bewegung zu einer Abwesenheit des Buches wird übrigens mit einem sehr schönen Ausdruck Blanchots in *Le Pas au-delà* zusammengefasst: « Seule *demeure l'affirmation nomade* » und die beiden scheinbaren antithetischen Wörter werden kursiv gedruckt und dadurch hervorgehoben.

Somit kann das Fragment als « *absolut* » charakterisiert werden und zwar im etymologischen Sinn des Wortes: aus dem Lateinischen "*absolvere*", das "*ablösen, losbinden*" bedeutet. Ein absolutes Schreiben ist also durch einen Bruch, eine Zäsur gekennzeichnet, genauso wie ein absolutes Ereignis und die Shoah ist diese Zäsur der Geschichte eine Zäsur schlechthin. In diesem Sinn spiegelt das literarische Verfahren des Fragmentarischen den Bruch der Shoah wider. Zudem wird die Übertretung in demselben Text von *L'Amitié* in einer Fußnote mit der Figur von Paul Celan verbunden. *Pas au-delà*, Absolut und Übertretung werden somit mit der Figur Paul Celans verknüpft, was bereits den zukünftigen Dialog zwischen den beiden Autoren andeutet: « [...] nous pouvons voir dans le seuil la frontière qui commence et qui termine et aussi y reconnaître le seuil infranchissable de l'interdit. Nous pouvons aussi seulement retenir le nom de Seuil et nous y efforcer, comme nous y engage Paul Celan, à penser *de seuil en seuil*. »

Das Fragmentarische bei Blanchot erweist sich also als eine Form des Verdachts: Seit dem Zweiten Weltkrieg und der Entdeckung der Shoah kann diese Form als eine Metapher der Erschütterung der Welt, des Endes der Gewissheiten betrachtet werden. Maurice Blanchot definiert mehrmals das Fragmentarische als eine Grenzerfahrung und betont dadurch die Dimension der Übertretung, die im folgenden umschrieben wird: « L'exigence fragmentaire : jeu des limites où ne joue nulle limitation ; le fragmentaire, une dissociation de limite et limitation, de même qu'il marque un écart de la loi, tel que cet écart n'est pas repris, compris, dans la loi pourtant entendue comme écart. » (*PAD* 64)

An mehreren Stellen von *Le Pas au-delà* wird explizit auf das absolute Ereignis der Geschichte angespielt: « *l'appel du nom dans les camps* » (56), à « *l'horreur des camps de la mort, de ces mourants par milliers [...] à mourir de l'abjection même de la mort* » (133-134). Und die Problematik der Konzentrationslager und der Vernichtung der Juden, dieses absolute Ereignis der Geschichte, die nur durch eine neue und unzulängliche Form wiedergegeben werden kann, wird mehr und mehr das Herz des fragmentarischen Schreibens von Blanchot bilden, Schreiben des Bruchs, der Unterbrechung, die *mise en abyme* dieses Desasters. Der Raum der Erzählung ist von jenem Desaster heimgesucht, als wäre die Fiktion nicht

mehr möglich, wie Blanchot es schon in dem *Wahnsinn des Tages* gezeigt hatte. Das fiktive Zimmer, das die ganze Stadt empfangen konnte, empfängt nun das Lager: « Tout autour, il y avait des hommes apparemment endormis, couchés à même le sol, des couvertures jetées sur eux comme on jette de la terre en talus, et ces petits monticules innombrables, pensées de la ville émietée, s'égalisaient jusqu'à devenir le plancher nu de la pièce » (153).

Dieses Schreiben zeugt von dem Absoluten der Geschichte und versucht, es in seinen eigenen Wörtern auszudrücken: « Ecrire [selon le fragmentaire] [est] destiné à détruire invisiblement, sans le vacarme de la destruction. Ecrire selon le fragmentaire détruit invisiblement la surface et la profondeur, le réel et le dessus et le dessous, le manifeste et le caché » (PAD 72). Es geht also bei dem Fragmentarischen um ein Schreiben über die Zerstörung, auf genauso brutale Art und Weise⁷ wie die Vernichtung der Juden. Diese Zeugenaussage – in ihrem radikalen Schreibgestus – könnte von dem Dichter Paul Celan stammen. Es ist also nicht erstaunlich, dass Blanchot in diesen Jahren dem Dichter einen seiner originellsten Texte widmet. Am 20. April 1970 hat sich Celan das Leben genommen und dieser Selbstmord, 30 Jahre nach der Deportation der Eltern Celans, erschütterte Blanchot sehr. Mehrere Stellen von *Le Pas au-delà* sind Anspielungen auf den Selbstmord und auf den Dialog zwischen Blanchot und dem Dichter. Jener Dialog erscheint als ein Gespräch der Freundschaft, in einer diskreten Anonymität, der Dialog der *“derniers à parler”*⁸, um eine bedeutende Stelle des Buches zu zitieren: « Nous parlons, nous parlons, deux hommes immobiles, et que l'immobilité tiendrait l'un en face de l'autre, les seuls à parler, les derniers à parler » (127).

II.

« *Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch* » : Blanchot zitiert also Celan in seinem Titel, ein Zitat, das die Erschöpfung des Wortes widerspiegelt, wie die Fortsetzung des vorhergehenden Zitats es unterstreicht : « Veux-tu dire que nous parlons désormais parce que nos paroles seraient sans suite, sans effet, un balbutiement du fond des âges ? ». (127)

Der genannte Text bildet einen Bruch im Werk Blanchots, indem man einem echten Gespräch beiwohnt, in dem die beiden Stimmen miteinander sprechen, sich sogar ineinander mischen. Die Verse Celans, als eine Reihe von Grabinschriften oder Epigrammen, werden auf dem weißen Blatt und in der Stille der Worte abgehoben und von Blanchot übersetzt und kommentiert. In diesem Dialog mit Celan kommentiert Blanchot ein Schreiben an der Grenze oder genauer gesagt eine “Grenzerfahrung”, um

⁸ « Le dernier à parler » in *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, 2002. / « *Der als letzter spricht* », Gatzka, Berlin, 1993.

einen Begriff Blanchots zu verwenden, ein fragmentarisches Schreiben, das versucht, das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen. Die Merkmale des Fragmentarischen, die wir im ersten Teil eingeführt haben, kommen in den Kommentaren Blanchots über die Dichtung Celans zum Vorschein:

„Was hier zu uns spricht, erreicht uns durch die äußerste sprachliche Spannung und Verdichtung, durch die Notwendigkeit, an Worten, die für etwas anderes als für ihren Sinn verknüpft, die lediglich auf etwas hin ausgerichtet und doch von nun an miteinander verbunden sind, festzuhalten und sie in einer Vereinigung, die keine Einheit ist, in Beziehung zueinander zu setzen“.⁹ (S.11-13)

Ce qui nous parle ici, nous atteint par l'extrême tension de langage, sa concentration, la nécessité de maintenir, de porter l'un vers l'autre, dans une union qui ne fait pas unité, des mots désormais associés, joints pour autre chose que pour leur sens, seulement orientés vers – (73).

Die vergleichende Analyse des Gesprächs zwischen den beiden Autoren führt uns zu einem anderen sehr wichtigen Merkmal des Fragmentarischen, das hier von Blanchot betont wird. Jenes Merkmal ist auch von großer Bedeutung für das Verhältnis zwischen der Form des Fragments und der Erfahrung der Shoah, da das Fragmentarische als Metapher der Erfahrung der Shoah fungiert. Es geht um die Bedeutung des « Weißes »:

Und was aus diesen meist sehr kurzen Gedichten, in denen Begriffe, Sätze durch den Rhythmus ihrer unbestimmten Kürze von Weiß umgeben zu sein scheinen, zu uns spricht, ist, daß dieses Weiß, dieses Innehalten, dieses Schweigen keine Pausen oder Intervalle sind, die das Atemholen beim Lesen erlauben, sondern, daß sie zu derselben, nur wenig Entspannung zulassenden Strenge gehören, einer non-verbalen Strenge, die nicht dafür bestimmt wäre, Sinn zu tragen, so als wäre die Leere weniger ein Mangel denn eine Sättigung, eine mit Leere gesättigte Leere.“ (S. 11 u. 13).

Et ce qui nous parle, dans ces poèmes les plus souvent très courts où termes, phrases semblent, par le rythme de leur brièveté infinie, environnés de blanc, c'est que ce blanc, ces arrêts, ces silences ne sont pas des pauses ou des intervalles permettant la respiration de la lecture, mais appartiennent à la même rigueur, celle qui n'autorise que peu de relâchement, une rigueur non verbale qui ne serait pas destinée à porter sens, comme si le vide était moins un manque qu'une saturation, un vide saturé de vide. (73)

Das Weiße, die Leere, die Interpunktion, die Typographie stellen nämlich die Kraft dieses Schreibens dar. Sie tragen dazu bei, eine andere Leere, Aushöhlung wahrzunehmen und zwar die des Schmerzes, des Leidens. Jene leeren Zeilen zwischen den abgerissenen Worten können als « *figures ou l'invisible s'est à jamais rendu visible* » wahrgenommen werden, wie Blanchot es in *Die Schrift des Desasters* über die Konzentrationslager und Vernichtungslager beschreibt. Das Nichts der Shoah kommt in jener Leere

⁹ *Der als letzter spricht* (aus dem Französischen von Makoto Ozaki und Beate von der Osten), Berlin 1993.

zum Tragen und sie ist die Essenz der Dichtung Celans aber auch des Fragmentarischen, wie es Blanchot in *Die Schrift des Desasters* hervorhebt: „Daher kann man nicht sagen, es gebe Zwischenräume, da die Fragmente, zum Teil für die sie trennende Lücke bestimmt, in diesem Abseits nicht das finden, was sie abschließt, sondern das, was sie verlängert oder sie das erwarten läßt, was sie verlängern wird, [...]“ (S.76f). (De là qu'on ne puisse pas dire qu'il y ait intervalle, puisque les fragments, destinés en partie au blanc qui les séparent, trouvent en cet écart non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge, ou les met en attente de ce qui les prolongera [...]) (ED 96.)

Das Wort in seiner fragmentarischen Form erweist sich auch als ein katharisches Wort und kann als der « *Singbare Rest* » betrachtet werden, von dem Celan in einem Gedicht über die *Atemwende*¹⁰ spricht, das wie folgt endet: « *-Entmündigte Lippe / melde, / dass etwas geschieht, noch immer, / unweit von dir* »¹¹, und das an eine Stelle der *Schrift des Desasters* (eben in Bezug auf das Fragmentarische) erinnert: “Wenn alles gesagt ist, bleibt das Desaster zu sagen, Ruin des Sprechens, Ohnmacht durch die Schrift, ein murmelnder Tumult: was restlos übrigbleibt (das Fragmentarische).” (S. 47). (« Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire) ») (ED 58).

Jene Unterbrechung des Singens ist also die einzige mögliche Stimme nach Auschwitz, eine Stimme, die versucht, sich einen Weg unter den Trümmern (Ruinen) zu bahnen. Dieser “singbare Rest”, das fragmentarische Schreiben also, besteht auch aus einem letzten aber besonders wichtigen Merkmal im Rahmen unserer Problematik, einem Merkmal, auf das wir in diesem letzten Teil eingehen möchten. Das genannte Merkmal kommt in einem Vers von Celan zum Vorschein, der wiederum von Blanchot kommentiert wird: « [...] *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da / liegt man nicht eng / draußen bei / den andern Welten / ...hinaus in **Unland und Unzeit**...* ».

III.

Das fragmentarische Schreiben, das auch bei der Lektüre der Texte Blanchots als « *une écriture du dehors* », des « Unlands », der Heimatlosigkeit definiert werden kann, des Exils und der « Unzeit » - so könnte man auch sagen -, stellt jedenfalls die Temporalität in Frage, wie im folgenden näher zu zeigen ist. Ein Infragestellen der Temporalität, die zu neuen Verhältnissen zwischen dem Gedächtnis und dem Vergessen führt. Das Schreiben und insbesondere das fragmentarische Schreiben ist bei Blanchot eine Erfahrung der « *Abwesenheit der Zeit* », wie er an mehreren Stellen seines Werks betont: « *Ecrire, c'est se livrer à la*

¹⁰ *Atemwende*, Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1967.

¹¹ *Renverse du souffle*, Gallimard, 1998, traduction de J-P Lefebvre: « *-Lèvre privée du pouvoir de parole, fais savoir/ qu'il se passe toujours, encore, quelque chose, / non loin de toi* »

fascination de l'absence de temps ¹²[...] alors que écrire a lieu, fût-ce jamais, fût-ce rarement, à tout instant dans l'absence de temps [...] (PAD 79) ».

Es geht dabei um eine Gegenwart ohne Anwesenheit, eine Vergangenheit, die gegenwärtiger als die Gegenwart selbst ist, ein Futur, aber ohne Zukunft, das schon der Vergangenheit gehört. Das Fragment fügt sich also in die drei Temporalitäten Gegenwart, Vergangenheit und Futur und gleichzeitig in keine dieser Temporalitäten ein und es fügt sich sogar in eine Art Vermischung der drei ein. Die besondere Zeitigkeit des fragmentarischen Schreibens erweist sich als eine aporetische Zeit, die dem zeitlichen Bruch von Auschwitz entspricht. Außerdem ist auch diese Zeit Zeit der Erschöpfung, wie man es im ganzen Werk Blanchots nachlesen kann und besonders im Vorwort der *Entretien infini*¹³, die Verknappung, Verdünnung der Worte, die Sprache der "Letzten". Und das Weiße des Fragments, von dem soeben die Rede war, "ce vide saturé de vide" zeugt auch von dieser Erschöpfung, wie ein schmerzhaftes Atmen, wie die Notwendigkeit, irgendwie wieder zu atmen. Jene Zeit des Schreibens macht somit das Gedächtnis unmöglich, da ohne Gegenwart eine Erinnerungsarbeit unmöglich wird. Das fragmentarische Schreiben verkörpert nämlich das, was Blanchot in einem Kapitel der *Entretien infini als "oublieuse mémoire"* bezeichnet. Um die Bedeutung des Vergessens als « Essenz », als « Wachsamkeit » des Gedächtnisses bei Blanchot zu zeigen, wollen wir ganz kurz auf eine Stelle des *Entretien infini* über *L'Espèce humaine*¹⁴ von Robert Antelme eingehen. In diesem Kapitel erinnert Blanchot an eine Stelle des Buches von R. Antelme über die Notwendigkeit das Unsagbare nach der Shoah zu sagen : « ... *Durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin* » (EI 199); aber Blanchot hebt vor allem folgendes Paradox hervor: „*A peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions* ». Es ist aber eine Fußnote des genannten Textausschnitts, die uns bezüglich dieses neue Verhältnisses zwischen dem Gedächtnis und dem Vergessen besonders interessiert :

„Mit der Erfahrung, die er sich selbst und seiner Kenntnis verdankt, hat Gerschom Scholem gesagt, als er von den Beziehungen zwischen den Deutschen und den Juden sprach: „Der Abgrund, den die Ereignisse zwischen uns geöffnet haben, kann nicht gemessen werden ... Denn in Wahrheit ist es unmöglich, sich dessen bewußt zu werden, was passiert ist. Der unverstündliche Charakter gehört zum Wesen des Phänomens: unmöglich, ihn völlig zu verstehen, das heißt ihn in unser Bewußtsein zu integrieren.“ Unmöglich also, ihn zu vergessen, unmöglich, sich daran zu erinnern. Unmöglich auch, wenn man davon spricht, davon zu sprechen – und schließlich, da es nichts zu sagen gibt als dieses unverstündliche

¹² *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

¹³ *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

¹⁴ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, "TEL", 1978.

Ereignis, ist es die Sprache allein, die es enthalten muß, ohne es zu sagen.“ (S. 204).¹⁵

Avec l'expérience qu'il tient de lui-même et de son savoir, Gerschom Scholem, a dit, parlant des rapports entre Allemands et Juifs » : «L'abîme qu'ont ouvert entre nous les événements ne saurait être mesuré... Car, en vérité, il est impossible de se rendre compte de ce qui est arrivé. Le caractère incompréhensible tient à l'essence même du phénomène : impossible de le comprendre parfaitement, c'est-à-dire de l'intégrer à notre conscience ». Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible aussi, quand on parle, d'en parler –et finalement comme il n'y a rien à dire que cet événement incompréhensible, c'est la parole seule qui doit le porter sans le dire (EI 200).

Die zitierte Fußnote bringt ganz genau die Rolle des Vergessens der Shoah und die damit verbundene Rolle des fragmentarischen Schreibens zum Vorschein (« *cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée* »). « *C'est la parole seule qui doit le porter sans le dire* »: Dies zeigt ja die Atemnot, von der Antelme spricht: Ein Wort, das spricht, ohne sprechen zu können, das weder vergessen noch sich erinnern kann. Dieser Zusammenhang zwischen dem « Absolutem der Geschichte » (*désastre*) und dem Vergessen bestätigt also die These des fragmentarischen Schreibens als « Abwesenheit der Zeit » und folglich als Absolutes, das einem anderen Absoluten antworten, wie es die folgenden Zeilen der *Schrift des Desasters* unterstreichen:

„[...] das weder negative noch positive Vergessen ist vielleicht die passive Forderung, die das Vergangene weder aufnimmt noch entzieht, sondern, indem es an ihm das bezeichnet, was nie stattgefunden hat (wie am Kommenden das, was keinen Platz in einer Gegenwart finden kann), auf nicht historische Formen der Zeit verweist, auf das Andere der Zeiten, auf ihre ewige oder ewig vorläufige Unentschiedenheit, ohne Schicksal, ohne Gegenwart.“ (S. 106f.).

[...] l'oubli, ni négatif ni positif, serait l'exigence passive qui n'accueille ni ne retire le passé, mais, y désignant ce qui n'a jamais eu lieu (comme dans l'à venir ce qui ne saura trouver son lieu dans un présent), renvoie à des formes non historiques du temps, à l'autre des temps, à leur indécision éternelle ou éternellement provisoire, sans destin, sans présence (ED 134).

Die erwähnten « *formes non historiques du temps* » sind selbstverständlich als zeitlicher Bruch der Shoah zu verstehen. Das hier dargestellte neue Verhältnis zwischen Gedächtnis und Vergessen – « *Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir* » - begründet auch die Verwandtschaft, den Dialog, den wir vorhin entwickelten, den Dialog zwischen Celan und Blanchot, « *die als letzter sprechen* », wie es in einem fiktiven Fragment des *Pas au-delà* nachzulesen ist: « Nous sommes

¹⁵ *Das Unzerstörbare – Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz* (aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek) Wien 1991.

là ensemble comme oubli et mémoire ; vous vous souvenez, j'oublie ; je me souviens, vous oubliez. » Il s'arrêta un instant : « C'est comme s'ils étaient sur le seuil, allant de seuil en seuil. Un jour, ils entreront, ils sauront que nous savons ». Le temps vient où le temps viendra » (PAD 107).

Jene Schwelle, jene Grenze, dieser *Pas au-delà*, der so wichtig ist in der Dichtung Celans und der im Übrigen mehrmals in *Von Schwelle zur Schwelle*¹⁶ von dem zeitlichen Bruch, der zeitlichen Spaltung spricht, d. h. über Auschwitz: « *inmitten splittender Stunden* » (« Vor einer Kerze »), « *Narbe der Zeit* » (« Abend der Worte »). In der Unmöglichkeit, die der Erfahrung der Shoah zu Grunde liegt, sind die beiden Autoren die letzten Stimmen (« *Sprich auch du, / sprich als letzter* ») mit dem Schwellenwort, sie sind die « *Narbe der Zeit* », die weder vergessen, noch sich erinnern kann, oder genauer gesagt, die sowohl vergessen als auch sich erinnern muss/soll. Das fragmentarische Schreiben ist also diese « *Voix venue d'ailleurs* » aus einer anderen Zeit, von einem anderen Ort, ein Schreiben an der Schwelle zwischen Vergessens- und Erinnerungsarbeit.

¹⁶ *Von Schwelle zur Schwelle*, Frankfurt-am-Main : Suhrkamp, 2002.

Katia Dawn Hay

Zeitdarstellungen in Joyce's *Wandering Rocks* Eine interdisziplinäre Untersuchung.

I. Präsentation des Problems

„Time and place are the real unifiers of *Wandering Rocks*“, so Clive Hart.¹ Man könnte diese Behauptung als die Lösung des zehnten Kapitels Joyces auffassen; genauer betrachtet aber, teilt sich die Behauptung sofort in zwei Fragestellungen: eine richtet sich auf Joyce's narrative Ausführung, eine zweite Frage bezieht sich notwendigerweise auf unser Verständnis der Zeit und des Raumes überhaupt.

Der folgende Aufsatz ist eine Untersuchung über die Weise in der Joyce sich in diesem Kapitel mit dem Problem der Zeit auseinandersetzt. Insofern ist es auch eine Untersuchung über den Begriff der Zeit. Unsere Absicht ist daher nicht, eine Deutung oder eine Bedeutung des Textes zu produzieren (wenn wir überhaupt über eine einzige Bedeutung sprechen könnten, was für diesen Roman eher unwahrscheinlich ist), denn, wir gehen davon aus, dass jede Lektüre eine Erfahrung, ein unendlicher Prozess ist, das jenseits des Wahren und Falschen liegt: „*or une expérience n'est ni vraie ni fausse. Une expérience est toujours une fiction.*“²

II. An der Grenze des Erzählbaren

a) Erste Lektüre. Aufbau von *Wandering Rocks*

In einer ersten Auseinandersetzung mit dem *Wandering Rocks* Kapitel müssen wir zunächst versuchen, seine allgemeine Konstruktion freizulegen. Diese erste und in vielen Hinsichten nur schematische Analyse des syntaktischen Aufbaus des Kapitels darf dennoch keineswegs von seiner Wirkung getrennt werden, denn nicht die Struktur, nicht die Form an sich, ist dasjenige, was uns interessiert, sondern ihre Funktion, d.h. die Weise, in der sie auf den Leser wirkt und, vor allem, die Weise, auf die sie mit dem, was dargestellt wird, interagiert. Es geht also zunächst nicht um eine detaillierte Sprachanalyse des Textes: die im Kommenden dargelegten Stellen sollen nur als Beispiel dienen, um diese Struktur als Ganzes und die verschiedenen Weise zu enthüllen, in welchen die Zeit dargestellt (oder nicht) und von dem Leser erkannt und erfahren wird.

Nun fallen auf den ersten Blick folgende narrative Besonderheiten auf: erstens der gesamte Aufbau des Kapitels in neunzehn ineinander verwobene Abschnitte, sodass es als Spiegelung von der Struktur des ganzen Romans zu verstehen ist.³ Zweitens, und zwar im Bezug auf den Sprachgebrauch: (1) die Unmenge von Eigennamen (Straßen, Personen, Geschäfte Dublins)⁴ und ihre verwirrende Gleichartigkeit (Father Conmee – Don John Conmee; Molly – Milly – O'Molloy; M'Guinness – Maginni; Mr. Dedalus – Stephen Dedalus...);⁵ (2) der seltsame Gebrauch unbestimmter Artikel und Personalpronomen und (3) die fast absolute Abwesenheit von dem, was wir ‚narrative Konnektoren‘ nennen können, deren ‚angemessene‘ Anwendung für die Nachvollziehbarkeit jeder Erzählung unerlässlich zu sein scheint. In gewisser Weise scheint es als ob Joyce dem Leser absichtlich verwirren wollte.⁶ Nun aber müssen wir verstehen, inwiefern er hiermit dem Leser eigentlich die Möglichkeit erteilt, sich seine, sonst unbewusste aber niemals völlig absent, interpretatorische Leistung in jeder Lektüre bewusst zu machen.

Die Abwesenheit einer normalen narrativen Leitung wird schon in der ersten Zeilen durch die merkwürdige ‚freie‘ und verwickelte Anwendung der indirekten Rede besonders auffallend:

„... towards him came the wife of Mr David Sheehy M.P./ – Very well, indeed, father. And you father? / Father Conmee was wonderfully well indeed. He would go to Buxton probably for waters. And her boys, were they getting on well at Belvedere? Was that so? Father Conwee was very glad to hear that...“⁷

Die Zeitkonjugationen sind zwar die der indirekten Rede (von Gegenwarts- zu Vergangenheitsformen, von erster zu dritter Person usw.), aber es gibt oft keine narrativen Angaben („*he/she said*“ usw.), sodass man eben in dem Moment, wo etwas als Vergangenes erzählt wird, den Eindruck erhält, es passiere gerade. Erzählung und Realität, erzählende und erzählte Zeit, verschmelzen vor dem ‚verwirrten‘ Leser, welcher selber die Lücke füllen muss, um zu wissen, wer genau, was und wann, sagt und denkt.⁸

Die verschiedene ‚Szenen‘ des ganzen Kapitels sind sicher miteinander verbunden – und nicht nur, weil sie auf dieselbe ‚Bühne‘ treten (Dublin, 16 Juni 1904) –, aber die Weise, auf die sie verbunden sind, bleibt wesentlich unausgesprochen und ungeklärt. Die Konnexionen fehlen, sodass letztendlich der Leser allein dazu gefordert ist, die verborgenen Verbindungen herauszufinden bzw. allererst herzustellen. So muss der Leser aufmerksam fortschreiten, um zu bemerken, dass jener (unbestimmte) „*a generous white arm*“, der Arm von Molly ist.⁹ Der Leser wird fernerhin aufgefordert, zu vermuten, dass „*a onelegged sailor*“ des ersten Abschnittes derselbe ist wie „*a onelegged sailor*“, und „*the onelegged sailor*“ aus dem dritten und sechzehnten Abschnitt.¹⁰ Er muss sich daran *erinnern*, dass er diese kurz-

lebige Figur schon einmal getroffen hatte, denn im Text selber wird dies niemals erklärt. Im Gegenteil, eigentlich wird es, durch den übermäßigen Gebrauch des unbestimmten Artikels, oder durch die anscheinend überflüssige Wiederholung von bestimmten Eigennamen (wie *Father Conmmee* im ersten Abschnitt) vermieden, sodass der Leser den Eindruck hat, alles tauche zum ersten Mal auf.¹¹ Die Wiederholung wird dennoch *nicht immer* überflüssig, indem die Struktur des Ganzen erkannt wird; nämlich, dass die nacheinander folgenden Paragraphen sich nicht immer auf dieselbe Geschichte oder denselben Moment (Ort, Person, Zeit) der Erzählung, beziehen.¹² Aber Joyce warnt uns vor solchen, eher beabsichtigten, Missverständnissen nicht.

Ebenso finden wir z.B. in keiner Stelle eine ‚normale‘ narrative Schilderung des Raums, d.h. der Stadt, sondern wir lernen die Stadt bruchstückhaft durch die einzelnen Wege, durch die Straßennamen und die Gedanken kennen, die sie in den verschiedenen Protagonisten erweckt.¹³

„Father Conmee walked down Great Charles street and glanced at the shutup free church on his left [...] Father Conmee turned the corner and walked along the North Circular road. It was a wonder that there was not a tramline in such an important thoroughfare. Surely, there ought to be.“¹⁴

Dass die Stadt sich erst durch die Route des Protagonisten zu erkennen gibt, heißt aber zugleich: durch unseren eigenen Weg, durch unsere eigene Lektüre. Aber, wie gezeigt, dieser Erkenntnisakt hat niemals den Charakter einer einfachen Wahrnehmung eines vorgegebenen Bühnenbildes oder einer skizzierten Landschaft. Die verschiedenen Blicke, die wir von der Stadt erhalten, stellen kein einheitliches Bild der Stadt zusammen, sondern bleiben gleichsam *quantitativ* voneinander getrennt. Wir finden keinen einzigen Satz, in dem die Stadt deutlich *qualitativ* beschrieben wird. Solche Bewertungen, wenn überhaupt, sind im Bewusstseinslauf der Protagonisten (*surely, there ought to be*) und in den anscheinend rein objektiven Angaben des Textes tief versteckt; wie wenn etwas gezeigt wird, was nicht der Fall ist, bzw. was *nicht* in der Stadt da ist:

„Five tallwhitehatted sandwichmen between Monypeny’s corner and the slab where Wolfe Tone’s statue *was not*, eeled themselves turning H.E.L.Y.’S...“¹⁵

Nun bleibt unsere Kenntnis schlechthin unvollständig: die Stadt *scheint*, vielmehr die Stadt *ist* als Ganzes unfassbar. Denn es gibt keinen reinen narrativen Ort, von dem aus die Stadt oder der Lauf des Tages und der verschiedenen Protagonisten von außen betrachtet und beschrieben wird, sondern nur isolierte Augenblicke der Stadt bzw. Augen-Blicke auf die Stadt: Momentaufnahmen ihrer Straßen, ihrer Einwohner und deren Tätigkeiten. So scheint die Lektüre wie eine reine Wahrnehmung von abge-

sonderten Eindrücke zu sein: *impressions*, welche die Leser allein organisieren müssen.¹⁶

Demzufolge ist es nicht übertrieben, wenn behauptet wird, die Figur und Funktion eines Erzählers fehle. Denn im engeren Sinne des Wortes gibt es keine ‚konventionelle‘ Erzählung, weil es eben keinen identifizierbaren festen Standpunkt gibt, von welchem aus die Geschehnisse erzählt, die Räumlichkeit (die Stadt), die zeitliche Nachfolge und die Figuren beschrieben werden;¹⁷ sondern letztlich gibt es für jede Passage einen neuen Blickwinkel, aus welchem besondere Momente ‚herangezoomt‘ werden. Die Eigennamen werden ständig wiederholt, weil eben jedes Zoom einen neuen Blick wirft; weil jede Zeile eine vom Rest des Textes unabhängige neue Zeile ist. Nur dem Leser ist die Möglichkeit gegeben, die Vielheit der Eindrücke einzuordnen und die Wiederholungen und Neuigkeiten als solche zu bestimmen. Hiermit gewinnt der Text sicherlich eine radikale Dynamik und einen eigenartigen Rhythmus, aber nichtsdestoweniger ist diese Form der Erzählung (oder eher Abwesenheit der Erzählung), vor allem in Bezug auf die Zeitlichkeit und das ‚Leseerlebnis‘ selbst, wie wir nun sehen werden, ausgesprochen paradox.¹⁸

b) Was bedeutet Gleichzeitigkeit? – *Barang!*

Zwischen den ersten und den letzten Abschnitten des *Wandering Rocks* vergehen genau eine Stunde und fünf Minuten. Die verschlungene Folge von Geschehnissen und Situationen, welche in dieser Zeitspanne vorkommen, lässt sich, wie die Forschung gezeigt hat, ganz genau Schritt für Schritt rekonstruieren. Alles ist sowohl zeitlich als auch räumlich ausgemessen.¹⁹ Aber die *chronologische* Folge kommt als solche im Text nicht vor. Es gibt darüber hinaus fast keine zeitlichen Adverbien wie etwa, *bevor, danach, währenddessen* ... nur isolierte und ungeordnete Geschehnisse: abgesonderte Abschnitte von Figuren und Handlungen, die einander überlappen. Und dennoch ‚kennen‘ wir die Zeiteinteilung von vielen räumlich getrennten Begebenheiten bzw. sind wir zumindest imstande, sie herauszufinden, obwohl sie niemals explizit gemacht wird. Die Frage ist dann jeweils, woran wir die Zeitstruktur erkennen, wenn sie niemals explizit gemacht wird: gewiss nicht in der Sprache, sondern in dem Aufbau des Kapitels.

Das Kapitel *Wandering Rocks* hat die Struktur eines gebrochenen Kristalls: die sowohl zeitlich (14.55–16.00)(*Dublin*) streng begrenzten Szenen sind in tausend Stücke gesprengt. Die neunzehn Abschnitte spiegeln sich ständig ineinander, denn sie sind ineinander eingebaut, sodass wir in jedem Abschnitt einen Teil, einen Satz, oder einen Gedanken lesen, die einer anderen Szene oder einem anderen Abschnitt angehören; die also jedes

Mal aus einer anderen Perspektive betrachtet werden, und somit eine neue Bedeutung erhalten. Dies macht die Lektüre gewiss viel komplexer, weil der Leser vor solchen Unterbrechungen keineswegs gewarnt wird, sondern er allein die Brüche als solche entdecken und vom Rest unterscheiden muss. Dennoch wäre es falsch, einfach zu behaupten, die Unterbrechungen oder Überlappungen seien nur da, um den Leser in einer labyrinthischen Struktur zu verwirren, denn sie erfüllen eine sehr wichtige Funktion: sie ermöglichen nämlich die Errichtung einer zeitlichen Anordnung, da erst durch diesen Querverweis innerhalb der verschiedenen Abschnitten die zeitlichen und räumlichen Verbindungen zwischen den Szenen und Figuren einsehbar werden.²⁰

Um dies etwas genauer darzulegen, können folgende Beispiele dienen:

In der Mitte des ersten Abschnitts geht *Father Conmee* an *H. J. O'Neill's* Beerdigungsunternehmen vorbei, wo *Corny Kelleher* einen Strohalm kaut, und wird von „a constable“ begrüßt. Etwas später nimmt er die Straßenbahn.²¹ Im folgenden Abschnitt, in welchem *Corny Kelleher* der Protagonist ist, taucht nochmals dieselbe Szene auf, oder besser gesagt, die Szene wird aus der Perspektive von *C. Kelleher* weitergeführt.²² Insofern können wir bereits folgern, dass der zweite Abschnitt, zeitlich betrachtet, zwischen dem ersten Abschnitt anfängt. Dass beide Szenen parallel sind, dass gerade *in dem Moment*, wo *Father Conmee* die Straßenbahn nimmt, *Kelleher* und *Constable 57C* sich zusammen unterhalten, wissen wir aber nur durch die Überlappung, welche den Abschnitt über *C. Kelleher* unterbricht: „*Father John Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen bridge*“.²³ D.h. die zeitliche Parallelität oder Simultaneität der beiden Szenen wird nicht erzählt, sie wird nicht gesagt, sondern muss vom Leser aus der zunächst ‚komischen‘ Unterbrechung abgeleitet werden.

Im vierten Abschnitt sind die Geschwister *Dedalus* (*Maggy*, *Katey* und *Boody*) zusammen in der Küche. Inmitten ihres Gesprächs tritt folgender Satz dazwischen: „*The lacquey rang his bell. – Barang!*“.²⁴ Erst im elften Abschnitt (etwa fünfzehn Seiten später) wird dieser Satz überhaupt verständlich: *Dilly Dedalus* wartet auf ihren Vater vor dem Auktionsraum und: „*The lacquey lifted his handbell and shook it: – Barang!*“.²⁵ Durch diesen Satz werden also plötzlich beide Abschnitte verbunden; und zwar auf einer zeitlichen Ebene. Denn durch eine fast unvermeidbare Assoziation beider „*Barangs!*“, durch die Wiederholung, durch das wiederholte Lesen und durch das unerwartete Verständnis eines vorher störenden, unbegreiflichen Satzes wird es für den Leser eindeutig, dass beide Szenen gleichzeitig geschehen. Ihre Gleichzeitigkeit, i.e. ihre zeitliche Struktur, wird dennoch keineswegs erzählt, sondern muss von dem Leser *entdeckt* werden. Allerdings ist die Verbindung zwischen den beiden Szenen und Figuren nicht nur zeitlich zu verstehen; wichtig für uns ist aber, dass diese

subtileren Zusammenhänge erst durch jene frappante Resonanz „*Barang!*“ evoziert werden.

Im Abschnitt 5 taucht inmitten eines Dialogs zwischen Boylan und „the blond girl in Thornton's“ der destabilisierende Satz: „a darkbacked figure under Merchant's arch scanned books on the Hawker's car“.²⁶ Erst in den Abschnitten 9 und 10 erkennen wir diese dunkle Figur als Mr. Bloom wieder. D.h., wir erkennen, dass beide, Boyle und Bloom, gleichzeitig ein Geschenk für Molly kaufen. Die Orte (*Thornton's*: Blumenladen für den König und *Merchant's arch*: ein Durchgang zwischen Temple Bar und Wellington Quay),²⁷ sowie die Geschenke (Früchte in rosa Seidenpapier im Gegensatz zu dem vermutlich erotischen Groschenroman) können sich nicht mehr entgegensetzen; aber beide (Boyle und Bloom) tun im Prinzip dasselbe, und zwar gleichzeitig.

Dies sind nur drei Beispiele von den zahlreichen so genannten ‚*Intrusions*‘ oder Überlappungen, die das ganze zehnte Kapitel *de*-strukturieren;²⁸ sie erbringen einerseits den einleuchtendsten Nachweis für die extreme Selbstbezüglichkeit des Textes, andererseits zeigen sie, auf eine ungewohnte und verhüllte Weise, wie verschiedene Momente im Text zeitlich verbunden sind. Die Gleichzeitigkeit zwischen den isolierten Passagen wird nicht ausdrücklich dargelegt, sondern sie *passiert* einfach, und ist ‚da‘ – d.h. genügend Indizien sind vorhanden –, damit der aufmerksame Leser sie ‚entdecken‘ kann. Indem er dies entdeckt, gelingt es ihm, den vielen Geschehnissen eine zeitliche Dimension zu geben, und sie in eine gewisse zeitliche Struktur zu bringen. Um es nochmals zu betonen: die Zeit, der Lauf der Zeit, wird nicht gegeben, nicht erzählt, sondern muss von dem Leser selber *erfunden* werden. Die zeitliche Anordnung ist insofern *nur* durch die Leistung des Lesers möglich, – und zwar mittels der Reflexion und seines eigenen narrativen Vermögens, die isolierten Geschehnisse in einer Erzählung zu ‚re-konstruieren‘ oder zu ‚re-strukturieren‘.²⁹

Durch die Abwesenheit der ‚zeitlichen‘ narrativen Verbindungen ist der Leser, wie bereits gezeigt, dazu gezwungen, die zeitliche Strukturierung des Textes allein zu übernehmen. Aber die eigentliche Notwendigkeit, eine zeitliche Struktur zu erzeugen, entsteht nicht so sehr durch die Abwesenheit eines narrativen Gefüges als vielmehr durch die permanenten Unterbrechungen innerhalb der Erzählung, für welche der Leser andauernd neue Deutungen schaffen muss, welche ihrerseits immer Gefahr laufen sind, falsch zu sein.³⁰ Dies bedeutet einerseits, dass das Bedürfnis von zeitlichen Bindegliedern (vorher, gleichzeitig, danach, usw.) durch die Selbst-Unterbrechung oder Selbstbezüglichkeit des Textes erweckt wird, andererseits aber, dass die gesamte zeitliche Anordnung erst inmitten eines Bruches und als notwendige Abweichung von dem Strom der Lektüre erfahren und aufgebaut wird. D.h. der Lauf der Zeit wird in einem gewissen Akt der Reflexion vom Leser *a posteriori* hervorgebracht, was eigent-

lich sehr paradox ist. Denn letztlich bedeutet dies, dass diese Struktur parallel mit und gleichzeitig *außerhalb* der Erzählung entsteht. Um es anders auszudrücken: die Gleichzeitigkeit wird nur außerhalb der angeblich simultan geschehenden Momente selber feststellbar. Die gewohnte narrative Strukturierung entsteht außerhalb der geschehenden Realität, außerhalb des Textes: zwischen dem Text und dem Leser.

Dies wird umso paradoxer, wenn wir aus der skizzierten Sachlage die theoretischen Konsequenzen ziehen. Denn eigentlich bedeutet dies, dass die zeitlich verbundenen Geschehnisse statisch, also *unzeitlich* konzipiert werden müssen, damit wir die Gleichzeitigkeit überhaupt feststellen können. Um die Gleichzeitigkeit zwischen den verschiedenen Abschnitten (z.B. zwischen Father Connees Einsteig in die Straßenbahn und dem Gespräch zwischen Kelleher und dem Polizisten) überhaupt wahrzunehmen und festzustellen, müssen wir die dargestellten Geschehnisse vom Lauf der Zeit trennen und als unbewegliche Punkte denken. D.h. die zeitliche Struktur kann nur zwischen unzeitlichen Punkte, isolierten Momenten, „außerhalb der Zeit“ bestimmt werden. Es ist ein veritabler Akt der Abstraktion, denn durch die nicht gegebene zeitdimensionale Verbindung, die vom Leser erschaffen werden muss, werden die verschiedenen Szenen nochmals vom Ganzen isoliert und, im wahrsten Sinne, unzeitlich gemacht.

Gewiss ist jede Feststellung der Zeit zum Scheitern verurteilt, und insofern jeder Versuch, die wahre Zeitlichkeit der Geschehnisse buchstäblich darzustellen, ein abwegiges bzw. aporetisches Unterfangen. Aber das Außergewöhnliche dieses Textes liegt eben darin, dass, da der Text selber vollkommen unstrukturiert, unfestgehalten zu sein scheint, der Leser sich dieser Widersprüche und der Unabschließbarkeit der Deutung bewusst wird: die Ebene der Geschehnisse und die der Erzählung oder der narrativen Komposition, werden so sehr auseinander gehalten, dass es für den Leser unmöglich wird, der faktischen Ungreifbarkeit des Laufs der Zeit zu entrinnen. Denn er ist derjenige, der durch seine eigene Lektüre, das Unmögliche, das vollkommen Widersprüchliche realisieren muss. Aber jede Lektüre, jede Interpretation ist wiederum ein einmaliges Ereignis: eine Erfindung, die nur zwischen Text und Leser geschieht, und eben deswegen vom Leser (und seiner ganzen subjektiven Umwelt) auch abhängig ist.³¹ Daraus folgt aber, dass jede Erzählung, jede Zeitordnung, nur teilweise, nur vorläufig realisierbar ist. Es gibt keine einzige wahre Erzählung.

Darüber hinaus wird der Leser, indem er sich seiner eigenen Leistung der Re-Strukturierung des Textes bewusst wird, zugleich eingeladen, über seine *eigene* ‚existentielle Erzählung‘ und die Weise nachzudenken, auf die er selbst die Realität ordnet. Was ist die Wirklichkeit? Ist jede zeitliche Einordnung der Realität nur eine Erzählung über sie? Gibt es keine Möglichkeit, die Realität zeitlich zu begreifen, die nicht stets eine weitere Er-

zählung (=Erfindung) ist? Denn in dem Versuch, die Wirklichkeit der Stadt nachzuahmen oder zu rekonstruieren wird *absichtlich* jegliche zeitliche und räumliche Anordnung vermieden, und sie bleibt für immer der darstellerischen Kraft des Lesers überlassen. Der Text präsentiert sich als eine ungeordnete Folge von Momentaufnahmen reiner Geschehnissen – von bloßen *Eindrücken* wurde vorhin gesagt –³² so, als ob der Text ein reines Aufnehmen der Wirklichkeit wäre, in welchem die zeitlichen Strukturen notwendig ausgeschlossen wären. Die Stadt, der Text, ist wie eine *Eindruck-produzierende* Maschine. Hier scheint alles Erstmöglichkeit zu sein, als ob der ‚Dichter‘ selbst kein Gedächtnis hätte. Er sollte auch keines haben, wenn er die bloß objektive Wirklichkeit Dublins reproduzieren wollte, denn diese hat an sich gewiss kein Erinnerungsvermögen. Insofern wird aber zumindest implizit behauptet, solche strukturierenden Prinzipien wie Zeit und Raum gehörten der wahrnehmbaren Realität nicht an; sondern seien nur Einordnungen der Interpretation, d.h. Grundbegriffe unserer Erzählung über die Realität, welche eben deswegen notwendig ausschließlich Zutaten des ‚Interpreten‘ sein können.

In der *Kritik der reinen Vernunft* behauptet Kant, die Zeit sei kein empirisches Objekt, das wir wahrnehmen könnten, sondern die Bedingung der Möglichkeit jeglicher Wahrnehmung und dass wir, ferner, nichts wahrnehmen könnten ‚wenn die Zeit uns nicht schon *a priori* gegeben wäre. Das heißt, die Zeit ist nicht da, um wahrgenommen zu werden, sondern entsteht in unseren Wahrnehmungen immer schon als Synthesis zwischen Subjekt und Objekt. Oder anders gesagt: wäre die Zeit uns nicht *a priori* gegeben, so wäre es unmöglich, die Wirklichkeit zeitlich wahrzunehmen.³³ Insofern könnten wir nun behaupten, Joyce stelle eine Welt ohne jede *a priori* gegebene Zeit dar, d.h. also eine nicht wahrnehmbare Welt, oder eine Welt vor der Wahrnehmung (auch wenn so etwas unmöglich wäre, denn es handelt sich – was wir nicht vergessen sollten – um eine reine Fiktion). Zusätzlich aber wäre es auch noch möglich zu denken, dass in diesem Kapitel eine sehr wichtige Frage gestellt worden ist, nämlich die Frage, inwiefern die sowohl zeitlich als auch räumlich geordneten Vorstellungen der Wirklichkeit eben nicht in der Wahrnehmung selber, sondern erst in der Erzählung (i.e. in einer idealen Wiedergabe der Wirklichkeit) konstituiert werden. Insofern ist Joyces Position die gerade Umkehrung derjenigen Kants: die Zeit ist nicht *a priori* gegeben, sondern wird, *danach*, *a posteriori*, d.h. in der narrativen Rekonstruktion einer ungeordneten Verwicklung von Wahrnehmungen erzeugt. Die Zeit, oder die zeitliche Anordnung ist nicht Bedingung der Möglichkeit der Wahrnehmung, sondern der Erzählung. Und wir sind, indem wir unsere Leben und Erfahrungen zeitlich anordnen, *nur* eine Erzählung.

Es geht uns hier gewiss nicht darum, Kants These zu erforschen, noch darum, sie zu bestreiten; diese Bemerkungen sollen uns nur helfen, Joyces

Zeitdarstellungen und die Fragen, die daraus entstehen, besser einzuschätzen. In dieser Hinsicht können wir nun bekennen, dass in dem Moment, in dem die gewöhnlichen narrativen Strukturierungen weggefallen sind, ihre absolute Unentbehrlichkeit eindeutig wurde; nicht aber für die Wahrnehmung an sich (denn wir können ja die ‚Stadt‘, bzw. den Text, immerhin wahrnehmen), sondern für die Erzählung, d.h. für die Errichtung einer sinnvollen, zusammenhängenden Darstellung von der Stadt und von dem, was in ihr geschieht, d.h. für die Errichtung einer symbolischen Ordnung des Sinns. Und die Frage, welche dem Leser sodann notwendig begegnet, ist diejenige, inwiefern seine ganze ‚sinnvolle‘ Existenz, oder besser gesagt das ‚Sinnvolle‘ seines Lebens, seine Realität, nicht eine bloße Erzählung ist: eine ständig sich selbst produzierende Erzählung, die sich durch die Interaktion und Assoziationen zwischen Erinnerungen und neuen Wahrnehmungen ab und zu verändert: Ein Spiel zwischen den inneren Erfahrungen und einmaligen Wahrnehmungen einerseits und der äußeren, objektiven Zeitbestimmung andererseits.

Wandering Rocks wurde als ein *impressionistisches* Kapitel beschrieben;³⁴ vielleicht wäre es eher als *kubistisch* zu bezeichnen. Denn nicht nur haben wir isolierte Szenen vor uns, die wir einordnen müssen, sondern auch gleichzeitige Perspektivensprünge, wie diejenigen, die wir vor einem kubistischen Gemälde vollziehen.³⁵ Und in dieser kubistischen Darstellung ist der anscheinend abwesende Erzähler in seiner Abwesenheit mehr präsent denn je.³⁶ Er ist das absolute überfliegende Auge. Er stellt eine noch nicht entdeckte Welt da, die aber in sich selbst absolut geschlossen ist. Er ist in der Tat ein wahrer Schöpfer: da seine Schöpfung absolut frei und unabhängig von ihm zu sein scheint, und dennoch nur durch ihn möglich ist.³⁷ ‚Arrangeur‘ wäre vielleicht der treffende Begriff für solche Figur.³⁸ Jedenfalls nicht ein konventioneller Erzähler. Denn in diesem komischen ‚Arrangement‘ ist – wie wir bereits wissen – noch vieles unausgesprochen und ungeklärt.

c) La Durée oder die subjektive Zeit

Die Zeitfolge, welche der Leser allein – der oben dargestellten Unklarheiten wegen – herausfinden muss, ist im eigentlichen Sinne eine rein objektive Zeitstruktur, die von der Subjektivität der Figuren vollkommen unabhängig und eben deswegen nur von außen bestimmbar ist. Dadurch, dass der Leser in dieser Bestimmung eine aktive Rolle spielt, wird seine eigene Lektüre selber modifiziert: er muss sozusagen lernen, tätig zu lesen. Dies kann gewiss auch in ihm die Frage nach der Zeit aufwerfen, aber seine innere Zeitlichkeit oder sein existentielles Zeiterlebnis wird hierdurch nicht ergriffen. Dennoch ist diese ‚objektive‘ Zeitlichkeit nicht die einzige

Art von Zeitlichkeit, die in *Wandering Rocks* auftaucht, wie im folgenden zu zeigen sein wird.

Denn parallel zu den oben dargelegten gibt es noch eine andere Form von *Intrusionen*, welche den ‚normalen‘ Lauf des Lesens unterbrechen, die aber von den vorherigen noch zu unterscheiden wären, wie z.B. die „*Five tallwhiteheaded sandwichmen...*“ aus Abschnitt 7.³⁹ Das interessante dieser *Intrusion* liegt zunächst darin, dass die ‚Sandwichmänner-Sequenz‘ keinem anderen besonderen Abschnitt angehört, sondern eben nur als „Einbruch“, als unterbrechende Passage in drei verschiedenen Abschnitten (5, 7, 19) auftaucht. Außer drei bestimmten Punkten ihres Laufes durch Dublin werden wir nicht viel mehr von den „Sandwichmänner“ kennenlernen; sie bilden insofern keine Hauptfiguren des Kapitels, und dennoch ist ihre *Funktion* in der Erzeugung des Zeit-Erlebnisses auffällig brisant.

Als die ‚Sandwichmänner‘ in Abschnitt 5 an *Tangier lane* vorbeigehen, riecht Blazes Boyle ‚Gerüche‘ in *Thornton's*;⁴⁰ und als sie im Abschnitt 7 an *Monypeny's* Ecke vorbeigehen, notiert Miss Dune das Datum.⁴¹ Dennoch soll hier keine Gleichzeitigkeit, keine bloße Zeitstruktur zwischen den Szenen von Boyle und seiner Sekretärin *deduziert* und festgestellt werden; eher wird der Fluss und die Beweglichkeit der Zeit *reflektiert* und bestätigt. D.h. der Leser wird hier nicht mit der Aufgabe konfrontiert, die Zeitsequenz wiederherzustellen – eine Aufgabe, für welche er sich außerhalb der Zeit stellen müsste –, sondern er wird imstande sein, den Rückstoß oder den Reflex seiner eigenen Beweglichkeit zu ergreifen. Denn dieses Bild, dieses Photogram, welches jene beiden Szenen verknüpft, ist nicht statisch, sondern ein lebendiges, fließendes Bild, das sich innerhalb der zeitlich und räumlich separierten Momente des Kapitels bewegt. Es geht nicht um eine reine Wiederholung eines bestimmten Satzes oder eines festgehaltenen Momentes oder Ortes (die Sandwichmänner befinden sich in verschiedenen Punkte der Stadt), sondern um eine bewegliche Figur (denn sie bewegen sich durch die Stadt), welche in gewisser Weise Komplize oder Zeuge unseres eigenen Durchlaufens durch die Stadt von Dublin ist; genauso wie der Zuschauer in dem ihn anstarrenden Antlitz eines Gemäldes den Reflex seiner eigenen Anschauung sieht.

Diese besondere Beziehung zwischen den Figuren und dem Leser wird (genauso wie beim Gemälde) eigentlich durch die anscheinend *Unbedeutsamkeit* der Sandwichmänner für den Rest der Geschehnisse und der Figuren ermöglicht, mit denen sie *nicht* interagieren. Zwecklos und vollkommen unerwartet brechen sie in die Abschnitte ein und laufen, ohne einen deutlichen Sinn, bloß vorbei; aber interessanterweise verlaufen ihre Bewegungen unserer Bewegung, d.h. unserer Lektüre, parallel. Als ob sie – die *H.E.L.Y.'S* Männer – dem Leser zuzwinkernd bloß *Hello* sagten. Die Sandwichmänner sind wie die Spiegelung – *eine Verdoppelung* – unseres eigenen Weges durch das Kapitel.⁴² Demzufolge eröffnet sich, um es so

auszudrücken, eine besondere Dimension, in der die Zeit des Romans und die Zeit des Lesers bewusst Eins sind. Es ist die Verschmelzung von zwei grundsätzlich verschiedenen Ebenen: die Ebene der Fiktion und die Ebene der Realität. Mit Deleuze könnten wir auch sagen: die Verschmelzung von Virtuellem und Reellem, denn beide, Sandwichmänner und Leser, stehen, in gewisser Weise, sowohl *innen* und *außerhalb* des Weltraums des Romans.⁴³ Der Leser identifiziert sich also mit den *five tallwhitehatted sandwichmen* nicht deshalb, weil sie ihm existentiell ähnlich sind, sondern weil sie dieselbe *Zeitdichte* oder Dauer teilen.

Die *Intrusion* der Sandwichmänner erzeugt, so viel ist sicher, eine Unterbrechung in der Lektüre, aber diese Unterbrechung bestätigt nur die Ununterbrechbarkeit der Lektüre, d.h. die Tatsache, dass selbst dann, wenn der Text unterbrochen ist, die Lektüre selber, der Leser selbst – wie die Sandwichmänner – ununterbrochen dauerhaft fortgehen. Denn selbst angenommen, dass es verschiedene Rhythmen, verschiedene Zeitebene gibt, welche die Struktur eines fiktionalen Raums gestalten, selbst dann muss anerkannt werden, dass sie nur in einem Raum und nur auf einer Zeitdimension möglich sind.⁴⁴ Diese eine Zeit ist eben diejenige, welche Leser und Sandwichmänner teilen. Das bewegende Bild der H.E.L.Y.'S. Sandwichmänner erinnert den Leser daran, dass, obwohl er das objektive zeitliche und räumliche Gewebe der Stadt nicht beherrschen kann, obwohl er von ihr nur isolierte, ungeordnete, Momentaufnahmen wahrnimmt, dass er sich bei alledem in einer unteilbaren zeitlichen Strömung befindet, welche an sich nur durch Abstraktion, artifiziell, parzellierbar wirklich ist. Ferner: er wird im Stande sein, zu begreifen, dass ohne diese unteilbare, subjektive Zeitlichkeit jegliche Aufteilung unmöglich wäre: die ganze Fiktion des *Wandering Rocks* kann nur in ihm, in seiner einheitlichen Lektüre, existieren.

Durch die *Intrusionen* der Sandwichmänner wird also nicht nur ein Schlüssel gegeben, um die Zeitstruktur zwischen den drei Abschnitten zu bestimmen; die Zeitlichkeit, die sich nun plötzlich in der Lektüre zeigt, betrifft nicht nur die Handlungen der Figuren, sondern die Lektüre, bzw. den Leser selbst. Es geht also nicht mehr um die Frage, wie Zeit und Raum Instrumente für die Errichtung unserer eigenen Erzählung bereitstellen, sondern um die Frage, was es bedeutet, zeitlich, bzw. dauerhaft zu sein. Diese Zeit ist nicht eine von außen bestimmte objektive Zeitordnung, sondern die Zeitlichkeit an sich, in ihrer fortdauernden, unhaltbaren und unmessbaren Bewegung; es ist die dichte Zeitlichkeit des Lesens und des Schreibens, in der Gegenwärtiges und Vergangenes, Reelles und Virtuelles, Text und Lektüre, koexistieren und sich wechselseitig modifizieren; gewiss können wir diese Zeit mit Bergson als Dauer, bzw. als *Durée*, bezeichnen.⁴⁵

Die Unterscheidung zwischen einer objektiven, messbaren, mechanischen und einer subjektiven, erlebten, Zeit; die Idee einer inneren Zeitdimensionalität oder *Durée*, die absolut irreduzibel ist, die wir nur unnatürlich in homogene Punkte einteilen können, sind die Grundthesen der Zeitphilosophie Bergsons.⁴⁶ Gewiss ist der Rekurs auf Bergsons Begriff der *Durée*, um die Zeitstruktur der modernen Literatur philosophisch zu begreifen, nicht neu;⁴⁷ und das oft angewendete Konzept „*stream of consciousness*“, für welches Molly's Monolog in *Ulysses*' letztem Kapitel paradigmatisch wurde, ist nur ein Beispiel dafür. Insofern wäre das *Wandering Rocks* Kapitel nicht besonders bemerkenswert. Das Eigenartige dieses Kapitels liegt allerdings darin, dass diese innere Zeit im Laufe der Lektüre selbst erzeugt wird und zwar als ein geteiltes Zeiterlebnis zwischen Text und Leser; aber sie wird niemals als solche buchstäblich reflektiert: es gibt (1) kein ‚*Ich*‘, das uns erzählt, wie es die Zeit erfährt oder den Lauf der Zeit fühlt – wie wir es bei Proust finden können –, und (2) der sogenannte ‚*stream of consciousness*‘ der verschiedenen Figuren wird andauernd unterbrochen.⁴⁸ Die Zeit als *Durée* wird demnach nicht erzählt, sie beschreibt auch nicht den existentiellen Zustand einer besonderen Figur, sondern wird, wenn überhaupt, vom Leser durch die Lektüre selbst erfahren, nämlich indem er eingeladen wird, über seinen eigenen Bezug zum Text und seine Leistung in der Entstehung der Wirklichkeit des Romans zu reflektieren.

Nun haben wir zwei verschiedene Weisen betrachtet, in welchen die Zeit durch den besonderen Aufbau des *Wandering Rocks* Kapitels thematisiert, bzw. dargestellt und von dem Leser erfahren wird. Einerseits erkennt der Leser die Zeit als Zeitordnung, d.h. als Struktur und Bedingung der Möglichkeit einer objektiven Einordnung und sinnvollen Erzählung der Ereignisse. Andererseits zeigt sich die Zeit als das absolute Unfesthaltbar, als das ewig fließende Werden, das sich als solche keineswegs erzählen lässt. Diese zweite haben wir mit Bergson als *Durée* oder subjektive Zeit bezeichnet. In beiden Fälle aber wird die Zeit nicht durch eine Beschreibung einfach dargestellt, sondern entsteht als Folge einer Notwendigen Interaktion zwischen Leser und Text.

Im Folgenden wird nun gezeigt, inwiefern eine ähnliche Problematisierung der Darstellbarkeit der Zeit auf die Ebene der Sprache zu finden ist.

III. Verdinglichung der Zeit: *Dickens, Hardy und Joyce*

Es wurde gezeigt, inwiefern Joyce absichtlich es vermeidet, den Zeitplan, mit dem er notwendig arbeitet, zu zeigen. Aber es wäre dennoch falsch zu behaupten Joyce gäbe uns überhaupt keine objektive Zeitangabe. Im Gegenteil, die Uhr wird gleich im ersten Abschnitt ziemlich präzise zum lesen

gegeben.⁴⁹

„THE SUPERIOR, the very reverend John Conmee S. J., reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps. Five to three. (...)“⁵⁰

Fünf vor drei: eigentlich gibt es keine präzisere und objektivere Angabe. Es ist fünf vor drei und das zehnte Kapitel geht los. Aber diese absolute Genauigkeit, welche die absolute Messbarkeit der Zeit voraussetzt, scheint in Joyces Text irgendwie überflüssig, sogar störend für die wahre Bedeutung des Textes zu sein. Nun wird dieser Punkt deutlicher wenn wir Joyces Text in Vergleich mit einer Passage von Dickens' *Great Expectations* ziehen:

„... I was very glad when ten o'clock came and we started for Miss Havisham's; though I was not at all at my ease regarding the manner in which I should acquit myself under that lady's roof. Within a quarter of an hour we came to Miss Havisham's house, which was of old brick, and dismal, and had a great many iron bars to it [...] we had to wait, after ringing the bell, until some one should come to open it. While we waited at the gate, I peeped in [...] and saw that at the side of the house there was a large brewery. No brewing was going on in it, and none seemed to have gone on for a long long time.“⁵¹

Hier hat die Präzision der gegebenen Zeitangaben einfach die Funktion, die Beschreibung oder die Erzählung zu ergänzen, d.h. dem Leser zu helfen, sich eine klare und eindeutige Vorstellung von der präsentierten Situation zu verschaffen. Merkwürdig ist insofern auch, im Vergleich zu Joyce, die ‚normale‘ Anwendung von temporalen Bindeworte: *within*, *while*. Wichtiger ist aber die Voraussetzung, Zeit und Uhr-Zeit seien absolut gleichgültig: die Zeit ist als eine reine, objektive und mitteilbare Angabe gedacht worden. Es wird, sogar ziemlich klar angedeutet, die Uhrzeit sei die wahre Messung der Zeit und, ferner, dass alles was außer der gemessenen oder messbaren Zeit fällt, außer der Zeitlichkeit, außer des Reellen und Wahren ist:

„So unchanging was the dull old house, the yellow light in the darkened room, the faded spectre in the chair by the dressing-table glass, that *I felt as if the stopping of the clocks had stopped Time* in that mysterious place, and, while I and everything else outside it grew older, it stood still.“⁵²

Dickens Roman scheint in der Tat von solchen Zeitmessungen besessen zu sein, die andererseits als Merkmal des modernen Lebensstils in einer großen Stadt (London) zu erkennen sind.⁵³ Aber niemals wird einen Raum eröffnet, in dem die Problematisierung der Messbarkeit der Zeit, oder der Gedanke die Zeitlichkeit sei ein subjektives Konstrukt, möglich wäre. In Joy-

ce's *Wandering Rocks* dagegen, wird der *Sinn* jeder Zeitfeststellung durch die Sprache, ständig in Frage gestellt. Schon im ersten Paragraph wird ein eindeutiges Verständnis des Begriffes von Zeit (*time*) durch die Wortspiele mit „reset“ (stellt Father Conmee seine Uhr um, oder stellt er sie in seiner Tasche?),⁵⁴ und ‚*time*‘ (*just nice time* – ‚*mission time*‘) vollkommen zerstört:

„THE SUPERIOR, the very reverend John Conmee S. J., reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps. Five to three. Just nice time to walk to Artane. What was that boy's name again? Dignam, yes. Vere dignum et justum est. Brother Swan was the person to see. Mr Cunnighnam's letter. Yes. Oblige him, if possible. Good practical catholic: useful at mission time.“⁵⁵

Dieser Paragraph ist im wahren Sinne der Beweis für die Leere jegliches objektiven Zeitbegriffes: denn *nur* weil das Wort ‚*time*‘ mit einer subjektiven Deutung bezeichnet wird, erhält es eine sinnvolle Bedeutung. Das heißt, die objektive und verdingliche Zeit hat an sich keine Bedeutung. Diese subjektive Bedeutung kann aber nur in den Gedanken Father Conmees erzeugt werden. ‚*Five to three*‘ stellt also die Uhrzeit fest, errichtet aber zugleich die Grenze zwischen dem objektiv Beschreibbaren (Father Conmee geht die Treppe runter) und dem nur implizit Erfassbaren. Und nun wenn wir dieses Implizites durch die Wortspiele und die phonetischen Assoziationen nachvollziehen, erhält der Begriff von Zeit zahlreiche subtileren Deutungen: es ist zwar der richtige Moment (*just nice time*), aber der richtige Moment wofür? Wahrscheinlich für alles außer für den Tod des Vaters eines Junges: Dignam. [„*Never see him again. Death, that is. Pa is dead. Never see him again.*“⁵⁶ – sagt der Sohn im Abschnitt 18] Das heißt, es ist nicht *dignum* und es ist nicht *justum* (= *the just-time*). Aber man muss (man kann nur) *praktisch* denken. Dafür ist die Zeit (die Zeitmessung) nützlich, aber dies ist nicht ihre wahre Bedeutung. Genau so wie Brother Swan für die *mission time* ein praktischer (*practical*) Katholik, aber kein wahrer praktizierender (*practicing*) Katholik ist.

So wie in Dickens' *Great Expectations* die präzise Zeitangaben als Stempel der Modernität und als Ausdruck der absoluten Messbarkeit der Zeit zu verstehen sind, werden sie in *Wandering Rocks*, dadurch dass sie blitzartig nur bruchstückhaft und verbindungslos auftauchen, ihre ursprüngliche Funktion verlieren. Wir könnten zwar, durch die Angaben des Textes den Stadtplan Dublins und den genauen Weg jeder einzelnen Figur räumlich und zeitlich rekonstruieren;⁵⁷ aber dies allein sagt uns nichts über die *Wirklichkeit* der Stadt und ihre Protagonisten. Ferner: durch das Übermaß an dokumentierbaren und objektiven Angaben wird die ‚moderne‘ Idee der Messbarkeit der Zeit und des Raumes völlig zerstört. Denn dasjenige, was gemessen werden kann, erweist sich als etwas Unwichtiges und

Unbedeutendes.⁵⁸ Das heißt, die übermäßige Fülle an Information erweist sich eigentlich als eine *Leere* an Information.

„– Hello. Yes, sir. No, sir. Yes, sir. I’ll ring them up after five. Only those two, sir, for Belfast and Liverpool. All right, sir. Then I can go after six if you’re not back. A quarter after. Yes, sir. Twenty-seven and six. I’ll tell him. Yes: one, seven six.“⁵⁹

Durch diese eine Hälfte des Telefongesprächs zwischen Dunne und (vermutlich) Boyle, wird der normale Lauf des Gesprächs beschleunigt. Der Leser hat keine Zeit, sogar nicht, um die Lücke zu fühlen und das Gespräch zu rekonstruieren. Die Sätze folgen einer nach dem anderen, ohne Rückkehr, genau so wie die Sekunden einer Uhr. Insofern könnten wir diesen Paragraph als Allegorie der Zeit betrachten, nämlich der verdinglichten, homogenen Zeit. Es gibt keinen Adjektiven, sondern eigentlich nur Nummern, Eigennamen und Interjektionen, und, im Grunde genommen, wird nichts gesagt: die Sätze haben keine wichtige Bedeutung, keinen Bezug auf etwas Reelles. Genau so wenig wie die Punkte – die Nummer – nach denen wir die Zeit messen, in ihrer Homogenität nichts bedeuten. Die verdinglichte oder mechanische Zeit ist leer; und sie ist leer weil sie letzten Endes nichts zu sagen hat.

Dass die rein objektiven Angaben ihre ursprüngliche Funktion paradoxerweise verloren haben, bedeutet allerdings nicht, dass sie gar keine Wirkung haben. Im Gegenteil, eigentlich wird, durch die Destrukturierung ihrer Funktionalität, das Scheitern von jeglicher technischer Messung der Zeit angezeigt.⁶⁰ Durch diesen Überfluss an unstrukturierte Information wird zwar nichts gesagt, und trotzdem wird vieles gezeigt: die inhaltlose Eile der Stadt, die Unpersönlichkeit eines telephonischen Gesprächs und den inneren Widerspruch des modernen Menschen werden deutlich dargelegt. Aber diese Leere der verdinglichten Welt wird nicht narrativ vermittelt, sondern nur implizit dargestellt. Dies erlaubt dem Leser ein viel subtileres Verständnis über die Personen zu erlangen, als wenn die Information rein affirmativ dargelegt wäre,⁶¹ aber es hat den Nachteil, dass dies keine unstreitbare Erkenntnis ist. Eben deswegen ist die Deutung ‚der Leere der mechanischen Zeit‘ an sich auch nur eine mögliche Interpretation unter anderem. Allerdings scheint sie nicht auf der falschen Spur zu sein, wenn wir Boyles paradoxe Metonymie noch dazu betrachten: „*May I say a word to your telephone missy?*“;⁶² oder wenn es im Text heißt, das Telefon klinge ‚unhöflich‘: „*The Telephone rang rudely by her ear*“.⁶³ Denn durch das ‚Sinnlose‘ oder Unmögliche dieser Sätze wird es nun deutlich, dass dasjenige, was an den ‚Dingen‘ interessant ist, was uns etwas sagt, ist eben das Undingliche, das wir zusetzen.

Man könnte insofern behaupten, Joyces Absicht sei die ‚Nichtigkeit‘ der

mechanischen, unpersönlichen, Zeit zu denunzieren; aber Joyces Text bleibt sicherlich nicht bei solchem, eher einseitigen, Einwurf. Eine Kritik, die sich z.B. in dem Widerspruch zwischen einer mechanischen Zeit und einer ‚natürlichen‘ Zeit schildern lässt. Wie in Thomas Hardy's Roman *Far from the Madding Crowd*:

„..., he [Gabriel Oak] looked at his watch, found that the hour-hand had shifted again, put on his hat, took the lamb in his arms, and carried it into the darkness. After placing the little creature with its mother, he stood and carefully examined the sky, to ascertain the time of night from the altitudes of the stars.“⁶⁴

Mr Oak stellt die Uhr seiner Taschenuhr nachdem er die Sterne im Himmel betrachtet, weil *seine* Uhr, ihre eigentliche Funktion (die Uhrzeit zu geben) nie erfüllt. Es scheint aber kein zufälliger Fehler Gabriels Taschenuhr zu sein, sondern ein wesentliches Problem jeglicher ‚artifiziellen‘ Messung der Zeit, denn, so scheint es, die wahre Zeit lässt sich nur durch die Beobachtung der Natur ergreifen. Die wahre Zeitlichkeit ist nur durch die Pulsierung oder das Atmen der Welt, die mit uns Eins ist, greifbar:

„The poetry of motion is a phrase much in use, and to enjoy the epic form of that gratification it is necessary to stand on a hill at a small hour of the night, and, having first expanded with a sense of difference from the mass of civilised mankind, who are dreamwapt and disregardful of all such proceedings at this time, long and quietly watch your stately progress through the stars. After such a nocturnal reconnoitre it is hard to get back to earth, and to believe that the consciousness of such majestic speeding is derived from a tiny human frame“.⁶⁵

Aber dadurch, dass Gabriel Oak eine Uhr hat, die er schätzt und pflegt, obwohl sie keine ‚Nützlichkeit‘ hat, zeigt sich inwiefern seine Person zwischen zwei Welten zerrissen ist: weder in der modernen, zivilisierten Welt integriert, noch vollkommen von ihr getrennt, Mr. Oak bleibt außerhalb der praktischen Wirklichkeit. Aber so wenig objektiv wie es sein mag, ist *seine* Welt die einzig mögliche *wahre* Realität.

In Joyces *Wandering Rocks* finden wir auch Elemente, die auf diese Spaltung zwischen dem Zeiterlebnis in der Stadt und auf dem Land hinweisen, und welche als Teil einer Reflexion über was es bedeutet, ‚in der Zeit‘, bzw. ‚modern‘, zu sein, zu verstehen sind. Drei Mal (Abschnitte 1–2) stoßen wir auf das etwa ‚bukolische‘ Bild, in welchem der Beerdigungsinstitutbesitzer *Corny Kelleher* (bemerkenswert ist schon seine Name: corny = altmodisch, schmalzig...; kelleher = Keller?) gedankenverloren einen Strohalm kaut – eine eher komische Haltung für die Stadt.

„Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth“⁶⁶

Der müßige Corny Kelleher scheint außer der Zeit oder zu mindestens außerhalb des normalen Wirbels der Stadt zu sein. Wie *Mr Oak* schwebt er zwischen zwei verschiedenen Welten. Insofern ist es bestimmt nicht zufällig, dass er sich, durch seinen Beruf, mit dem Tode, d.h. mit dem Ende der Zeitlichkeit auseinandersetzen muss. Aber nicht nur C. Kelleher [„*leaned against the doorcase, looking idly out.*“ (S. 235)], auch Bloom [„*turned over idly pages...*“ (S.351)] und der Polizist z.B. [„*Constable 57, on his beat, stood to pass the time of day.*“ (235)], oder M’Coy [„*While he waited in Temple bar M’Coy dodged a banana peel with gentle pushes of his toe...*“ S. 348] scheinen unproduktiv, leichtsinnig, aus der mechanischen Zeit entlastet zu sein. Das heißt, parallel zu der Hetze der Stadt (Termine, Schreibmaschinen, Telefonaten, Straßenbahnen, feine Früchtegeschäfte, Auktionen, Juristen...), pulsiert die Unterwelt der verborgenen Ecken (*Merchant’s arch*), der dunklen Bücher (*Sweets of Sinn*), der grausamen Gerüche (*Onions of his breath came across the counter*)⁶⁷ von den scheinend untätigen (intellektuellen?)⁶⁸ Dubliners,⁶⁹ für die die Zeitlichkeit anders als bloß mechanisch zu erfahren ist.

Aber es wäre trotzdem unrichtig, zu behaupten, diese unverdinglichte Zeit (die natürliche Zeit) sei unproblematisch dargestellt. Es gibt in der Tat keine konsistente und konstante Darstellung dieser besonderen Zeit-Erfahrung, wie etwa bei Hardy. Denn die Passagen, in denen die Zeit eine unzeitliche Qualität trägt, sind ständig unterbrochen. Der Text ist nicht fließend. Und, außerdem, haben die oft zweideutigen Sätze eine strenge Tendenz sich selber zu widersprechen. So wird es z.B. besonders *komisch* wenn der Polizist, *on his beat*, d.h. in *getreuer* Befolgung seiner Pflichten, einfach auf der Strasse, um die unendliche Zeit des Tages zu verbringen, stand: *to pass the time of day*. Die Ironie würde jedoch nicht entstehen, wenn hier zwei konträren Konzeptionen von Zeit nicht im Spiel wären: die Messbare und die Unmessbare. Das heißt, der normale Diskurs, für welche die Beschreibung einer subjektiven und unmessbaren Zeitlichkeit unproblematisch wäre, ist durch die Abfassung des Textes und die Sprache selber ständig entstellt. Und so wie die absolute Verdinglichung der Zeit uns zum Paradox der Unmessbarkeit der Zeit brachte, erweist sich jeder Versuch, die *Durée* zum Ausdruck zu bringen, zum Scheitern verurteilt.

Nun können wir feststellen, dass es ein Merkmal des Textes ist, jegliche gewöhnliche Zeitdarstellung auf die Probe zu stellen. Die Überzeugung der Zeit sei darstellbar, die Verdinglichung oder Objektivierung der Zeit, sei es durch Ziffern oder durch Dichtung, wird complet destabilisiert. Die Zeitlichkeit ist kein Objekt und entgeht uns ständig. So wie es den Figuren nicht immer gelingt rechtzeitig überall hinzukommen wo sie wollen.⁷⁰

„Mr Kernann hurried forward, blowing pursily. His Excellency! Too bad! Just missed that by a hair. Damm it! What a pity!“⁷¹

IV. Die Kavalkade: Lesen als zeitlicher Prozess

Parallel zu den Bewegungen der Figuren laufen die Kavalkade und das Schiff *Elijah*. In verschiedenen Abschnitte tauchen sie, in der Form einer *Intrusion* auf, d.h. als Unterbrechung der Erzählung (8: „*The gates of the drive opened wide to give egress to the viceregal cavalcade*“⁷²; 12: „*A cavalcade in easy trot along Pembroke quay passed, outriders leaping, leaping in the air*“⁷³). Wie die *Hely's* Sandwichmänner sind sie ‚bewegende Bilder‘, die im Lauf des Textes immer wieder auftreten. Aber im letzten Abschnitt hat der Leser die Möglichkeit, die Route der Kavalkade selbst zu folgen; denn hier ist *sie* Hauptfigur. Dennoch wird nicht die ganze Route wiedergegeben; nur gewissen Momente. Aber das Seltsame dieses Mangels ist nicht die Tatsache, dass die Kavalkade nicht Schritt für Schritt nachvollzogen wird, sondern die Tatsache, dass der aufmerksame Leser diesen Mangel merken kann, weil eben in den vorherigen Abschnitten Momente der Kavalkade berichtet wurden, die im letzten Abschnitt fehlen.

Der Leser erkennt, dass etwas fehlt. Er erkennt die Abwesenheit, den Mangel an Information, aber er kann auch nicht wirklich begründen warum. Fast alle Figuren, und auch viele Ecken der Stadt, tauchen nun, im letzten Abschnitt, wiederholt auf; der Leser erkennt sie, aber es wäre sehr schwierig alle diese Figuren in einer ersten Lektüre richtig einzuordnen. Denn, der Leser hat vor sich keinen geordneten Text: die ganze Ordnung (die Erzählung) ist nur in seiner Lektüre, in seiner Deutung, vorhanden. Und wenn neue Figuren auftauchen (Figuren, an denen er sich nicht mehr erinnern kann), muss er eine neue Ordnung einrichten, d.h. eine neue Erzählung schaffen, in der alle diese neuen Figuren einen neuen *Sinn* erhalten. Genau so wird es sein, wenn der Leser sich täuscht, indem er denkt etwas identifizieren zu können, das doch ganz neu ist. Wie z.B. am letzten Abschnitt, wo der Leser denken könnte, die „*two small schoolboys at the garden gate of the house*“ seien dieselbe als die „*three little schoolboys at the corner of Mountjoy square*“⁷⁴ von den ersten Abschnitt; aber die Schuljunge vom letzten Abschnitt sind selber nur ein Bild einer viel tieferen Vergangenheit: „*the two small schoolboys at the garden gate of the house said to have been admired by the late queen when visiting the Irish capital with her husband, the prince consort, in 1849*“.⁷⁵

Dies ist der Prozess, den der Leser durchlaufen muss, und den er von vornherein durchgeführt hat. Aber mit der Kavalkade wird es endgültig klar, dass dieser Prozess ein zeitlicher Prozess ist, nämlich deshalb, weil die Lektüre des letzten Abschnittes an sich eine Übung der Erinnerung ist,

weil jede Zeile, jede Name, jede Straße, nur für den Leser erkennbar (bzw. sinnvoll) ist, indem er sie in Bezug auf das schon Gelesene deuten kann. Das Lesen eines Satzes, das Verstehen eines Satzes, der Sinn also, setzt immer das sich Erinnern an das vorher schon Gelesene vor. Jeder Moment der Gegenwart, jeder Moment der Wahrnehmung, bringt die ganze Vergangenheit mit im Spiel. Jeder Schritt der Lektüre wird durch das schon Gelesene umgebildet. Und in diesem Lesens-Prozess ist das schon Gelesene dennoch keineswegs abgeschlossen, es hat keine feste Bedeutung, da es seinerseits jederzeit mit dem *noch-nicht-Gelesenen* interagiert. Aber diese Bewegung zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen, Erinnerung und Erkennen, ist nicht einseitig: es ist nicht nur so, dass das Neue durch das Alte gedeutet wird, sondern auch das Gegenteil ist wahr: das Alte, das schon Gelesene, wird auch durch das Neue re-interpretiert. Und in diesem Augenblick wird die Struktur der Zeit plötzlich sichtbar: und zwar als eine fortdauernde Verdoppelung oder Entzweiung seiner selbst. Jeder aktuelle Moment der Gegenwart erzeugt sein eigenes (Ab-)Bild, seine eigene Vergangenheit, die Virtualität seiner selbst. Jeder reelle Moment führt einen virtuellen Moment mit sich; und die Struktur der Zeitlichkeit ist eben diese Linie, die sich ständig entzweit.⁷⁶

Schließlich ist es unsere Behauptung, dass in diesem Kapitel die Zeit nicht dargestellt wird, sondern von dem Leser durch seine eigene Lektüre erfahren wird. Ständig konfrontiert mit dem Bedürfnis, die Zeitstrukturen einzubauen, ständig mit dem Widerspruch konfrontiert, die Zeit zu fassen, erkennt der Leser seine Lektüre als ein riesiger Erinnerungs- und Lernensprozess, in welchem nichts festhaltbar ist. Die ganze Bedeutung des Textes – die Erzählung – wird durch das Lesen ständig neu produziert. Jede Lektüre ist ein stetiges Fließen, in dem das Vergangene und das Gegenwärtige, das rein Virtuelle und das Reelle, Text und Leser oder Text und Gedächtnis, koexistieren und sich wechselseitig modifizieren. Aber nicht nur die Erinnerung kommt im Spiel, sondern auch das Unerwartete, die Überraschung. Nicht nur das Gefühl des *déjà lu*, sondern auch das unbequeme Gefühl des Entgehens: ein Gefühl, das dem Leser auf die Zukunft richtet, da er noch die Hoffnung hegt, das Unverstandene durch die zukünftige Lektüre begreifen zu können. Das heißt: die Lektüre ist von der Erfahrung der Zeitlichkeit, von Erinnerungs- und Erkennens-, Lernens und Erwartens- Erfahrungen untrennbar. Das Lesen ist keine passive Aktivität mehr, sondern ist, in gewisser Weise auch, eine Erfindung und eine unendlich schöpferische Tätigkeit, wie es sich gezeigt hat.

Die Erzählung ist unendlich, weil die Gedankenwelt, die Welt der Deutung, die Welt der Lektüre, unendlich tief ist; aber auch weil die Welt ewig ist: alles kann in einer Sekunde passieren. In einer Sekunde ist die ganze Stadt in Bewegung.⁷⁷ Nichts bleibt stabil. Sogar nicht das ‚H‘. Von den *H.E.L.Y.’S*. Sandwichmänner:

„At Ponsonby's corner a jaded white flagon H. halted and four tallhatted white flagons halted behind him, E.L.Y.'S.“⁷⁸

Bibliographie:

James Joyce, *Ulysses*, Everymans Library, New York, London, Toronto 1992

Harry Blamires, *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses*. Routledge, New York 1996

Jay Clayton. *Londublin: Dickens's London in Joyce's Dublin*, In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol.28, No.3. (Spring 1995) S. 327–342

Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, Faber and Faber

Anne Fogarty, *Where Wolfe Tone's Statue was not: Joyce, 1798 and the politics of memory*. Études irlandaises 24, 1999

Gibson and S. Morrison (EDT), *Joyce's „Wandering Rocks“*, Rodopi, New York, Amsterdam 2002

Don Gifford with Robert J. Seidman, *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*, U of California P, Berkeley 1989

Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*. Vintage, New York 1958

John Greenway, *A Guide through James Joyce's Ulysses*. In *College English*, Vol. 17, No. 2. (Nov., 1955) S. 67–78

Clive Hart and David Hayman (EDT), *James Joyce's Ulysses. Critical Essays*, U of California P, Berkeley, Los Angeles, London 1974

David Hayman, „*Ulysses*“, *The Mechanics of Meaning*, Englewood Cliffs 1970

Wolfgang Iser, *Patterns of communication in Joyce's Ulysses*. In Margot Norris (EDT), *A Companion to James Joyce's Ulysses*, Bedford Books, Boston, New York 1998

Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York University Press, New York 1963

Sonstige Literatur:

Henri Bergson, – *L'Énergie Spirituelle*, Quadrige/Puf, Paris 1999

– *Matière et Mémoire*, Quadrige/Puf, Paris 1999

– *La Pensée et le Mouvant*, PUF, Paris 1960

Gilles Deleuze, – *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1966

– *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éd. de Minuit, Paris 1983

– *L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, Paris 1985

Michel Foucault, *Dits et Écrits IV*, S. 43–45, Gallimard, Paris 1944

David Hume, *The philosophical Works of David Hume*, Vol. IV, Printed for A. Black and W. Tait, London 1826

Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, (1. Aufl. 1781), In *Kants Werke IV*, Walter de Gruyter Co, Berlin 1968

Charles Dickens, *Great Expectations*, In *The Works of Charles Dickens*, Chapman & Hall Ltd, London 1914

Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, Wordsworth Classics, London 2000

[1] Clive Hart and David Hayman (EDT), *James Joyce's Ulysses, Critical Essays*, U.C.P., Berkeley, Los Angeles, London 1974, S. 199

[2] Michel Foucault, *Dits et Écrits IV*, Gallimard, Paris 1944, S. 43–45: „... or une expérience n'est ni vraie ni fausse. Une expérience est toujours une fiction; c'est quelque chose qu'on se fabrique à soi même, qui n'existe pas avant et qui se trouvera exister après. C'est cela le rapport difficile à la vérité, la façon dont cette dernière se trouve engagée dans une expérience qui n'est pas liée à elle et qui, jusqu'à un certain point la détruit[...]L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà c'est qui a été importante pour moi dans la lecture de Nietzsche, Bataille, de Blanchot, et qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les aille toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même»

[3] Wie Stuart Gilbert es bemerkte, das *Wandering Rocks* Kapitel „may be regarded as a small-scale model of *Ulysses* as a whole.“ S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*. Vintage, New York 1958, S. 225

[4] Die Geschäfte (*O'Neill's funeral establishment, Youkstetter's* S.331) so wie die Straßennamen sind nicht von Joyce erfunden, sondern befunden sich tatsächlich in der Stadt Dublin. Hierzu siehe Don Gifford 1989

[5] „Nowhere is greater use made of documentary reality than in 'Wandering

Rocks', C. Hart, S.186

[6] Siehe z.B. John Greenway: „The purpose of the technique, labyrinth, is to show confusion and illusion...“ [b] [/b] In *A Guide through James Joyce's Ulysses College English*, Vol. 17, No. 2. (Nov., 1955) S.71. Oder auch R. Brown: „Joyce creates a series of deliberate 'reader traps' – loose ends, chronotopic ruptures, false identifications... which subsequent critics have been discovering ever since.“ In *Time, Space and the City in „Wandering Rocks“*, In Gibson and S. Morrison (EDT), *Joyce's „Wandering Rocks“*, Rodopi, New York, Amsterdam 2002, S.58

[7] S. 327

[8] Joyce's *Ulysses* stellt eine noch raffiniertere Fassung von „free indirect speech“ wie etwa der bei Jane Austen vor, denn nicht nur der Unterschied zwischen Erzähler und Hauptfigur, Gedachtem und Gesprochenem, wird getrübt, sondern der zwischen den sich ständig überlappenden Figuren und Szenarios.

[9] „[b]a generous white[/b] arm from a window in [b]Eccles street[/b][b] flung forth a coin“ (Meine Hervorhebung) S. 336. Wir dürfen vermuten, dass es Mollys Arm ist, weil wir von Kap. 4 wissen, dass sie in *Eccles street* wohnt. Vgl. auch Kap. 17, S. 898: „At the housesteps of the 4th of the equidiferent uneven numbers, number 7 Eccles street, he [Mr Bloom; Anmerkung der Verfasserin] inserted his hand mechanically into the back pocket of his trousers to obtain his latchkey.“

[10] S. 327: „a onelegged sailor, swinging himself onward by lazy jerks of his crutches growled some notes“; S. 336 „a onelegged sailor crutched himself round MacConnell's corner,...“; S. 371: „The onelegged sailor growled at the area of 14 Nelson street“

[11] Wie Clive Hart betont: „nearly everything is presented as if seen for the first time.“ C. Hart, S. 189

[12] „The narrative manner of each of the sections is apparently simple, lucid, self-contained... The simplicity is, however, an illusion, a trap for the naive reader“ C. Hart, S. 188

[13] „Reading this chapter is like walking in the maze of a city's streets“. *Ibid*, S. 189

[14] S. 329–330 Vgl. Kap.4 (Mr Bloom): „Of course if they ran a tramline along the North Circular from the cattle market to the quays values would go up like a shot“ S.85

[15] S. 342 (Meine Kursive). Man könnte sich fragen, ob es sich bloß um ein

dem revolutionären Wolfe Tone gewidmete nicht eingerichtete Denkmal (Don Gifford, S. 267) geht, oder um eine Stadt (Dublin), wo eine authentische Revolution nie wirklich stattfand (Anne Fogarty, S. 19–32).

[16] Ich nehme den Begriff „impression“ (*Eindruck*) in dem Sinne von David Hume: „By the term „impression“, then, I mean all our more lively perceptions, when we hear, or see, or feel, or love, or hate, or desire, or will. And impressions are distinguished from ideas, which are the less lively perceptions, of which we are conscious, when we reflect on any of those sensations or movements above mentioned.“ In *Enquiry concerning Human Understanding*, In *The philosophical works of David Hume*, Vol. IV, A. Black and W. Tait, London 1826, S. 18

[17] Durch diese Eigentümlichkeit unterscheidet sich *Wandering Rocks* auch von anderen Kapiteln des Romans. Im Kapitel 4 z.B. wird alles hauptsächlich durch die Perspektive von Mr. Bloom angesehen; somit werden die Beschreibungen, bzw. die Erzählung, nicht unterbrochen und die wird Lektüre sicherer: „On the boil sure enough: a plume of steam from the spout. He scaled and rinsed out the teapot and put in four spoons of tea...Then he slit open his letter, glancing down the page and over...“ S. 92–93

[18] Im Worte Clive Harts: „the objectivity is a disingenuous fraud, a deliberate trap. The narrator makes no assumptions, provides no comment. While almost everything that he says is, strictly speaking, true, there are many lies of omission, the narrator failing to provide essential connective information which we accordingly have to extrapolate for ourselves.“ (C. Hart, S. 189)

[19] Für eine ausführliche Darlegung des Zeit- und Raumverlaufs siehe Clive Hart, S. 1974

[20] Clive Hart schreibt: „It easy to assume that the explicit cross-references are the only important structural links in an otherwise impressionistic chapter.“ C. Hart, S. 193

[21] „Father Conmee passed H.J. O’Neill’s funeral establishment where Corny Kelleher totted figures in the daybook while he chewed a blade of hay. A constable on his beat saluted Father Conmee...At Newcomen bridge Father Conmee stepped into an outward bound tram...“ S. 331

[22] „Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner. [...] Chewing his blade of hay he laid the coffinlid by and came to the dorrway...“ S. 335

[23] Ibidem

[24] S. 338

[25] S. 353

[26] S. 339

[27] Don Gifford, S. 266

[28] Für eine vollständige Darlegung der gesamten Abschnitten und *Intrusionen* siehe Don Gifford, 1998.

[29] Um die Verwirrung zu vermeiden, werden wir im Folgenden Joyces Text nicht als Erzählung benennen, sondern wir werden uns auf ihn als Text beziehen. Dagegen werden wir unter Erzählung werden wir die konventionelle narrative Darstellung verstehen, die aber wie wir bereits sehen außerhalb des joycean Textes entsteht.

[30] „The reader is continually in danger of making wrong assumptions.“ C. Hart, S. 189

[31] „If one considers reactions to Ulysses over the last forty years – insofar these can be gauged by the different interpretations offered – one can see how historically conditioned such meanings are – one can see how historically conditioned these meanings are.“ W. Iser, S. 113

[32] Siehe oben S.6

[33] „Die Zeit ist kein empirischer Begriff, der irgend von einer Erfahrung abgezogen worden. Denn das Zugleichsein oder Auseinanderfolgen würde selbst nicht in die Wahrnehmung kommen, wenn die Vorstellung der Zeit nicht *a priori* zum Grunde läge. Nur unter deren Voraussetzung kann man sich vorstellen: daß einiges zu einer und derselben Zeit (zugleich) oder in verschiedenen Zeiten (nach einander) sei. Die Zeit ist eine nothwendige Vorstellung, die alle Anschauungen zu Grunde liegt. Man kann in Ansehung der Erscheinungen überhaupt die Zeit selbst nicht aufheben, ... Die Zeit ist also *a priori* gegeben. In ihr allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinungen möglich. Diese können insgesamt wegfallen, aber sie selbst (als die allgemeine Bedingung ihrer Möglichkeit) kann nicht aufgehoben werden.“ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, (1. Aufl. 1781), In *Kants Werke IV*, Walter de Gruyter Co, Berlin 1968, S.36 (*Von der Zeit*)

[34] C. Hart, S. 193. Siehe oben S.6

[35] „...in order to watch the synchronisms of the action we have imaginatively to raise ourselves to a God's-eye viewpoint.“ C. Hart, S. 194

[36] „This narrator is omnipresent and very much in charge. He is remote, 'behind or beyond' his handiwork, but by no means indifferent.“ C. Hart, S.190

[37] Margaret C. Solomon, *Character as Linguistic Mode: A new Look at Stream of Consciousness in Ulysses*, In *Ulysses cinquante ans après, témoignages franco-anglaises sur le chef-d'oeuvre de James Joyce*, Louis Bonnerot/ J. Aubert/ Claude Jacquet (eds.) Paris 1974

[38] „The arranger should be seen as something between a persona as a function, somewhere between narrator and the implied author... a behind-the-scenes persona like the shaper of pantomimes, also called the arranger. Perhaps it would be best to see the arranger as a significant, felt absence in the text, an unstated but inescapable source of control“. David Hayman, „*Ulysses*“, *The Mechanics of Meaning*, Englewood Cliffs 1970, S. 122f. Im Gegensatz dazu schlägt MacGee den Begriff des „*Derangeurs*“.

[39] Andere ‚Unterbrechungen‘ dieser Art: *Mr Denis J. Maginni* z.B. taucht flüchtig im Abschnitt 1 (S.329) und dann wieder im 10 (S. 351). „*A listless lady, no more young...*“ vom ersten Abschnitt (S. 334) ist vermutlich dieselbe als „*An elderly female, no more young...*“ von dem zehnten (S. 352). Viele von diesen anscheinend nur beiläufige Mini-Erzählungen sind von wahren Mitbürgern und Nachrichten Dublins inspiriert oder weisen auf irische Gedichte oder andere Autoren und Figuren der Literatur hin. So erinnert die *elderly female* an *Miss Flyt* von Dicken’s *Bleak House*. (Don Gifford, S. 272. Für *Dennis J. Maginni* siehe auch S. 261)

[40] „Blazes Boylan walked here and there in new tan shoes about the fruitsmelling shop, lifting fruits, young juicy crinkled and plump red tomatoes, sniffing smells.“ S. 339

[41] „H.E.L.Y.’S. filed before him, tallwhitehatted, past Tangier lane, plodding towards their goal.“ S. 339. „Five tallwhitehatted sandwichmen between Monypeny’s corner and the slab where Wolfe Tone’s statue *was not*, eeled themselves turning H.E.L.Y.’S and plodded back as they had come „ S. 342 Und dann, in der Kavalkade S.379

[42] Wie R. Browns bemerkt: man soll verstehen: „the reading of the city as a kind of text and the reading of the text as a kind of city.“ R. Brown, S.57

[43] Deleuze, *Cinéma*

[44] Die verschiedene Zeiten (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) „ne peuvent être vivables ou vécues que dans la perspective d’un seul temps ... non seulement les multiplicités virtuelles impliquent un seul temps, mais la durée comme multiplicité virtuelle est ce seul et même Temps.“ Deleuze, *Le Bergsonisme*, S.70f.

[45] Wir beziehen uns hier auf den in Bergsons Philosophie entwickelten Begriff von *Durée*.

[46] «la ligne qu'on mesure est immobile, le temps est mobilité. La ligne est de tout fait, le temps est ce qui se fait. Jamais la mesure du temps ne porte sur la durée en tant que durée» Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, S.3

[47] Siehe z.B., Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*.

[48] „the stream-of-consciousness or interior monologue form, is quite overturned, since material is admitted to the narrative which is present at the scene but is not perceived by the characters themselves, clearly implying and drawing attention to the presence of another, omniscient narrative point of view...” R. Brown, S.66

[49] „The relation of time and space in the episode reminds us that it is only by virtue of the clock (and clocks) that the life of the city can interconnect, and the episode is again famously filled with clocks, from Conmee's watch, to the curious modulations of time that allow Dubliners to place bets in Dublin on a horse race that has already taken place in Ascot some time before, ...“ R. Brown, S. 64

[50] S. 327

[51] Charles Dickens, *Great Expectations*, S. 42

[52] *Ibid*, S.98 (Meine Kursive)

[53] „It was when I stood before her, avoiding her eyes, that I took note of the surrounding objects in detail, and saw that her watch had stopped at twenty minutes to nine, and that a clock in the room had stopped at twenty minutes to nine“. *Ibid*, S. 45

[54] „One might read 'reset' as 'adjusted the time of'; it is only when one reads further – 'in his interior pocket' – that one becomes aware of the primary meaning: 'replaced'.“ C. Hart, 190.

[55] S. 327

[56] S. 376

[57] Siehe C. Hart und D. Hayman, 1974

[58] „If elaborate efforts to establish accurate timetables tend to falter, they also tend to mislead our attention as readers and distract our us from the variety of ways Joyce imitates time“ Gifford, 3

[59] S. 342

[60] „The effect of all this is somewhat paradoxical, for it runs completely con-

trary to the expectations that the realistic novel had established in its readers. There too, one was confronted with a wealth of details which the reader could see reflected in his/her own world of experience. This appearance in the novel served mainly to authenticate the view of life offered. But in *Ulysses* they are, to a great extent deprived of this function. When details no longer serve to reinforce probability or to stabilize the illusion of reality, they must become a sort of end to themselves, such as one finds in the art-form of the collage.“ W. Iser, S. 108

[61] „what is not said is central to our experience of the novel. For example *Ulysses* seems to time itself meticulously by the clock, when in fact it stretches the clock in many ways to place its character’s actions at the intersection of two contrasting orders of literary time.“ Don Gifford, S.1

[62] S. 340

[63] S. 342

[64] [b]Thomas Hardy[/b], *Far from the Madding Crowd*, Wordsworth Classics, London, 2000, S.11. Siehe auch S. 4: „The stopping peculiarity of his watch Oak remedied by thumps and shakes, and he escaped any evil consequences from the other two defects by constant comparisons with and observations of the sun and stars, and by pressing his face close to the glass of his neighbours’ windows.“

[65] [b]Thomas Hardy[/b], *Far from the Madding Crowd*, S.8

[66] S. 336

[67] S. 351

[68] „Idleness becomes the revolt of the intellectual or aesthete against the alienating tyranny of labour, that we should read Bloom’s appearance, at the very mid-point of his mid-episode, at the bookcart turning over ‘idly’ pages...“ R. Brown, S.64

[69] „The Wandering Rocks are the peregrinating Dubliners“, J. Greenway, S. 71

[70] „This is, indeed, a chapter full of traps for everyone, readers and characters alike. ... For them the city is continually disappointing and evasive. Artifoni and young Dignam miss their trams; Kernan misses the cavalcade... an invitation to a boxing match is out of date.“ C. Hart, S.188

[71] S. 360

[72] S. 348

[73] S. 360

[74] S. 328

[75] S. 381

[76] „Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie [...] se scinde en même temps qu'il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même.“ Bergson, *L'Energie Spirituelle*, S.136

[77] „... we can perceive far more in a course of minutes, than we could spell out in many hours“, Don Gifford, S.17

[78] S. 379

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Arnold Apweiler

Aspekte der russischen Literaturwissenschaft aus komparatistischer Sicht

Die russische Literaturwissenschaft entwickelte sich auf der Basis der russischen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und setzte sich schon früh mit Problemen der komparatistischen Einfluss- und Beziehungsforschung auseinander. Sie war von Beginn an supranational und interdisziplinär ausgerichtet.¹ Hingegen hatten die Einzelphilologien in der russischen universitären Tradition einen schweren Stand. So war z. B. anlässlich des erst im Jahre 2003 gegründeten russischen Germanistenverbandes festzustellen, dass die Vertreter der russischen Germanistik Probleme hatten, ein fachdisziplinäres Zusammengehörigkeitsgefühl zu entwickeln und sich eher als allgemeine Literaturwissenschaftler oder Komparatisten definierten.² Während sich die Komparatistik in Deutschland erst nach der Überwindung eines langwierigen und schwierigen Prozesses der Abgrenzung in Bezug auf die Einzelphilologien in der wissenschaftlichen Forschung und Lehre einen festen Platz eroberte,³ nahm die russische Komparatistik eine völlig andere Entwicklung, da es dort einer besonderen Legitimation der vergleichenden literaturwissenschaftlichen Forschung nicht bedurfte.

Die Universitätsentwicklung setzte in Russland verglichen mit der im übrigen Europa erst mit jahrhundertelanger Verspätung ein. Als Folge der Petrinischen Reformen wurde 1725 in St. Petersburg die Akademie der Wissenschaften und in Moskau die erste russische Universität gegründet, beide Institutionen anfangs erst von ausländischen, meist deutschen und französischen Professoren beherrscht. Im damaligen Zarenreich wurden gesellschaftliches Ansehen und materielle Güter in der Regel durch den Militärdienst und nicht durch wissenschaftliche Studien erworben. Aus diesem Grunde stammten die ersten russischen Akademiker auch nicht aus dem das gesellschaftliche Leben bestimmenden Adel, sondern aus

¹ A. V. Michajlov, Zum heutigen Stand der Germanistik in Russland, in: C. König (Hrsg.), *Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945-1992*. Berlin/New York 1995, S. 191; Michajlov erläutert, dass für die russische Wissenschaft das Wissen generell und weniger das Fachspezifische von Bedeutung ist.

² D. Kemper, *Wissensarchäologie statt Bologna-Falle, Annäherungen an die russische Germanistik als Wissenschaft*, in: *Deutsch-russische Germanistik*, Moskau 2008, S. 56.

³ H. Dyserinck, *Komparatistik, Eine Einführung*, Bonn 1977, S. 47: Die Verantwortung für diese Entwicklung gibt er sowohl den Vertretern der Einzelphilologien wie auch den Komparatisten.

einfacheren Bevölkerungsschichten. Vasilij K. Tredjakovskij (1703-1769), der Sohn eines Popen aus Südrussland, wurde nach seinen Studien an der Pariser Sorbonne 1745 als Professor für Eloquenz an die Petersburger Akademie berufen. Zu seinen Aufgaben gehörte die Übersetzung verschiedener Werke der französischen Literatur. Michail V. Lomonosov (1711-1765), Sohn eines Bauern und Fischers aus Russlands Norden, wurde zur gleichen Zeit nach naturwissenschaftlichen Studien in Halle, Marburg und Freiburg als Professor für Chemie an die Akademie berufen.⁴ Letzterer entwickelte sich zum Universalgenie, nach welchem die Moskauer Universität später benannt wurde. Beide Wissenschaftler waren auch äußerst erfolgreich literarisch tätig, wurden auf dem Gebiet der Dichtung gar zu unerbittlichen Konkurrenten, leisteten einen wichtigen Beitrag zur Normierung der russischen Schriftsprache und schafften somit wichtige Voraussetzungen zur Entwicklung einer eigenständigen Literatur. Sie stellten Regeln zur russischen Verskunst auf, jeder unter dem Einfluss seiner während des Auslandsstudiums erworbenen Kenntnisse. Während sich Tredjakovskij an französischen Vorbildern orientierte, griff Lomonosow auf deutsche Leitbilder zurück.⁵

Die historisch-philologische Fakultät der Universität Moskau verfügte bei ihrer Gründung im Jahre 1755 über drei Lehrstühle, und zwar für Philosophie, Rhetorik und Geschichte. Schon das Universitätsstatut von 1804 sah durch die Einführung der Lehrstühle für Griechische Sprache und Literatur, für Altertümer und Lateinische Sprache sowie für Rhetorik, Poetik und Russische Sprache eine differenziertere Literaturwissenschaft vor. Im Statut von 1835 wurde ein zusätzlicher Lehrstuhl für Orientalische Literatur eingerichtet und die Russische Literatur- und die Russische Sprachwissenschaft wurden durch getrennte Professuren vertreten. Durch das Statut von 1863 wurde erstmals ein Lehrstuhl für Allgemeine Literatur institutionalisiert, der 1884 die Bezeichnung Geschichte der westeuropäischen Literaturen erhielt und als „Geburtsstunde der Lehrstühle für Weltliteratur sowie der Komparatistik in Russland“⁶ anzusehen ist.

Die staatlich verordnete Europäisierung unter Peter dem Großen hatte in Russland eine außerordentliche Rezeptionsanstrengung mit sich gebracht, die zu einer umfangreichen Übersetzungskultur führte, an der auch zahlreiche russische Schriftsteller beteiligt waren. Zu ihnen gehörten im späteren Verlauf auch Nikolaj M. Karamzin (1766-1826) und Vasilij A. Žukovskij (1783-1852).⁷ Im Bereich der literarischen Darstellung fremder Länder und Kulturen, einem wichtigen Arbeitsfeld komparatistischer For-

⁴ G. Stökl, *Russische Geschichte, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1973, S. 427f.

⁵ A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, Bd. I, München 1957, S. 349.

⁶ D. Kemper, a. a. O., S. 63.

⁷ W. Nell, *Russland-Bild und Postmoderne – eine komparatistische Skizze*, in: *Deutsch-russische Germanistik*, Moskau 2008, S. 126.

schungen, hat sich Karamzin durch seine „Pis'ma russkogo putešestvennika“ (Briefe eines russischen Reisenden) besondere Verdienste erworben. Als Literaturkritiker verfasste er u. a. die Besprechungen „O Šekspire i ego tragedii ‚Julij Cezar‘“ (Über Shakespeare und seine Tragödie ‚Julius Caesar‘) und Lessings „Emilija Galotti“. In seinem „Panteon inostranoj slovesnosti“ (Pantheon des ausländischen Schrifttums) veröffentlichte er seine Übersetzungen ausländischer Autoren, um sie einer breiteren russischen Öffentlichkeit bekannt zu machen. Mit dem „Vestnik Evropy“ (Der Bote Europas) gründete er die erste literarisch-politische Zeitschrift Russlands, in der Puschkin seine ersten Gedichte veröffentlichte. Ganz im Sinne des Sentimentalismus postulierte er sein literarisches Credo in dem kurzen Aufsatz „Čto nužno avtoru?“ (Was benötigt ein Autor?). Demnach müsse ein Schriftsteller neben Talent, Wissen, scharfem Verstand und einer lebhaften Vorstellungskraft auch ein gutes, empfindsames Herz besitzen, „esli chočet pisat' dja večnosti i sobirat' blagoslovenija narodov“.⁸

Zukovskij war ebenfalls als *intermédiaire* tätig. Seine Übersetzungen verschiedener Balladen Schillers, Goethes, Uhlands und Walter Scotts hatten den Charakter eigenständiger kreativer Bearbeitungen. Anerkennung fanden auch seine Übersetzungen von Homers „Ilias“, Vergils „Aeneis“, der Herderschen Version des „Cid“ wie auch Schillers „Jungfrau von Orléans“. Als Dichter brachte er seine große Bewunderung für den deutschen Dichterkönig in seiner Hommage „K Gëte“ (An Goethe) zum Ausdruck. Durch seine besondere Stellung am Zarenhof als Russischlehrer der deutschstämmigen späteren Kaiserin Aleksandra Fëdorovna und Erzieher des Thronfolgers Aleksandr Nikolaevič genoss sein Urteil großes Gewicht bei seinen literarisch interessierten Zeitgenossen. In ihm erlangte der langwierige Prozess der Europäisierung der russischen Literatur einen Höhepunkt.⁹

Die literarische Kritik nahm ihren Anfang in Russland nach einer Epoche der erhabenen klassischen und darauf folgenden romantischen Dichtung, die beide im krassen Gegensatz zu den wirklich herrschenden Verhältnissen jener Zeit standen und folglich die Entfaltung einer realistischen Prosa geradezu heraufbeschworen. Eine besondere Rolle spielten hierbei die Zeitschriften. Sie boten nicht nur berühmten Schriftstellern ein Forum, sondern ermöglichten es den Literaturkritikern, die sich keineswegs nur auf die schöngeistige Literatur beschränkten, die eklatanten gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten aufzuzeigen. Zu nennen sind hier vor allem die Zeitschriften „Moskovskij Telegraf“ (Der Moskauer Telegraph), „Teleskop“, „Molva“ (Das Gerücht), „Moskovskij Nabljudatel“ (Der Moskauer Beobachter), „Otečestvennyje Zapiski“ (Vaterländische Annalen),

⁸ N. M. Karamzin, Sočinenija v dvuch tomach, tom vtoroj, Leningrad 1984, S. 60: „wenn er für die Ewigkeit schreiben und den Segen der Völker empfangen wolle.“

⁹ R. Lauer, Geschichte der russischen Literatur, München 2000, S. 137ff.

„Sovremennik“ (Der Zeitgenosse) und „Russkoe Slovo“ (Das russische Wort), welche oftmals von der zaristischen Zensur wegen ihrer kritischen Artikel verboten wurden. Als bekanntester Vertreter der Literaturkritik der damaligen Zeit gilt Vissarion G. Belinskij (1811-1848), der sich schon früh in der Kunst der zweideutigen und umschreibenden Ausdrucksweise übte, um seine radikalen Ansichten zu verbreiten. Belinskij wurde zum Vorkämpfer des russischen Realismus in der Literatur und sein großes Verdienst besteht darin, die Literatur zu einem Anliegen aller gebildeten Russen gemacht zu haben. Beeinflusst von den deutschen Philosophen Schelling, Fichte, Hegel und Feuerbach gelangte er vom romantischen Idealismus über den Materialismus zum utopischen Sozialismus und machte die literarische Kritik zur führenden wegweisenden Institution in der russischen Gesellschaft. So überwand er die Theorie des *l'art pour l'art*, der er zeitweilig anhing, in seiner 1847 erschienenen Abhandlung „Vzgljad na russkiju literaturu“ (Ein Blick auf die russische Literatur) und plädierte für die Einbeziehung sozialer Anliegen mit Sicht auf die im zaristischen Russland herrschenden Zustände, eine nicht ungefährliche Sichtweise.¹⁰

Der Literatur- und Gesellschaftskritiker Nikolaj G. Černyševskij (1828-1889) stand in Belinskij's Tradition. Er veröffentlichte 1855 die literarische Arbeit „Očerki Gogolskogo perioda“ (Skizzen der Zeit Gogols) als Ergänzung der Darstellung der russischen Literatur Belinskij's. Zwei Jahre später erschien seine Abhandlung „Lessing i ego vremeni“ (Lessing und seine Zeit). Danach gab er seine Tätigkeit als Literaturkritiker weitgehend auf und wandte sich in kritischen Artikeln wirtschaftlichen, soziologischen und politischen Themen zu, die ihn wegen ihrer Radikalität den Vorwurf einbrachten, eine revolutionäre Stimmung in der Gesellschaft zu schüren, was zu seiner Inhaftierung und schließlich zur Verbannung nach Sibirien führte.

Neben Černyševskij erwarb sich Nikolaj A. Dobroľubov (1836-1861) trotz seines nur kurzen Wirkens, er starb im Alter von nur 25 Jahren, Anerkennung als Literaturkritiker. Wie sein Lehrer Černyševskij folgte er der sozilliterarischen Linie Belinskij's und erlangte Berühmtheit durch die kritische Analyse der Titelfigur des Romans „Oblomov“ von Gončarov, indem er u. a. die Gemeinsamkeiten zwischen einer Reihe bedeutender russischer Romanhelden aufzeigte, vor allem aber die Rolle des Adels in der Gesellschaft entlarvte. Auch Dimitrij I. Pisarev (1840-1868) hatte durch seine literarisch-journalistischen Artikel Aufmerksamkeit erregt und wurde wegen staatsgefährdender Tätigkeit inhaftiert. Bekannt wurde er als Literaturkritiker durch seinen Aufsatz „Bor'ba za žizn'" (Kampf ums Leben), in welchem er Dostoevskij's Roman „Schuld und Sühne“ einseitig vom Standpunkt des Daseinskampfes deutete.¹¹

¹⁰ A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur, Bd. II, München 1957, S. 202ff.

¹¹ Ebd., S. 351ff.

Als Pionier russischer komparatistischer Studien gilt Fëdor I. Buslaev (1818-1898). Nach einer Reise durch Westeuropa zum Professor der Moskauer Universität und später zum Mitglied der Petersburger Akademie der Wissenschaften ernannt, befasste er sich zuerst mit der historischen Entwicklung der slawischen Sprachen, ehe er sich für die Volksdichtung und altrussische Kunst interessierte. Als Vertreter der mythologischen und kulturhistorischen Schule bediente er sich bei der Erforschung der Folklore der historisch-vergleichenden Methode. Buslaevs Schüler Aleksandr N. Veselovskij (1838-1906) wurde zum eigentlichen Begründer der Komparatistik in Russland. Nach Aufenthalten in verschiedenen europäischen Ländern kehrte er nach Russland zurück, wo er ab den siebziger Jahren Allgemeine Literatur an der Petersburger Universität lehrte. Er erhob den Anspruch, die Allgemeine Literaturgeschichte solle das weltweite Gesamtbild der literarischen Entwicklung durch den Vergleich ähnlicher Fakten in verschiedenen Nationalliteraturen darstellen.¹² Sein Hauptwerk „Istoričeskaja Poëtika“ (Historische Poetik) hatte großen Einfluss auf die folgenden Generationen von Literaturwissenschaftlern. Seine Schule der historischen Poetik und die von Aleksandr A. Potebnja (1835-1891) begründete Schule der linguistisch-psychologischen Poetik schufen die Voraussetzungen für den entstehenden russischen Formalismus. Beide Wissenschaftler standen in scharfem Gegensatz zur bisherigen traditionellen soziologischen Literaturkritik. Auf dem Gebiete der vergleichenden Literaturwissenschaft errang Aleksej N. Veselovskijs (1843-1918), der Bruder Aleksandrs, durch seine Studie „Zapadnoe vlijanie v novoj ruskoj literature“ (Der westliche Einfluss in der neuen russischen Literatur) Bekanntheit. Es gab aber auch antiwestliche Tendenzen. Im Zuge der seit Mitte des 19. Jahrhunderts anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen Slawophilen und Westlern hatte Nikolaj Strachov (1824-1895) mit seinem Buch „Bor'ba protiv zapada v našej literature“ (Der Kampf gegen den Westen in unserer Literatur) den westlichen Einflüssen in der Literatur eine Absage erteilt.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts waren in Russland Auseinandersetzungen auf den wichtigsten Gebieten der Geisteswissenschaften durch das Medium der Literatur ausgetragen worden, wohingegen systematische wissenschaftliche Erörterungen noch bis auf wenige Ausnahmen weitgehend unterentwickelt waren. So blieb auch die Literaturwissenschaft von der Literaturkritik nicht scharf abgegrenzt.¹³ Das änderte sich mit dem

¹² A. I. Žerebin, Der Geheimcode der russischen Germanistik, Zur Geschichte der historisch-vergleichenden Methode, Übersetzung aus: Russische Germanistik, Jahrbuch des Russischen Germanistenverbandes 1, 2004, S. 13f.

¹³ A. I. Žerebin, *Cultural turn* auf russische Art, in: Deutsch-russische Germanistik, Moskau 2008, S. 38. Der Autor zeigt die Hinwendung der russischen Literaturwissenschaft zur Kulturwissenschaft am Beispiel der verschiedenen russischen literaturwissenschaftlichen Schulen auf, verweist aber im Hinblick auf die neueren Entwicklungen der russischen Kulturologie ausdrücklich auf die Tatsache, dass die russische Literaturwissenschaft traditionell „im nationalen Kon-

Auftreten der Formalisten, die das Kriterium wissenschaftlicher Objektivität bei der Untersuchung literarischer Werke einforderten. Zwar wurde die soziologische Literaturauffassung nach der Oktoberrevolution vom marxistisch-leninistischen Staat weiter gefördert, fand aber in den Formalisten bis zum Ende der zwanziger Jahre konsequente Gegner.

Die Formalisten betrachteten die Entwicklung der Literatur als eine Folge von Stilen, Formen und Gattungen, lehnten die Bedeutung äußere Einflüsse ab und konzentrierten sich auf eine strenge systemimmanente Analyse. Ihre wichtigsten Vertreter bereicherten die wissenschaftlichen Werke über die Literaturtheorie in einem bisher unbekanntem Maße. Hier sind vor allem die Standardwerke „Teorija literatury“ (Theorie der Literatur) von Boris V. Tomaševskij (1890-1957), „Teorija prozy“ (Theorie der Prosa) von Viktor B. Šklovskij (1893-1984), „Problema stichotvornogo jazyka“ (Das Problem der Verssprache) von Jurij N. Tynjanov (1894-1943) und „Melodika russkogo liričeskogo sticha“ (Die Melodik des russischen lyrischen Verses) von Boris M. Ėjchenbaum (1866-1959) zu nennen. Die Vertreter der in der Tradition der Literaturkritik des 19. Jahrhunderts stehenden soziologischen Schule widmeten sich anderer Problemstellungen, wie die Titel einiger Werke der bekanntesten marxistischen Kritiker beweisen: Lev D. Trockijs (1879-1940) „Literatura i revolucija“ (Literatur und Revolution), Pëtr S. Kogans (1872-1932) „Literatura velikogo desjatiletija“ (Die Literatur des großen Jahrzehnts), Anatolij V. Lunačarskijs (1875-1933) „Lenin i literaturovedenie“ (Lenin und die Literaturwissenschaft), Vjačeslav P. Polonskijs (1886-1932) „O sovremennoj literature“ (Über die zeitgenössische Literatur), Valerjan Poljanskijs (1881-1948) „Voprosy sovremennoj kritiki“ (Fragen der zeitgenössischen Kritik).

Die Formalisten förderten eine umfangreiche Auseinandersetzung mit den bisher von der Literaturkritik vernachlässigten formalen Aspekten eines literarischen Werkes, riefen aber schon bald die Gegenwehr der orthodox-marxistischen Kritiker hervor. Nach einigen Jahren der Polemik zwischen den radikalsten Vertretern beider Richtungen der literarischen Kritik zeigten sich die Formalisten zwangsweise bereit, auch gesellschaftliche und historische Probleme in ihre Studien einzubeziehen. Aber auch vereinzelt marxistisch orientierte Kritiker berücksichtigten schon bald auch formale Aspekte stärker als bisher.¹⁴ Der russische Formalismus erlangte Bedeutung für die internationale Literaturwissenschaft. Seine Arbeitsmethoden blieben nicht nur auf die russische Literaturwissenschaft begrenzt, sondern hatten eine befruchtende Wirkung auf den literarischen Strukturalismus sowie auf die Entwicklung der wissenschaftlichen supranationalen Literaturbetrachtung in den Vereinigten Staaten von Amerika.¹⁵

zept des ganzheitlichen Wissens“ wurzelt und somit schon immer einen kulturwissenschaftlichen Aspekt implizierte.

¹⁴ G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur, München 1957, S. 263ff.

¹⁵ H. Dyerinck, a. a. O., S. 49.

Auf dem Gebiete der Komparatistik haben sowohl die Formalisten als auch die marxistischen Literaturkritiker weitere Beiträge geleistet. In erster Linie sind hier die Studien Viktor M. Žirmunskijs (1891-1971) über „Bajron i Puškin“ (Byron und Puschkin) wie auch über „Gëte v ruskoj literature „ (Goethe in der russischen Literatur) sowie „Srvnitel'noe literaturovedenie i problema literaturnych vlijanij“ (Die vergleichende Literaturwissenschaft und das Problem der literarischen Einflüsse), Viktor B. Šklovskijs über „Puškin i Stern“ (Puschkin und Sterne), Boris M. Ėjchenbaums über „Tolstoj i Pol de Kok“ (Tolstoj und Paul de Kock), Nikolaj K. Pikanovs (1878-196) über „Griboedov i Moljer“ (Griboedov und Molière) sowie Isaak M. Nusinovs (1889-1950) „Puškin i mirovaja literatura“ (Puschkin und die Weltliteratur) zu erwähnen. Eine Sonderstellung nimmt Dmitrij Mirskij (1890-1939 o. 1946) ein, der als Universitätsdozent zwischen 1922 und 1932 in London russische Literatur lehrte und „versuchte, die moderne englische Literatur in Russland bekannt zu machen“.¹⁶ Seine Essays über T. S. Eliot, Aldous Huxley und James Joyce sowie sein komparatistischer Artikel „Dos Passos, sovetskaja literatura i zapad“ (Dos Passos, die sowjetische Literatur und der Westen) fanden große Beachtung und wurden kontrovers diskutiert.

Zu Beginn der 1930er Jahre setzte nun in der sowjetischen Literaturkritik eine Auseinandersetzung ein, inwieweit westliche, damals als progressiv geltende, die bürgerliche Gesellschaft ablehnende Schriftsteller wie Marcel Proust und James Joyce für die sowjetischen Kollegen Vorbildcharakter haben könnten. Die Debatte wurde jedoch abrupt von der kommunistischen Partei beendet. Die Situation für die russischen Schriftsteller und Literaturkritiker hatte sich schlagartig verändert mit der beim ersten Allunionskongress des sowjetischen Schriftstellerverbandes 1934 von Andrej A. Ždanov (1896-1948), dem damaligen Leiter der kommunistischen Parteiorganisation Leningrads, im Auftrage der Regierung propagierten Vorgabe des Sozialistischen Realismus, d.h. mit der rigorosen Forderung, die Kunst und die Literatur habe ausschließlich und uneingeschränkt dem kommunistischen Staat zu dienen. Jeder, der sich dieser Forderung widersetzte, hatte fortan mit schwerwiegenden Konsequenzen zu rechnen, denn schon bald initiierte Ždanov, der „stalinistische Totengräber der sowjetischen Kultur“¹⁷, die Verfolgung nicht systemkonformer Schriftsteller. Die Folge war eine Stagnation der Literatur, abgesehen von der Verherrlichung des Sowjetstaates und des geschmacklosen Stalinkultes. Die Festlegung tabuisierter Themen dauerte bis in die 1980er Jahre an.¹⁸

Während des 2. Weltkrieges war die Kommunistische Partei zwar noch bereit, Konzessionen zur Förderung des russischen Patriotismus zu ma-

¹⁶ R. Lauer, a. a. O., S. 581. Mirskij fiel nach seiner Rückkehr nach Russland in Ungnade und starb in Stalins GULAG zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt.

¹⁷ G. Stökl, a. a. O., S. 728.

¹⁸ R. Lauer, a. a. O., S. 691.

chen, verschärfte aber gleich nach dem Krieg wieder die ideologische Kontrolle. 1946 wurden in einer Parteiresolution über die Zeitschriften „Zvezda“ (Der Stern) und „Leningrad“ massive Angriffe gegen den Schriftsteller Michail M. Zoščenko (1895-1958) und die Dichterin Anna A. Achmatova (1889-1966) vorgebracht. Zoščenko, der es gewagt hatte, das Leben der Sowjetmenschen satirisch darzustellen, wurde der Geschmacklosigkeit und des Banausentums geziehen.¹⁹ Achmatova musste sich des Vorwurfs erwehren, ihre Poesie sei bürgerlich-aristokratisch und dekadent. Auch Boris Pasternak blieb nicht von der Partaikritik verschont.

Basierend auf den Parteivorgaben von 1934 wurden von Ždanov 1946 neue Beschränkungen angekündigt. Die Kampagne richtete sich nun massiv gegen den Westen und erfasste alle intellektuellen Bereiche. Besonders in den Focus der Kritik geriet eine Reihe führender Literaturwissenschaftler, die als „bezrodnye kosmopolity“ (wurzellose Kosmopoliten) bezeichnet wurden. Aleksandr A. Fadeev (1901-1956), der Generalsekretär des Sowjetischen Schriftstellerverbandes, der schon die Attacke gegen Pasternak geführt hatte, griff 1947 in einem Referat über die Aufgaben der sowjetischen Literaturtheorie und Literaturkritik das sechs Jahre zuvor veröffentlichte Buch Nusinovs an, in dem der anerkannte marxistische Literaturkritiker bis dahin unwidersprochen auf Puschkins Verbindungen zur westeuropäischen Literatur hingewiesen hatte. Nun wurde er als Träger eines wurzellosen „Kosmopolitismus“ bezeichnet. Verantwortlich für seine Sichtweise wurden die Theorien von Aleksandr N. Veselovskij gemacht, der erst den Weg bereitet habe für den „Komparativismus“ und die damit verbundene Kriecherei vor dem Westen.²⁰ Auch Vladimir F. Šišmarev, der für Veselovskij Partei ergriffen hatte, sah sich massiven Angriffen ausgesetzt.²¹ „Veselovskijismus“ und „Komparativismus“ wurden gleichgesetzt mit „Kosmopolitismus“ und galten fortan als Todsünde in der sowjetischen Literaturwissenschaft. So wurden auch die angesehenen Autorenkollektive der Akademie der Wissenschaften gerügt, weil sie es gewagt hatten, in den von ihnen 1946 publizierten Werken zur Geschichte der französischen und englischen Literatur auf westeuropäische Einflüsse hinzuweisen. Wenn es allerdings darum ging, russische, oder gar sowjetische Einflüsse auf die westeuropäische und amerikanische Literatur nachzuweisen, war die „komparativistische“ Methode keineswegs verpönt.²² Der politische Druck wurde so unerträglich, dass 1948 eine Reihe von Literaturkritikern, die komparatistische Arbeiten veröffentlicht hatten, in einer demütigenden

¹⁹ Vgl. J. V. Tomaševskij, *Literatura – proizvodstvo opasnoe*. M. Zoščenko: žizn', tvorčestvo, sud'ba, Moskva 2004. (Literatur – ein gefährliches Produkt. M. Zoščenko: Leben, Schaffen, Schicksal)

²⁰ V. Kirpotin, *O nizkopoklonstve pered zapadom, ob Aleksandre Veselovskom, o ego posledovatel'jach i o samom glavnom*, (Über die Kriecherei vor dem Westen, über Aleksandr Veselovskij und seine Anhänger und über das Allerwichtigste), in: Oktjabr 1948, 1, S. 3-27.

²¹ V. F. Šišmarev, *Aleksandr Veselovskij i russkaja literatura*, Leningrad 1947.

²² G. Struve, a. a. O., S. 439.

Aktion öffentlich dem „Veselovkijismus“ abgeschworen und Besserung gelobt. Die Kampagne gegen den „Veselovkijismus“ ging einher mit einer beispiellosen Diffamierung des Westens und einer maßlosen Verherrlichung der Sowjetunion und hatte unbestritten antisemitische Tendenzen.²³ Die Zeit der Gängelung der Kultur in der Sowjetunion ging unter der Bezeichnung *Ždanovščina* in die Geschichte ein und hatte eine verhängnisvolle Isolation des sowjetischen Geisteslebens zur Folge. Die Abkapselung von den universellen kulturellen Entwicklungen führte dazu, dass wichtige Anregungen entfielen und Maßstäbe verloren gingen.²⁴

Nach Stalins Tod stellte sich während der „Taufwetterperiode“ eine Zeit der Entspannung ein. Einige Jahre später fand 1960 am Institut für Weltliteratur der Akademie der Wissenschaften in Moskau die Konferenz über die „*Vzaimosvjazi i vzaimodejstvij nacional'ych literatur*“ (Die wechselseitigen Verbindungen und Wechselwirkungen der Nationalliteraturen) statt, auf der von offizieller Seite keine Einwände mehr gegen die vergleichende Literaturwissenschaft erhoben wurden. Neben dem Moskauer Institut für Weltliteratur, dem sog. Gorkij-Institut, hat auf dem Gebiet der literaturwissenschaftlichen Forschung das Institut für Wechselbeziehungen zwischen der russischen Literatur und den Literaturen des Auslands an der Petersburger Abteilung der Akademie der Wissenschaften, das sog. Puschkin-Haus, eine führende Rolle inne.

Besonders fruchtbar war das Schaffen und Wirken von Michail P. Alekseev in St. Petersburg, der seit Ende der 1950er Jahre verstärkt als Verfasser und Herausgeber einer Reihe wissenschaftlicher Arbeiten auf dem Gebiet der Komparatistik hervortrat. Hierzu zählen „*Didro i russkie pisateli ego vremeni*“ (Diderot und russische Schriftsteller seiner Zeit), „*Puškin. Sravnitel'no-istoričeskoe issledovanie*“ (Puschkin. Die vergleichend-historische Forschung), „*Russkie istočniki dlja istorii zarubežnych literatur*“ (Russische Quellen für die Geschichte der ausländischen Literaturen), „*Sravnitel'noe literaturovedenie*“ (Vergleichende Literaturwissenschaft), „*Vzaimosvjazi russkoj i zarubežnych literatur*“ (Wechselbeziehungen der russischen und ausländischen Literaturen), „*Russkaja literatura i romanskij mir*“ (Die russische Literatur und die romanische Welt), „*Puškin i mirovaja literatura*“ (Puschkin und die Weltliteratur), „*Šekspir i russkaja literatura*“ (Shakespeare und die russische Literatur), „*Època prosveščenijsa. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury*“ (Die Epoche der Aufklärung. Aus der Geschichte der internationalen Beziehun-

²³M. Slonim, *Die Sowjetliteratur*, Stuttgart 1972, S. 337. Vgl. auch K. Azadovskij/B. Egorov, *From Anti-Westernism to Anti-Semitism*, in: *Journal of Cold War Studies*, 2002, S. 66-80: Die Autoren zeigen die Entwicklung vom russischen Nationalismus zum Patriotismus über den Veselovkijismus bis hin zum Antisemitismus auf. Sie benennen auch die jüdischen Opfer der Kampagne am Moskauer Institut für Weltliteratur und am Leningrader Puschkin-Haus namentlich.

M. Slonim, *Die Sowjetliteratur*, Stuttgart 1972, S. 337

²⁴G. v. Rauch, *Geschichte der Sowjetunion*, Stuttgart 1969, S. 467.

gen der russischen Literatur), „Russkaja kul'tura XVIII veka i zapadno-evropejskie literatury“ (Die russische Kultur des 18. Jahrhunderts und die westeuropäischen Literaturen). Jurij D. Levin veröffentlichte in den 1980er Jahren in St. Petersburg die Studien „Ossian v russkoj literature“ (Ossian in der russischen Literatur) und „Šekspir i russkaja literatura XIX veka“ (Shakespeare und die russische Literatur des 19. Jahrhunderts). In Moskau wurde Ende der 1990er Jahre ein komparatistisches Großprojekt aus dem Bereich der Imagologie in Angriff genommen unter dem Titel „Obraz Rossii v kul'ture drugich stran. Obrazy drugich stran v kul'ture Rossii“ (Das Bild Russlands in der Kultur anderer Länder. Die Bilder anderer Länder in der Kultur Russlands).

Obwohl seit dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums verschiedene Forschungsprojekte verwirklicht werden konnten, die bis dahin politisch undenkbar waren, und zahlreiche internationale Seminare und Kongresse einberufen wurden, haben die Institutionen mit neuen Schwierigkeiten zu kämpfen, da die massive finanzielle Unterstützung durch den Staat weitgehend entfallen ist. Neben den immensen ökonomischen Zwängen machte der Direktor des Puschkin-Hauses eine weitaus größere Gefahr ausfindig, nämlich das bedauernde generelle Absterben der russischen literarischen Kultur durch die unaufhaltsamen Einflüsse der elektronischen Medien.²⁵

Literaturverzeichnis:

- Azadovskij, Konstantin/Egorov Boris: From Anti-Westernism to Anti-Semitism. In: *Journal of Cold War Studies*. 4:1. 2002. 66-80.
- Dyserinck, Hugo: *Komparatistik*. Eine Einführung. Bonn 1977.
- Ingold, Felix P.: Auf dem Vulkan. Das Petersburger Puschkinhaus zwischen Jubel und Resignation. In: *Neue Züricher Zeitung*. 04. April 2006.
- Karamzin, Nikolaj M.: *Sočinenija v dvuch tomach*. Tom vtoroj. *Kritika. Publizistika. Glavy iz <Istorija gosudarstva rossijskogo>*. Leningrad 1984.
- Kemper, Dirk: Wissensarchäologie statt Bologna-Falle. Annäherungen an die russische Germanistik als Wissenschaft. In: *Deutsch-russische Germanistik*. Moskau 2008. S. 46-65.
- Kirpotin, V.: O nizkopoklonstve pered zapadom, ob Aleksandre Veselovskom, o ego posledovateljach i o samom glavnom. In: *Oktjabr 1948*. 1. 3-27.
- Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur*. München 2000.
- Michajlov, Aleksandr V.: Zum heutigen Stand der Germanistik in Russland. Ein vorläufiger Bericht. In: König, Christoph (Hrsg.): *Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945-1992*. Berlin/New York 1995. S. 184-202.
- Nell, Werner: *Russlandbild und Postmoderne – eine komparatistische Skizze*. In: *Deutsch-russische Germanistik*. Moskau 2008. S. 122-150.
- Rauch, Georg von: *Geschichte der Sowjetunion*. Stuttgart 1969.
- Šišmarev, Vladimir F.: *Aleksandr Veselovskij i russkaja literatura*. Leningrad 1947.
- Slonim, Marc: *Die Sowjetliteratur*. Stuttgart 1972.

²⁵ F. P. Ingold, Auf dem Vulkan, Das Petersburger Puschkinhaus zwischen Jubel und Resignation, in: *Neue Züricher Zeitung*, 04.05.2006.

Stender-Petersen, Adolf: Geschichte der russischen Literatur. Bd. 1 u. 2. München 1957.

Stökl, Günther: Russische Geschichte. Stuttgart 1973.

Struve, Gleb: Geschichte der Sowjetliteratur. München 1956.

Tomaševskij, Jurij V.: Literatura – proizvodstvo opasnoe. Michail Zoščenko: žizn', tvorčestvo, sud'ba. Moskva 2004.

Žerebin, Aleksej I.: *Cultural turn* auf russische Art. In: Deutsch-russische Germanistik. Moskau 2008. S. 36-45.

Žerebin, Aleksej I.: Der Geheimcode der russischen Germanistik. Zur Geschichte der historisch-vergleichenden Methode. Übersetzung aus: Russische Germanistik. Jahrbuch des russischen Germanistenverbandes. 1. Moskau 2004. S. 11-29.

Komparatistik Online © 2009



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de