

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.<sup>1</sup> 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.*“<sup>2</sup>

### **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.<sup>3</sup> Zweitens, und zwar im Bezug auf den Sprachgebrauch: (1) die Unmenge von Eigennamen (Straßen, Personen, Geschäfte Dublins)<sup>4</sup> und ihre verwirrende Gleichartigkeit (Father Conmee – Don John Conmee; Molly – Milly – O'Molloy; M'Guinness – Maginni; Mr. Dedalus – Stephen Dedalus...);<sup>5</sup> (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.<sup>6</sup> 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...“<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 Conmee* im ersten Abschnitt) vermieden, sodass der Leser den Eindruck hat, alles tauche zum ersten Mal auf.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

„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.“<sup>14</sup>

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...“<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup>

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;<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

## 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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*“.<sup>23</sup> 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!*“.<sup>24</sup> 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!*“.<sup>25</sup> 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“.<sup>26</sup> 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),<sup>27</sup> 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;<sup>28</sup> 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‘.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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 –<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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;<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Und in dieser kubistischen Darstellung ist der anscheinend abwesende Erzähler in seiner Abwesenheit mehr präsent denn je.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> ‚Arrangeur‘ wäre vielleicht der treffende Begriff für solche Figur.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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*;<sup>40</sup> und als sie im Abschnitt 7 an *Monypeny's* Ecke vorbeigehen, notiert Miss Dune das Datum.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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.<sup>46</sup> Gewiss ist der Rekurs auf Bergsons Begriff der *Durée*, um die Zeitstruktur der modernen Literatur philosophisch zu begreifen, nicht neu;<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

„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. (...)“<sup>50</sup>

*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.“<sup>51</sup>

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.“<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup> 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?),<sup>54</sup> 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 Cunningham's letter. Yes. Oblige him, if possible. Good practical catholic: useful at mission time.“<sup>55</sup>

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.*“<sup>56</sup> – 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;<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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.“<sup>59</sup>

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 keine Adjektive, 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.<sup>60</sup> 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,<sup>61</sup> 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?*“;<sup>62</sup> oder wenn es im Text heißt, das Telefon klinge ‚unhöflich‘: „*The Telephone rang rudely by her ear*“.<sup>63</sup> 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.“<sup>64</sup>

*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“.<sup>65</sup>

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 Strohhalm kaut – eine eher komische Haltung für die Stadt.

„Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth“<sup>66</sup>

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*)<sup>67</sup> von den scheinend untätigen (intellektuellen?)<sup>68</sup> Dubliners,<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup>

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

#### 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*“<sup>72</sup>; 12: „*A cavalcade in easy trot along Pembroke quay passed, outriders leaping, leaping in the air*“<sup>73</sup>). 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*“<sup>74</sup> 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*“.<sup>75</sup>

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 Abschnittees 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 war: 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.<sup>76</sup>

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.<sup>77</sup> 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.“<sup>78</sup>

### **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](mailto:redaktion@komparatistik-online.de)