

Oldenburger Universitätsreden

Nr. 24

Rüdiger Hillgärtner

**Von den Schwierigkeiten
der Modernität**

**aporetische Aspekte in frühen
poethologischen Ansätzen
von Joyce, Woolf, Pound und Eliot**



VORWORT

Wissenschaftler des Fachbereiches *Literatur- und Sprachwissenschaften* stellten den nach einer Fachbereichsteilung 1988 neugegründeten Fachbereich 11 der universitären Öffentlichkeit vor.

Der Literaturwissenschaftler Rüdiger Hillgärtner stellte mit seinem Beitrag "Von den Schwierigkeiten der Modernität" das Fach Anglistik vor. Wir veröffentlichen seinen Vortrag in den Oldenburger Universitätsreden, weil Hillgärtner mit seinen Ausführungen eine lebhafte Diskussion auslöste, die offen legte, daß die angesprochenen Grundfragen modernen künstlerischen Selbstverständnissen nicht nur im Bereich der Philologien, sondern auch im Bereich der Sozialwissenschaften, der Psychologie und der Kunstgeschichte auf großes Interesse stoßen.

Das Interesse wird wohl darüber hinaus fortbestehen, da die in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit, aber auch in den Medien geführten Diskussionen zu Fragen der Postmoderne eine Besinnung auf die Programmatik der Moderne erforderlich machen. Die gesellschaftlichen Folgen dieser Programmatik sind im Bewußtsein weiter Teile der Bevölkerung präsent anhand offenkundiger Krisenerscheinungen, die mit Rationalisierung, Industrialisierung, Mechanisierung und Urbanisierung der Lebenswelt zusammenhängen.

Daß die kulturelle und künstlerische Moderne mit einem wengleich widersprüchlichen Alternativprogramm zur gesellschaftlichen Entwicklung auf den Plan trat, dessen Möglichkeiten noch zur Diskussion stehen, ist weniger bewußt.

Einige Aspekte dieses kulturellen Programms hat Hillgärtners Vortrag in Erinnerung gerufen.

Oldenburg, im August 1988

Prof. Dr. F. W. Busch

Rüdiger Hillgärtner

Von den Schwierigkeiten der Modernität. Aporetische Aspekte in frühen poetologischen Ansätzen von Joyce, Woolf, Pound und Eliot.

Modern zu sein in dem Sinne, wie Virginia Woolf den Terminus im Titel ihres Essays "Modern Fiction" aus dem Jahre 1919 verwendet, bedeutet einen erklärten Bruch nicht nur mit den Schreibtechniken der Viktorianer und Edwardianer, sondern auch mit ihrer Gesellschaft und Kultur. Es ist ein Bruch, der zur Kenntnis nimmt, "that in or about December, 1910, human character changed",¹ wie Mrs. Woolf in einer berühmt gewordenen Formulierung ihres Essays "Mr. Bennett and Mrs. Brown" aus dem Jahre 1924 feststellt. Daran, daß eine Veränderung der Gesellschaft die Literatur nicht unberührt lassen könne, läßt sie keinen Zweifel: "All human relations have shifted - those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910."² Das Empfinden eines notwendigen Bruchs begleitet auch die poetologischen Überlegungen von Joyce, Eliot und Pound vor Kriegsausbruch und während des ersten Weltkrieges, ohne daß sie sich zu einer ähnlich präzisen Datierung verstehen müßten.

Wie sich dieser Bruch im einzelnen gestaltet und was ihn auslöst, welche Schlußfolgerungen aus ihm gezogen werden,

1 Woolf, Virginia, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", in: Woolf, Leonard, hg., Virginia Woolf, Collected Essays, London 1975, Bd. I, S. 320. Dieser Essay wird in der Folge als "Bennett-Brown" zitiert.

2 Ibid., S. 321.

ist bei den hier behandelten Autoren verschieden. Gemeinsam aber ist, daß an den Bruchstellen und im Hinblick auf die erhoffte Erneuerung sich ästhetische und soziale Erwägungen in einer utopischen Perspektive durchdringen. Diesem Aspekt und den damit verbundenen Aporien will ich im Folgenden an einzelnen Äußerungen von Joyce, Woolf, Eliot und Pound in der Art einer Stichprobenuntersuchung nachgehen.

"The modern spirit is vivisection",³ läßt Joyce seinen Protagonisten in dem zwischen 1904 und 1906 entstandenen Manuskript von *Stephen Hero* sagen. "Vivisection itself", fährt Stephen an derselben Stelle fort, "is the most modern process one can conceive. The ancient spirit accepted phenomena with a bad grace. The ancient method investigated law with the lantern of justice, morality with the lantern of revelation, art with the lantern of tradition. But all these lanterns have magical properties: they transform and disfigure."⁴ Gegen die traditonsgeleitete Wahrnehmung, der die Wirklichkeit das fraglos über die Normen und Konventionen Gegebene ist, setzt Stephen die unmittelbare Anschauung der Phänomene selbst. Nicht was sie herkömmlich bedeuten, nicht die überlieferten Umgangsweisen sind entscheidend, sondern was sie dem Bewußtsein sind, das sich von den Verzerrungen, Vorurteilen und Entstellungen des Hergebrachten befreit hat. Realität ist nicht mehr das Gegebene, sondern das zu Entdeckende, das Aufgegebene. "The modern method", erklärt Stephen, "examines its territory by the light of day. Italy", das er als Beispiel nimmt, "has added a science to civilisation by putting out the lantern of justice and considering the criminal in (...) production and action. All modern political and religious criticism dispenses with presumptive States, (...) presumptive Redeemers and Churches (...) It examines the entire community in action and reconstructs the spectacle of

3 Joyce, James, *Stephen Hero*, New York 1963, S. 186. Dieses Werk wird in der Folge als "*Stephen Hero*" zitiert.

4 Ibid.

redemption."⁵ Das Bewußtsein der Moderne ist demnach kritisch und wissenschaftlich. Es bricht in allen Bereichen der Gesellschaft mit dem metaphysisch Geoffenbarten, mit dem bloß Geglaubten und für wahr Gehaltenen, mit dem über Brauchtum Legitimierten und setzt an deren Stelle die empirische Wahrheit und die Einrichtung der Wirklichkeit als bewußte Rekonstruktion.

Stephens Äußerungen klingen wie die eines Soziologen oder Politologen, womöglich auch eines Gesellschaftsreformers, aber sie sind die eines Ästheteten. In einer erstaunlichen Wendung des Arguments versichert er seinem Gesprächspartner Cranly: "If you were an esthetic philosopher you would take note of all my vagaries because here you have the spectacle of the esthetic instinct in action."⁶ Die wissenschaftliche und die ästhetische Entmachtung der Tradition gehen Hand in Hand. Im modernen Bewußtsein verschränken sich wissenschaftlicher und künstlerischer Blick bei der Befreiung der Welt von ihren eingebildeten Erlösungen und im Bemühen, das "spectacle of redemption" zu rekonstruieren, was sich übersetzen läßt als Versuch, die Gesellschaft nach den Kategorien der Vernunft einzurichten. Die rational begründbare Ordnung der Dinge ist auch eine ästhetische Kategorie. Sie entspricht gewissermaßen dem, was der "esthetic instinct", der unwillkürliche Drang nach Gestaltung, von sich aus hervorbringt.

Die neue Ordnung der Dinge rückt in den Blick in schockartigen, visionären Offenbarungen in unverhofften, erleuchteten Augenblicken, die Joyce seinen Helden in ironischem Umgang mit scholastischer Terminologie Epiphanien nennen läßt. Im Moment der Epiphanie vollzieht sich die geistige Transformation der banalen Alltagsrealität. Gemeint ist eine

5 Ibid.

6 Ibid.

Transfiguration der utilitaristisch und instrumentell verfaßten Welt in plötzliches Für-Sich-Stehen, das um seiner selbst willen angeschaut wird, wobei dem Betrachter die Einsicht aufscheint, daß weder die Gegenständlichkeit noch er selbst in den Grenzen einer Gebrauchswertexistenz aufgehen. In *Stephen Hero* wie auch in dem 1916 publizierten *A Portrait of the Artist as a Young Man* fällt das Auge Stephens auf triviale Objekte, auf die Uhr am Gebäude einer Behörde⁷ oder auf den Korb eines Metzgerburschen,⁸ und erblickt Schönheit in ihnen. Er definiert diese ästhetische Qualität in den thomistischen Kategorien "integritas, consonantia, claritas", die er mit "wholeness, harmony and radiance" übersetzt.⁹ Am Beispiel von "claritas", bzw. "radiance", dem auratischen Erstrahlen der Dinge in einer Apotheose, in der sie Widerschein eines jenseitigen Lichts oder materieller Schatten einer ewigen Idee oder auch das Symbol einer transzendenten Realität wären,¹⁰ rekapituliert der Protagonist den theologischen Gehalt dieser Begriffe, indessen nur, um ihn aufzukündigen. "I thought he (Thomas von Aquin, R.H.) might mean that *claritas* is the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalization which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that is literary talk."¹¹ Mit dem Thomismus wird hier gebrochen und ebenso mit der Vorstellung einer göttlichen, heilsgeschichtlich sich erfüllenden Seinsordnung. Die ironische Pointe dieses Bruchs liegt indessen darin, daß das Durchgestrichene, Negierte weiterhin sichtbar bleibt, daß es nicht darum geht, den

7 Vgl. *ibid.*, S. 211.

8 Vgl. Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Frogmore, St. Albans 1977, S. 192. Dieses Werk wird in der Folge als "Portrait" zitiert.

9 Vgl. *ibid.*

10 Vgl. *ibid.*, S. 192f.

11 *Ibid.*, S. 193.

Gedanken der Sinnhaftigkeit der Realität in toto zu verwerfen, sondern ihn aus den religiösen, blickverstellenden Traditionen zu lösen und auf einem anderen Fundament, dem eines "human purpose in anything" zu begründen, wie man in Analogie zu Stephens Worten formulieren könnte. Dies wird gerade dadurch erreicht, daß die Dinge nicht als universale Symbole für anderes stehen, daß sie einzig für sich selbst sind, daß ihre scholastische "*quidditas*", von Stephen als "the *whatness* of a thing" übersetzt,¹² lediglich ihre unverwechselbare Identität als Selbstzweck bezeichnet. So werden sie gesehen im epiphanischen Zustand einer "stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist (...) Galvani (...) called the enchantment of the heart."¹³

In der ästhetischen Kontemplation blitzt, indem sie die Gegenstände und den Betrachter zu sich selbst kommen läßt, die Ahnung einer ästhetischen *und* gesellschaftlichen Ordnung auf, in der Objekte und Subjekte erlöst wären aus der Sklaverei des Für-Anderes-Sein. Dies ist die Rekonstruktion des "spectacle of redemption", von der vorher als Aufgabe des "modern mind" die Rede war¹⁴ - die Erfüllung der messianischen Verheißung wird als Akt der Befreiung von den gegebenen Verhältnissen im Diesseits mit Hilfe der ästhetischen Erfahrung gesucht. Diese Erfahrung ist allen Menschen ohne Ansehen von Geschlecht, Nation, Rasse, sozialer Klasse oder Kulturkreis zugänglich. Sie ist die Grundlage, auf der sich eine Gemeinschaft der Gleichen und Freien bilden könnte, um sich über die menschlichen Belange unbelastet von herrschaftlichen Traditionen zu verständigen.

12 Vgl. *ibid.*

13 *Ibid.*

14 Vgl. *Stephen Hero*, S. 186.

In der Polemik, die Virginia Woolf 1919 und 1924 in den beiden Essays "Modern Fiction" und "Mr. Bennett and Mrs. Brown" gegen Herbert George Wells, John Galsworthy und Arnold Bennett als führende Vertreter einer älteren, in sehr unterschiedlicher Weise mit dem edwardianischen Britannien verbundenen Autorengeneration entfesselt, geht es ebenfalls um eine veränderte Wahrnehmung der Realität. Die Befangenheit der Attackierten in den gesellschaftlichen und literarischen Konventionen der Edwardians verstelle ihnen den Blick für die alltägliche Wirklichkeit. Sie sähen die Menschen nicht, wie sie seien, sondern wie man sie aus dem Blickwinkel des Besitzbürgers oder des moralischen Gesellschaftsreformers anschau - als über den Leisten der Konvention des privaten Eigentums oder der rigiden Norm, wie sie sein sollten, Geschlagene. Dabei geht es nur vordergründig darum, daß Woolf Veränderungen in den sozialen Beziehungsstrukturen feststellt, denen die Romane der Genannten nicht gerecht würden. Die Kontroverse reicht tiefer, bleibt nicht stehen beim Streit um eine naturalistische oder abbildrealistische Wiedergabe der Oberflächenfakten. Es geht um ein emphatisches, gewissermaßen spirituell erleuchtetes Verständnis der Realität, das sich in einigem der epiphanischen Erfahrung bei Joyce annähert. "We should say that these three writers are materialists. It is because they are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us."¹⁴ Zur Verdeutlichung des Materialismusvorwurfs fügt sie hinzu: "They write of unimportant things; (...) they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring."¹⁵ Dies ist kein Plädoyer, sich vor dem Trivialleben des Alltags auf wie immer erhabene, großartige, überdauernde Themen

15 Woolf, Virginia, "Modern Fiction", in: Woolf, Virginia, *The Common Reader. First Series*, New York und London o. J., S. 151. Dieser Essay wird in der Folge als "Modern Fiction" zitiert.

16 *Ibid.*, S. 153.

zurückzuziehen. Ganz im Gegenteil. Strittig ist in erster Linie nicht, *was* mitgeteilt wird, sondern *wie* es mitgeteilt wird. Der Modus der Mitteilung - konventionelle Stereotypen oder unverstellte individuelle Perzeption - entscheidet über Banalität oder Authentizität des Mitgeteilten: Bennett, Wells und Galsworthy sind nach Ansicht ihrer Kritikerin trivial, weil sie die beobachteten Dinge und Personen nicht für sich selbst sprechen lassen. Sie bevormunden sie auktorial, gestalten sie nicht um ihrer selbst willen, sondern nehmen sie für äußerliche Zwecke in den Dienst. Die Lektüre vermittelt statt des Genusses der Kontemplation von sich selbst Genügendem moralische und propagandistische Appelle. Die Werke "leave one with so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction. In order to complete them it seems necessary to do something - to join a society, or, more desperately, to write a cheque. That done, the restlessness is laid, the book finished; it can be put upon the shelf, and never be read again."¹⁶ Die Behandlung, welche diese Bücher ihren Gegenständen und Charakteren angedeihen lassen, setzt fort, was außerhalb der Texte unter dem Regiment von Nützlichkeit, Komfort und Verwertung allgemeine gesellschaftliche Praxis ist.

Gegen dieses Realitätsverständnis, das sie als unreal empfindet,¹⁷ da es zur Wirklichkeit nie vordringe, setzt Woolf ein anderes. Sie verlangt ein Festhalten der Wahrnehmungseindrücke in einem Modus der Kontemplation, der entlastet ist von den sozialen und kulturellen Ordnungsmustern. Sie besteht auf der Befreiung des Blicks von mitgebrachten Vorurteilen, Werthierarchien und weltanschaulichen Perspektiven. Sie löst die aufnehmenden Sinne aus einem kategorialen Rahmen, mit dem das Bewußtsein auf alles Wahrgenommene die traditionellen Denkschablonen projiziert. Erst dann blitzen die

17 Bennett-Brown, S. 326f.

18 Vgl. *ibid.*, S. 325.

Fakten in ihrem Eigenleben auf als "life or spirit, truth or reality".¹⁸ Unwillkürlich ergreift diese Realität den Betrachter als Leben, das zu sich selbst gekommen ist. Als solches enthält es zwar die Prägemale der gesellschaftlichen Pyramide, in deren vertikaler Schichtung es sich reproduziert, aber der Blick, der auf diese Tatsachen fällt, wiederholt nicht von sich aus, was sozial der Fall ist, sondern läßt seine Impressionen auf einer horizontalen Ebene einander gleich gelten. An dieser Stelle, im Gleichgelten dessen, was seiner Herkunft nach ungleich ist, verklammert Woolf den ästhetischen Aspekt der Perzeption mit einem sozialutopischen. In der freien Kontemplation ereignet sich ein Bruch, durch welchen die Tatsachen des Seins ihren Status als Bewußtseinstatsachen verändern. Sie präsentieren sich in einer leuchtenden Aura des Soseins, in einer unwillkürlichen Ordnung jenseits von Zwang, in der sie bei sich sind. Sie offenbaren ihr Leben und in eins damit das Leben des ergriffenen Betrachters als "luminous halo".¹⁹

Ähnlich wie Joyce betrachtet Virginia Woolf die emphatische Realitäts- und Selbsterfahrung nicht als das Privileg von Schriftstellern und Künstlern, sondern als Vermögen aller Menschen. Sie erinnert an die Verantwortung des Lesepublikums, gegen falsche, verzerrende, Erfahrung verleugnende Darstellungen aufzutreten, sich die kostbare, unvergleichliche Fähigkeit der eigenen Wahrnehmung nicht nehmen zu lassen. "May I (...) remind you of the duties and responsibilities that are yours as partners in this business of writing books (...) In the course of your daily life (...) you have had far stranger and more interesting experiences than the one I have tried to describe (...) Nevertheless, you allow the writers to palm off upon you a version of all this (...) which has no likeness to

19 Modern Fiction, S. 153.

20 Ibid., S. 154.

that surprising apparition whatsoever."²⁰ In der Ermahnung, den Dialog zwischen Autor und Leser aufzunehmen, steckt auch hier die weitergehende Annahme, es lasse sich aufgrund der gemeinsamen Voraussetzungen aller ein Prozeß des gleichberechtigten Umgangs bei der wahrheitsverpflichteten Bestandsaufnahme dessen, was ist, in Gang setzen, in dessen Verlauf es vielleicht nicht so bliebe, wie es ist.

Um die Jahreswende 1911/1912 entwickelt der Amerikaner Ezra Pound in einem programmatischen Essay mit dem Titel "I gather the Limbs of Osiris" Gedanken, die sich mit dem bei Joyce und Woolf Diskutierten berühren. Er propagiert eine Methode zur Erkenntnis, Darstellung und Veränderung der Realität, in welcher sozialwissenschaftliche Anliegen, die Erforschung von Individuum und Gesellschaft, ästhetisch aufgehoben wären. Dementsprechend sucht er nach auratisch aufgeladenen Aspekten der Realität, es können Gegenstände oder Personen sein, deren bloßes unter Umständen flüchtiges Dasein sich in seinem inhärenten Sinn durch Evidenzerlebnisse erschließt.²¹ Diese Aspekte nennt er "luminous details", ausstrahlungsstarke Details, die gewissermaßen für sich selbst sprechen und zugleich das Umfeld, auf das sie ausstrahlen, sozusagen in sich hineinziehen. Im Prinzip kann jedes Faktum und jede Person sich in dieser faszinierenden Weise aufladen und dem suchenden Blick entsprechend einleuchten. "Luminous details sind einerseits sozialwissenschaftlich eruierbare Fakten, andererseits aber sind diese Fakten erfahren im Modus einer ästhetischen Existenz. Sie gewähren in ihrem unverhofften Aufblitzen eine plötzliche Einsicht in eine Konstellation der Gesellschaft, der Geschichte, der sie selbst angehören. Der ästhetische Modus

21 Bennett-Brown, S. 336.

22 Pound, Ezra, "I gather the Limbs of Osiris", in: Cookson, W., hg., Ezra Pound, Selected Prose 1909 - 1965, New York 1975, S. 23. Dieses Werk wird in der Folge als "Osiris" zitiert.

ihrer Erfahrung hebt sie heraus aus dem Meer gleichgültiger, lediglich statistisch relevanter Fakten, dem sie ansonsten außerhalb der ästhetischen Wahrnehmung weiter zuzurechnen sind.²² Sie sind magnetische Zentren, welche die Wirklichkeit auf sich selbst hin ausrichten, so weit der Radius der Ausstrahlung reicht. In dieser Hinsicht sind sie nicht nur Detail, sondern auch Ganzes. Mittelpunkt und Peripherie fallen in ihnen tendenziell zusammen. Sie sind Mikrokosmen in einem Makrokosmos, dessen Struktur sie in sich virtuell wiederholen.²³ Als "luminous details" erfahren die Gegenstände und Menschen eine Transformation, in deren zum Augenblick zusammengezogenen Verlauf sie aus einer allgemeinen und beliebigen Gegenheit zur je spezifischen Individualität finden. Damit kommt Pound in seinen Überlegungen dem sehr nahe, was Joyce in den epiphanischen Erfahrungen und Woolf in der Verklärung der Wirklichkeit begreifen.

Pound verknüpft seine Konzeption einer sozialwissenschaftlich relevanten ästhetischen Erkenntnis mit der Kritik der empirischen Sozialwissenschaften. Deren positivistisches Faktensammeln reduziert die potentiell singuläre Bedeutung des einzelnen auf das durchschnittliche Fallbeispiel. Sie nivellieren die konkreten Individuen auf das abstrakte Exemplar. Sie sind nur am beliebigen Detail, am "multitudinous detail" und nicht am einzigartigen "luminous detail" interessiert.²⁴ Sie abstrahieren von der qualitativen Seite der Phänomene, um zu quantifizierenden, generalisierenden Aussagen zu gelangen. Ihr Anspruch, die Erkenntnis von Individuum und Gesellschaft zu leisten, bleibt uneingelöst, wie Pound in dem 1913 entstandenen Essay "The Serious Artist",

23 Vgl. *ibid.*, S. 22.

24 Vgl. *ibid.*, S. 29. Das Dante-Zitat läßt sich sowohl auf das Werk als "luminous detail" wie auch auf den "donative author" beziehen.

25 *Ibid.*, S. 21.

einer Art zeitgenössischer *Defense of Poesy* herausarbeitet.²⁵ Umgekehrt eliminieren sie das Individuelle geradezu durch ihre Methode. Pound geißelt diese Entindividualisierung als szientifische Enthumanisierung im Namen einer behaupteten gesellschaftlichen Nützlichkeit. Dagegen stellt er die ästhetische Erkenntnis als die eigentliche Wissenschaft vom Menschen, da hier mit der Erkenntnis des "luminous detail" die konkrete Erforschung des Individuums möglich werde.²⁶

Diese Forschung stellt nicht nur fest, was ist, sondern verändert es zugleich, da die ästhetische Erkenntnis nicht nur die Verdoppelung des Vorgefundenen im Rahmen einer Theorie, sondern schöpferischer Akt ist. Der Blick, dem die Evidenz des Geschauten in der Art einer Offenbarung einleuchtet, wird selbst transformiert aus einem gleichgültig registrierenden zu einem hellstehenden, visionären. Der beobachtende Voyeur der objektiven Tatsachen wird zu einem Voyant von unvergänglich Einmaligem. In gewisser Hinsicht wird mit der neuen Sicht auch der Gegenstand des Sehens neu erschaffen. Erkennen und Gestalten der Wirklichkeit gehen im Medium des Ästhetischen Hand in Hand. Der Fund der "luminous details" in der Realität regt das sehend gewordene Bewußtsein an, dem vor dem inneren Blick Stehenden äußere Gestalt zu verleihen. So entstehen ästhetische Gebilde, Kunstwerke, die ihrerseits den Charakter von "luminous details" haben. Zugleich wird in diesem schöpferischen Akt auch der Schaffende neu geschaffen. Auch der Künstler wird zu einem "luminous detail". Künstler sein heißt in diesem Sinne zunächst nicht mehr, als die miraculöse Anregung der Wahrnehmung zuzulassen, der eigenen Transformation inne

26 Pound, Ezra, "The Serious Artist", in: Eliot, T. S., hg., *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1968, S. 41. Dieser Essay wird in der Folge als "Serious Artist" zitiert. Vgl. auch *ibid.*, S. 46, 47.

27 Vgl. *ibid.*, S. 42, 43, 46, 47.

zu werden und den Fähigkeiten nachzugehen, die im Verlauf dieses Prozesses zutage treten.

Zum Ausdruck dieser Erfahrung bedarf es einer angemessenen poetischen Sprache, die indessen in der Lyrik, dem Medium Pounds, ebenso wenig vorhanden ist wie im Medium des Romans, in dem Joyce und Woolf arbeiten. Zur Kritik an den empirischen Sozialwissenschaften tritt daher die Kritik an den zeitgenössischen Traditionen der viktorianischen und edwardianischen Lyrik hinzu. Pound wendet sich gegen die Vertreter einer spätromantisch-verblasenen Empfindsamkeit, denen sich die Konturen ihrer Gegenstände verwischen. Er tritt auf gegen die Anhänger inhaltsleerer symbolischer Verallgemeinerungen und gegen eine verselbständigte, nur mehr dekorative, konventionelle Rhetorik.²⁷ Es gilt, im Bereich des Ästhetischen aufzuräumen mit Vagheiten, bloßen Annäherungen und Klischees, mit allem, was nicht die Anstrengung der genauen Beobachtung und des treffenden Ausdrucks aufweist.

Für Pound liegt der Weg zur Entdeckung und Ausbildung unverwechselbarer Individualität in der schöpferischen Arbeit, die sich ihrerseits der durch "luminous details" beförderten Verwandlung der ermüdenden, entfremdeten, gesellschaftlich nützlichen Arbeiten in ästhetisch kreative Tätigkeit verdankt. Nur so lassen sich die Anlagen und Talente herausfinden, deren Konstellation die je individuelle Eigenart eines Menschen ausmacht. Pound faßt sie im Begriff der "virtù" oder virtue im Sinne einer Kraft, eines Vermögens, eines Potentials, das zu aktualisieren sei.²⁸ Die volle Ausbildung dieser Kraft ist zunächst die Pflicht des Künstlers,²⁹ darüber hinaus aber die Möglichkeit eines jeden "normal man wishing

28 Vgl. Osiris, S. 21, 41. Vgl. Serious Artist, S. 43.

29 Vgl. Osiris, S. 28.

30 Vgl. *ibid.*, S. 29.

to live mentally active".³⁰ Die Selbstverwirklichung in der Fülle des Lebens kann nur auf diese Weise erreicht werden. Umgekehrt geben die solchermaßen Individuierten im Übermaß an die Gesellschaft zurück, was ihnen zuteil wurde, indem sie "donative" sind,³¹ indem sie in ihrer Person und in ihren Werken die wirkliche soziale Energie, die in den "luminous details" zum Vorschein kommt, in sich potenzieren und einem Kraftwerk gleich potenziert ausstrahlen.³² Sie leben daher als Spender oder Stifter. Wie bei Joyce und Woolf eröffnet sich dieser Weg indessen nur denen, die mit der alltäglichen, in Konventionen und Routinen gefangenen, stumpf gewordenen Wahrnehmung brechen und sich durch die Schockerlebnisse der Evidenz aufstören lassen.

Jene, die das Ferment der "luminous details" in den eigenen Gärungsprozessen spüren, wirken ihrerseits wie ein soziales Ferment, das die bestehenden Beziehungsstrukturen durcheinander bringt und perspektivisch transzendiert. So scheint das Modell einer alternativen Gemeinschaft auf in den Bemerkungen, die Pound zur wechselseitigen Anerkennung unter Künstlern macht. "Having" discovered his own virtue the artist will be more likely to discern and allow for a peculiar virtù in others. The erection of the microcosmos (of his own individuality, R.H.) consists in discriminating these other powers and in holding them in orderly arrangement about one's own."³³ Die alternative, mit der bestehenden Gesellschaft unvereinbare Gemeinschaft ist indessen nicht auf die Künstler beschränkt. Pound erweitert das Modell dort auf alle arbeitenden Mitglieder der Gesellschaft, wo er davon spricht, daß "every man who does *his* own job really well has a latent respect for every other man who does his own job really well;

31 Ibid., S. 21.

32 Vgl. *ibid.*, S. 25.

33 Vgl. *ibid.*, S. 25, 34.

34 *Ibid.*, S. 29.

this is our lasting bond."³⁴ Unabhängig von der sozialen Hierarchie sind auf der Grundlage dieser Achtung alle gleich und einander im egalitären Umgang verbunden.

Es wäre gegen den Tenor dieser Zeilen, wollte man dem Autor ein Plädoyer für eine aufs Technische reduzierte Arbeitseffizienz unterstellen. Nicht um entfremdete Tätigkeit geht es, sondern um das gewissermaßen kunsthandwerkliche, selbstbestimmte Herausarbeiten der individuellen "virtue" in dem Bereich, der den Fähigkeiten am besten entspricht. Die zu erwerbende Kompetenz und Effizienz bezieht sich nicht auf den mechanisch-instrumentellen Aspekt der Arbeit, sondern auf den ästhetisch-spielerischen, auf die Souveränität, welche die angemessen umgesetzte schöpferische Kraft verleiht. Auch die alternative Gemeinschaft kennt Unterschiede. Aber es sind nicht die von Geburt und Besitz, sondern die Unterschiede des Talents. Ihre Mitglieder sind darin gleich, daß sie in dieser Hinsicht verschieden sind, weil sie ihre Einmaligkeit herausgearbeitet haben. Auch die alternative Gemeinschaft kennt eine Rangordnung. Aber es ist nicht die von Privileg und Macht, sondern die einer größeren oder kleineren Anstrengung im Wettstreit aller, das je individuelle Talent vollkommen zu entfalten. Derjenige wird die höchste Anerkennung erwerben, der als "luminous detail", als Kraftzentrum das gemeinschaftliche Leben am meisten bereichert. Die Rangordnung ist zudem nicht festgelegt, sondern wird durch jeden neuen Beitrag modifiziert. Dadurch stimuliert sie ein beständiges Überschreiten des Erreichten und hält den Horizont der Individuen und der Gesellschaft offen auf "universality" hin.³⁵

Auf den ersten Blick erscheint Eliots 1919 in der Zeitschrift *The Egoist* veröffentlichter Essay "Tradition and the Indivi-

35 Ibid., S. 33.

36 Vgl. *ibid.*, S. 32.

dual Talent" eher als eine Verteidigung der Tradition gegenüber denen, die mit ihr brechen, um eine, wie sie meinen, voraussetzungslose Originalität zu behaupten. Es scheint ihm weniger als Joyce, Woolf und Pound um einen Neuanfang zu gehen, der sich im Namen der je eigenen Wahrnehmung gegen normierende Vorgaben stellt. Der Schein trügt. Bereits 1917 erklärt er in der Polemik "Reflections on 'Vers Libre'", daß von der fraglosen Gegebenheit einer "living tradition" allenfalls in einem "ideal state of society" die Rede sein könne, dem die Gegenwart nicht entspreche. "In a sluggish society, as actual societies are, tradition is ever lapsing into superstition, and the violent stimulus of novelty is required."³⁶ Damit findet sich Eliot in der gleichen Situation wie die drei anderen hier diskutierten Autoren, daß dieser zeitgenössischen Sozietät und ihren Überlieferungen die Gefolgschaft gekündigt werden muß. Der gewaltsame Anstoß der Neuheit kann indessen nicht voraussetzungslos kommen. Der Bruch mit ehrwürdigen, aber geistlosen, erkenntnishemmenden Routinen geht daher zusammen mit bewußter Traditionswahl. "Tradition", heißt es in "Tradition and the Individual Talent", "(...) cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense."³⁷ Für den Autor bedeutet dies das intensive Studium der europäischen Literaturgeschichte bis zu ihren Anfängen. Es ist keine Sättigung mit toten Fakten beabsichtigt, sondern ein subjektives Ergriffenwerden von der Gegenwärtigkeit des Vergangenen. In der Erfahrung des Weiterlebens der Werke über die Zeit ihres Entstehens hinaus transformiert sich für den Autor die Chronologie ihrer Aufeinanderfolge in die Gleichzeitigkeit ihrer vitalen Existenz in einer idealen

37 Eliot, T. S., "Reflections on *Vers Libre*" in: Kermode, Frank, hg., *Selected Prose of T. S. Eliot*, London 1975, S. 32. Dieser Essay wird in der Folge als "Vers Libre" zitiert.

38 Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent", in: Kermode, Frank, hg., a. a. O., S. 38. Dieser Essay wird in der Folge als "Tradition" zitiert.

Ordnung. Was dieser Ordnung angehört, was aufgenommen und verworfen wird, aber auch welche Relationen zwischen den Werken bestehen, ist für jeden Autor, der aus dem Kosmos der Werke auswählt, verschieden. Es gibt keinen verbindlichen Kanon. Das verbindliche Kriterium der Auswahl ist einzig die emotionale und intellektuelle Resonanz, welche die Lektüre auslöst.

Der Vorgang läßt sich deuten als Eintritt in einen überindividuellen abendländischen Kulturzusammenhang und als Individuation zugleich. Er enthält implizit die Aspekte einer gesellschaftlichen und ästhetischen Neuorientierung, die ihn den Überlegungen von Joyce, Woolf und Pound an die Seite stellen. Wer sich in die europäischen Literaturen vertieft - angesichts der außereuropäischen Anregungen anderer Avantgardeautoren dieser Zeit erscheint Eliots Eurozentrismus eher als eine zufällige, die weitergehenden Möglichkeiten seines Konzepts nicht ausschöpfende Blickschränke -, eröffnet sich nach zwei Seiten die Möglichkeit eines kommunikativen Austauschs, dessen prinzipiell egalitäre und entwicklungsfördernde Struktur mit den zeitgenössischen Zuständen kollidiert. Er wird zum einen Gesprächspartner aller anderen, die sich unter verschiedenen Bedingungen in ihren je eigenen Bildungsprozeß einlassen. Daraus ergibt sich die Möglichkeit des wechselseitigen Erweiterns, Vertiefens und Überschreitens der subjektiven Bewußtseinshorizonte. Dies aber vollzieht sich andererseits als gemeinsame, variantenreiche Initiation in die ideale Ordnung der Werke, als unter Umständen kontroverse Verständigung mit den und über die "toten" Autoren, die darüber ins Leben zurückgerufen werden. Volle Mitgliedschaft im Kreise der sich Bildenden wie auch in der idealen Ordnung erlangt der, welcher der Welt der überlieferten Texte ein eigenes Werk hinzufügt, das die Vergangenheit in sich aufgenommen hat und sie aus dem Bewußtsein der Gegenwart transzendiert. "What happens when a new work of art is created is something that happens

simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new."³⁸

Die Erscheinung des Neuen ist unvermittelt und unwillkürlich. Sie entspringt einer unvorhersehbaren, an den Augenblick gebundenen Katalysatorreaktion des Bewußtseins, in dem sich Gelesenes und Erfahrenes in einer überraschenden Weise jenseits ihrer Bezugssysteme zu einer Gestalt verbinden, die deshalb neu ist, weil sie sich auf keine ihrer Voraussetzungen reduzieren läßt und auch nicht die Verlängerung oder Konsequenz eines vorher vorhandenen Sachverhaltes darstellt. Die Veränderung der idealen Ordnung, durch die sie zugleich erhalten wird, erfolgt durch synthetische Akte ohne Präzedenz, deren Resultate in gleicher Weise wie die Gegenstände der ästhetischen Kontemplation bei Joyce und Woolf oder wie Pounds "luminous details" unvereinbar sind mit den utilitaristischen und instrumentellen Traditionen des Alltags.

Man könnte hinzufügen, daß, was für die Umwälzungen im Bereich der Werke gilt, auch auf das Verhältnis ihrer Schöpfer zueinander anwendbar ist. Eliots Argument legt nahe, zwischen der Welt der Werke und der Welt derer, in denen sie wirken und die sie vermehren, strukturelle Entsprechungen anzunehmen. Lassen wir diese Extrapolation zu, so liegen die Berührungspunkte mit dem ästhetisch-sozialen Modell Pounds auf der Hand. Das Entwicklungsprinzip der "ideal order" ist im Bereich der Artefakte wie in der Gemeinschaft der

Autoren der Wettstreit der historisch je Nachgeborenen, im eigenen Schaffen einander zu überbieten in einem Verständnis der Gegenwart, in dem Aktualität und Vergangenheit sich wechselseitig erhellen. Eliot trifft sich mit Pound darin, die bei Joyce und Woolf angelegte Perspektive egalitärer Verständigung über Akte je subjektiver Wahrnehmungsevidenz zu überführen in einen Prozeß produktiver Interdependenz. Er denkt dabei zunächst an Autoren und Künstler. Zugleich schreibt er indessen für jede "responsible person interested in poetry"³⁹ und eröffnet damit die Möglichkeit, den Kreis einer kulturellen Elite auf die Gesellschaft insgesamt auszudehnen. Es scheint, als deute sich in der "ideal order" heuristisch die Kontur des "ideal state of society" an, in dem die "sluggish society" überwunden wäre.

Der Bruch mit den Konventionen und die Verschränkung von ästhetischer und sozialer Alternative sind bei allen vier Autoren nicht nur Programm und Forderung, sondern unmittelbar gelebte Erfahrung des epiphanischen Augenblicks. Er hat die Qualität einer säkularisierten Offenbarung, in der das wahrnehmende und gestaltende Subjekt seinen zeitlichen Umständen entrückt, verrückt wird, die ihrerseits in einer gewissermaßen eucharistischen Wandlung ihr Anderes zum Vorschein bringen. Die Wirklichkeit verklärt sich zu einer Art immanenter Transzendenz, in der sie zu ihrem eigenen Jenseits wird. Die Voraussetzung dieses Vorgangs ist paradoxerweise das Fortbestehen der Zustände, deren sprunghafte, qualitative Veränderung so emphatisch durchlebt wird. Die *vita nuova* des "modern mind" entzündet sich an den überkommenen Verhältnissen, in die das Neue schockhaft unvermittelt einbricht, aber sie weiß keinen Weg der Vermittlung, in dem das abgelehnte Alte reformiert werden könnte. Das Bestehende wird in einem *acte gratuit* unbedingt

40 Ibid., S. 43.

verworfen, weil keine Bedingungen einer allmählichen Umgestaltung für das eigene und das gesellschaftliche Leben angegeben werden können. Die Verständigung über die Selbstzweckhaftigkeit des Daseins ist nicht schon in der Welt der Mittel, sondern erst im spontan gelebten Für-Sich-Sein möglich. Die Autoren sind daher notgedrungen zu einem spirituellen *salto mortale* gezwungen, bei dem sie sich und ihre Realität überspringen. Das Unternehmen führt folgerichtig zu einer Spaltung der Persönlichkeit, bei der ein unvermittelt zutage tretendes authentisches, poetisches Ich in einer schönen neuen Welt die Verbindung kappt zu einem zurückbleibenden, in das Bestehende eingebundenen trivialen, egoistischen Selbst, das gleichwohl weiterhin die Subsistenz seines entäußerten Anderen aufrechterhält. Um der Einheit von Leben und Kunst willen reißt das Ich sich los vom Selbst und nimmt dafür die Zerstörung der Einheit mit sich selbst in Kauf, die als eine durch die Konventionen entfremdete erscheint. Dem Bruch mit den Verhältnissen der Umgebung folgt der Bruch mit dem Teil der eigenen Person, der um der eigenen Reproduktion willen in die Reproduktion der Verhältnisse eingebunden bleibt. Der Vorgang stellt sich bei allen vier Autoren als verschieden und doch in wesentlichen Aspekten in gleicher Form dar.

In "Tradition and the Individual Talent" entwickelt Eliot eine "Impersonal theory of poetry", in welcher die Bewußtseinsinstanz "mind of the poet" als unpersönliches, unwillkürlich arbeitendes Medium in der Art eines chemischen Katalysators vorgestellt wird.⁴⁰ Dieses Medium, das gegenüber den poetischen Verbindungen neutral bleibt, die es ermöglicht, erfüllt seine Funktion nur unter strikter Trennung von der Person, die sein Träger ist. "The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and

41 Vgl. *ibid.*, S. 41.

the mind which creates."⁴¹ Der "artist", der seine individuierende Initiation in die "ideal order" der Werke und der Gebildeten erreicht, ist nicht identisch mit dem "man", mit dem ihn der gemeinsame Kreislauf verbindet, sondern sein konstitutiver Gegensatz. Das gleiche, so darf man schließen, trifft auf alle zu, die in die ideale Ordnung eintreten. Sie bilden gewissermaßen einen Orden, aus dem das empirische Menschenwesen ausgeschlossen ist. Von diesem letzteren wird das Opfer seiner selbst verlangt, "continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."⁴² Künstler wird jemand durch selbstlose Hingabe, Selbstnegation, durch Entäußerung des isolierten, auf monadische Vereinzelung zurückgeworfenen, egozentrischen und damit auch egoistischen Selbst an die Erfahrung eines überindividuellen, lebendigen, Gegenwart und Vergangenheit übergreifenden Ganzen. Man muß sich häuten, die Hülle der beschränkten bürgerlichen Existenz abstreifen und eine neue Individualität gewinnen durch das Aufnehmen von Höherwertigem, die Einzelexistenz an Gewicht weit Übertreffendem, des "mind of Europe" zum Beispiel oder auch des "mind of his own country".⁴³ Aus der Asche einer Persönlichkeit, die über den trivialen eigenen Belangen die des Ganzen aus den Augen verlor, ersteht der Phönix eines "poet's mind", dessen Gestalten sich unabhängig von bornierten Privatinteressen bilden. Der Vorgang läßt sich deuten als Akt einer idealen ästhetischen und kulturellen Vergesellschaftung. Sie ist indessen keine aktiv betriebene Vermittlung von Individuum und Gesellschaft - die Mittel und Wege einer solchen stehen nicht zur Verfügung - sondern sie ereignet sich in einem Bewußtsein, das sich jenseits der

42 Ibid.

43 Ibid., S. 40.

44 Vgl. ibid.

intensiven Bildungsarbeit als Empfängliches bereithält. Als außer sich Geratener ist der Autor Gefäß für die einer chemischen Reaktion gleich zusammenschießenden Konstellationen eines Überindividuellen. Er erfährt den Widerspruch, daß er aus der Haut fahren muß, um bei sich zu sein, daß er sich fremd werden muß, um zu sich zu kommen, daß er sich zurückzulassen hätte, um mit einer Gemeinschaft eins zu werden. Diese Aporie ist innerhalb des beschriebenen Denkmodells unaufhebbar.

Auch Pound spricht die unvermeidliche Spaltung deutlich aus: "The serious artist may like to stand on the stage (als publikumswirksamer Propagandist seiner Werke, R. H.), he may, apart from his art, be any kind of imbecile you like, but the two things are not connected, at least they are not concentric."⁴⁴ Die Existenz von Kunst und Künstler um ihrer selbst willen wirkt auf andere ausschließlich unwillkürlich und durch ihr bloßes Dasein. Sie wird weder durch didaktische Aufbereitung noch durch geschickte Vermarktung erschlossen. Zwar ist letzteres zu tun jedem Autor unbenommen, aber er täte dies nicht als Autor, sondern als einer, der ungeachtet seiner Künstlerschaft, die ihn besseres lehren sollte, sich den Banausen gemein und damit zum Narren macht.⁴⁵ So schließt die Trennung von poetischem Ich und alltäglichem Selbst die Kluft zwischen Autor und Publikum ein. Es handelt sich um zwei Seiten des gleichen Sachverhalts. Neben der Hoffnung, mit der Methode des "luminous detail" in Kontakt mit jedem "normal man wishing to live mentally active" zu treten,⁴⁶ steht in "The Serious Artist" das Wissen, daß "the serious artist is usually, or is often as far from the aegrum vulgus as is the serious scientist."⁴⁷ Die

45 Serious Artist, S. 47.

46 Vgl. *ibid.*, S. 46.

47 Osiris, S. 21.

48 Serious Artist, S. 47.

Norm des Künstlers ist nicht die normale, sondern ein Ausnahmezustand, der, gerade weil er für das gelebte Ideal einer neuen Gesellschaft steht, ihn auf die Isolation zurückwirft, dessen intendierter demokratischer Impuls sich in elitären Aristokratismus verkehrt.

In ihrem Essay "Mr. Bennett and Mrs. Brown" arbeitet Virginia Woolf weitere paradoxe Aspekte dieser Spaltung heraus. Mrs. Brown, die Titelfigur, an der Woolf demonstriert, wie ein Autor in alltäglichen Erfahrungen mit durchschnittlichen Menschen seinen faszinierenden Gegenstand findet, wird skizziert als möglicher Charakter eines noch ungeschriebenen "modernen" Romans. Lebte Mrs. Brown tatsächlich, so wäre es nicht abwegig, sie sich als Leserin dieses Romans über sie vorzustellen, denn sie ist Geist vom Geiste Wolfs und zugleich des Publikums. "She is, of course, the spirit we live by, life itself."⁴⁸ Woolf macht sich zum unbedingten Anwalt der unverstellten Individualität dieser Frau jenseits aller gesellschaftlichen und literarischen Konventionen, aber angesichts der "division between reader and writer"⁴⁹ müßte sie damit rechnen, daß die Leserin sich in ihrem Porträt nicht wiedererkennen würde. Der Text, der sie heimholte in eine Sicht frei von Entfremdung und Entstellung, erschiene ihr womöglich verzerrend und fremd, da sie gewohnt ist, sich in den traditionellen Schablonen und Stereotypen zu Hause zu fühlen. Vielleicht protestierte sie gegen die Darstellung, lehnte es ab, deren Authentizität anzuerkennen, bezeichnete deren Wirklichkeit als unwirklich. Sie behauptete ihre Identität in den Klischees, in denen diese nicht zu finden ist und verleugnete sie dort, wo sie ihrer im Medium eines anderen Bewußtseins ansichtig würde. In der Trennung von Autor und Publikum reflektiert sich nicht nur die Spaltung des Autors, sondern auch die der Leser. In den Effekten des

49 Bennett-Brown, S. 337

50 Ibid., S. 336.

wechselseitigen Nichterkennens und Nichtanerkennens liegt eine Spaltung der Wirklichkeitswahrnehmung insgesamt beschlossen.⁵⁰ Die daraus resultierende Vereinsamung bedeutet für das poetische Ich des Autors, daß es abgeschnitten ist vom lebendigen, intersubjektiven Austausch über die Wirklichkeit. Der normbrechende Rekurs auf die unmittelbare Wahrnehmung, der das ungeschminkte So-Sein der Menschen für ihre Selbstverständigung zurückgewinnen wollte, scheint diesen Austausch gerade zu verschließen. Mit ihm entfällt das wesentliche Korrektiv gegen die Gefahr, daß das "solitary, ill-informed, and misguided individual" letztlich autistisch und solipsistisch die Realität verfehlt.⁵¹ Die Folge könnte sein, daß nicht nur der aufklärerische Funke nicht von einem zum anderen überspringt, sondern daß der aufklärerische Gehalt des Mitgeteilten überhaupt in Frage gestellt ist. Wer wollte bei den umstrittenen Texten die Grenzlinie genau ziehen zwischen dem, was an Versagtem und Unsagbarem erstmals gesagt wurde, und dem Unsäglichen, das mit dem Gestus des notwendigen Tabubruchs die Streifzüge ins privat Beliebige und Zufällige verdeckt. Diese Frage stellt sich unter Umständen nicht nur für die Leser, sondern auch für die Autoren selbst. Beide stehen vor einem *Circulus vitiosus*, dem schwer auszuweichen ist. Der Versuch, in Perzeption und Gestaltung einem ästhetisch und sozial innovativen Wirklichkeitsverständnis zum Durchbruch zu verhelfen, wird in einer Weise durchgeführt, die ihn um die Chance des Gelingens bringt. Zugleich kann er anscheinend nur auf die beschriebene Weise gewagt werden, wenn er nicht bereits in seinen Anfängen auf den schiefen Bahnen des Bestehenden kompromittiert werden soll. Zwischen den Polen respektabler, ausgetretener Unterhaltungsliteratur und ins Abseitige sich verlaufendem Subjektivismus scheint es zwar

51 Vgl. *ibid.*, S. 332-333.

52 Vgl. *ibid.*, S. 320.

eine Reihe unreiner Mischungen, aber kaum geglückte Lösungen zu geben.⁵²

Joyce gibt dem Dilemma im *Portrait* eine ironische Fassung, die zeigt, daß er sich der Probleme bewußt ist. Den Protagonisten Stephen Dedalus läßt er in einem Gespräch mit dem Kommilitonen Lynch die Position der Spaltung radikal vortragen: "The personality of the artist (...) refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image (...) is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails."⁵³ Stephen spaltet sich in diesem Dialog nicht nur selbst in eine zu vernachlässigende empirische Person und eine im Text aufgehobene, entpersonalisierte Autorfunktion, sondern er spaltet auch den Dialog, die intersubjektive Situation in weitgehend verständnisloses Aneinandervorbeireden. Lynchs Reaktionen auf das von seinem Gefährten vorgetragene, hochfliegende, ikarische Programm der ästhetischen Existenz sind die eines Banausen, der weder die Fähigkeit noch den Willen hat, sich dergleichen subtilen Spekulationen hinzugeben. Zugleich aber trifft dieser *homme moyen sensuel*, der seinesgleichen im zeitgenössischen bürgerlichen Lesepublikum in der Mehrheit vermuten könnte, mit seinen abwertenden Kalauern den schwachen Punkt in Stephens Argument. Stephens überzogenes Bild des autonomen, gottgleichen, aus der Wirklichkeit sich "hinausraffinierenden"

53 Das Dilemma zeigt sich deutlich in der Kritik Woolfs an Forster und Lawrence, die ihre frühen Arbeiten durch falsche Kompromisse verdorben hätten. Andererseits aber kritisiert sie Joyce und Eliot für ihre verzweifelte Radikalität. Vgl. *ibid.*, S. 333-334.

54 *Portrait*, S. 194f.

Künstlers,⁵⁴ der nach vollbrachtem Schöpfungsakt sich gleichgültig die Nägel schneidet, gibt Lynch durch den sarkastischen Zusatz "trying to refine them also out of existence" der Lächerlichkeit preis.⁵⁵ Er weiß, daß sich die Bindung des Individuums an seine Physis nicht abstreifen läßt. Er kann unterstellen, daß Stephen so gut wie ihm bekannt ist, daß man von den materiellen sinnlichen Belangen nicht abstrahieren kann, daß es für die körperlichen Bedürfnisse keine stellvertretende Befriedigung durch geistige Sublimierungsleistungen gibt. Auf der einen Seite führt er die Annahme eines entpersönlichten, rein geistigen Schaffens ad absurdum, auf der anderen Seite zweifelt er auch an der Qualität dessen, was bei einer solchen Tätigkeit herauskäme: "What do you mean (...) by prating about beauty and the imagination in this miserable Godforsaken island? No wonder the artist retired within or behind his handiwork after having perpetrated this country."⁵⁶ Lynch versteht Stephen nicht, aber in seinen Mißverständnissen ist er unfreiwillig hell-sichtig. Er nimmt die hybride Analogie von Gott = Künstler und Schöpfung = Kunstwerk auf und wendet sie auf das verelendete Irland an. Sollte die Insel als Schöpfung und Artefakt bezeichnet werden, dann könnte nur von Pfuscharbeit die Rede sein. Damit ist zum einen das Urteil gesprochen über den Versuch, die vorhandene Wirklichkeit zu ästhetisieren. Zum anderen erscheint die Verflüchtigung und Entpersonalisierung des Gott-Künstlers als Flucht eines Übeltäters vor den Folgen eines mißglückten Experiments.

55 Klaus Reicherts Übersetzungsvorschlag "hinaussublimieren" für "refined out of existence" trifft zwar Stephens Position, nicht ganz aber die Problematik der damit verknüpften, realen Unmöglichkeit, die sich, wenn auch unbeholfen, in der Zweideutigkeit von "raffiniert" ausdrücken läßt. Vgl. Joyce, James, Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, übers. von Klaus Reichert, Frankfurt 1976, S. 242.

56 Portrait, S. 195.

57 Ibid.

Angesichts der gescheiterten ästhetischen Lösung sozialer Probleme könnten zur Behebung des angerichteten Schadens, so wäre hinzuzufügen, nicht wieder in erster Linie ästhetische Wege eingeschlagen werden. Lynchs Einwände treiben implizit auf die Alternative politischer und sozialer Veränderung der Realität zu, die Stephen indessen mit den guten Gründen ausschlägt, die ihm ein Blick auf die irische Geschichte nahelegt. Dort findet er eine seit Jahrhunderten vorherrschende nationale Tradition von Bigotterie, Korruption, Verrat und Selbstverrat, der noch jeder zum Opfer fiel, der sich im Verein mit vielen anderen für nationale und soziale Emanzipation engagieren wollte. Dem will er sich entziehen, aber im Ergebnis scheint ihm nur die Wahl offen, sich für ein kollektives oder ein individuelles Scheitern zu entscheiden.

Joyce, Woolf, Pound und Eliot fassen den Bruch mit den Konventionen auf als Rekurs auf quasi anthropologische Strukturen der Wahrnehmung, die nach Abstreifen partikularer, überfremdender, nicht verallgemeinerbarer Blickschränken zutage treten und die eigentliche Basis für eine potentiell universale ästhetisch-soziale Verständigung aller Menschen bieten. Dieses Programm stößt gewissermaßen durch die Rinde der geschichtlichen Entwicklungen mit ihren Gegensätzen von Kultur, Klasse, Geschlecht und Rasse hindurch zu einem zeitlos sich selbst gleichbleibenden humanen Substrat von allen gemeinsamen Fähigkeiten. Freiheit und Gleichheit sind damit nicht mehr etwas, was historisch zu erstreiten wäre. Sie gehören zu einer menschlichen Natur, von deren eigener Gewordenheit abstrahiert wird, und sind damit immer schon vorausgesetzt. Ihre Erfahrung eröffnet sich nicht in zeitgebundenen Entwicklungsprozessen, sondern durch einen Ausstieg aus der Geschichte. Korrespondenzen des Gegenwärtigen mit Vergangenen bestehen dort, wo sich beide in einer solchen Befreiung von Geschichte treffen. Damit geht ein Zurücktreten der Inhalte einher, die in ihrer unaufhebbaren Verschiedenheit und Zeitgebundenheit

den Präge­stempel des Historischen tragen. Sie sind nur insofern von Bedeutung, als sich in ihnen zugleich die Formen manifestieren, die zu allen Zeiten die zugrundeliegende anthropologische Wahrnehmungsstruktur bezeugen. Gegenüber dem in den Vordergrund tretenden Formaspekt werden die Inhalte tendenziell austauschbar und beliebig. Der Blick, der sie in ihrem So-Sein, nach der Seite ihres Für-Sich-Seins oder ihrer Selbstzweckhaftigkeit erfaßt, nimmt ihre Konturen und Proportionen, das *Wie* ihrer Gestaltung und weniger das *Was* des Gestalteten wahr. Die Formen treten tendenziell in Gegensatz zu den Inhalten, verselbständigen sich, werden sich selbst Inhalt. Diese Aporie ist in den Darstellungen eingeschrieben. Gegen die formale, ästhetische Ordnung des Materials bleiben die durchgestrichenen historischen Bezüge virulent. Gegen die formal erreichte Autonomie steht die in der Gestaltung nicht austreibbare geschichtliche Heteronomie der suggestiven kulturellen Rohstoffe. Gegen die innerästhetisch denotierte Selbstzweckhaftigkeit erheben die außerästhetischen Konnotationen von Ungleichheit, Herrschaft und Unterdrückung auch als Aufgehobene oder Ausgeschaltete noch Einspruch. Sie erinnern daran, daß die ästhetische Rettung erst das Versprechen wäre, dem die soziale Einlösung noch zu folgen hätte. Die von der Geschichte emanzipierten Formen suggerieren einen Zustand, in dem das Leben schon zu sich selbst gekommen wäre, während sie sich tatsächlich von diesem Leben nur gelöst haben, das weiter in den Fesseln der Historie liegt. Der antizipatorische Sprung ins Freie ist tendenziell einer ins Leere, eröffnet aber durch spektakuläres Mißlingen die Möglichkeit, angesichts der aufgerissenen Kluft zwischen visionärer und bestehender Ordnung über deren Überbrückung erneut und vielleicht anders nachzudenken.

"No esthetic theory", läßt Joyce seinen Protagonisten in *Stephen Hero* formulieren, "is of any value which investigates with the aid of the lantern of tradition. What we symbolize in

black the Chinaman may symbolize in yellow: each has his own tradition. (...) It is almost impossible to reconcile all tradition whereas it is by no means impossible to find the justification of every form of beauty which has ever been adored on the earth by an examination into the mechanism of esthetic apprehension whether it be dressed in red, white, yellow or black. We have no reason for thinking that the Chinaman has a different system of digestion from that which we have though our diets are quite dissimilar. The apprehensive faculty must be scrutinised in action."⁵⁷ Stephens scheinbar allgemeiner und natürlicher Standpunkt ist keines von beiden. Es ist vielmehr der historisch besondere Blickwinkel eines kosmopolitischen Betrachters, der die Kulturgüter der Erde im Museum oder auf dem Kunstmarkt von ihren Traditionen getrennt vorfindet in der Einheit von ästhetisch und ökonomisch wertvollem Sammelstück und Ware, und dem darüber hinaus die Gegenstände der alltäglichen Umwelt von ihren Bezügen getrennt als verdinglichte und als Waren entgegentreten. Die Ausdifferenzierung von universalen, auf die Form gerichteten Gesetzen der ästhetischen Wahrnehmung in der Moderne vor dem ersten Weltkrieg hat möglicherweise nicht wenig zu tun mit einem internationalen Handelsverkehr, der sich in Weltausstellungen feierte und Erzeugnisse aus aller Welt unter anderem als Kolonialwaren und exotische Raritäten auf den Markt warf. Die Distanz des Betrachters zur Ware, die er als Käufer noch nicht erworben hat, ist eine zum Gebrauchswert und damit unter anderm eine ästhetische. Stephens Kunsttheorie, die scheinbar mit allen Traditionen bricht, bewegt sich unter Umständen in unangenehmer Nähe zur dominanten Tradition des kapitalistischen Wirtschaftssystems, dessen entfremdende Auswirkungen er vielfach spürt und mit seinem ästhetischen Unternehmen hinter sich lassen wollte. In der

Selbstzweckhaftigkeit des Wahrgenommenen könnte sich vielleicht auch das Andere der Warenform anzeigen, und in der Aura des epiphanierten Objekts erlebte, wer weiß, der strahlende Warenfetisch eine unvermutete Transfiguration.

Wie Joyces Stephen Dedalus geht auch Pound resigniert davon aus, daß die Hoffnung auf Gemeinschaft und Verständigung nicht auf Inhalte gegründet werden kann. "How, then," heißt es in "I Gather the Limbs of Osiris", "shall the poet in this dreary day attain universality, how write what will be understood of 'the many' and lauded of 'the few'? What interest have all men in common? What forces play upon them all? Money and sex and tomorrow."⁵⁸ Davon scheiden Geld und Sex als ernsthafte verallgemeinerbare Themen aus, denn Geld ist ein vorübergehendes Phänomen, und Sex interessiert eher die Unerfahrenen. Über die Zukunft schließlich "we none of us agree about."⁵⁹ Die Möglichkeit der Kommunikation ergibt sich einzig aus einer anthropologischen Voraussetzung, daß "we are nevertheless one humanity, compounded of one mud and of one aether",⁶⁰ und aus einer strukturellen Annahme, daß jeder, der seine Arbeit gut erledige, von selbst die Erzählformen finden werde, welche ihm die allgemeine Aufmerksamkeit sicherten. Die Beispiele, die Pound anschließend bringt für Arbeiten, von denen erzählt werden könnte, führen in die Dimension klassengesellschaftlicher Antagonismen, und schließen aus, daß es über die Formen hinaus eine Einigung über Inhaltliches geben könnte. Von der ästhetischen Präsentation her erscheint es indessen gleichgültig, "whether it be a matter of buying up all the little brass farthings in Cuba and selling them at a quarter per cent. Advance, or of delivering steam-engines to King Menelek (...), or of conducting some new crotchety variety of

59 Osiris, S. 32.

60 Ibid.

61 Ibid., S. 32f.

employers' liability insurance, or of punching another man's head."⁶¹ Das ästhetische Interesse an der Form, in der ein *utopisches*, soziales Moment steckt, verselbständigt sich gegen die *aktuellen*, sozialen Interessen, von deren Gegensätzlichkeit der gut gestaltete Bericht kündigt. An die Stelle der realen Leiden und Kämpfe tritt das Spiel ihrer Inszenierung, in dem die sozialen Gegner sich als Spielpartner begegnen können. An die Stelle der Handelnden treten die versierten Beobachter, die sich selbst als anderen, d. h. als Agierenden zusehen und die Performanz untereinander im Expertengespräch kommentieren. An die Stelle des Lebens, das schmerzt, tritt die Anästhesie des fiktionalen Konstrukts. Die Wirklichkeit erweist sich als Vexierbild, in dem die Inhalte gewissermaßen den Widerstand abgeben, bei dessen Überwindung das Auge in einem Umspringeffekt der Form als der eigentlichen und wesentlichen Realität gewahr wird.

In "Mr. Bennett and Mrs. Brown" konstatiert Virginia Woolf die unendliche Vielfalt der individuellen Blickwinkel. "You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. And when it comes to writing, each makes a further selection on principles of his own. Thus Mrs. Brown (der Gegenstand, R. H.) can be treated in an infinite variety of ways, according to age, country, and temperament of the writer."⁶² Im Chaos der Wahrnehmungs- und Bewußtseinsströme, in den inkommensurablen Bedeutungszuweisungen der einzelnen gibt es nur die Struktur als möglichen gemeinsamen Orientierungspunkt. "Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, " heißt es in "Modern Fiction", "let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness."⁶³ Nicht einmal eine

62 Ibid., S. 33.

63 Bennett-Brown, S. 325.

64 Modern Fiction, S. 155.

bestimmte Struktur ist hier gemeint, denn auch die individuellen Formaspekte wären als besondere unvereinbar. Es geht darum, ob überhaupt im Durcheinander desintegrierter und unverbundener Reize eine Ordnung erwartet werden kann. Um die Form als solche ist es Woolf zu tun, um die Möglichkeit, daß die Hingabe der Sinne an die Zerstreutheit des Lebens nicht in der schlechten Unendlichkeit des Akzidentellen sich verlaufen müsse. Woolf hegt die ungewisse Hoffnung, jenseits der überkommenen, aber leere Gewohnheit repräsentierenden Ordnungen in der Kontingenz des Wahrgenommenen auf die flüchtige Gestalt zu stoßen, zu der es sich, wie unvollkommen auch immer, für einen Augenblick kristallisiert. Der Blick wird unwillkürlich einer Form inne und hält sie fest, als sei in diesem Moment eine Kamera ausgelöst worden. Das Resultat ist ein Geronnenes, Zufälliges, ein aus dem Fluß der Zeit Ausgeschnittenes, dessen Struktur nicht anschließt an vorhandene Sinnhorizonte. Stattdessen sprengt es das Kontinuum der Geschichte auf und setzt sich als ein Zeitenthobenes, in dessen Kontemplation das Bewußtsein die intensivste Erfahrung seiner selbst, "the quick of the mind" erreiche.⁶⁴ Die Wahrnehmung der Form rekuriert auf ein anthropologisches Potential der Selbstverwirklichung, das nur außerhalb der historischen Abläufe wirksam werden kann.

Die naturwissenschaftliche Metaphorik, in welche Eliot seine "impersonal theory of poetry" kleidet, verleiht dieser Poetik den Anstrich von "science", von objektiver Naturwissenschaft. Man erläge indessen einem Mißerständnis, wollte man diese Analogie zu weit treiben und annehmen, Eliot habe tatsächlich die Entstehung eines Kunstwerks als chemische Reaktion und das Bewußtsein des Künstlers als Katalysator, bzw. als Reagenzglas angenommen.⁶⁵ Der Vergleich dient vielmehr der Enthistorisierung des Vorgangs. Das ge-

65 Ibid.

66 Vgl. Tradition, S. 40-41.

wissermaßen unter Laborbedingungen gesetzte poetische Experiment läuft in der Art eines Naturvorgangs zu allen Zeiten in gleicher Weise ab, welcher Art auch immer die geschichtlichen Materialien sind, aus denen sich die Verbindung bildet. Zwischen der Aufeinanderfolge der sozialen und individuellen "events" und dem ästhetischen Produkt, das einer quasi naturwissenschaftlichen Versuchsanordnung entspringt, ist die Differenz absolut.⁶⁶ Es steht außerhalb der historischen Zeit und der subjektiven Entwicklungen, in denen sich die "events" konstituieren. Der Augenblick, in der die Vergangenheit im Gegenwärtigen ihre ästhetische Auferstehung erlebt, steht außerhalb der Geschichte.

Das Programm der ästhetisch-sozialen Revolte führt bei allen vier Autoren in eine ähnlich paradoxe Situation. Sie versuchen einen Gratwandel zwischen zwei gleichermaßen unbefriedigenden Alternativen, von denen die eine in den Selbst- und Weltverlust eines leeren Ästhetizismus, die andere in die Anpassung an die entfremdeten Verhältnisse mit den gleichen Folgen führt. Zwischen diesen beiden Alternativen eine prekäre Balance zu halten, erscheint als ein heroisches Unternehmen, das nicht immer gelingt. Einige Aspekte der späteren Entwicklung der hier Behandelten deuten möglicherweise auf Störungen des Gleichgewichts hin. Eliot und Pound überspringen zeitweise in spektakulären Volten die konstitutive Differenz ihrer ästhetischen Standpunkte zum gesellschaftlichen Umfeld, ohne die Differenz indessen einzuziehen. Eliot vollzieht eine problematische Annäherung an die anglikanische Orthodoxie und einen autoritären, politischen Konservatismus. Pound sympathisiert in haarsträubender Mischung von Naivität und sich selbst täuschender Rabulistik mit dem italienischen Faschismus. Die ursprünglich verworfene klassengesellschaftliche Wirklichkeit erscheint nun in vollkommener Verkehrung, gewissermaßen

67 Vgl. *ibid.*, S. 42.

als seien zwei zuvor Verblendete helllichtig geworden, als Verwirklichung von Zielen, deren Verleugnung man ihr ehemals nachsagte. Es mag sein, daß angesichts der unüberbrückbaren Kluft zum Bestehenden, welche die Hoffnung auf Veränderung eher in Verzweiflung umschlagen lassen könnte, das ästhetische Programm nur zu retten ist, wenn man das, was ist, uminterpretiert in das, was sein soll. Unter einem bestimmten Blickwinkel inszeniert mag sich die Realität als das "objective correlative" ausnehmen, um einen Terminus Eliots zu verwenden, als die gegenständliche Entsprechung des utopischen Gesellschaftsmodells. In dieser Sicht wäre in der Affirmation insgeheim zugleich die Distanzierung beschlossen. Die Opposition wird in die Zustimmung hineingenommen und macht diese, aber auch sich selbst zweideutig. Der Preis, der für die Überwindung der Isolation und für den Zugang zum Publikum bezahlt werden muß, ist hoch, aber er wird nicht voll entrichtet. Zwar wird auf der einen Seite das weltbürgerliche Engagement für die freie Entfaltung aller Menschen durch die Parteinahme für Partikularinteressen in Frage gestellt. Andererseits aber erscheinen die besonderen Anliegen von Herrschaft und hierarchischer Ordnung nur als zeitgenössisch besondere Form der Treuhänderschaft für die Allgemeininteressen der Gattung. Die Verwandlung der unfreiwillig-elitären Außenseiter in lizenzierte Botschafter der herrschenden Kultur beseitigt nicht den inneren Vorbehalt.

In *Stephen Hero* läßt Joyce seinen Protagonisten solche Versuchungen und die entsprechenden kompromittierenden Angebote ausschlagen. In Auseinandersetzung mit den Vertretern der katholischen Kirche verweigert sich Stephen der Vorstellung, daß nicht die Unterdrückten, sondern die Mächtigen es seien, die ihn letztlich verstünden und ihm die zustehende Anerkennung außerordentlicher Leistungen gewährten. "Could he assert that his own aristocratic intelligence and passion for a supremely satisfying order in all the

fervours of artistic creation were not purely Catholic qualities?" flüstern die klerikalen Verführer.⁶⁷ Sie erraten seine Enttäuschungen und geheimen Motive: "You believe in an aristocracy: believe also in the eminence of the aristocratic class and order of society which secures that eminence. Do you imagine that manners will become less ignoble, intellectual and artistic endeavour less conditioned, if the ignorant, enthusiastic, spiritual slovens whom we have subjected subject us? Not one of those slovens understands your aims as an artist or wants your sympathy: we, on the contrary, understand your aims and often are in sympathy with them and we solicit your support and consider your comradeship an honour. (...) Make one with us, on equal terms."⁶⁸ Weder Stephen noch sein Autor gehen diesen Weg, und auch Virginia Woolf bleibt in ihrer späteren Entwicklung bei der Verweigerung. Diese Haltung hat ebenfalls ihren Preis. Die Zurückhaltung gegenüber falschen Versöhnungen mit der Wirklichkeit führt in die Gefahr, daß der Bruch mit den konventionellen Sehweisen nicht hellichtig und sprachmächtig macht für eine andere Realität, welche den wahrgenommenen Formen entspränge und das Andere des Bestehenden wäre. Wenn die Verbindung mit dem gesellschaftlichen Leben abreißt, kann auch dieses Andere, auf das es ankäme, das Bestehende als Aufgehobenes, Erlöstes, Gerichtetes *und* Gerettetes nicht mehr in den Blick treten. An die Stelle dieses im wörtlichen Sinne apokalyptischen Anderen schoben sich entweder die verdinglichten Konstrukte einer selbstbezüglichen Formenwelt oder die Leere, aus der keine neue Gestalt entspringt. Während Joyce der einen Bedrohung zu begegnen sucht, reflektiert Woolf die zweite. In ihrem Roman *The Waves* (1931) erfährt der Erzähler Bernard die Nichtigkeit seiner konventionellen Weltbezüge und

68 *Stephen Hero*, S. 205.

69 *Ibid.*, S. 206.

Schreibversuche als Begegnung mit der Leere des Todes. "The woods had vanished; the earth was a waste of shadow. No sound broke the silence of the wintry landscape. (...) A man without a self, I said. (...) A dead man. With dispassionate despair, with entire disillusionment I surveyed the dust dance; my life, my friends' lives (...) clouds and phantoms made of dust too, of dust that changed (...) mutable, vain. I, carrying a notebook, making phrases, had recorded merely changes; a shadow, I had been sedulous to take note of shadows. How can I proceed now, I said, without a self, weightless, without illusion?"⁶⁹ Diese Erfahrung des Ausgelöschtseins ist der Höhepunkt einer Krise, auf dem der Umschlag in das Nichts oder in eine Art vom alten Selbst befreiter Wiedergeburt erfolgt. Welche der beiden Wendungen indessen eintritt, läßt sich nicht vorhersehen.

Das hier skizzierte Projekt der Moderne besteht aus Einzelunternehmungen, die vergeblich nach intersubjektiver Erkenntniskontrolle und überindividueller Willensbildung streben. Die Aporien, in welche sich die individuellen Bemühungen verwickeln, bilden einen Gefahrenhorizont, dessen Auswirkungen überall präsent sind. Ständig droht das Beabsichtigte, in sein Gegenteil umzuschlagen. Wer das Notwendige auszuloten sich anschickt, riskiert, im Zufälligen, Beliebigen zu landen. Wer am Inhaltlich-Konkreten festhält, findet sich unter Umständen im Abstrakt-Formalen wieder. Der Suche nach dem organismischen Leben drängt sich das willkürliche Konstrukt in den Weg. Was sich als gefundene Wirklichkeit ausgibt, kann sich als autistische Fiktion erweisen. Eine vermeintliche Objektivität mag sich in subjektive Assoziationsketten auflösen. Hinter demokratisch egalitären Strebungen tritt womöglich ein elitärer Aristokratismus hervor. Aus der angestrebten Gemeinschaft erwachsen neue Spaltungen. Was zur Einheit des Ästhetischen und

Sozialen führen soll, kann sich als Hebel zur ihrer Trennung herausstellen. Je mehr Distanz zu den bestehenden Verhältnissen besteht, desto unvermeidlicher schlagen diese auf das Projekt zurück.

Diese Risiken lassen sich ebenso wenig ausschalten wie die Aporien, denen sie sich verdanken. Das hält die behandelten Autoren nicht ab, den eingeschlagenen Weg weiter zu gehen. "I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race",⁷⁰ sagt Stephen Dedalus in Joyces *Portrait*. Es ist die ununterbrochene und letztlich ohne Erfolg bleibende Anstrengung, den aporetischen Schlingen zu entgehen, die Verhältnisse zu überlisten, aus den Teufelskreisen auszubrechen oder zumindest den Schaden zu begrenzen. Es ist weniger die Kunst des Dädalus, die in Stephens Namen evoziert wird, als vielmehr die Arbeit des Sisyphus, um die es hier geht. Daß es so ist, darüber täuschen sich Joyce, Woolf, Pound und Eliot nicht hinweg. Sie wissen um das Vergebliche ihrer Bemühungen und setzen sie dennoch fort.

71 *Portrait*, S. 228.

Autor

RÜDIGER HILLGÄRTNER (1941)

Dr. phil., Professor für die Geschichte der englischen Literatur an der Universität Oldenburg.

Studium der Anglistik, Amerikanistik, Romanistik und Philosophie an der J. W. v. Goethe Universität in Frankfurt am Main von 1962 - 1971. 1975 Ruf auf den Lehrstuhl für die Geschichte der englischen Literatur an der Universität Oldenburg. Mitbegründer der Fachzeitschriften *Gulliver*, *Deutsch-Englische Jahrbücher* und *Englisch-Amerikanische Studien*. Herausgeberrätigkeit. Publikationen im Bereich der englischen und amerikanischen Literatur, der Literaturtheorie sowie der Ästhetik und Kulturtheorie.