

Rüdiger Hillgärtner

Kreative Individualität als Kunstfigur

Versuche zur Autorschaft im 20. Jahrhundert



**Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg
2005**

Verlag / Druck /
Vertrieb:

Bibliotheks- und Informationssystem
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(BIS) – Verlag –
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0943-5

Vorwort

Die vorliegenden Arbeiten sind zum größeren Teil in den vergangenen zwanzig Jahren in Zeitschriften und Anthologien erschienen. Sie sind verbunden, ungeachtet der verschiedenen thematischen Bezüge und Anlässe ihrer Entstehung, durch mein Interesse an der Frage, wie unter den schwierigen Bedingungen des 20. Jahrhunderts literarisch kreative Individualität sich entfalten konnte. Dies gilt für die anglo-amerikanischen Modernisten, mit denen ich mich beschäftige, aber auch für die Überlegungen, die ich zu den eher postmodernen Romanen von D. M. Thomas vorstelle. Es ging mir darum, die poetologischen Konzepte zu rekonstruieren, mit deren Hilfe eine gewisse Freiheit des Schreibens gewonnen wurde, aber zugleich auch die Probleme ihrer kompositorischen Verwirklichung zu verdeutlichen. Autorschaft in diesem Sinne konnte ich (in Übereinstimmung mit den behandelten Autoren) nur zusammen mit sozialer Verbindlichkeit und mit dem Anspruch auf Erkenntnis diskutieren. Wenn dabei Widersprüche zutage traten, erschienen sie mir als der Preis für Unternehmungen, die im Kern in Opposition zu ihrer gesellschaftlichen Umgebung standen.

Für die freundliche Unterstützung der Publikation danke ich dem Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg sowie Stephanie Rosemann, die mir bei Schreibearbeiten und bei der Formatierung der Manuskripte zur Seite stand.

Rüdiger Hillgärtner

Oldenburg im Frühjahr 2005

Inhalt

Vorwort	3
A. Autorschaft als Problem	
1 Von den Schwierigkeiten der Modernität – Aporetische Aspekte in frühen poetologischen Ansätzen von Joyce, Woolf, Pound und Eliot	7
2 Paradigmenwechsel als Aufgabe – Zum Selbstverständnis des Autors in der Moderne	37
3 Die Extraterritorialität des Autors	79
B. Einzelanalysen	
1 Das Zitat in T. S. Eliots <i>The Waste Land</i>	109
2 To know how not to know – Zur Kulturkritik von David Herbert Lawrence	135
3. Zum Einsatz der Verfremdungstechnik in James Joyces <i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i>	173
4 Erfüllte Leere: Die Struktur der Seele im Werk von James Joyce	201
5 Arbeit, Entfremdung, Exil – Samuel Becketts früher Roman <i>Murphy</i>	249
6 Im Nichts der Schimmer eines ganz Anderen – Die Aporien der Apokalypse in Samuel Becketts <i>Endspiel</i>	285
7 Das Konzept der Obszönität in Henry Millers <i>Tropic of Cancer</i>	305
8 Macht der Lust und Lust der Macht-Anais Nins <i>Delta of Venus</i> und Henry Millers <i>Opus Pistorum</i>	319
9 Der Holocaust: Geschichte und Geschichten – D. M. Thomas' Romane <i>The White Hotel</i> und <i>Pictures at an Exhibition</i>	341

A. Autorschaft als Problem

1 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 zu 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, letztlich aber subjektiven Datierung verstehen mußten.

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

1 Woolf 1975, S. 320.

2 Ebenda, S. 321.

damit verbundenen Aporien will ich im Folgenden an einzelnen Äußerungen von Joyce, Woolf, Eliot und Pound in der Art einer Stichprobenuntersuchung nachgehen. Aus den Befunden erhoffe ich mir nicht nur einigen Aufschluß über gewisse konstitutive Schwierigkeiten dieser anglo-amerikanischen literarischen Avantgarde, sondern auch einen wenn auch erst hypothetischen Einblick in mögliche innere Zusammenhänge zwischen damaligen modernen und heutigen postmodernen Positionen.

“The modern spirit is vivisective“,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 traditionsgeleitete 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, R.H.) has added a science to civilisation by putting out the lantern of justice and considering the criminal in (...R.H.) production and action. All modern political and religious criticism dispenses with presumptive States, (...R.H.) presumptive Redeemers and Churches (...R.H.) It examines the entire community in action and reconstructs the spectacle of 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 Geglauten und für wahr Gehaltenen, mit dem über

3 Joyce 1963, S. 186.

4 Ebenda.

5 Ebenda.

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 Ästheten. 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 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

6 Ebenda.

7 Vgl. ebenda, S. 211.

8 Vgl. Joyce 1977, S. 192.

9 Vgl. ebenda.

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 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 Individualität 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 (...R.H.) Galvani (...R.H.) 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-Seins. Dies ist die Rekonstruktion des „spectacle of redemption“, von der vorher als Aufgabe des „modern mind“ die Rede war.¹⁴ 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

10 Vgl. ebenda, S. 192f.

11 Ebenda, S. 193.

12 Vgl. ebenda.

13 Ebenda.

14 Vgl. Joyce 1963, S. 186.

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.

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 einigen Aspekten 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.”¹⁵ Zur Verdeutlichung des Materialismusvorwurfs fügt sie hinzu: “They write of unimportant things; (...R.H.) they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring.”¹⁶ Dies ist kein Plädoyer, sich vor dem Trivialleben des Alltags auf wie immer erhabene, großartige, überdauernde Themen 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 außer-

15 Woolf o. J., S. 151.

16 Ebenda, S. 153.

liche 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.”¹⁷

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,¹⁸ 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 Fakten in ihrem Eigenleben auf als „life or spirit, truth or reality“.¹⁹ 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

17 Woolf 1975, S. 326f.

18 Vgl. ebenda, S. 325.

19 Woolf o. J., S. 153.

der sie bei sich sind. Sie offenbaren ihr Leben und in eins damit das Leben des ergriffenen Betrachters als „luminous halo“.²⁰

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 (...R.H.) remind you of the duties and responsibilities that are yours as partners in this business of writing books (...R.H.) In the course of your daily life (...R.H.) you have had far stranger and more interesting experiences than the one I have tried to describe (...R.H.) Nevertheless, you allow the writers to palm off upon you a version of all this (...R.H.) which has no likeness to that surprising apparition whatsoever.”²¹

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.

Die Konzeption des „luminous detail“ als Methode der Erkenntnis, des Darstellens und Gestaltens, die Ezra Pound in einem programmatischen Essay mit dem Titel *I gather the Limbs of Osiris* 1911/12 entwickelt, enthält Berührungspunkte mit dem bei Joyce und Woolf Diskutierten. “Luminous details“ sind Aspekte der Realität – “hard to find (...R.H.) swift and easy of transmission“²² –, die in ihrem unverhofften Aufblitzen eine plötzliche Einsicht in ein geschichtliches und gesellschaftliches Umfeld gewähren, dem sie selbst angehören. Sie sind herausgehoben aus einem Meer statistischer Fakten, indem aus ihrer konkreten, individuellen Beschaffenheit gewissermaßen induktiv auf die Ursachen, Bedingungen, Wirkungen, Folgen und Gesetzmäßigkeiten ihres Zustandekommens geschlossen werden kann.²³ Sie sind Zentren, die in nuce und mit bestimmter Akzentuierung alle Wirklichkeits-

20 Ebenda, S. 154.

21 Woolf 1975, S. 336.

22 Pound 1975, S. 23.

23 Vgl. ebenda, S. 22.

momente enthalten, die zu ihrer Entstehung und Erhaltung erfordert sind. In dieser Hinsicht fallen in ihnen Detail und Ganzes, Mittelpunkt und Peripherie zusammen. Sie bilden Mikrokosmen, die in je eigener Weise einen Makrokosmos in sich schließen.²⁴

Pound fährt mit dem skizzierten, epistemologischen Entwurf zwei mächtigen Gegnern in die Parade, die er für die utilitaristische Verfälschung der Wissenschaften vom Menschen sowie für die Bedrohung und Aushöhlung ästhetischer Erkenntnis verantwortlich macht. Gemeint sind einmal die empirischen Sozialwissenschaften, deren positivistisches Faktensammeln die singuläre Bedeutung des einzelnen reduziert auf das durchschnittliche Fallbeispiel und die unterschiedlichen, konkreten Individuen nivelliert auf das Exemplar. Sie setzen auf gleichgültiges „multitudinous detail“ statt auf das einzigartige „luminous detail“.²⁵ Sie abstrahieren von der qualitativen Seite der Phänomene, um zu quantifizierenden, generalisierenden Aussagen zu gelangen. Ihr Anspruch, die Menschen theoretisch zu erfassen, bleibt uneingelöst, da sie die Individuen nicht einmal zur Kenntnis nehmen. Ihre Praxis ist die der Entindividualisierung, wie Pound in dem 1913 entstandenen Essay *The Serious Artist*, einer auf die zeitgenössischen Bedingungen zugeschnittenen *Defense of Poesy*,²⁶ herausarbeitet. Gegen diese szientifische Enthumanisierung des Humanen im Auftrag einer behaupteten, gesellschaftlichen Nützlichkeit führt Pound die ästhetische Erkenntnis als eigentliche, dem Anspruch gerecht werdende Wissenschaft vom Menschen ins Feld, da hier mit der Methode des „luminous detail“ die konkrete Erforschung des Einzelphänomens ermöglicht werde.²⁷ Zu diesem Zwecke muß auch der andere, im eigenen Felde stehende Gegner bekämpft werden – die Vertreter einer Tradition spätromantischer, verblasener, sentimentaler Empfindsamkeit, denen sich die Konturen ihrer Gegenstände verwischen, ferner auch die Anhänger inhaltsleerer symbolischer Verallgemeinerungen und einer verselbständigten, nur mehr dekorativen, konventionellen Rhetorik.²⁸ Es gilt, im Bereich des Ästhetischen aufzuräumen mit Vagheiten, bloßen Annäherungen, Klischees, mit allem, was nicht die Anstrengung der genauen Beobachtung und des treffenden Ausdrucks aufweist.

24 Vgl. ebenda, S. 29. Das Dantezitat lässt sich sowohl auf das Werk als „luminous detail“ wie auch auf den „donative author“ beziehen.

25 Ebenda, S. 21.

26 Pound 1968, S. 41. Vgl. auch ebenda, S. 46, 47.

27 Vgl. ebenda, S. 42, 43, 46, 47.

28 Vgl. Pound 1975, S. 21, 41. Vgl. Pound 1968, S. 43.

Es geht Pound mit dem „luminous detail“ nicht nur um ästhetische, sondern auch um gesellschaftliche Erneuerung. Die Konzeption verklammert beide Prozesse. Die Erkenntnis eines solchen Details setzt den Horizont der gegebenen Diskurse voraus, läßt sich indessen dadurch den Blick nicht determinieren, sondern überschreitet ihn in dialektischer Aufhebung. Das „luminous detail“ führt in die vorgefundene Struktur eines Erkenntnisfeldes zusätzliche Differenzierungen ein, legt identisch Geglaubtes als nicht identisch dar, wälzt das Gefüge der Beziehungen um und verändert den Stellenwert aller Aspekte des untersuchten Realitätsausschnitts dahingehend, daß sich aus der zerbrochenen früheren Ordnung eine neue erhebt. Der Erkenntnisfortschritt im Medium einer ästhetischen Wissenschaft vom Menschen wiederholt insofern nicht die vorhandenen Annahmen zur Realität, sondern erschafft mit der neuen Sicht auch den Gegenstand des Sehens neu. Erkennen und Gestalten der Wirklichkeit gehen Hand in Hand.

Es bedarf dieses schöpferischen Aktes, damit der einzelne, der sich in seinen Anlagen und Talenten scheinbar nicht von anderen Menschen unterscheidet, zu einem unvergleichlichen Individuum werde. Im riskanten Übertreten sanktionierter Wahrnehmungskonventionen entdeckt er für alle nicht nur, was keiner so vor ihm erblickte, sondern auch die eigene je spezifische Konstellation, in der die allgemeinen humanen Potentiale in ihm zur Besonderheit gebündelt sind. Die individuelle Eigenart, Pound faßt sie im Begriff der „*virtù*“ oder „*virtue*“,²⁹ herauszuarbeiten, ist die Pflicht zunächst des Künstlers,³⁰ darüber hinaus jedoch die Möglichkeit eines jeden „normal man wishing to live mentally active“.³¹ Die volle Selbstverwirklichung, die Fülle des Lebens kann nur auf diese Weise erreicht werden. Umgekehrt geben die solchermaßen Individuierten, was ihnen zuteil wurde, im Übermaß an die Gesellschaft zurück, indem sie „donative“ sind,³² indem sie und das von ihnen Geschaffene die soziale Energie potenzieren und gleich einem Kraftwerk in konzentrierter Form ausstrahlen.³³ Der normbrechende Akt der Selbsterschaffung ist sozial, da er alle bereichert; er ist wissenschaftlich, da er die Gegenstände und Methoden der Erkenntnis vermehrt; er ist ethisch, da er die individuellen Ressourcen zum Wohle aller freisetzt, und er ist ästhetisch, da das „luminous detail“ im Kunstwerk seine volle Ausprägung findet.

29 Vgl. Pound 1975, S. 28.

30 Vgl. ebenda, S. 29.

31 Ebenda, S. 21.

32 Vgl. ebenda, S. 25.

33 Vgl. ebenda, S. 25, 34.

Den Verhältnissen, in denen er lebt, setzt Pound mit der Methode des „luminous detail“ ein Ferment ein, das sie transformieren soll. Das Modell einer alternativen Gemeinschaft scheint auf in den Bemerkungen, die er 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.”³⁴ Das Modell wird dort erweitert, 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; this is our lasting bond.”³⁵

Es wäre gegen den Tenor dieser Zeilen, wollte man dem Autor ein Plädoyer für eine aufs Technische reduzierte Arbeitseffizienz in einem ansonsten gleichgültigen Gewerbe unterstellen. Nicht um entfremdete Tätigkeit geht es, sondern um das gewissermaßen kunsthandwerkliche, selbstbestimmte Herausarbeiten der individuellen „*virtù*“ in dem Bereich, der den Fähigkeiten am besten entspricht. Die Alternative zum Bestehenden impliziert eine Gesellschaft von Verschiedenen, deren Gleichheit in ihrer konkreten Ungleichheit besteht. Ihre Rangordnung stellt sich nicht nach Kriterien von Geburt und Besitz her, sondern nach Maßgabe der Konsequenz, in der im Wettstreit aller die einzelnen ihre „*virtù*“ entwickeln. Der wird die höchste Anerkennung erwerben, welcher das gemeinschaftliche Leben am meisten bereichert. Die Rangordnung ist nicht festgelegt, sondern wird durch jeden neuen Beitrag modifiziert. Im Modus des beständigen Überschreitens des Erreichten bliebe der Horizont der Individuen und der Gesellschaft geöffnet auf „universality“ hin.³⁶

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

34 Ebenda, S. 29.

35 Ebenda, S. 33.

36 Vgl. ebenda, S. 32.

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.”³⁷ 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*, (...R.H.) cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense.³⁸ 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 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 stellt. Wer sich in die europäischen Literaturen vertieft (angesichts der außer-europäischen 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 ande-

37 Eliot 1975, S. 32

38 Eliot 1975a, S. 38.

ren, 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.”³⁹

Die Erscheinung des Neuen ist unvermittelt und unwillkürlich. Es 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 an-

39 Ebenda, S. 38f.

zunehmen. 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“⁴⁰ und eröffnet damit die Möglichkeit, den Kreis einer kulturellen Elite auf die Gesellschaft insgesamt auszuweiten. 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, „ver-rückt“ 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, auf dem das abgelehnte Alte reformiert werden könnte. Das Bestehende wird in einem *acte gratuit* unbedingte 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

40 Ebenda, S. 43.

Persönlichkeit, bei der eine unvermittelt zutage tretende authentische, poetische Instanz 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 diese gewissermaßen unpersönliche Instanz 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.⁴¹ 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 the mind which creates.“⁴² 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 dessen 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.“⁴³ 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

41 Vgl. ebenda, S. 41.

42 Ebenda.

43 Ebenda, S. 40.

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“.⁴⁴ Aus der Asche einer Persönlichkeit, die über den trivialen eigenen Belangen die des Ganzen aus den Augen verlor, erstet 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 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.”⁴⁵

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.⁴⁶ So schließt die Trennung von poetischer Unpersönlichkeit 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,⁴⁷ steht in *The Serious Artist* das

44 Vgl. ebenda.

45 Pound 1968, S. 47.

46 Vgl. ebenda, S. 46.

47 Pound 1975, S. 21.

Wissen, daß “the serious artist is usually, or is often as far from the aegrum vulgus as is the serious scientist.”⁴⁸ Die 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 reaktiv 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 Woolfs und zugleich des Publikums. “She is, of course, the spirit we live by, life itself.”⁴⁹ 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“⁵⁰ 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 wechselseitigen Nichterkennens und Nichtaner kennens liegt eine Spaltung der Wirklichkeitswahrnehmung insgesamt beschlossen.⁵¹ 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

48 Pound 1968, S. 47.

49 Woolf 1975, S. 337.

50 Ebenda, S. 336.

51 Vgl. ebenda, S. 332-333.

für ihre Selbstverständigung zurückgewinnen wollte, scheint diesen Austausch gerade zu verhindern. Mit ihm entfällt das wesentliche Korrektiv gegen die Gefahr, daß das „solitary, ill-informed, and misguided individual“ letztlich autistisch und solipsistisch die Realität verfehlt.⁵² Die Folge könnte sein, daß nicht nur der aufklärerische Funke nicht von einem zu 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 eine Reihe unreiner Mischungen, aber kaum geglückte Lösungen zu geben.⁵³

Joyce gibt dem Dilemma in *A Portrait of the Artist as a Young Man* 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 (...R.H.) refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image (...R.H.) 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.”⁵⁴

52 Vgl. ebenda, S. 320.

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. ebenda, S. 333, 334.

54 Joyce 1977, S. 194f.

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“ Künstlers,⁵⁵ 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.⁵⁶ 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 (...R.H.) 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.”⁵⁷

Lynch versteht Stephen nicht, aber in seinen Mißverständnissen ist er unfreiwillig hellichtig. 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.

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 1976, S. 242.

56 Joyce 1977, S. 195.

57 Ebenda.

Zum anderen erscheint die Verflüchtigung und Entpersonalisierung des Gott-Künstlers als Flucht eines Übeltäters vor den Folgen eines mißglückten Experiments. 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 Menschen 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 den Darstellungen eingeschrieben. Gegen die formale, ästhetische Ordnung des Materials bleiben die durchgestrichenen historischen Bezüge virulent. Gegen die formal erreichte Autonomie steht die durch 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. (...R.H.) 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.”⁵⁸

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

58 Joyce 1963, S. 212.

getrennt als verdinglichte und als Waren entgegnetreten. 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 anderem 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 epiphanisierten 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.”⁵⁹

Davon scheiden Geld und Sex als ernsthafte verallgemeinerbare Themen aus, denn Geld ist ein vorübergehendes Phänomen, und Sex interessiert nach Pound eher die Unerfahrenen. Über die Zukunft schließlich “we none of us agree about.”⁶⁰ 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”,⁶¹ 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

59 Pound 1975, S. 32.

60 Ebenda.

61 Ebenda, S. 32f.

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 (...R.H.), or of conducting some new crotchety variety of employers’ liability insurance, or of punching another man’s head.”⁶²

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.”⁶³

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,

62 Ebenda, S. 33

63 Woolf 1975, S. 325.

however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.”⁶⁴

Nicht einmal eine 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 Zerstreuung 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.⁶⁵ Die Wahrnehmung der Form rekurriert 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 erlauge indessen einem Mißverständnis, 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.⁶⁶ Der Vergleich dient vielmehr der Enthistorisierung des Vorgangs. Das gewissermaßen 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 natur-

64 Woolf o. J., S. 155.

65 Ebenda.

66 Vgl. Eliot 1975a, S. 40, 41.

wissenschaftlichen Versuchsanordnung entspringt, ist die Differenz absolut.⁶⁷ 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 Abgründen 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 Naivetät und sich selbst täuschender Rabulistik mit dem italienischen Faschismus. Die ursprünglich verworfene klassengesellschaftliche Wirklichkeit erscheint nun in vollkommener Verkehrung, gewissermaßen als seien zwei zuvor Verblendete hellsehtig 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

67 Vgl. ebenda, S. 42.

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. Stephen verweigert sich 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.⁶⁸ 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. (...R.H.) Make one with us, on equal terms."⁶⁹

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 hellsichtig 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

68 Joyce 1963, S. 205.

69 Ebenda, S. 205-206.

Anderen schöben sich entweder die verdinglichten Konstrukte einer selbstbezüglichen Formenwelt oder die Leere, aus der (vielleicht) 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 Schreibversuche als Begegnung mit dem möglichen Tod.

“The woods had vanished; the earth was a waste of shadow. No sound broke the silence of the wintry landscape. (...R.H.) A man without a self, I said.(...R.H.) A dead man. With dispassionate despair, with entire disillusionment I surveyed the dust dance; my life, my friends’ lives (...R.H.) clouds and phantoms made of dust too, of dust that changed (...R.H.) 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?”⁷⁰

Diese Auslöschung ist der Höhepunkt einer Krise, auf dem der tödliche Umschlag in das Nichts oder (vielleicht) in eine Art vom alten Selbst befreiter unpersönlicher 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 überindividuellen 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 herausstel-

70 Woolf 1978, S. 285.

len. 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",⁷¹ sagt Stephen Dedalus in Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 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. Nur auf den ersten Blick böte eine Teilnahme an den revolutionären politischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts einen Ausweg aus der monadischen Isolation. Die ästhetische Opposition, die sich erfüllt in visionären Augenblicken erfahrener Selbstzweckhaftigkeit, in der Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt, geht nicht auf in den notwendigen Vermittlungen von Strategie und Taktik, Reform und Revolution, Weg und Ziel, Mittel und Zweck. Sie müßte auch hier konstitutive Distanz halten. Nur wenn sie sich freihielte vom Kalkül wechselnder politischer Opportunitäten oder dieses Kalkül selbst zum Gegenstand unverhoffter Evidenz werden ließe, wäre sie mehr als Gelegenheitsdichtung. Die Erfahrungen der schreibenden, politischen Parteinahme zeigen, wie schwer der Abstand zu wahren ist und wie oft er mit erneuter Vereinzelung erkaufte wird.

Im Aspekt des Scheiterns berühren sich gewissermaßen rücklings und unter entgegengesetztem Vorzeichen die Konzeptionen der literarischen Moderne mit denen der Postmoderne. Aus der Tatsache, daß die gelebte Utopie der Moderne unter Umständen ins Gegenteil sich verkehrt, ergeben sich Analogien und gewisse phänomenologische Gemeinsamkeiten zur Thematisierung von Kontingenz, Entropie, Wahnzuständen, Realitätsverlust, selbstreflexiver Fiktionalisierung in britischen und amerikanischen Texten der Gegenwart. In der Gemeinsamkeit liegt indessen zugleich der Unterschied. Im Angesicht des möglichen Mißlingens halten die hier behandelten Modernen fest an der

71 Joyce 1977, S. 228.

Möglichkeit einer schönen, das heißt auch menschenwürdigen Ordnung der Welt, wie immer negativ sie auch diese Möglichkeit bestimmen. Entgegen aller begründeten Skepsis erscheinen die Rückschläge letztlich als ambivalent: notwendig und akzidentell zugleich. Was auf Grund von inhärenten Widersprüchen nicht zu realisieren ist, bleibt dennoch die weiterhin zur Verwirklichung aufgegebene Substanz. Aus postmoderner Sicht dagegen kann dies wie beharrliches, ja unbelehrbares Festhalten an einer Illusion sich ausnehmen. Was bei den Modernen wie wider besseres Wissen den Status der Akzidenz erhält, rückt hier als Substanz ins Zentrum. Statt der Einsicht in den Mißerfolg wird hier die Hoffnung auf Gelingen beiseite geschoben. Die inszenierten Wirklichkeiten der Gegenwart, in denen vorgeblich die Differenz zwischen Schein und Sein gekündigt ist, machen die Verwirrung zu einer wahrscheinlicheren Basis der Erkenntnis als die postulierten Gewißheiten. Wo die Modernen im Namen des Notwendigen vergeblich Zufall, Beliebigkeit und Willkür zu überwinden hofften, wird für postmoderne Autoren das Zufällige selbst zum Notwendigen. Sie nehmen das unbeabsichtigt Mißglückte nicht mehr als in immer neuen Anläufen zu Korrigierendes, sondern als eigentliches Gelingen. Die der Moderne zu ihrem Leidwesen eingeschriebene Dialektik der Widersprüche versuchen sie zu überlisten, indem sie das unweigerlich Eintretende nicht mehr zu vermeiden suchen, sondern zum Erwarteten machen. Sie treiben das Dilemma auf die Spitze, statt es zu umgehen. So gesehen findet sich in postmodernen Texten ein Aspekt der Aufklärung der Moderne über sich selbst. Sie erscheint als auf Sand gebautes, trügerisches, ja vielleicht sogar betrügerisches Unternehmen. Sein Konkurs stand von Anbeginn fest und wurde, mit welchen Gründen auch immer, hinausgezögert, verleugnet und verdrängt. Dadurch, daß die modernen Autoren scheinbar nicht wahrhaben wollen, was sie doch wissen müßten, schlägt, was sie verbindlich erklären, ins Unverbindliche um. Die gegenwärtigen Unverbindlichkeiten und Unübersichtlichkeiten können die Moderne dort beim Wort nehmen, wo sie ihren blinden Fleck hat. Wo die Verbindlichkeit der Moderne sich als unverbindlich herausstellt, ist die Unverbindlichkeit der Postmoderne möglicherweise verbindlich in dem Sinne, daß sie die Wahrheit der Moderne ins Licht rückt. Wo das Notwendige sich als das unabwendbar Beliebige erweist, dort sind die neuen Beliebigkeiten angesichts einer veränderten, aber womöglich noch ratloseren Situation nicht ohne historische Notwendigkeit. Es scheint, als habe die Moderne von Anfang an ihr postmodernes Gegenbild in sich getragen. In seinem gegenwärtigen Problemhorizont haben die alten Fragen nichts an Aktualität verloren. Sie könnten in dem

neuen Rahmen reformuliert und radikalisiert werden. So wäre das Beliebige vielleicht letztlich nicht nur das Gleichgültige, Austauschbare, sondern das, was ins „Be-lieben“, in das liebende Einverständnis jedes einzelnen mit den gemeinsamen Zwecken zu legen ist.

Literatur

- ELIOT, T. S. (1975): Reflections on Vers Libre. In : Selected Prose of T. S. Eliot (hrsg. von Frank Kermode), London.
- ELIOT, T. S. (1975a): Tradition and the Individual Talent. In: Selected Prose of T. S. Eliot (hrsg. von Frank Kermode), London.
- JOYCE, James (1963): Stephen Hero, New York.
- JOYCE, James (1976): Ein Porträt des Künstlers als junger Mann (übersetzt von Klaus Reichert), Frankfurt.
- JOYCE, James (1977): A Portrait of the Artist as a Young Man, Frogmore, St. Albans.
- POUND, Ezra (1968): The Serious Artist. In: Literary Essay of Ezra Pound (hrsg. von T. S. Eliot), London.
- POUND, Ezra (1975): I gather the Limbs of Osiris. In: Selected Prose 1909-1965 (hrsg. von W. Cookson), New York.
- WOOLF, Virginia (1975): Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: Collected Essays (hrsg. von Leonard Woolf), London.
- WOOLF, Virginia (o. J.): Modern Fiction. In: The Common Reader. First Series, New York und London.
- WOOLF, Virginia (1978): The Waves, New York und London.

(Der vorliegende Beitrag erschien in leicht gekürzter Form erstmals in: Oldenburger Universitätsreden Nr. 24, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, Oldenburg 1988.)

2 Paradigmenwechsel als Aufgabe – Zum Selbstverständnis des Autors in der Moderne

Was ist neu an der Literatur der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts? Was ist das Neue am literarischen Modernismus, das uns im Rückblick erlaubt, von einem Wechsel des Paradigmas zu sprechen? Was rechtfertigt es, die Moderne als eigenständige Literaturperiode zu bezeichnen? Ich werde eine Antwort auf dem Weg der Rekonstruktion einiger poetologischer Probleme versuchen und zugleich Berührungspunkte mit der zeitgenössischen westlichen Philosophie aufzeigen. Dabei beschränke ich mich im ästhetischen Bereich auf programmatische Äußerungen von Autoren aus dem angelsächsischen Kulturbereich. Ich beginne mit der Feststellung eines britischen Literaturhistorikers. In dem der Moderne gewidmeten Band des *Pelican Guide to English Literature* äußert sich G. H. Bantock zur schlimmen und schwierigen Lage der Autoren („the writer’s predicament“) wie folgt:

“If, then, two basic themes of ‘modern’ literature have been those of ‘isolation’ and of ‘relationship’ within what has been considered a decaying moral order, they have reflected a sense, on the side of the writer, of alienation from the public, an alienation reinforced by indifference or hostility on the part of the community at large.“¹

Bantock macht aufmerksam auf den charakteristischen Widerspruch, daß Schriftsteller, welche die kulturelle Krise der Zeit Jahrzehnte vor deren Beförderung zum Schlagwort diagnostizieren, vom Publikum ignoriert, an den Rand gedrängt oder offen angegriffen werden. Ich werde mich mit einigen Rückwirkungen dieser Situation auf Selbstverständnis und philosophisch-ästhetische Konzeptionen solcher Autoren beschäftigen.

Zunächst zur Diagnose der kulturellen Krise, die Bantock mit dem Begriff der „decaying moral order“ andeutet. Sie hat mehrere Aspekte. Zum einen betrifft sie einen Generationskonflikt, den die in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts geborenen Autoren mit der vorangehenden Generation von Schriftstellern austragen. Hierzu gehört etwa die polemische Differenzierung zwischen „Edwardianern“ (nach dem britischen König Edward VII.:

1 Ford 1978, S. 13.

Regierungszeit 1901-1910) und „Georgianern“ (nach dem britischen König Georg V.: Regierungszeit 1910-1936), die Virginia Woolf vornimmt, um die von Publikum und Literaturkritik verwöhnten „Edwardianer“ Bennett, Galsworthy und Wells als unzeitgemäß, überholt und daher uninteressant zu kennzeichnen.² Der Generationskonflikt wird indessen verschärft durch einen immensen kulturellen und sozialen Umbruch, der bereits vor dem ersten Weltkrieg die gesellschaftlichen Beziehungen und deren Legitimationsmuster erschüttert. Virginia Woolf spricht davon, um das Jahr 1910, das Datum ist von ihr eingestandenermaßen relativ willkürlich gewählt, sei eine einschneidende Veränderung im Verhalten der Menschen zueinander spürbar geworden, die sich lange vorher schon angebahnt habe. Die Begleiterscheinung und Folge davon sei notwendig auch ein Wandel in den Bereichen Moral, Politik, Religion und Literatur.³

Die Wucht und der Umfang dieses Wandels gewinnt in den Augen von Zeitgenossen die Dimensionen einer umfassenden Krise. Ich beschränke mich auf den Bericht eines prominenten Zeitzeugen. Henry Adams (1838-1918), Urenkel und Enkel zweier amerikanischer Präsidenten gleichen Namens und Sohn eines amerikanischen Botschafters, schreibt 1905-7 seine Autobiographie *The Education of Henry Adams*. 1907 privat und 1918 postum für ein breites Publikum veröffentlicht, wird sie in der Folge zu einem Klassiker des Kulturpessimismus. Adams beschreibt am Beispiel des eigenen Werdegangs den Zerfall der religiösen, philosophischen und wissenschaftlichen Weltbilder des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, in denen er erzogen und ausgebildet wurde. Sie seien ein Erbe, das nicht geeignet sei, Menschen auf das Leben im 20. Jahrhundert vorzubereiten. Denn in diesem Jahrhundert verlören die Individuen die Kontrolle über Kapital, Wissenschaft und Technik. Ihrer eigenen Dynamik überlassen, sprengten die großen Kartelle alle Grenzen und Ordnungen. Sie erzeugten das Chaos einer permanenten Umwälzung und zerstörten den gesellschaftlichen Zusammenhang. Es bedürfe eines neuen Menschentyps, eines neuen Gesellschaftstyps, um diesen destruktiven Mechanismus zu bändigen. Während der Zeitgenosse Nietzsche (1844-1900) den neuen Menschen programmatisch als „Übermenschen“ in *Also sprach Zarathustra* verkündet, zweifelt Adams, ob entsprechende Hoffnungen realistisch sind. Den Gegenpol findet er nicht in der Zukunft der eigenen Gesellschaft, sondern in der klaren weltlichen und religiösen Ordnung

2 Woolf 1992, S. 70.

3 Vgl. ebenda, S. 71.

des europäischen Mittelalters und exotischer Stammeskulturen auf Samoa und Tahiti (wo er Gauguin begegnet). Die westliche Zivilisation scheint ihm, wie dem eine Generation jüngeren Oswald Spengler (1880-1936) dem Untergang zuzusteuern.

Adams' Autobiographie wird ebenso wie Spenglers geschichtsphilosophische Studie *Der Untergang des Abendlandes* (veröffentlicht 1918-1922) ein Bestseller. Beide reflektieren auf die Gegenwart als Periode der Auflösung, als Chaos. Beide artikulieren eine offenbar weit verbreitete Verunsicherung, die der irische Lyriker William Butler Yeats 1919 in seinem Gedicht *The Second Coming* auf die knappe Formel bringt: "Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world."⁴ Dies ist geschrieben nach der Katastrophe des ersten Weltkriegs und angesichts des blutigen anglo-irischen Kriegs von 1918-1921, wobei beide Ereignisse als Bestätigung der pessimistischen Prophezeiungen dienen können. Jenseits der Tagesereignisse zielen diese Äußerungen indessen auf das Trauma eines Sinnverlustes, der sich mit dem Zerbrechen eines relativ stabilen, kulturellen und sozialen Ganzen einstellt. Die eigentlichen Grundthemen sind die verlorene Totalität, ausgedehnt ins Kosmische, der Verlust der Mitte, die fehlende Zentriertheit des individuellen Lebens in der Gemeinschaft, der Zusammenbruch eines verbindlichen symbolischen Universums, Entfremdung und Isolation. Oder, wie Yeats es in einer Anspielung auf Goethe ausdrückt: individuelle Integrität, „unity of being“, wäre nur möglich in Verbindung mit einer klassenübergreifenden „unity of culture“.⁵ Das eine ist nicht zu erfahren ohne das andere, aber beides fehlt. Der ungarische Philosoph Georg Lukács formuliert das Dilemma 1914-15 in seiner geistesgeschichtlichen Studie zur *Theorie des Romans* emphatisch in den Begriffen des zeitgenössischen Idealismus:

„Unsere Welt ist unendlich groß geworden (...R.H.), aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität. Denn Totalität als formendes Prius jeder Einzelerscheinung bedeutet, daß etwas Geschlossenes vollendet sein kann; vollendet, weil alles in ihm vorkommt, nichts ausgeschlossen wird und nichts auf ein höheres Außen hinweist; vollendet, weil alles in ihm zur eige-

4 Yeats 1990, S. 330.

5 Yeats 1965, S. 235f.

nen Vollkommenheit reift und sich erreichend sich der Bindung fügt. Totalität des Seins ist nur möglich, wo alles schon homogen ist.“⁶

Die Frage ist hier nicht, ob es die nostalgisch beschworene Totalität der geschlossenen Kulturen, sei es in Europa, sei es in Übersee, jemals gegeben hat. Jede historische Studie könnte zeigen, daß es sich um je zeitbedingte Idealisierungen handelt. Die Intensität, mit der das Vergangene oder Exotische als Kontrastfolie beschworen wird, zeigt vielmehr im Umkehrschluß das Drängende des gegenwärtigen Problems.

Fremdheit und Isolation sind zentrale Aspekte der kulturellen Situation der Moderne. Sie haben zugleich eine neue Qualität. Für die Individuen ist die erfahrbare Welt über das Maß hinaus fremd, das die industriellen und politischen Umwälzungen der beiden vorangehenden Jahrhunderte mit sich brachten. Natürlich müssen immer bei der Ablösung alter und der Einführung neuer gesellschaftlicher Verkehrsformen konfliktreiche Übergangszeiten in Rechnung gestellt werden, in denen sich die Verunsicherung und Spannung in den sozialen Beziehungen dramatisch erhöht. Neue Normen und Werte setzen sich in jedem Fall erst allmählich und zögerlich durch gegen ein möglicherweise verstärktes konservatives Beharrungsvermögen. Das Neue an der modernen Situation ist indessen, daß Instabilität, Heterogenität und Diffusion nicht vorübergehend, sondern auf Dauer zu erwarten sind. Die moderne Situation ist inkohärent, diskontinuierlich und vieldimensional. Sie hat weder feste Grenzen noch dauerhafte Strukturen. Es sind keine überzeitlichen oder allgemein geltenden Bezugspunkte auszumachen. Es handelt sich um eine höchst widersprüchliche, auf Permanenz gestellte Bewegung, deren einzige Konstante der ständige Wechsel von Provisorien darstellt. In der Dynamik dieser Bewegung erscheint alles als vorläufig. Alles ist relativ, kann revidiert und substituiert werden. Darauf paßt kein herkömmliches allgemein verbindliches Wertesystem. Statt seiner wird diese Situation äußerlich begleitet von einem um sich greifenden Prozeß der Rationalisierung, Mechanisierung und Bürokratisierung, der den chaotischen Zustand der Gesellschaft überlagert, durchdringt und koordiniert.

Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* (1900) und Georg Lukacs in *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) haben von verschiedenen soziologischen Ansätzen her kommend gezeigt, wie dieser Prozeß sich mit dem Phänomen der ökonomischen Entfremdung verbindet. Die Vorstellung einer

6 Lukács o. J., S. 27f.

Integration des Individuums in eine Totalität, wie sie noch dem philosophischen System Hegels oder auch den Marx'schen Zukunftsvisionen inhärent ist, wird ersetzt durch eine Tendenz zum Totalitären, die den Individuen Unterwerfung unter das soziale und politische System abverlangt. Unter ihrem Vorzeichen müssen sie sich spalten in objektivierbare Rollenfunktionen und einen (unerheblichen) Rest privater Subjektivität: Stimmungen, Gefühle und Empfindungen. Diesem abgetrennten Bereich der Subjektivität stehen der gesellschaftliche Zusammenhang, aber auch das Rollenensemble des eigenen Ich verselbständigt und fremd gegenüber. Die Subjektivität findet in der Außenwelt, aber auch im entfremdeten Selbst kein objektives Korrelat. Sie kann sich auf nichts beziehen, da ihr nichts entspricht. Sie ist isoliert und auf sich zurückgeworfen. Sie ist, wie D. H. Lawrence es ausdrückt, „out of touch“.

Eliot hat in einem Essay aus dem Jahr 1919 die melancholische Handlungsunfähigkeit von Shakespeares Hamlet in einem solchen Bezugsrahmen interpretiert und auf mögliche pathologische Konsequenzen hingewiesen.

“The intense feeling, ecstatic or terrible, without an object or exceeding its object, is something which every person of sensibility has known; it is doubtless a subject of study for pathologists.“⁷

In Joyces Werk spielt der Begriff der Paralyse als Kennzeichnung zeitgenössischer Lebensbedingungen eine Rolle. Peter Bürger hat vor kurzem die Vermutung ausgesprochen, der Ursprung der ästhetischen Moderne sei der Versuch, den „ennui“ zu überwinden, jenen melancholischen, „alle Tätigkeit lähmende(n) Lebensüberdruß, (der, R.H.) letztlich daher rührt, daß das Ich nicht aus sich herauszutreten vermag“ und „keine substantielle Beziehung zur Welt“ hat.⁸

Was bleibt in dieser Situation für Autoren zu tun? Virginia Woolf insistiert: “It is much more important to be oneself than anything else.“⁹ Eliot fährt an der zitierten Stelle fort:

“The ordinary person puts these feelings to sleep, or trims down his feelings to fit the business world; the artist keeps them alive by his ability to intensify the world to his emotions.“¹⁰

7 Eliot 1950, S. 126.

8 Vgl. Bürger 1997, S. 103.

9 Woolf 1981, S. 105.

Mit anderen Worten: die meisten Menschen resignieren unter dem Druck der Realität. Sie passen sich an, verdrängen ihre Subjektivität und geben den authentischen Kern ihrer Individualität preis. Sie beanspruchen nicht mehr, sich genuin und ohne Selbstverleugnung auf ihre Umgebung zu beziehen. Dieser Ausweg steht modernistischen Autoren nicht offen. Sie müssen in der Situation einer gespaltenen Existenz (Eliot und Joyce, beispielsweise, verbinden beide zeitweilig die Tätigkeit des Bankangestellten mit der des Autors) die Autonomie der Subjektivität behaupten. Sie beanspruchen das Reservat der marginalisierten Subjektivität als Quelle einer ebenfalls autonomen widerständigen Kreativität, die sich in der Forderung der ästhetischen Autonomie niederschlägt. Das muß sie vorab ein weiteres Mal in einen potentiellen Gegensatz zu einem Publikum bringen, das mehrheitlich Anpassung und Kapitulation auf die Fahne schreibt.

Selbst diese marginalisierte Position läßt sich indessen nur halten um den Preis einer anderen Art der Selbstaufgabe, die gewissermaßen das Gegenbild zur Verdrängung der Subjektivität ist. Nur in scheinbarem Gegensatz zu Virginia Woolfs Postulat, man müsse als Künstler ganz entschieden das eigene Selbst behaupten, entwickeln Joyce und Eliot unabhängig voneinander die Konzeption, der Autor müsse in seinem Schaffen unpersönlich sein. Eliot konstatiert in dem 1919 veröffentlichten Essay *Tradition and the Individual Talent*:

“What happens (in der künstlerischen Produktion, R.H.) is a continual surrender of himself (des Künstlers, R.H.) 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 (...R.H.) It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science.“¹¹

Es gehe in der Dichtung nicht um den Selbsta Ausdruck der Autorpersönlichkeit, sondern um die selbstvergessene Unterwerfung unter die Erfordernisse des entstehenden Werks.¹² Dabei ist der Vergleich mit der Unpersönlichkeit des Wissenschaftlers, der gemäß positivistischem Ideal von allem Persönlichen, spricht: Subjektiven in der Arbeit abstrahiert, treffend und irreführend zugleich. Das Persönliche ist in der Tat in Wissenschaft und Kunst im Wege, aber aus entgegengesetzten Gründen. In der Wissenschaft beeinträchtigt es

10 Eliot 1950, S. 126.

11 Ebenda, S. 6f.

12 Vgl. ebenda, S. 10-11.

die Objektivität der Ergebnisse. In der modernistischen Kunst und Literatur geht es dagegen nicht um Objektivität. Hier geht es um die ungehinderte Entfaltung einer Subjektivität, welche die engen Grenzen des bewußten, egoistischen Rollen-Selbst sprengt. Virginia Woolf stellt mit ihren Konzeptionen des „moment of being“ und des „moment of vision“ genau diese Erfahrung in das Zentrum ihrer schriftstellerischen Arbeit.¹³ Es ließen sich diesen Äußerungen die weiterer modernistischer Schriftsteller an die Seite stellen.

Unpersönlichkeit in der poetischen Arbeit bedeutet im ersten Schritt die Preisgabe jener Person, die sich im Rahmen der gesellschaftlichen Rollenzwänge bewegen muß. Man verzichtet dabei auf eine von außen zugeschriebene Identität, die sich als Gegensatz zur eigenen Individualität erweist. Man ratifiziert die soziale und kulturelle Enteignung, ohne die Entschädigung durch fremdbestimmte Surrogate anzunehmen. Der Protagonist Stephen Dedalus aus Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* schüttelt entsprechende Zumutungen von sich ab:

“I will not serve in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.”¹⁴

Im zweiten Schritt aber muß auch noch das Exil der eigenen Subjektivität von den Spuren der bestehenden Gesellschaft gereinigt werden. Deren Agentur ist das egoistische Selbst, das sich in Interessen, Gefühlen, Willen, Stimmungen auslebt. Unpersönlichkeit bedeutet, aus dem Wissen, aus Standpunkten, Meinungen, Haltungen, Gemeinplätzen des Ich auszuwandern, die an die bestehenden Verhältnisse anschließen. In letzter Konsequenz muß das Ich selbst in seiner monadischen Abgetrenntheit verabschiedet werden. Alle bestehenden Bindungen und Loyalitäten werden aufgekündigt. Unpersönlichkeit ist eine Art Purgatorium. Man befreit sich von den Kategorien der Selbst- und Weltorientierung, begibt sich ins Jenseits der Koordinaten von Zeit und Raum. Man verläßt die bekannten Symbolsysteme. Man exiliert sich aus der Geschichte. Dies geschieht entweder in einer Fluchtreaktion: “History (...R.H.) is a nightmare from which I am trying to awake”,¹⁵ sagt Stephen Dedalus in Joyces *Ulysses*. Oder man kündigt die Nachzeitigkeit auf

13 Vgl. Woolf 1981a, „A Sketch of the Past“.

14 Joyce 1977, S. 222.

15 Joyce, 1986, S. 28.

zugunsten einer gleichzeitigen Gegenwart aller Zeitalter in einem posthistorischen Jetzt, wie es Ezra Pound 1910 in seinem Buch *The Spirit of Romance* verkündet: „All ages are contemporaneous“.¹⁶ Oder man ergeht sich in Sprachexperimenten, wie sie Gertrude Stein mit der grammatischen Form des „continuous present“ betreibt.¹⁷ Die Bewegung geht ins Unbedingte, Unvermittelte, auf jeden Fall in eine experimentelle Offenheit. Dieser Position ist eine überindividuelle Bedeutung nur insofern gegeben, als sie die Kraft des Beispiels besitzt, sich auf je eigenem Wege zu individualisieren.

Wie läßt sich die entfremdete Realität in ein objektives Korrelat der entgrenzten Subjektivität transformieren? Welche Beziehungen zur gegenständlichen und persönlichen Umwelt kann ein Individuum unterhalten? Virginia Woolfs Rat ist: „Think of things in themselves.“¹⁸ In gleicher Weise argumentiert der philosophische Schriftsteller und Poet Thomas Ernest Hulme (1883-1917), der zu den Anregern und Mitgliedern der Londoner Avantgarde (Imagisten und Vortizisten) gehört. In seinen 1907 niedergeschriebenen *Notes on Language and Style* finden sich Sätze wie: „Everything for art is a thing in itself, cf. the café in Clapham as a thing in itself.“¹⁹ Oder eine beispielhafte Erfahrung wie diese:

“The two tarts walking along Piccadilly on tiptoe, going home, with hat on back of head. Worry until could find the exact model analogy that will reproduce the extraordinary effect they produce. (...R.H.) The air of absolute detachment, of beings in themselves (...R.H.) Disinterestedness, as though saying: We may have evolved painfully from the clay, and be the last leaf on a tree. But now we have cut ourselves away from that. We are things-in-themselves. We exist out of time.“²⁰

Der amerikanische Lyriker Ezra Pound spricht 1913 in einem imagistischen Manifest von „direct treatment of the ‘thing’, whether subjective or objective“.²¹ In dieser Weise behandelt, werde der natürliche Gegenstand zum adäquaten Symbol seiner selbst.²² Joyce benutzt für diese Erfahrung den

16 Pound 1968, S. 6.

17 Vgl. Stein 1967, „Composition as Explanation“.

18 Woolf 1981, S. 105.

19 Hulme 1994, S. 27.

20 Ebenda, S. 28.

21 Sullivan 1970, S. 41.

22 Vgl. ebenda, S. 42.

thomistischen, ästhetisch uminterpretierten, von D'Annunzio inspirierten Begriff der Epiphanie.²³

Geradezu wie eine Übung in Gestaltpsychologie mutet die Demonstration der Epiphanisierung eines Korbes an, die Stephen Dedalus, der Protagonist von Joyces autobiographischem Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man*, gibt. Sie geschieht in drei Schritten, welche zugleich Schritte zur Überwindung der gleichgültigen oder utilitaristischen Alltagswahrnehmung beliebiger Dinge sind. Das Ziel ist die konzentrierte Fokussierung des Auges und die Verwandlung des diffusen oder registrierenden Sehens in eine imaginative Vision des Gegenstandes in der Evidenz seiner sinnlich-konkreten, einzigartigen, unverwechselbaren und nicht austauschbaren Individualität. Der Gegenstand wird aus seinen relativen Bedingtheiten und Vermittlungen herausgenommen und verabsolutiert. Erst dadurch kann er jene Intensität des Eindrucks gewinnen, der ihn zum objektiven Korrelat der ebenfalls verabsolutierten Subjektivität macht. Im ersten Schritt erfolgt eine unmittelbare visuelle Synthese. Der Korb wird eingerahmt wie im Sucher eines photographischen Objektivs. Er wird aus seinem Kontext ausgeschnitten, aus der Kontinuität der Dingwelt herausgenommen und als solcher begrenzt als *ein* singuläres Ding. Der Korb wird sichtbar in seiner Ganzheit, Abgeschlossenheit, Integrität. Der zweite Schritt vollzieht eine Analyse des Gesehenen. Das Auge folgt den Linien des Korbes, erfaßt seine komplexe Struktur Punkt für Punkt, untersucht das Verhältnis der Teile zum Ganzen, schwingt sich ein auf den inhärenten Rhythmus seiner Form, auf seine Harmonie. Hier wird der Gegenstand als *Ding* begriffen, das in sich stimmig ist. Im dritten Schritt schließlich ergibt sich die vollständige Epiphanie. Der Korb leuchtet auf als das, was er ist. In Analogie zu Gertrude Steins kalligraphischem Kreisgedicht auf eine Rose („a rose is a rose is a rose“) ist dieser Korb, was er ist, was er ist, was er ist in alle Ewigkeit hinein, das heißt ein Ding-An-Sich, wie auch die beiden Prostituierten, die Thomas Ernest Hulme sieht, aus dieser besonderen Perspektive betrachtet Individuen-An-Sich sind. Der Korb ist, wie Ezra Pound sagen würde, sein eigenes Symbol. Sein Wesen und seine Erscheinung fallen in eins und werden einem nun selber erleuchteten Auge sichtbar. Der Korb leuchtet ein in seinem An-Sich-Sein, das in sich vollkom-

23 Vgl. zum Begriff der Epiphanie die Beiträge von Maurice Beebe („Joyce und Thomas von Aquin: Die ästhetische Theorie“) und Umberto Eco („Joyce und D'Annunzio: Die Quellen des Begriffs der Epiphanie“) in: Reichert, K. und F. Senn 1975.

men ist, keiner Ergänzung und keiner Begründung bedarf. Von ihm geht Schönheit als ein Glanz aus, der den Betrachter entzückt und erhebt.

“The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind (...R.H.) is the luminous silent stasis of esthetic pleasure (...R.H.) the enchantment of the heart.“²⁴

Nicht nur der Gegenstand leuchtet auf in diesem Augenblick einer ästhetischen Offenbarung. Auch der Betrachter ist erleuchtet und seine „stasis“, das staunende, bewegungslose Verharren in kontemplativer Versenkung, ist gewissermaßen das Gegenbild zur Paralyse dessen, der seinen Gefühlen kein objektives Korrelat finden kann. In der Vision werden seine sinnliche und geistige Wahrnehmung eins. In diesem kostbaren Augenblick, wo sich das objektive Korrelat für ihn einstellt, korrespondieren beide miteinander in der Fülle einer zeitenthobenen Gegenwart und Freiheit. Von dieser Freiheit, der Romancier D. H. Lawrence nennt sie „insouciance“²⁵, spricht Pound in seiner berühmten imagistischen Definition des poetischen Bildes:

“An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time (...R.H.) It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.“²⁶

Wer so sehen lernt, muß die üblichen Voraussetzungen seiner Wahrnehmung einklammern. Um den Korb voraussetzungslos zu betrachten, streicht Stephen Dedalus die ästhetischen, philosophischen und theologischen Diskurse durch, welche die Welt für ihn präformieren. Sie bleiben in der Streichung sichtbar, aber ihre Geltung ist im Akt der Wahrnehmung außer Kraft gesetzt. An die Stelle des Wissens tritt das Staunen, als begegne der Gegenstand dem Blick zum erstenmal. Es ist eine verfremdende Sicht, welche die Wahrnehmung entautomatisiert und sie tatsächlich etwas Neues, bzw. das Bekannte neu sehen läßt. Es ist die Einstellung eines So-Tun-Als-Ob, die sich berührt mit der Begeisterung an den Maskenspielen des japanischen Noh-Theaters bei Yeats und Pound sowie mit Pounds Behandlung der dichterischen Iden-

24 Joyce 1977, S. 193.

25 Vgl. den Essay „Insouciance“ in: Lawrence 1978.

26 Sullivan 1970, S. 41f.

tität als austauschbare Maske (vgl. *Personae*, 1926). Damit verbunden ist der programmatische Schritt von der Dichtung als Mimesis (Repräsentation von vorhandener Wirklichkeit) zu Dichtung als Poesis (sprachinduziertes Erschaffen eigener ästhetischer Wirklichkeiten). Parallelen bestehen zum sprachlichen Konstruktivismus Nietzsches (etwa die Metaphertheorie oder die Ausführungen zur weltkonstituierenden Funktion der Sprache in *Der Wille zur Macht*) und zur Lehre der wissenschaftlichen und ästhetischen Fiktionen, die der deutsche Philosoph Hans Vaihinger 1911 unter dem Titel *Die Philosophie des Als Ob* der Fachöffentlichkeit vorlegt. Nicht zu vergessen ist auch die Nähe dieser experimentellen Haltung zu den Begriffen der Einklammerung, der Reduktion und der intentionalen Gerichtetheit des Bewußtseins in der zumindest Eliot und Hulme bekannten Phänomenologie Edmund Husserls.

Wer so sehen lernt, kann der Melancholie, dem „ennui“ etwas entgegensetzen. Der Perspektivenwechsel des Blicks ergibt ein Gegengewicht gegen Lebensüberdruß und Langeweile, das Gefühl des Blockiertseins, der bezugslosen Sterilität und der damit einhergehenden Motivationskrise. Ganz ähnlich bestimmt Pound 1929 die Funktion von Literatur:

“It appears to me quite tenable that the function of literature (...R.H.) is precisely that it does incite humanity to continue living; that it eases the mind of strain, and feeds it, I mean definitely as *nutrition of impulse*.²⁷

Die ästhetische Einstellung überschreitet hier die Grenzen der Kunstautonomie ins Leben hinein. Sie ist eine subversive Kraft, die den Individuen hilft, ihre Umwelt mit anderen Augen und in nicht entfremdeten Beziehungen zu betrachten. Hilda Doolittle (1886-1961), die amerikanische Lyrikerin und Mitbegründerin der Londoner Imagistengruppe von 1912, bezeichnet diese Sichtweise und den begleitenden Bewußtseinszustand im Unterschied zum Bewußten und Unbewußten als Überbewußtsein („over-mind“, „over-consciousness“).²⁸ Der Sache nach meint dieser Terminus das gleiche wie der Begriff der Unpersönlichkeit. Im Gespräch mit Sigmund Freud 1933 beschreibt sie die Erfahrung der Selbst- und Weltveränderung als Untertauchen auf die Gefahr des Ertrinkens hin, um mit einem verwandelten Blick wieder

27 Pound 1968a, S. 20.

28 Doolittle 1982, S. 17, 49.

aufzutauchen. Sie vergleicht den Vorgang mit Lewis Carrolls Figur Alice, die durch den Spiegel hindurchgeht.

“I must drown (...R.H.) completely in order to come out on the other side of things (like Alice with her looking-glass (...R.H.)). I must drown completely and come out on the other side, or rise to the surface (...R.H.) not dead to this life but with a new set of values, my treasure dredged from the depth. I must be born again or break utterly.“²⁹

Es ist, als überschreite man die Grenzen der dreidimensionalen, raumzeitlichen Welt. „We have been face to face with the final realities“, heißt es in Doolittles autobiographischem Bericht *The Gift*. „We have been shaken out of our ordinary dimension in time and we have crossed the chasm that divides time from time-out-of-time or from what they call eternity.“³⁰

Doolittles Wiedergeburt aus der Unpersönlichkeit des Überbewußtseins ereignet sich in einem irdischen Jenseits. Viele zeitgenössische literarische und künstlerische Diskurse, aber auch Doolittle selbst,³¹ belegen dieses Jenseits, angeregt durch naturwissenschaftlich-mathematische Diskurse um nicht-euklidische Geometrie und Relativitätstheorie mit dem mystisch oder ontologisch uminterpretierten Begriff der vierten Dimension.³² Der Ausstieg aus der dreidimensionalen Welt wird gleichgesetzt mit der Befreiung von einer unerträglichen, vom Kalkül des Verstandes bestimmten Realität und mit dem Eintritt in eine heilende Welt der Intuition und Imagination. Für den amerikanischen Lyriker William Carlos Williams wie für den britischen Romancier David Herbert Lawrence, Zeitgenossen, Mitstreiter und Freunde von Doolittle, findet das wirkliche Leben eines Individuums in seinem An-Sich-Sein einzig in der Seinsweise der vierten Dimension statt. In Lawrences Essay *Reflections on the Death of a Porcupine* findet sich die Feststellung:

“Any creature that attains to its own fullness of being, its own *living* self, becomes unique, a nonpareil. It has its place in the fourth dimension, the heaven of existence, and there it is perfect, it is beyond comparison. At the same time, every creature exists in time and space

29 Doolittle 1984, S. 54.

30 Doolittle 1982a, S. 141.

31 Vgl. Doolittle 1984, S. 23.

32 Vgl. die informative Studie von Linda D. Henderson 1983.

(...R.H.) relatively to all other existence, and it can never be absolved.“³³

Lebensüberdruß, Eintauchen in die Unpersönlichkeit, imaginatives Überbewußtsein, epiphanische Evidenz, Wiedergeburt zur absoluten Individualität in der vierten Dimension und neu motivierte Rückkehr in die dreidimensionale Welt sind die Stationen eines Prozesses, der strukturell sowohl dem mythischen Muster des Heldenlebens,³⁴ dem Ablauf einer gelungenen Individuation wie auch der religiösen Konversion gleicht. Die vielen Beispiele zu letzterer können den Zeitgenossen aus den Vorlesungen des pragmatistischen Philosophen und Psychologen William James (1842-1910) zum Thema *The Varieties of Religious Experience* bekannt gewesen sein, die er 1902 veröffentlicht. Das Resultat dieser Wiedergeburt ist ein neues fragiles Gleichgewicht auf Zeit, eine relative Balance von Körper, Bewußtsein und Überbewußtsein im Verhältnis zur Umwelt.³⁵

Der ästhetischen Moderne ist indessen überdeutlich bewußt, daß die Umwelt in Bewegung und die Bewegung eine mehr und mehr mechanische oder technikinduzierte ist.³⁶ Schon vor dem ersten Weltkrieg beginnt die Technik der bewegten Bilder im Film das Sehen zu revolutionieren. 1909 etwa trägt sich Joyce mit dem Gedanken, Kinounternehmer in Dublin zu werden.³⁷ Für Gertrude Stein ist rastlose Bewegung das selbstverständliche, amerikanische Lebensgefühl.³⁸ Bereits in den zwanziger Jahren ist für Virginia Woolf die Optik des Autofahrens ein Anlaß über ein Verschwinden der Realität nachzudenken. Ihre Figur Orlando aus dem gleichnamigen Roman erlebt am Steuer eine visuelle Katastrophe:

“Nothing could be seen whole or read from start to finish (...R.H.). After twenty minutes the body and mind were like scraps of torn paper tumbling from a sack and, indeed, the process of motoring fast out of London so much resembles the chopping up small of identity which precedes unconsciousness and perhaps death itself.“³⁹

33 Lawrence 1978, S. 66. Vgl. auch Williams 1971, S. 139.

34 Vgl. Campbell 1973.

35 Vgl. Doolittle 1982, S. 17.

36 Vgl. Virilio 1989.

37 Vgl. Ellmann 1979, Bd. 1, S. 463ff.

38 Vgl. Stein 1967, S. 97, 103.

39 Woolf 1993, S. 212.

Virginia Woolfs Ratschlag, „to think of things in themselves“ impliziert beide Aspekte: die Dinge in ihrem Sein, aber auch in ihrer Bewegung zu erfassen. Die Bewegung des Lebens und des Schreibens kann indessen nicht jene der Technik sein, die offenbar zu Wirklichkeitsverlusten führt. Sie kann nicht mechanisch, sondern nur organisch sein: eine Bewegung des Werdens, des Wachsens, des Reifens, des Vergehens. Es geht um die konkrete Vitalität von Individuen, die in situativ gebundenen, konkreten Beziehungen zu ihrer Umwelt leben. Nicht die berechenbare Ortsveränderung, die in Einheiten der physikalischen Zeit gemessen wird, steht hier im Vordergrund, sondern ein Strömen und Fließen von Allem in einer übergreifenden Dauer. Dieser Strom von Leben und Bewußtsein hat keine Richtung und kein Zentrum. Er stellt unaufhörlich neue Fließgleichgewichte her und ist das Gegenbild zu jenem gesellschaftlichen Durcheinander, das entfesselte Ökonomie, Wissenschaft und Technik stiften. Einige Aspekte der Chaostheorie⁴⁰ um Jahrzehnte vorausahndend, schreibt Lawrence 1925 in dem Essay „Art and Morality“:

“The universe is like Father Ocean, a stream of all things slowly moving. We move and the rock of ages moves. And since we move and move forever, in no discernible direction, there is no centre to the movement, as far as we can see. To us, the centre shifts at every moment. Even the polar-star ceases to sit on the pole. Allons! There is no road before us. There is nothing to do, but to maintain a true relationship to the things we move with and amongst and against.“⁴¹

Die wahrhaftige Beziehung stellt sich indessen nur her in jenen Augenblicken einer unbedingten, unmittelbaren Begegnung, in der beide Seiten sich in ihrem absoluten An-Sich-Sein intuitiv erkennen und anerkennen. Da ihre Wahrheit nur auf solchen Augenblicken beruht, kann sie nicht auf Dauer gestellt werden, sondern bedarf der ständigen Erneuerung. Und bei der Erneuerung wird niemals dieselbe Wahrheit einleuchten, denn kein Augenblick wiederholt sich in der Zeit. Jedesmal werden die einander Begegnenden sich eine andere Seite zukehren, werden einander relativ fremd sein, wird ihre Beziehung dadurch einen anderen Charakter annehmen. Niemals werden die beiden Pole der Beziehung einander vollkommen erkennen. Sie werden einander in gewissem Maße unerforschlich bleiben. Deswegen gleicht jede solche Beziehung einer wandernden Doppelspirale, die dahin treibend zugleich in die Wahrheit hinein- und herausgedreht wird. Nur in den

40 Vgl. Briggs, J. und F. D. Peat 1990.

41 Lawrence 1985, S. 167.

Augenblicken, in denen beide Seiten die relative Wahrheit des jeweils Anderen absolut gewahren, stellt sich insofern ein Zentrum her, als sie in ihrem absoluten Gegensatz einen Wirbel bilden, der das Umfeld strukturiert, weil er es in sich hineinreißt. Lawrence betrachtet die Ehe zwischen Männern und Frauen als exemplarisch für ein solches Verhältnis, das in wesentlichen Aspekten an die dialogische Ich-Du Situation erinnert, die Martin Buber in den zwanziger Jahren im Bereich der jüdischen Theologie entwickelt.⁴²

Eine häufig in der Literatur und Kunst der Hochmoderne dafür verwendete Metapher ist der Tanz. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, die Bezüge zwischen Literatur und Tanz in der Moderne zu untersuchen. Es ist darüber hinaus auch die Zeit, in der Jazzmusik für die Intellektuellen populär wird und Josephine Baker als Tanzstar ihre Triumphe feiert. Lawrence und Williams machen den Tanz zum Medium eines spiralig sich steigernden, schließlich selbstvergessenen, rücksichts- und vorbehaltlosen wechselseitigen Maßnehmens, zu einem kontrapunktischen, intuitiven Erkenntnisprozeß, in dem sich die Struktur und der Rhythmus einer Beziehung vorübergehend herausbilden und klären.⁴³ In dem Langgedicht *Paterson* geht Williams so weit, den Tanz zur Quelle des lebendigen Wissens überhaupt zu erklären: “We know nothing and can know nothing but / the dance, to dance to a measure / contrapuntally.”⁴⁴ Für Gertrude Stein ist der beobachtbare Rhythmus der alltäglichen Konversation sowohl der Indikator der Individualisierung wie auch der Integration in eine Gemeinschaft.⁴⁵ Sie macht die Entdeckung solcher Rhythmen ebenso zur Basis ihres Schreibens wie Ezra Pound⁴⁶ und Williams selbst.

In einem späten Essay sieht Williams im experimentellen Herausfinden der rhythmischen Elemente des Alltags einen Beitrag der Lyrik zur Überwindung der Konfusion in den sozialen Beziehungen.

“Our lives have lost all that in the past we had to measure them by, except outmoded standards that are meaningless to us. In the same way our verses, of which our poems are made, are left without any

42 Vgl. die Studie „Ich und Du“ in: Buber 1994.

43 Vgl. das Kapitel “The Plaza” in Lawrence 1995. Vgl. das Kapitel “The Dance” in Lawrence 1977. Vgl. die Kapitel 6 und 7 in Lawrence 1986. Vgl. das Gedicht “The Desert Music” in Williams 1988. Vgl. Williams 1963, S. 239, 244. Vgl. passim in Williams 1971.

44 Williams 1963, S. 239.

45 Vgl. Stein 1967, S. 84ff.

46 Vgl. Pound 1968a, S. 9.

metrical construction of which we can speak, any recognizable, any new measure by which they can be pulled together.“⁴⁷

Er fährt fort: “We have to return to some measure but a measure consonant with our time (...R.H.) We have no measure by which to guide ourselves except a purely intuitive one which we feel but do not name.“⁴⁸ Der Rhythmus des Lebens wie des Schreibens folgt keinen vorgegebenen Mustern, sondern findet sein je individuelles Maß, seine je eigenen Maßstäbe in der Bewegung selbst.

Für den Zeitgenossen William James ergibt sich aus einem solchen Kaleidoskop stets wechselnder subjektiver Erkenntnismöglichkeiten die Hypothese, das Universum sei der individuellen Wahrnehmung nur als offenes, pluralistisches, in der Zeit je verschieden entfaltetes gegeben.⁴⁹ In seinen 1909 unter dem Titel *A Pluralistic Universe* veröffentlichten Vorlesungen wehrt er sich gegen Versuche, das Wahrgenommene erkenntnistheoretisch zu vereinheitlichen. Da es in seiner Bewegung nicht stillgestellt werden kann, läßt es keinen zentralperspektivischen Überblick zu. Es schließt einen externen, objektivierenden Standpunkt der Erkenntnis aus. Daher fügt es sich keinem logischen oder erkenntnistheoretischen System, keiner Totalität und keinem weltanschaulichen Monismus. Einzig provisorische und fragmentarische individuelle Synthesebildungen sind möglich.

„To be oneself“ und „to think of things in themselves“ ist die dem Sinn nach von vielen Modernisten geteilte Devise Virginia Woolfs. Wer aber ist dieses unter das Vorzeichen der Unpersönlichkeit gestellte Selbst? Da es sich in jeder eingegangenen Beziehung als absolut und zugleich absolut anders erlebt, tritt dieses Selbst in eine unabschließbare Reihe von Metamorphosen ein. Im Prozeß löst sich die feststellbare Identität der Person auf in einen Fluß, der sich je für Augenblicke kristallisiert in eine Pluralität, die nicht nur verschiedene Orte, sondern auch verschiedene Zeiten umfaßt und deren Zusammenhang unklar ist. Für Gertrude Stein schließt der kreative Prozeß Identität aus, da sie lediglich das an einer Person repräsentiere, was bereits vorhanden, bekannt, wiedererkennbar und damit wiederholbar sei, während Kreativität auf das Neue ausgehe.⁵⁰ Pound bemerkt, die Frage nach der Iden-

47 Williams 1969, S. 337.

48 Ebenda, S. 339.

49 Vgl. James 1977.

50 Vgl. den Essay „What are Masterpieces and why are there so Few of Them?“ in Stein 1967.

tität sei müßig, da diese im Augenblick ihrer Feststellung schon vergangen sei. Virginia Woolf reflektiert das Problem in ihrem Roman *Orlando* (1928), den sie im Untertitel ironisch als Biographie bezeichnet.

Für den Biographen stellt die Titelfigur eine unüberwindliche Herausforderung dar, da sie nicht nur das Geschlecht wechselt, sondern auch über mehrere Jahrhunderte hinweg sich in immer neuen Varianten reinkarniert. Zu jedem Zeitpunkt sind viele dieser Varianten virtuell, daher nicht alle aktuell vorhanden und nicht jederzeit zur Verfügung. Vor allem, diese Hunderte, wenn nicht Tausende von Persönlichkeiten in einer Person sind nicht integriert in und gesteuert von einem zentralen, bewußten und komplexen Selbst. Sie sind unverbunden, bzw. sie treten in ihre eigenen Kreuz- und Querverbindungen ein. Nur in „moments of vision“ schießen sie überraschend zu einer Konstellation zusammen.⁵¹ Dann stellt sich indessen keine Identität her, sondern das Gefühl einer tendenziell unaussprechlichen, individuellen Präsenz. Diese aber ist keiner äußeren, sondern nur einer inneren Wahrnehmung zugänglich. Man erkennt die eigene Individualität nicht als Objekt, sondern man wird ihrer inne. Man steht ihr nicht gegenüber, sondern man ist in ihr.

Ein ähnlicher Vorgang findet auf der Seite der Dinge statt. Mit der Auflösung der Identität des Betrachters zerfließt auch die definierbare Gegenständlichkeit. Was in seinem konkreten An-Sich-Sein aus dem Strom auftaucht, bildet auch hier eine Kette von Metamorphosen, die gelegentlich sich zu einer Ding-Individualität aggregieren. Diese korrespondiert in ihrer eigenen sprachlosen Anwesenheit der Präsenz der wahrnehmenden Instanz und eröffnet sich ebenfalls nur deren innerer Wahrnehmung. „To think of things in themselves“ bedeutet hier nicht nur die unmittelbare, voraussetzungslose Bezogenheit auf die phänomenologisch verstandene Eigentümlichkeit des Gegenstandes. Gemeint ist zugleich der Perspektivenwechsel von der äußeren zur inneren Wahrnehmung.

Henri Bergson, der mehr noch als William James und Edmund Husserl die philosophische Bezugsinstanz für diesen Paradigmenwechsel des modernistischen Erlebens ist, schreibt 1903 in seiner *Einführung in die Metaphysik* von der Unterscheidung zweier grundsätzlich verschiedener Arten der Erkenntnis:

51 Vgl. Woolf 1993, S. 212-216.

„Die erste geht gleichsam um ihren Gegenstand herum, die zweite dringt in ihn ein. Die erste hängt von dem Gesichtspunkt ab, den man einnimmt, und von den Symbolen, mit denen man sich ausdrückt. Die zweite hängt von keinem Gesichtspunkt ab und ist auf kein Symbol angewiesen.“⁵²

Die erste ist die des objektivierenden, definierenden, analysierenden, von außen beobachtenden und mathematisch, bzw. begrifflich operierenden Intellekts. Die zweite ist die der Intuition. Sie versetzt sich mit Hilfe der Imagination unmittelbar und ohne die Hilfe eines übersetzenden, repräsentierenden Symbolsystems (Sprache oder Mathematik, Logik) in das Innere der bewegten Gegenstände. Sie findet dabei

„unterhalb der an der Oberfläche erstarrten und kristallisierten Schicht (...R.H.) eine Kontinuität des Fließens, die mit keinem anderen Fluß vergleichbar ist. Es ist eine Aufeinanderfolge von Zuständen, von denen jeder den folgenden ankündigt und den vorübergehenden in sich enthält. In Wirklichkeit bilden sie erst eine Vielheit von Zuständen, wenn ich sie überholt habe und mich nach rückwärts wende, um ihre Spur zu beobachten. Während ich sie empfang, waren sie so fest organisiert, so tief von einem gemeinsamen Leben durchdrungen, daß ich nicht hätte sagen können, wo der eine von ihnen endigte und der andere anfängt. In Wirklichkeit hat keiner von ihnen einen Anfang oder ein Ende, sondern alle verlängern sich ineinander.“⁵³

Bergson bezieht dies auf die innere Selbstwahrnehmung des Subjekts wie auf die Wahrnehmung des Objekts. Das Resultat ist ein Lebens-, Bewußtseins- und Zeitstrom, der Subjekt und Objekt in gleicher Weise in sich hineinreißt, und ihre Trennung aufhebt. Es geht darum, „daß unser Geist“ gewissermaßen mit „dem inneren Leben der Dinge eins“ wird.⁵⁴ Die Dinge sind im Bewußtsein, das zugleich in den Dingen ist. Die herkömmlichen Abgrenzungen von Physis und Psyche, die cartesianische Trennung von Geist und Materie entfallen. Bewußtsein und Dinge sind auf der Ebene der Intuition nicht mehr unterscheidbar. Während der Intellekt Identität auf seiner Ebene zementiert, wird sie auf der Ebene der Intuition verflüssigt. Hier geht es nicht um Identität, sondern um Individualisierung.

52 Bergson 1948, S. 180f.

53 Ebenda, S. 185.

54 Vgl. ebenda, S. 213f.

Gertrude Stein, ehemals Studentin der Psychologie bei William James, verfertigt ihre nicht mimetischen Wortporträts von Menschen und Dingen nach vergleichbaren Prinzipien. Sie fühlt sich ein in die unwiederholbare Bewegungs- und Lebensintensität des Porträtierten in einer Aneinanderreihung von rhythmisierten Sätzen. Dabei abstrahiert sie von Vorwissen, Erinnerungen, Vergleichen, von allem, was nicht der Konzentration auf den jeweiligen Augenblick der Einfühlung dient. In dieser Konzentration fallen die Intensität des fremden und des eigenen Lebens zusammen. Die Sprache dient nicht der Beschreibung, sondern ausschließlich dem direkten Einschwingen in die vitale innere Bewegung. Sie versucht, das Moment der Erneuerung der Bewegung aus sich selbst und damit der Autonomie des Porträtierten zu erfassen. "All that was necessary was that there was something completely contained within itself and (...R.H.) was moving, not moving in relation to anything not moving in relation to itself but just moving."⁵⁵

Stein demonstriert das Prinzip der Einfühlung ein weiteres Mal, diesmal am Beispiel der Gattungen von Biographie und Autobiographie, deren problematischen Aspekt, die Wahrnehmung des Gegenstandes von außen, sie allerdings in anderer Weise als Virginia Woolf reflektiert. 1933 publiziert sie *The Autobiography of Alice B. Toklas*, ein Porträt ihrer Lebensgefährtin, als deren Autobiographie verkleidet, wobei Toklas die Gattungen ein weiteres Mal verkehrt, indem ihre angebliche Autobiographie im wesentlichen auf eine Biographie, bzw. eingestandene Autobiographie Steins in nunmehr doppelter Spiegelbrechung hinausläuft. Am Ende des Buchs läßt Stein Toklas sagen:

"About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to me as if you were ever going to write that autobiography. You know what I am going to do. I am going to write it for you. I am going to write it as simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it."⁵⁶

Virginia Woolf bewegt sich in ähnlichen Denkbahnen, wenn sie in Auseinandersetzung mit realistisch schreibenden Zeitgenossen konventionelle Charakterdarstellung und Handlungsführung als illusionistisch und ohne Bezug zur Wirklichkeit ablehnt. "Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be con-

55 Stein 1967, S. 119.

56 Stein 1977, S. 272.

tained any longer in such ill-fitting vestments as we provide.“⁵⁷ Woolfs Alternative ist die Auflösung der Welt in den Lebens- und Bewußtseinsstrom.

“Look within (...R.H.). Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there (...R.H.) Life is (...R.H.) a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.“⁵⁸

Die Gestaltung dieses Flusses von Eindrücken, Assoziationen und Empfindungen ist mit den Mitteln des realistischen Romans nicht mehr zu leisten. Der Schwerpunkt muß künftig in die Bewußtseinsprozesse selbst verlagert werden.

“Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (...R.H.) We are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe.“⁵⁹

Der Perspektivenwechsel von der intellektuellen zur intuitiven Erfassung der Welt ist eine Korrektur tiefsitzender Einstellungen der westlichen Zivilisation. Bergson führt in seinem 1907 veröffentlichten Hauptwerk *Schöpferische Evolution* die kulturelle Krise der modernen Industriegesellschaft zurück auf die seit den Tagen der griechischen Philosophie beobachtbare intellektuelle Privilegierung des objektivierbaren Seins gegenüber einem Werden, dessen Prozesse sich allein der Innenschau der Intuition erschließen.⁶⁰ Allein mit letzterer sei die Kreativität freizusetzen, der es zur Überwindung der Krise und einer höheren Entwicklung der Menschheit bedürfe.

Der intuitive Zugang zur Erfahrung wirft indessen Probleme auf, welche in letzter Konsequenz die Position der isolierten Subjektivität selbst ästhetisch

57 Woolf 1953, S. 153.

58 Ebenda, S. 154.

59 Ebenda.

60 Vgl. das Kapitel „Der kinematographische Mechanismus des Denkens und die mechanistische Täuschung“ in Bergson 1927.

und gesellschaftlich in Frage stellen. Ich erwähne hier zunächst eine erkenntnistheoretische Verlegenheit. Virginia Woolf verbindet mit der Entfesselung des Lebens- und Bewußtseinsstroms die Erwartung von Wahrheit und Wirklichkeit. Sie unterstellt damit stillschweigend, daß der vereinzelt subjektiven Wahrnehmung unmittelbar allgemeine Verbindlichkeit zukomme. Sie überspringt dabei einen Zwischenschritt, den William Carlos Williams, vor ähnlichen Überlegungen stehend, nachträgt. Das unpersönliche, dichterische Medium, das in den Strom eintaucht, kann ihn nicht begrenzen. Jede Begrenzung wäre willkürlich und entbehrte der Legitimation. Das Wahre und Wirkliche als Maßstab des Individuums kann nur das Ganze der Welt sein. Folglich muß die wahrnehmende Subjektivität aufs Ganze gehen und sich ins Universale ausdehnen. Mit Hilfe der Imagination könne „some approximate co-extension with the universe“ versucht werden.“ In der ästhetischen Komposition sei es notwendig, das Detail mit der Universalität des künstlerischen Bewußtseins einführend aufzuladen.⁶¹ Das Notwendige erweise sich indessen als unmöglich. Williams konstatiert die Unerreichbarkeit einer Konvergenz von Selbst und Welt. Sie scheitere an der unüberwindbaren Begrenztheit des Selbst. Williams zieht die Konsequenz aus dieser Aporie und modifiziert die Forderung. Das Individuum könne zwar den Ozean der Welt nicht austrinken, aber es müsse bis zur Grenze seiner Aufnahmefähigkeit gehen. So ergäbe sich eine Korrespondenz in der wechselseitigen Fülle und im momentanen Gefühl der Sättigung.⁶² Williams relativiert damit die Ansprüche an Wahrheit und Wirklichkeit, die eine vereinzelt Individualität stellen kann. In ihrer Reichweite liegt allenfalls das Netzwerk der Entsprechungen und Analogien zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. Daraus läßt sich indessen keine überindividuelle Verbindlichkeit der eigenen Einsichten ableiten.

T.S. Eliot setzt sich in seiner 1916 abgeschlossenen philosophischen Dissertation mit der idealistischen Erkenntnistheorie Francis Herbert Bradleys (1846-1924), eines britischen Philosophen in der Tradition Hegels auseinander. Bradley nimmt als Anfang aller Erkenntnis eine unmittelbare Erfahrung („immediate experience“) an, die uns als ein gefühltes Ganzes gegeben ist, in der Subjekt und Objekt, Wissen und Empfinden, Wahrnehmung und Reflexion noch nicht auseinander getreten sind. Für Bradley ist dies die Vorstufe zu einem Zwischenstadium der reflexiven Ausdifferenzierung aller katego-

61 Vgl. Williams 1971, S. 105.

62 Vgl. ebenda, S. 106.

rialen Aspekte und Beziehungen. An diese schließt sich eine (allerdings unerreichbare) absolute Erfahrung an. Während die unmittelbare Erfahrung eine vor allen Unterscheidungen und Beziehungen liegende Einheit und Wahrheit des Gegebenen betrifft, transzendiert die absolute Erfahrung alle Trennungen. Sie führt zu einer neuen transrationalen Einheit von Denken und Gegenstand, dem zugleich absolute Wahrheit zukommt.⁶³ Eliots Analyse greift das Fundament von Bradleys System an. Er zweifelt, ob „immediate experience“ unserem Bewußtsein jemals so gegeben sei, da dieses immer schon in den Kategorien von Raum, Zeit und Kausalität, also in einer Welt von Relationen wahrnehme.

“Immediate experience, we have seen, is a timeless unity which is not as such present, either *anywhere* or to *anyone*. It is only in the world of objects that we have time and space and selves. By the failure of any experience to be merely immediate, by its lack of harmony and cohesion we find ourselves as conscious souls in a world of objects.“

Die von Bradley reklamierte unmittelbare Erfahrung könne in diesem Sinne allenfalls die Auslöschung des Bewußtseins meinen, „annihilation and utter night“.⁶⁴ Im Horizont der menschlichen Erkenntnis liegen weder unmittelbare noch absolute Erfahrung. Darauf ausgerichtete Wahrheitshoffnungen werden enttäuscht. Wenn man den Wahrheitsanspruch an das nicht Zugängliche bindet, dann wird Wahrheit gegenstands- und bewußtlos. Bleibt man im Bereich des Erreichbaren, das heißt der Welt der kategorial geprägten Wahrnehmung, dann kann allenfalls von subjektiv eingeschränkter, relativer Wahrheit die Rede sein.

Eliot diskutiert Bradley und nicht Bergson. Dennoch ließen sich einige Aspekte der Kritik der „immediate experience“ auf Bergsons intuitive Erkenntnis übertragen. Ungeachtet der prinzipiellen Gegensätze der beiden philosophischen Positionen, weisen „immediate experience“ und intuitive Erkenntnis in ihrer vor-rationalen, bzw. anti-intellektuellen Ganzheitlichkeit Berührungspunkte auf. Der Zweifel an der Möglichkeit einer „immediate experience“ kann sich mit vergleichbaren Argumenten gegen die Existenz einer rein intuitiven Erkenntnis richten. Indirekt entzieht Eliots Argument Bergsons innerer Wahrnehmung den Boden. Er treibt die Position der isolierten modernen Subjektivität einen Schritt weiter ins Ungewisse und nimmt

63 Vgl. Wollheim 1975.

64 Eliot 1964, S. 31.

ihr einen weiteren Teil ihrer Legitimation. Er zeigt, daß sich Unmittelbarkeit der Erfahrung und kategorial Vermitteltes nicht so sauber trennen lassen. Das heißt auch, daß das Individuelle als Konkretes sich seiner Eigentlichkeit nicht so losgelöst vom Allgemeinen sicher sein kann. Nicht nur die individuelle Wahrheit wird relativiert, sondern das Individuelle und Konkrete im Gegensatz zum mechanisierten, technisierten Allgemeinen wird in seiner Geltung unterminiert. Die von gesellschaftlichen Bezügen abgeschnittene Subjektivität, die sich gegen ihre entfremdete Vergesellschaftung wehrt, findet sich in ihrem scheinbar Eigensten, in ihrer Innerlichkeit, hinterrücks eingeholt von dem, wovon sie sich zurückzieht. Fraglich ist implizit nicht nur, wieviel Erkenntnis man einer ausgegrenzten und selbstexilierten Subjektivität zutrauen kann. Der Zweifel kann sich auch auf die Integrität dieser Subjektivität selbst richten. Die Authentizität des Individuellen steht zur Disposition. Es wird zu einem Kampfplatz der inneren und äußeren Auseinandersetzung.

Die Position der isolierten Subjektivität ist somit gefährdet. Es scheint, daß die Intuition weder zu überindividuellen Einsichten in der Lage ist, noch ihrer selbst als vom Intellekt unterscheidbar gewiß sein kann. Sie scheint haltlos in einem grenzen- und konturenlosen Lebens- und Bewußtseinsstrom zu treiben, der kein Zentrum hat und alle Orientierungen relativiert. Die Konsequenzen des vollzogenen Paradigmenwechsels lassen die Schwächen des Rückzugs auf die innere Wahrnehmung deutlich werden. Für einen Teil der hier diskutierten Schriftsteller ist die daraus resultierende Verunsicherung so groß, daß eine erneute Revision der erkenntnistheoretischen Basis erforderlich erscheint.

In den Reflexionen, die Thomas Ernest Hulme 1915-1916 unter dem Titel *A Notebook* publiziert, wird die Richtung deutlich, in der sich entsprechende Überlegungen bewegen können. Er will den Strom der Subjektivität verlassen und sucht nach einem Objektiven, das Halt bieten kann, verallgemeinerbar ist und der Relativität erneut ein Absolutes entgegenzusetzen erlaubt. Angeregt durch Neukantianismus, Husserl und den Neorealismus des britischen Philosophen George Edward Moore (1873-1958) findet er zu einem Schema, das die Erkenntnis der Realität in drei voneinander unabhängige Bereiche teilt. Er stellt sie dar in zwei konzentrischen Kreisen auf einer Fläche. Sie markieren drei umeinander liegende Zonen, zwischen denen es keine Übergänge gibt und die daher die Realität als diskontinuierlich ausweisen. Die äußere Zone bezeichnet die anorganische Welt der Physik und

Mathematik, die mittlere Zone die organische Welt des Lebens: von Biologie, Psychologie und Geschichte, die innere Zone schließlich die Welt ethischer und religiöser Werte. Das Absolute finde sich in der äußeren und der inneren Zone. Das Wissen von ihnen trage daher selbst einen absoluten Charakter und habe die Vollkommenheit geometrischer Figuren. Die mittlere Zone enthalte das Relative (insofern auch das relative Wissen), das Unklare, Vermischte und Konfuse.⁶⁵

Beim Erkennen komme alles darauf an, die Eigentümlichkeiten der drei Zonen nicht miteinander zu vermischen. Insofern sei Bergsons Trennung zwischen Materie und Leben ein Fortschritt. Sein Fehler bestehe darin, die mittlere Zone in die dritte Zone hinein ausgedehnt zu haben. Gott und die Phänomene der Religion seien nicht mit den Kategorien der Biologie, Psychologie oder Geschichte, das heißt mit dem Wissen vom Leben zu erfassen. Bergson stehe damit nicht allein, sondern repräsentiere einen Humanismus, der seit der Renaissance zur dominanten Tendenz des westlichen Denkens geworden sei. Dieser Tendenz müsse man entgegenreten, da sie die Entwicklung der Zivilisation in eine falsche Richtung führe. Zwischen dem humanistischen und dem religiösen Wissen bestehe ein Unterschied ums Ganze.

“The *divine* is not *life* at its intensest. It contains in a way an almost *anti-vital* element; quite different of course from the non-vital character of the outside physical region.“⁶⁶

Der Humanist ebne die unüberbrückbare Differenz zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen ein, indem er dem Menschen die Fähigkeit zur Vervollkommnung durch historischen Fortschritt zuspreche. Der religiöse Anti-Humanismus behalte einzig Gott Vollkommenheit vor und betrachte den lebendigen Menschen als unaufhebbar unvollkommen unter dem Aspekt der Erbsünde. Der Humanist feiere den Menschen und rufe nach Aufhebung aller seiner Entwicklungsschranken. Der Antihumanist unterwerfe das Individuum einer strengen Zucht und Disziplin. Er verlange strikte Einschränkung der Freiheit, um den schwachen, gefallenen Menschen in der Ausrichtung auf die absoluten Werte und Wahrheiten zu halten. Es gebe keinen Grund, das relative, konfuse Leben in seinem Fließen zu glorifizieren. Sinn gewinne es in seiner Zufälligkeit und Trivialität einzig in Bezug auf die

65 Vgl. Hulme 1994, S. 424f.

66 Ebenda, S. 426.

Dimension des Göttlichen, an der es seine eigene Fragwürdigkeit erkennen könne.⁶⁷

Es kommt hier nicht darauf an, die Plausibilität von Hulmes Glauben zu untersuchen. Der voluntaristische, dezisionistische Zug darin ist offensichtlich und erkenntnistheoretisch nicht weniger problematisch als die Subjektivität, die er ersetzt. Im Grunde wird lediglich eine Variante des Subjektivismus abgelöst durch eine andere. Der durch die Vordertür hinausgeworfene Subjektivismus wandert durch die Hintertür wieder ein. Wesentlich ist indessen der Versuch, im Anblick einer chaotischen Gegenwart und angesichts einer zerfließenden, tendenziell haltlosen Subjektivität ein rettendes Ufer zu erreichen. Es geht um die Sicherheit eines überpersönlichen und überzeitlichen Standorts, der durch die raschen Veränderungen der Umwelt nicht berührt würde und der zugleich einen kritischen Blick auf Vergangenheit und Gegenwart ermöglichte. Es geht um einen Funktionsaspekt der individuellen Stabilisierung, der durch verschiedene, auch nichtreligiöse Inhalte ausgefüllt werden kann. Mit diesem Denkschritt verändert sich das Verhältnis zu Geschichte und Tradition. Die Moderne ist nicht nur Bruch mit dem Hergebrachten, wie es der Futurismus propagiert, sondern auch Wiederaufnahme von Vergangenem. Indem man die überzeitliche Warte des Absoluten ins Auge faßt, gewinnt man Zugang zu Vorläufern, die in früheren Zeiten ähnliche Ziele mit ihrem Werk verbinden. Geschichte und Tradition erscheinen nun als eine Spirale, in der wieder und wieder das Wesentliche zur *condition humaine* in immer neuer Form gesagt wurde. Man ist zugleich in der Geschichte und außerhalb ihrer. Man ist in der Welt, aber nicht ganz von der Welt. Alle Zeiten rücken in die Simultaneität der Gegenwart. Geschichte erscheint als der farbige Bilderbogen, als die je zeitgemäße Kostümierung, in der sich das ewige Gesetz auswirkt, unter dem die Menschen stehen.⁶⁸ Sie ist, dies sieht Hulme sehr genau und nimmt dabei eine konstruktivistische Haltung ein, eigentlich nur eine Abfolge von Begriffen, Konzepten, Vorstellungen, Zeichensystemen, die zu Fakten verdinglicht werden.⁶⁹

Theologisch setzt Hulme gegen das Werden die Dauer, gegen die Zeit das Sein, die Ewigkeit. Ethisch propagiert er einen Anti-Humanismus, das heißt ein Menschenbild ohne die Illusionen von Renaissance und Aufklärung. Die

67 Vgl. *A Notebook*, passim in Hulme 1994.

68 Vgl. Joyce 1989, S. 40, 41. Vgl. den Essay *Tradition and the Individual Talent* in Eliot 1950.

69 Vgl. *A Notebook* passim, in Hulme 1994.

politische Konsequenz ist für ihn die Ersetzung der Demokratie durch einen autoritären Staat. Er stellt sich damit in eine Tradition des europäischen Konservatismus, wie er, von de Maistre und Bonald im frühen 19. Jahrhundert angeregt, aus der Ablehnung der französischen Revolution entsteht. Damit einher gehen die Kritik an Rousseaus Individualismus, an den Ideen von Freiheit und Gleichheit und die Parteinahme für reaktionäre Bewegungen wie die von Charles Maurras (1868-1952) und Pierre Lasserre (1867-1930) geführte nationalistisch-royalistische *Action Française*. Ästhetisch gerät die Romantik ins Schußfeld. Sie ist für Hulme das kulturelle Pendant von Liberalismus, Anarchismus und gesellschaftlichem Umsturz. Sie identifiziert das Individuum mit unausschöpflichem Potential, mit dem Unendlichen, Göttlichen, mit dem absoluten Geist. Jeder Künstler sei ein Pantheist, dessen Intuition in jedem schönen Detail die Welt als ganze erfahre.⁷⁰ Aus dieser Hybris heraus könne das Wirkliche nicht angemessen dargestellt werden. Hier müsse es zu einem Paradigmenwechsel kommen. Die humanistische Romantik müsse durch etwas ersetzt werden, was Hulme in Bezug auf die Literatur einen neuen Klassizismus nennt.

Sein Gegenstand sei der antihumanistisch gesehene Mensch: „an extraordinarily fixed and limited animal whose nature is absolutely constant. It is only by tradition and organisation that anything decent can be got out of him“.⁷¹ Es ist der Mensch im Zeichen der Erbsünde. Unter diesem Dogma werde er in seiner zeitlichen, aber zugleich auch seiner ewigen Existenz gefaßt. Klassizismus erfaßt das menschliche Leben gewissermaßen *sub specie aeternitatis*. Die klare Trennung von Menschlichem und Göttlichem – „man is always man and never a god“- gebe den literarischen Rahmen, den Menschen in seinen Grenzen zu untersuchen. In der Lyrik bedeute dies beispielsweise „dry hardness“, „accurate description“, „verse strictly confined to the earthly and the definite“, „to see things as they really are, and apart from the conventional ways in which you have been trained to see them“ und darüber hinaus den adäquaten, sprachlichen Ausdruck für das Gesehene zu finden.⁷² Eliot stimmt diesem Plädoyer zu. In *The Function of Criticism* (1923) geht es ihm um eine Korrektur des romantisch orientierten Zeitgeistes. Der klassizistische Geschmack verhalte sich zu ihm wie das Vollendete zum Fragmentarischen, wie das Erwachsene zum Unreifen und wie das Geordnete zum

70 Vgl. Hulme 1994, S. 68.

71 Hulme 1994, S. 61.

72 Ebenda, S. 68f.

Chaotischen. Klassizistische Literatur könne sich nicht auf die Eingebung einer inneren Stimme verlassen, sondern bedürfe der Ausrichtung an Maßstäben, die dem Individuum von außen durch Regierung, Kirche oder kulturelle Normen gesetzt seien.⁷³ Es ist die genaue Umkehrung der Verweigerungshaltung, die Joyce seinen Protagonisten Stephen Dedalus einnehmen läßt: “You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.”⁷⁴

In der bildenden Kunst empfindet Hulme den Begriff Klassizismus eher als verwirrend, da er mit der Kunst der Griechen und der Renaissance verwechselt werden könne. Die neue Kunst könne indessen nicht auf den selbstbewußten Realismus der Griechen zurückgreifen, der Leben und Individualität zu sehr betone. Sie habe ihre Vorläufer eher in der abstrakten Kunst der unsicheren Perioden rascher und wechselvoller Veränderung, in denen die Menschen sich aus der Kontingenz des Lebens und der Welt flüchteten und Zuflucht suchten bei Überzeitlichem, Überpersönlichem, bei dem, was zu allen Zeiten, unter allen Umständen und für alle gilt. Diese Kunst aber muß in der beweglichen Oberfläche der Erscheinungen das Unbewegliche entdecken. Sie muß sich auf die grundlegenden Konstruktions- und Formprinzipien, auf das geometrische Element, das sich in allen Wirklichkeiten durchhält, konzentrieren. Hulme führt als Beispiel Cézannes Feststellung an, alles in der Natur lasse sich auf Konus, Zylinder und Kugel reduzieren.⁷⁵

Hulme greift hier zurück auf die 1908 erschienene Studie *Abstraktion und Einfühlung* des deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Worringer. Worringer unterscheidet Perioden mimetischer realistisch-naturalistischer Kunst von solchen der nicht mimetischen, geometrisierenden Abstraktion. Die eine sei einführend, lebensbejahend, die andere dagegen lebensverneinend auf das Anorganische, Kristallinische, auf abstrakte Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit gerichtet.⁷⁶ Die psychische Voraussetzung der einen sei „ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen“⁷⁷, die psychische Voraussetzung der anderen dagegen „eine große innere Beunruhigung“ über „die weite, zusammenhangslose, verwirrende Welt der Erscheinungen“, über „die Relativität alles

73 Vgl. Eliot 1950, S. 15.

74 Joyce 1977, S. 184.

75 Vgl. Hulme 1994, S. 291.

76 Vgl. Worringer 1959, S. 36.

77 Vgl. ebenda, S. 49.

Seienden“⁷⁸. Als Beispiele für Einfühlung nimmt Worringer die Kunst der Griechen und der Renaissance. Als Beispiele für Abstraktion dienen ihm die Kunst der Primitiven, der Ägypter, die Mosaiken von Byzanz und die orientalischen Arabesken. Als Motiv hinter der Abstraktion sieht Worringer ein Streben,

„das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden“. Ferner: „Ihr (der Abstrakten, R.H.) stärkster Drang war, das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureißen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d. i. Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem *absoluten* Werte zu nähern.“⁷⁹

Worringer nimmt keinen direkten Bezug auf den zeitgenössischen Primitivismus, Postimpressionismus und Kubismus, wohl aber Hulme. In einem 1914 zum Thema „Art and Its Philosophy“ gehaltenen Vortrag referiert er die Thesen Worringers zur Abstraktion. Er vermutet, das Auftauchen einer geometrischen Kunst in der Gegenwart beruhe auf einem Bruch mit der humanistischen Haltung der Renaissance und zeige das Ende einer Kunstperiode und den Beginn einer neuen Ära an.⁸⁰ Er reformuliert die Voraussetzung abstrakter Werke: es sei „the idea of disharmony or separation between man and nature“.⁸¹ Tauscht man den Begriff der Natur gegen den der Gesellschaft aus, so hat man erneut die Ausgangssituation der modernen Entfremdung: die auf sich selbst zurückgeworfene Subjektivität und das fehlende objektive Korrelat. Diesmal aber mündet die individuelle Reaktion nicht in die Methode der intuitiven Erfahrung, sondern in die der geometrischen Konstruktion.

Hulme weiß, daß die Entfremdung sich in der Geschichte in je verschiedener Gestalt zeigt und daß daher auch die neue Kunst keine Wiederholung vorangegangener Perioden sein kann. Daher müsse der Kubismus den vergangenen Abstraktionsperioden sowohl ähnlich wie auch unähnlich sein. Die neuen Werke entstünden in einer zunehmend technisierten Welt, glichen in

78 Vgl. ebenda, S. 50.

79 Ebenda, S. 50f.

80 Vgl. Hulme 1994, S. 269.

81 Ebenda, S. 274.

einigen Aspekten der Darstellung von Maschinen. Die Dreiteilung der Realität in die Bereiche des Anorganischen, des Organisch-Lebendigen und des Göttlichen, die Hulme in *A Notebook* vornimmt, erlaubt, diese Affinität von Kunst und Mechanik bei gleichzeitiger Diskrepanz zu erklären. Das Anorganische und das Göttliche sind dort in gleicher Weise absolut und geometrisierbar – “it is from geometry through life and back to geometry“, aber die Geometrie der Materie und der Maschine sind nicht die Geometrie Gottes.⁸² Ein Kubus in der Organisation des Physikalischen und des Mechanischen wecke bei aller Ähnlichkeit nicht das gleiche Interesse, das der geometrischen Entrückung des Menschen aus der Kontingenz des Zeitlichen entgegengebracht werden kann. Letztere aber entspringe einer veränderten anti-humanistischen Sensibilität gegenüber der Welt, die nicht eine bloße Reflexion auf eine mechanische Umgebung sei.⁸³

Ich hatte die These aufgestellt, daß die intuitive Erfahrung der Welt als Strom und ihr Gegensatz, die Objektivität von Materie und Glauben, komplementäre Positionen derselben, von Gesellschaft und Publikum entfremdeten Subjektivität sind. In dem gleichen Sinne trifft dies auch auf die Trennung zu, die Hulme zwischen Romantik und Klassizismus bzw. geometrischer Kunst vornimmt. Die beiden Seiten hängen zusammen und schlagen ineinander um. Für Joyce ist ihr ständiges Miteinander und Gegeneinander, ihre letztliche, widersprüchliche Einheit die Voraussetzung tieferer poetischer Einsicht.⁸⁴ Hulme sieht dies weniger deutlich und verwickelt sich in Mißverständnisse. Er räumt ein, der neue Klassizismus sei schwer als solcher zu erkennen, da ihn das Romantische gefärbt habe. Das Kriterium sei indessen “to impose (...R.H.) order on the mere flux of new material“. ⁸⁵ Das hält ihn nicht davon ab, die abstrakten Werke, die eben dies versuchen, ihrerseits von innen heraus, das heißt unter dem Aspekt des Flusses der inneren Wahrnehmung zu sehen.⁸⁶ Das literarische Programm des neuen Klassizismus wird in ähnlicher Inkonsequenz vorgetragen. Die Forderung nach exakter Beschreibung, die zunächst positivistisch klingt, geht über in „contemplation of finite things“. Dichtung erscheint als Ersatz für eine „language of intuition which would hand over sensations bodily“. Für all dies stehe Bergsons

82 Vgl. ebenda, S. 426.

83 Vgl. ebenda, S. 283-4.

84 Vgl. Joyce 1989, S. 74.

85 Vgl. Hulme 1994, S. 65.

86 Vgl. ebenda, S. 268f.

Philosophie ein.⁸⁷ Erst ein Gespräch mit Lasserre macht Hulme schließlich darauf aufmerksam, daß eine Kritik an romantischen Konzeptionen sich nicht auf Bergson berufen dürfe, der doch nichts anderes sei als die letzte Verkleidung der Romantik.⁸⁸

Die Plausibilität der modernistischen Position hängt letztlich davon ab, wie sie mit ihren unvermeidlichen Widersprüchen umgeht. Dazu gehört das Problem der Sprache. Bei der Trennung der intuitiven von der intellektuellen Erkenntnis schlägt Bergson die Sprache als repräsentierendes Symbolsystem dem Bereich des Intellekts zu. Sprache besteht nicht aus Eigennamen, sondern aus Allgemeinbegriffen. Kein Zeichen denominiert ein Individuelles. Es zieht von ihm stattdessen eine gewisse Anzahl von Merkmalen ab und faßt sie zur Einheit eines allgemeinen Konzepts zusammen. Je nach Beobachterinteresse und Zweck wird die Merkmalseinheit unterschiedlich definiert. Immer aber handelt es sich um einen Vorgang, bei dem von einem Konkreten abstrahiert wird. Begriffe werden durch Unterscheidung und Vergleich gebildet. Sie klassifizieren und reduzieren das Individuelle auf das, was durchschnittlich der Fall ist. Die Sprache bleibt der konkreten Präsenz des Gegenstandes äußerlich. Sie kann ihn zu praktischen Zwecken objektivieren und manipulieren, aber sie kann ihn weder ausschöpfen noch aussprechen. Was sie aussagt, sind relative Wahrheiten, nicht die intuitiv und jenseits der Zeichen erfaßte absolute Wahrheit seines So-Seins. Von der Darstellung einer Person sagt Bergson:

„Symbole und Gesichtspunkte versetzen mich also außerhalb der Persönlichkeit. Sie bieten mir nur das dar, was sie mit anderen gemeinsam hat und ihr nicht eigentümlich zugehört. Aber was ihr eigentliches Selbst, ihr innerstes Wesen ausmacht, kann man nicht von außen erkennen, da es nach Voraussetzung ein Innerliches ist, man kann es auch nicht durch Symbole ausdrücken, da es mit allem anderen inkommensurabel ist.“⁸⁹

Wie mit der Sprache, so mit den Bildern. Sie haben den Begriffen gegenüber den Vorteil, daß sie konkret sind. Aber auch sie repräsentieren, ohne die Wahrheit der inneren Erfahrung wiederzugeben. Denn „ohne Zweifel vermag kein Bild ganz das ursprüngliche Gefühl wiederzugeben, das ich von

87 Vgl. ebenda, S. 68-73.

88 Vgl. ebenda, S. 459.

89 Bergson 1948, S. 182.

dem Erlebnisstrom in mir habe“.⁹⁰ Als Symbolsysteme gehören Sprache und Bild zur Welt des Handelns, der Kommunikation, zu Technik, Wissenschaft, Politik, Ökonomie. Sie begründen eine standardisierte, wiederholbare Wahrnehmung entlang den gängigen Diskursstereotypen. Es ist das verdinglichte Universum des schon Gewußten. Hier herrscht der Intellekt. Hier ist das Individuum entfremdet, weil man seine konkrete Einmaligkeit als Fallbeispiel des Allgemeinen behandelt. Wenn der Einzelne sich der Sprache oder des Bildes bedient, verliert, was er sagt, seine immer neue unwiederholbare Einmaligkeit.

Schriftsteller und Künstler sind indessen angewiesen auf den Gebrauch dieser Medien, obwohl diese ihre authentische Erfahrung verfälschen. Wie könnte Literatur ohne Sprache auskommen, ihren Anspruch auf Wahrheit aufrecht erhalten? Man muß gewissermaßen mit den vermittelnden Symbolsystemen gegen diese arbeiten. Man muß das Uneigentliche, das Vermittelte, Entäußerte gegen sich selbst kehren. Man muß das Gegenteil von dem tun, was man tun möchte, um das zu tun, worum es eigentlich geht. Man muß das Gesagte dekonstruieren, um das Unsagbare freizusetzen. Man muß das Entfremdete verfremden. Man muß Umwege gehen, um direkt zu sein. Man muß Gefühl herstellen über Reflexion und Unmittelbarkeit über Vermittlung. Man muß mit anderen Worten einen Paradigmenwechsel vollziehen: weg von der Mimesis und hin zur Konstruktion.

Der anglo-amerikanischen Moderne stellt sich die Aufgabe, hierfür brauchbare literarische Techniken zu entwickeln. Ich möchte in der Folge näher auf die Konzeptionen des Imagismus und Vortizismus eingehen. Hulme, der mit dem Imagismus in Verbindung steht, befaßt sich in seiner Rezeption von Bergson mit dem Problem der Sprache und schlägt vor, durch geschickte Kombination von Allgemeinbegriffen indirekt das Individuelle auszudrücken. Innovation im Bereich der Metapher sei notwendig. Man müsse experimentell und erfinderisch vorgehen.⁹¹ Obwohl Hulme den Begriff der Montage nicht benutzt, deuten seine Vorschläge in diese Richtung.

Bergson beschreibt bereits 1903 in seiner *Einführung in die Metaphysik* ein der Montage ähnelndes Verfahren, um die Verstellung der Wirklichkeit durch deren Abbilder zu durchbrechen.

90 Ebenda, S. 187.

91 Vgl. Hulme 1994, S. 68-69, 199-203.

„Kein Bild kann die unmittelbare Intuition der Dauer ersetzen, aber viele verschiedenartige Bilder, die den verschiedensten Bereichen der Dinge entlehnt werden, können durch die Konvergenz ihrer Wirkung das Bewußtsein auf den Punkt hinlenken, wo eine gewisse Intuition möglich ist. Indem man möglichst disparate Bilder auswählt, verhindert man, daß eines unter ihnen sich anmaßt, die Intuition, die es wachrufen soll, ganz wiederzugeben, da es sofort durch die rivalisierenden Bilder verdrängt werden wird.“⁹²

Hier pendelt die Aufmerksamkeit des Betrachters zwischen den Bildern hin und her. Die Darstellungen bilden keine Sequenz und stehen auch in keiner Beziehung zueinander. Statt eines Bedeutungskontinuums ergibt sich eine stereoskopische Gleichzeitigkeit und ein diskontinuierliches Springen zwischen Heterogenem. Die Festlegung des Bildsinns auf eines der Bilder ist ebenso unmöglich wie die Integration des visuellen Materials zu einem übergreifenden Gesamtbild. Die Bewegung kann nicht zur Ruhe kommen. Im Vollzug der Bewegung, vor allem, wenn sie schnell genug ist, läßt indessen das Bewußtsein die Bilder los und taucht ein in einen Zustand, der sich der bildlichen Darstellung entzieht. Eine intuitive Wahrnehmung jenseits des Bildmaterials wird möglich.

Freud hat die Konstruktionsprinzipien der Montage in der Traumbildung und in der freien Assoziation seiner Patienten freigelegt. Das Verfahren ist zudem bekannt aus der chinesischen und japanischen Literatur. Der russische Regisseur Eisenstein betrachtet die Montage, verstanden als Technik des Kontrapunkts und der Juxtaposition, als „Grundelement der japanischen darstellenden Kunst“⁹³. Die Ideogramme der Schrift kombinierten gegensätzliche Faktendarstellungen zu einem undarstellbaren Begriff. Beispielsweise werde durch die Verbindung der Bildzeichen für Wasser und Auge die Vorstellung des Weinens gebildet. Was auf der Ebene der Schrift beginne, werde auf der Ebene von Satz und Gedicht, etwa in der lyrischen Kurzform des Haiku fortgesetzt. Es sei das gleiche, was er im Film durch kontrastive Einstellungen und Schnitttechnik zu erreichen suche.⁹⁴ Die Montage sei ein dialektisches Prinzip (Walter Benjamin spricht von „dialektischen Bildern“, die eine „Dialektik im Stillstand“ austragen⁹⁵), das alle Widersprüche auf einer höheren Ebene aufheben könne.

92 Bergson 1948, S. 187f.

93 Eisenstein 1975, S. 225.

94 Vgl. ebenda, S. 227.

95 Vgl. Benjamin 1982, S. 576f. und 595.

Ezra Pound, neben dem Maler und Schriftsteller Wyndham Lewis der Motor der imagistischen und vortizistischen Bewegung, wird von 1913 an ebenfalls, vermittelt durch die Arbeiten des amerikanischen Japanologen Ernest Fenollosa, auf die Brauchbarkeit chinesischer und japanischer Kultur für die Entwicklung der literarischen Moderne aufmerksam. Pounds ebenfalls 1913 publizierte Definition des „Image“, des poetischen Bildes, als „intellectual and emotional complex in an instant of time“ ist davon angeregt.⁹⁶ Das „image“ ist, wie er an anderer Stelle sagt, „the word beyond formulated language.“⁹⁷ Dieses sprachlose und ungeschriebene Wort entsteht durch Bild-Montage. Am Beispiel der Komposition des japanischen Haikus, von Pound als „one image poem“ bezeichnet, erklärt er das „image“ als Entgegensetzung, Überkreuzung und Überlagerung zweier Metaphern. Zur Illustration gibt er ein eigenes haikuähnliches Kurzgedicht, das einer suggestiven, aber unaussprechlichen Alltagserfahrung entspringt: er steigt aus einem Zug der Pariser Untergrundbahn an der Station La Concorde und erblickt plötzlich eines nach dem anderen die Gesichter mehrerer schöner Frauen und eines schönen Kindes. Der Eindruck läßt ihn nicht los. „I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion.“⁹⁸ Erst ein Jahr später gelingt, nach mehreren gescheiterten Versuchen, das aus einem Satz bestehende Gedicht:

In a Station of the Métro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.⁹⁹

Zunächst erscheint die zweite Verszeile als eine Metapher der ersten. Aber zugleich könnte die erste Zeile auch als Metapher der zweiten gelesen werden. Die Verklammerung der beiden Zeilen erschafft eine Art Vexierbild, in dem der Blick zwischen Figur und Grund, zwischen Stadtszene und Natur umspringt. Das Entscheidende ist: An die Stelle einer abschließenden Antwort, welche die Bewegung stillstellte, setzt Pound eine offene experimentelle Situation. Er formuliert nicht, was die Epiphanie der Gesichter ihm bedeutet. Er gibt nicht das verbale Äquivalent des in ihm ausgelösten Gefühls. Er konstruiert vielmehr eine Bildmontage, welche den vergangenen

96 Vgl. Sullivan 1970, S. 41.

97 Ebenda, S. 53.

98 Ebenda, S. 51.

99 Ebenda, S. 54.

Augenblick, das begleitende Gefühl beschwört und die Suche nach dem sprachlichen Ausdruck stets neu in Auftrag gibt. Die Bewegung entsteht aus dem Bemühen, eine Synthese der beiden Bildkomponenten zu finden, eben das Wort jenseits der formulierten Sprache, das vorenthalten wird. Es muß ausgespart bleiben, denn die Sprache bewegt sich immer diesseits des Unausprechlichen. Die Sprache kann sich allenfalls nähern, aber niemals mit dem Gegenstand zusammenfallen. Der Autor und die Rezipienten können die Suche fortsetzen, immer neue Metaphern finden und dabei den Prozeß der sprachlichen Erneuerung in Gang halten. Die Abwesenheit des fixierten Sinns schafft ein leeres Zentrum, das umkreist wird und wie ein schwarzes Loch immer neue Erklärungen und Formulierungen in sich hineinreißt. Ein Wirbel entsteht.

In der Konsequenz führt das Ausloten der poetischen Möglichkeiten des „Image“ ab 1914 von der literarischen Bewegung des Imagismus zur alle Künste einschließenden Bewegung des Vortizismus, der den Wirbel oder Strudel bereits im Namen trägt. Pound gibt sowohl den Namen wie auch die prägnante Definition:

“The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing.”¹⁰⁰

Die Figur des Wirbels erweist sich als außerordentlich geeignet, die vielen widersprüchlichen Aspekte in der ästhetischen Produktion gesellschaftlich isolierter Schriftsteller und Künstler zu integrieren. Polarität, Heterogenität, Entgegensetzung und Bewegung um ein abwesendes oder der dreidimensionalen Welt entrücktes Zentrum sind die wesentlichen Stichworte. Geometrie und die Choreographie des Tanzes sind als formale Aspekte gegenwärtig. Der Bildhauer Gaudier-Brzeska sieht in der rotierenden Kugel, verstanden als Form der menschlichen Kulturgeschichte, die Seele und den Gegenstand des Vortex. Die einzelnen Kulturkreise bilden ihre je eigenen, divergierenden Wirbel aus, welche die Horizontale oder die Vertikale, die Gerade oder den Kreis, die konvexe oder konkave Krümmung, den Zylinder oder Kubus in ihrem Formgefühl favorisierten. Es gibt die Phasen der Herausbildung, der Reife und der Zerstörung, darüber hinaus die Beeinflussung, Überlagerung und Durchdringung verschiedener Wirbel. Immer ist der Wirbel aber um eine zentrale Polarität entstanden. Die (westliche, R.H.) Moderne überblicke,

100 Ebenda, S. 57.

umfasse und benutze das Erbe aller Zivilisationen von der Höhe ihrer eigenen Überlegenheit. In der ersten Nummer von *Blast*, der Zeitschrift der Londoner Vortizisten, schreibt Gaudier-Brzeska 1914:

“The knowledge of our civilization embraces the world, we have mastered the elements. We have been influenced by what we liked most, each according to his own individuality, we have crystallized the sphere into the cube, we have made a combination of all the possible shaped masses – concentrating them to express our abstract thoughts of conscious superiority. Will and consciousness are our vortex.“¹⁰¹

Gaudier-Brzeskas Position ist repräsentativ. William Carlos Williams übersetzt dessen Thesen 1915 in sein eigenes literarisches Programm.¹⁰² Pound vertritt ein ähnliches Konzept der Kulturkreise, das von Spenglers Kulturmorphologie und den anthropologischen Studien von Leo Frobenius beeinflusst ist. Eine kosmologische Überhöhung kommt hinzu. „Pounds Vorstellung eines kosmischen Wirbelrings“, schreibt Hubertus Gäßner,

„der eine Engführung im Vortex Großstadt (London, R.H.) erfährt, um dort ein weiteres Mal im wirbelnden Rebel Art Centre (der Vortizisten, R.H.) konzentriert zu werden, in dessen Zentrum wiederum einzelne Künstler kreisen, die ihre psychischen und physischen Energien zu wirbelförmigen Kunstwerken verdichten – diese Auffassung läßt das Bild ineinandergeschachtelter, um eine gemeinsame Achse rotierender Wirbel entstehen. Die Achse verbindet den Makrokosmos mit dem Mikrokosmos; anders gesagt: den wirbelnden Vortex-Ring des Universums mit dem vortizistischen Kunstwerk.“¹⁰³

William Butler Yeats, kein Vortizist, aber poetisch von Pound und philosophisch unter anderem von Spengler angeregt, beschäftigt sich seit 1918 mit dem Entwurf eines kosmologischen Systems aus Kugel, Konus, Spirale und Kreis, welches Universalgeschichte und Einzelschicksal verbindet.¹⁰⁴ James Joyce, ebenfalls kein Vortizist und gleichermaßen mit Pound und Lewis bekannt, arbeitet die philosophisch-theologische Geometrie von Nikolaus von Kues, Giordano Bruno und Gian Battista Vico (Kugel, Kreis, Spirale) in die Komposition von *Ulysses* und *Finnegans Wake* ein.¹⁰⁵

101 Pound 1960, S. 24.

102 Vgl. Williams 1978, S. 57.

103 Orchard 1996, S. 24.

104 Vgl. Yeats 1990.

105 Vgl. die Kapitel „Joyce und Bruno“ und „Vicos Methode in Hinsicht auf Joyce“,

Wyndham Lewis' Vortex umfaßt die gesamte Vergangenheit und Zukunft als zwei Zeitwirbel des geschichtlichen Lebens, deren Spitzen sich, von entgegengesetzten Polen kommend, in den zentralen Punkt der absoluten Gegenwart hineindreuen. Dieser Punkt liegt außerhalb der alles relativierenden Zeit und bezeichnet die Dimension der Kunst. Er ist gewissermaßen das stille Auge im Wirbelsturm und der Ort, den der Künstler beziehen muß. Strukturell ist diese Trennung von überzeitlicher Kunst und zeitlichem Leben analog der Trennung, die Hulme zwischen dem kontingenten Chaos des Lebens und der Sphäre der absoluten Werte von Ethik und Religion vornimmt. Bei Lewis tritt die Kunst an die Stelle der Religion. Die Verachtung gegenüber dem Leben ist die gleiche. Der Unterschied ist, daß der Platz, den Hulme Gott vorbehält, bei Lewis dem Künstler zufällt: nicht in seinem Leben in der Zeit, sondern in den Phasen der unpersönlichen Entäußerung an seine Arbeit. Von der Höhe seines erhabenen Blickpunktes werden dem Künstler Vergangenheit und projektive Zukunft zur Verfügungsmasse. Er kann dieses Spielmaterial als rasenden Tanz gestalten, den die Gegensätze miteinander aufführen.¹⁰⁶ In einem der von Lewis maßgeblich beeinflussten vortizistischen Manifeste schlägt sich dies in Grundsätzen wie diesen nieder:

“1. Beyond Action and Reaction we would establish ourselves. 2. We start from opposite statements of a chosen world. Set up violent structure of adolescent clearness between two extremes. 3. We discharge ourselves on both sides. 4. We fight first on one side, then on the other, but always for the SAME cause, which is neither side or both sides and ours. (...R.H.) 7. Our cause is NO-MAN'S.”¹⁰⁷

Alles in Mikro- und Makrokosmos kann als polar strukturiert, in kreisender oder spiraler Bewegung und damit als Wirbel begriffen werden. Die Figur des Wirbels vereint in paradoxer Weise alle Gegensätze (Lebens- und Bewußtseinsstrom versus Geometrie – der Gegensatz, den Hulme an Kubismus und vortizistischer Malerei beobachtet; ferner aber auch Romantik versus Klassizismus, Chaos versus Ordnung, Zerstreuung versus Konzentration, Subjektivismus versus Objektivismus, Individuum versus Gesellschaft) in einer literarischen Geometrie, die Kugel, Kreis, Spirale, Zylinder, Pendel, Dreieck und Möbiusband als Strukturelemente benutzt. Die universal gülti-

in: Reichert 1989.

106 Vgl. Lewis 1981, S. 147-149.

107 Ebenda, S. 30f.

gen Formen der Geometrie werden in einer Doppelbewegung in das Leben eingesenkt und herauspräpariert.

Dies ermöglicht den Aufbau eines universalgeschichtlichen Maschenwerks von Analogien, Korrespondenzen und Assoziationen, das nach dem Prinzip der Montage konstruiert ist. Alles durchläuft immer neue Metamorphoseschleifen. Jedes Motiv wird vielfach und hybrid aufgeladen.¹⁰⁸ Die Geometrie wird zur Matrix eines Netzes metaphorischer Bezüge. "We have come to give you metaphors for poetry", ist die Botschaft der Geisterstimmen, die Yeats über seine Frau als Medium in die symbolische Bedeutung der geometrischen Formen einführen.¹⁰⁹ Lodge hat auf die metaphorische Wende in der Literatur der Moderne hingewiesen.¹¹⁰ Die Eigenart dieser metaphorischen Welt ist, daß sie sich tendenziell verselbständigt und totalisiert. Alles eignet sich zur Metapher von allem. Alle Signifikate erweisen sich als gleitende Signifikanten, welche die Bedeutung immer weiter aufschieben. Die der Metapher eigentümliche Trennung von eigentlicher und übertragener Bedeutung (Tenor und Bildvehikel in der Terminologie von I. A. Richards) wird ausgehebelt, weil die beiden Glieder des Ausdrucks auch in umgekehrter Richtung gelesen werden können und damit eigentliche und übertragene Bedeutung die Plätze tauschen. Die eigentliche Bedeutung wird damit von den Polen des metaphorischen Ausdrucks abgezogen und rückt ins Unausprechliche des virtuellen Zentrums, bzw. der vielen virtuellen Zentren, die das Auge dieser Wirbelstürme sind.

Der Vortizismus läßt den Wirbel metaphysisch auf und setzt sich damit in Gegensatz zu der dominanten antimetaphysischen Tendenz der Modernisierung. Es ist ein aus Verunsicherung entspringender, widersprüchlicher und unentschieden bleibender Versuch, das offene pluralistische Universum von dem der Pragmatismus spricht, zugleich anzuerkennen und doch noch einmal zu überwinden. Man weiß zwar, dies wird nicht gelingen als Entfaltung einer Totalität. Es besteht indessen die Hoffnung, das Erstrebte zu erreichen durch Rückgang in einen Knotenpunkt, Kreuzungspunkt, an dem Anfang und Ende dieser Welt in jedem Augenblick neu zusammenfallen. Daher wird vor allem das Zentrum des Wirbels interessant. Es gilt als Punkt außerhalb von Zeit, Raum und Kausalität, an dem alle Widersprüche aufgehoben sind.

108 Zur Hybridität vgl. Grüttemeier 1995.

109 Vgl. Yeats 1990, S. xvii.

110 Vgl. Lodge 1977.

Hier ist der ortlose Ort, der zeitlose Moment und der grundlose Grund eines Friedens, der höher ist als alle Vernunft¹¹¹. Im Zentrum des Wirbels herrscht die Stille einer äußersten Konzentration von Energie, Intensität und Potentialität. Eliot nennt ihn den „still point of the turning world“.¹¹² Es ist der Platz einer unbewegten Bewegtheit, welchen der Künstler oder Gott einnehmen können. Von hier aus soll ihnen der Überblick über ein letztlich versöhntes und geordnetes Ganzes noch einmal möglich sein. Die damit verbundenen Traditionen reichen zurück in vorsokratische Philosophie (Yeats etwa zitiert Empedokles¹¹³), Neoplatonismus (Plotin bei Pound¹¹⁴) und die indisch inspirierte Theosophie.¹¹⁵ Sie sind anschlussfähig für einen skeptischen Christen wie Eliot, der bei allem Zweifel des mit dieser Position verbundenen Trostes nicht entraten will. In *Burnt Norton*, dem ersten der *Four Quartets* beschreibt er diesen Ort:

“At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
 Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor
 towards,
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
 There would be no dance, and there is only the dance.
 I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
 And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
 The inner freedom from the practical desire,
 The release from action and suffering, release from the inner
 And outer compulsion, yet surrounded
 By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
 Without elimination, both a new world
 And the old made explicit, understood
 In the completion of its partial ecstasy,
 The resolution of its partial horror.“¹¹⁶

111 Vgl. Eliots Übersetzung des upanischadischen „shantih“ im Kommentar zu Vers 433 von „The Waste Land“, in Eliot 1989, S. 80.

112 Vgl. Eliot 1989, S. 173.

113 Vgl. Yeats 1990, S. 119.

114 Vgl. Orchard 1996, S. 23.

115 Vgl. Ebenda.

116 Eliot 1989, S. 173.

Eliot beschreibt hier im Tonfall des Erhabenen, gleichsam aus der Perspektive eines Raumschiffs, was unbeschreiblich ist. Er verläßt die Technik der Montage, welche die Bedeutung unaussprechlich, das heißt offen hält für eine immer neue Lektüre. Er schreibt „über“ etwas, das nur in seiner Bewegung selbst zu zeigen wäre. Er verfügt dogmatisch Kohärenz, Vollendung und Sinn, die nicht zur Disposition stehen. Eliot ist, wie gesagt, kein Vortizist, aber er zieht eine Konsequenz, die in der metaphysischen Tendenz des Vortizismus angelegt ist. Die *Four Quartets*, zwischen 1935 und 1942 verfaßt, streichen gewissermaßen *The Waste Land*, Eliots große Gedichtmontage von 1922 durch. In jenem fragmentarischen Text hatte er, durch Pounds vortizistische Eingriffe unterstützt, die Not des fehlenden Zusammenhangs, der nicht zuhandenen geschlossenen Form, in die Tugend des nicht zu schließenden Textes verwandelt, der eine nicht ans Ziel kommende Bewegung der Sinnkonstitution auslöst. Es ist ein ihn nicht befriedigender Schachzug. Das Chaos der Moderne bleibt ihm unerträglich, und er verlangt, wie Hulme, nach einer Rückbindung in Sicherheiten, die 1928 mit dem Übertritt in die anglikanische Hochkirche erreicht scheinen. Ezra Pound dagegen bleibt der Montage verpflichtet. Er repräsentiert gewissermaßen die Offenheit des vortizistischen Programms. Er betrachtet indessen gerade dieser Offenheit, dieser Formlosigkeit wegen sein Hauptwerk, die *Cantos*, als gescheitert. 1966 beschreibt er dieses Textkonglomerat als „botch“, das heißt Pfusch und Flickwerk. Er habe Heterogenes, im Einzelnen jeweils Interessantes, in einen Sack zusammengeworfen. So schaffe man kein Kunstwerk.¹¹⁷

In den vortizistischen Manifesten äußert sich eine hybride Gewißheit, den ästhetischen Schlüssel zur Moderne gefunden zu haben. Die Resultate sind eher zwiespältig. Weder die offene noch die geschlossene Form scheint den Anforderungen der Wirklichkeit, bzw. der Kunst gewachsen. Der Eindruck des Chaos und der Entfremdung sind die Determinanten, aus denen auch noch die Kompositionsprobleme der folgenden Generation entspringen. Beckett formuliert das Dilemma 1960 in aller Deutlichkeit:

“What I am saying (...R.H.) only means that there will be new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos (...R.H.) To find a form that accomodates the mess, that is the task of the artist now.”¹¹⁸

117 Vgl. Stock 1974, S. 586f.

118 Bair 1978, S. 523.

Literatur

- BAIR, Deidre (1978): Beckett, New York.
- BENJAMIN, Walter (1982): Gesammelte Schriften V. 1 (hrsg. von R. Tiedemann), Frankfurt am Main.
- BERGSON, Henri (1927): Schöpferische Evolution, Zürich.
- BERGSON, Henri (1948): Denken und schöpferisches Werden, Meisenheim am Glan.
- BRIGGS, J. und F. D. PEAT (1990): Die Entdeckung des Chaos, München.
- BUBER, Martin (1994): Das dialogische Prinzip, Gerlingen.
- BÜRGER, Peter (1997): Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem *ennui*. In: Heidbrink, Ludger (Hrsg.), Entzauberte Zeit, München.
- CAMPELL, Joseph (1973): The Hero with a Thousand Faces, Princeton.
- DOOLITTLE, Hilda (1982): Notes on Thought and Vision, San Francisco.
- DOOLITTLE, Hilda (1982a): The Gift, New York.
- DOOLITTLE, Hilda (1984): A Tribute to Freud, New York.
- EISENSTEIN, Sergej (1975): Schriften, Bd. 3 (hrsg. von H.-J. Schlegel), München.
- ELIOT, Thomas Stearns (1950): Selected Essays, New York.
- ELIOT, Thomas Stearns (1964): Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley, London.
- ELIOT, Thomas Stearns (1989): The Complete Poems and Plays, London.
- ELLMANN, R. (1979): James Joyce, 2 Bde., Frankfurt am Main.
- FORD, Boris (1978) (Hrsg.): The Pelican Guide to English Literature, Bd. 7: *The Modern Age*, Harmondsworth.
- GRÜTTEMAYER, R. (1995): Hybride Welten, Stuttgart.
- HENDERSON, Linda D. (1983): The Fourth Dimension and the Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton, N. J.
- HULME, T. E. (1994): The Collected Writings of T. E. Hulme (hrsg. von Karen Csengeri), Oxford.
- JAMES, William (1977): A Pluralistic Universe, Cambridge, Mass.

- JOYCE, James (1977): *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Frogmore, St. Albans.
- JOYCE, James (1986): *Ulysses*, London.
- JOYCE, James (1989): *The Critical Writings* (hrsg. von Mason, E. und R. Ellmann), Ithaca, N. Y.
- LAWRENCE, David Herbert (1977): *Twilight in Italy*, London.
- LAWRENCE, David Herbert (1978), *Selected Essays*, Harmondsworth.
- LAWRENCE, David Herbert (1985): *Study of Thomas Hardy and Other Essays* (hrsg. von B. Steele), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1986): *Mornings in Mexico*, Harmondsworth.
- LAWRENCE, David Herbert (1995): *The Plumed Serpent*, Ware (Hertfordshire).
- LEWIS, Wyndham (1981) (Hrsg.): *Blast 1*, Santa Barbara, Ca.
- LODGE, David (1977): *The Modes of Modern Writing*, London.
- LUKÁCS, Georg (o. J.): *Die Theorie des Roman*, o. O. (Neuwied).
- ORCHARD, Karin (1996) (Hrsg.): *Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918*, Hannover.
- POUND, Ezra (1960): *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, Hessle (East Yorkshire).
- POUND, Ezra (1968): *The Spirit of Romance*, New York.
- POUND, Ezra (1968a): *Literary Essays of Ezra Pound* (hrsg. von T. S. Eliot), New York.
- REICHERT, K. und F. Senn (1975) (Hrsg.): *Materialien zu James Joyces *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann**, Frankfurt a. M.
- REICHERT, Klaus (1989): *Vierfacher Schriftsinn*, Frankfurt am Main.
- STEIN, Getrude (1967): *Writings and Lectures 1911-1945* (hrsg. von P. Meyerowitz), London.
- STEIN, Getrude (1977): *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harmondsworth.
- STOCK, Noel (1974): *The Life of Ezra Pound*, Harmondsworth.
- SULLIVAN, J. P. (1970) (Hrsg.): *Ezra Pound*, Harmondsworth.
- VIRILIO, Paul (1989): *Krieg und Kino*, Frankfurt am Main.

- WILLIAMS, W. C. (1963): Paterson, New York.
- WILLIAMS, W. C. (1969): Selected Essays, New York.
- WILLIAMS, W. C. (1971): Imaginations, New York.
- WILLIAMS, W. C. (1978): A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists (hrsg. von B. Dijkstra), New York.
- WILLIAMS, W. C. (1986): The Collected Poems of William Carlos Williams 1909-1939, Bd. 1 (hrsg. von A. Walton Litz und Christopher MacGowan), New York.
- WILLIAMS, W. C. (1988): The Collected Poems of William Carlos Williams 1939-1962, Bd. 2 (hrsg. von Christopher MacGowan), New York.
- WOLLHEIM, Richard (1975): Eliot und Bradley: ein Bericht. In: Viebrock, H. und A. P. Frank (Hrsg.): Zur Aktualität T. S. Eliots, Frankfurt am Main.
- WOOLF, Virginia (1953): The Common Reader, London.
- WOOLF, Virginia (1981): A Room of One's Own, London.
- WOOLF, Virginia (1981a): Moments of Being (hrsg. von Jeanne Schulkind), London.
- WOOLF, Virginia (1992): A Woman's Essays, London.
- WOOLF, Virginia (1993): Orlando, London.
- WORRINGER, W. (1959): Abstraktion und Einfühlung, München.
- YEATS, William Butler (1990): A Vision (hrsg. von A. N. Jeffares), London.
- YEATS, William Butler (1965): The Autobiography of William Butler Yeats, New York.

(Die Erstpublikation dieses Beitrags erfolgte in: Bibliotheksgesellschaft Oldenburg (Vorträge – Reden – Berichte Nr. 32), Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, Oldenburg 2000. Die hier abgedruckte Fassung ist gegenüber der ursprünglichen leicht überarbeitet.)

3 Die Extraterritorialität des Autors

Literatur, Gesellschaftswissenschaften und Philosophie begegnen sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Diskursen, welche ein verändertes Nachdenken über die Stellung des Individuums zu sich selbst und zu seiner gesellschaftlichen Umgebung dokumentieren. Sie erzeugen ein semantisches Feld, das sich mit problematischen Selbsterfahrungen des Einzelnen und mit seinem Verhältnis zu schnell wechselnden und daher nicht mehr selbstverständlichen Zusammenhängen befaßt. Als interdiskursive Leitmotive können Begriffe wie Unbehautsein, Fremdheit, Entfremdung oder Exil dienen. Es handelt sich um einen Zustand, für den der anglo-amerikanische Kultur- und Literaturkritiker George Steiner mit Bezug auf die Autoren der Avantgarde den Begriff der Extraterritorialität geprägt hat.¹ Extraterritorialität hat einen anthropologischen, einen historischen und einen metaphysischen Aspekt. Anthropologisch steht damit ein konstitutives Außersichsein aller Individuen als allgemeine condition humaine zur Diskussion. Historisch tritt diese Bedingtheit in bestimmten Epochen stärker ins Bewußtsein als in anderen. Das Metaphysische zeigt sich in Momenten einer ästhetisch säkularisierten Theologie. Die literarische Produktion der Moderne dokumentiert mehr oder minder ausgeprägt alle drei Ebenen.

Angesichts der raschen gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird das anthropologisch Gegebene offenbar historisch besonders evident. Man könnte zudem sagen, daß gewisse historische Formen der Entfremdung, die Hegel mit der objektivierenden Tätigkeit des Geistes und Marx mit der Arbeit unter klassengesellschaftlichen, spezifisch aber kapitalistischen Bedingungen verbindet, in neuer Weise in Erscheinung treten. Gleichzeitig erwächst ein komplementärer Bedarf an Offenbarung eines ganz Anderen, das Erlösung von der Entfremdung verspricht und Extraterritorialität im Sinne einer immanenten Transzendenz verheißt.

Extraterritorialität, hat die Struktur einer Kippfigur, eines Vexierbildes. Seine Bedeutung schwankt, je nachdem, ob die Fremde zur illusionären Heimat werden kann, oder ob jede Ankunft in der Heimat in eine neue Fremde

1 Vgl. Steiner 1972.

umschlägt und Heimat zu etwas im doppelten Sinne Aufgegebenem werden läßt. Dem Verlust steht die Hoffnung auf das Wiederfinden gegenüber. In Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* bezeichnet die wiedergefundene Zeit nicht nur die Restitution des Verlorenen, sondern zugleich eine an den Augenblick gebundene Aufhebung der Zeit. Am Schnittpunkt von Zeit und Dauer ereignet sich eine momentane Erlösung von der Zeit. Dennoch fällt auch diese Erfahrung in die vergehende Zeit zurück, aus der es dauerhaft kein Entkommen gibt. In seinem Roman *Der Fremde* und in den Erzählungen von *Das Exil und das Reich* bezieht sich Albert Camus unter existentialistischem Vorzeichen auf strukturell vergleichbare Umschlagseffekte. Extraterritorialität gleicht dem Rundlauf in einer Drehtür, wo das Eigene oder Eigentliche sich immer auf der je anderen Seite befindet, die durch das Glas zwar sichtbar, aber abgetrennt erscheint. Ich werde in der Folge auf literarische, historische, epistemologische und anthropologische Aspekte dieses Sachverhaltes eingehen und einige Konsequenzen für das Verständnis von Autorschaft und literarischer Produktion thematisieren.

Fremdheit gegenüber der Außen- und Umwelt ist der Eindruck, mit dem modernistische Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Situation beschreiben. Sie befinden sich häufig im selbstgewählten inneren, gelegentlich auch äußeren Exil. Joyce (um nur ein Beispiel zu nennen) schreibt ein autobiographisch gefärbtes Drama mit dem Titel *Exiles*. Der ebenfalls autobiographisch inspirierte Protagonist seines Romans *A Portrait of the Artist as a Young Man* propagiert die Selbstexilierung als geeignetes Mittel zur Bewahrung schriftstellerischer Integrität. Einem Kommilitonen, der ihn nach seinen Überzeugungen befragt, erwidert er:

„Ich will nicht dem dienen, an das ich nicht länger glaube, ob es sich mein Zuhause nennt, mein Vaterland oder meine Kirche: und ich will versuchen, mich in irgendeiner Art Leben oder Kunst so frei auszudrücken wie ich kann (...R.H.) und zu meiner Verteidigung nur die Waffen benutzen, die ich mir selbst gestatte – Schweigen, Verbannung und List.“²

Ich werde auf diesen Protagonisten, der in seinem Namen, Stephen Dedalus, die christliche und die griechische Antike trägt, in der Folge noch gelegentlich zurückkommen, da seine Reflexionen gewissermaßen exemplarischen Charakter haben. Proust, Camus und Joyce sind keine Einzelfälle. Mehr oder

2 Joyce 1976, S. 278.

minder alle großen Namen der literarischen Avantgarde in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts sind oder fühlen sich in der einen oder anderen Weise expatriert, bzw. extraterritorialisert. Der amerikanisch-britische Maler Kitaj prägt für diesen Sachverhalt, der sich nach seiner Erfahrung in der eigenen Gegenwart, dem späten 20. Jahrhundert, fortsetzt, den Begriff des Diasporismus und publiziert 1989 das *First Diasporist Manifesto*.³

Die Kriterien, die Kitaj für Künstler in einer realen oder metaphorischen Diaspora anführt, lassen sich auf Autoren übertragen. Sie bilden eine lange Liste: Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Unbehaustheit, Ausgeschlossenheit, Vorläufigkeit, Unstetigkeit, Zerstreutheit, Flüchtigkeit, Widersprüchlichkeit, Fragmentarisierung, Randexistenz, Isolation. Als psychische Begleiterscheinungen zeigen sich Krisen der Identität, gespaltene oder hybride Persönlichkeitsbilder. Als äußere Begleiterscheinungen gelten das Leben in zwei oder mehreren Gesellschaften, Kulturen und Sprachen sowie die scheiternden Versuche der Assimilation. Kitaj reflektiert nicht auf die anthropologischen Voraussetzungen. Er hat in erster Hinsicht das historische Beispiel der jüdischen Diaspora im Auge, beobachtet indessen die zunehmende Verallgemeinerbarkeit der jüdischen Erfahrung im Laufe des 20. Jahrhunderts, das wohl zu Recht das Jahrhundert einer beginnenden weltweiten Mobilität, aber auch der großen Flucht- und Migrationsbewegungen heißen kann.

Die historischen Gründe für die extraterritoriale Position avantgardistischer Autoren werden gewöhnlich in der Umbruch- und Krisensituation zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesucht. Die Krise der europäischen Kultur tritt im 1. Weltkrieg manifest zutage, aber sie ist bereits in den Jahren vorher spürbar. Ein Modernisierungsschub im großen Maßstab, die zweite industrielle Revolution, verändert das Gesicht der europäischen Gesellschaften. Ökonomische Basis, soziale Zusammensetzung, politische Struktur und Lebensweise der einzelnen Bevölkerungsschichten werden langsamer oder schneller, immer aber grundlegend umgewälzt. Berühmt geworden ist Virginia Woolfs auf britische Verhältnisse bezogenes, aber verallgemeinerbares Diktum aus dem Jahr 1924:

„Alle menschlichen Beziehungen haben sich verändert – die zwischen Herren und Dienern, zwischen Männern und Frauen, zwischen Eltern und Kindern. Und wenn sich die menschlichen Beziehungen verän-

3 Vgl. Kitaj 1989.

dern, vollzieht sich gleichzeitig ein Wandel in Religion, in Verwaltung, Politik und Literatur.“⁴

Woolf setzt als Datum der Veränderung scheinbar recht beliebig, tatsächlich jedoch keineswegs willkürlich das Jahr 1910. Denn als Jahr der ersten großen postimpressionistischen Kunstausstellung in London (gezeigt werden Werke der kontinentalen Avantgarde: Cézanne, Gauguin, Fauvisten, Futuristen und Kubisten), zudem als Todesjahr König Edwards VII. und Ende der nach ihm benannten kurzen, nachviktorianischen Epoche, eignet es sich als Markstein nicht nur einer neu empfundenen Fremdheit, sondern auch einer neuen, das Publikum befremdenden, künstlerischen Reaktion darauf.

Der Fremde als Typus erregt 1908 die Aufmerksamkeit des Soziologen und Kulturphilosophen Georg Simmel. Wie Kitaj geht er von der jüdischen Erfahrung der Diaspora aus, um sie sodann unter den Bedingungen der Moderne zu verallgemeinern. Der Fremde ist der von außen kommende Wandernde, „der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potenziell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.“⁵ Er bringt in die Gruppe, in der er verweilt, fremde Qualitäten ein, sprengt deren Homogenität, steht zugleich innerhalb und außerhalb und repräsentiert eine paradoxe Einheit von Ferne und Nähe. Er ist Teil der Gruppe und gehört dennoch nicht dazu.

Er bezieht eine Zwischenposition des Weder-Noch und des Sowohl-Als-Auch. Das macht seine Beweglichkeit gegenüber den Einheimischen aus. Suchte man nach Vergleichen, nähme er die Rolle des Geldes in den Transaktionen des Marktes ein. Er vereint in sich die Rollen des Vermittlers, Schlichters, aber auch des potentiellen Verräters. Er ist nicht verwurzelt, also auch nicht festgelegt. Aus dieser Distanz entspringt seine Objektivität, die indessen nicht Unbeteiligung bedeutet, sondern eine Synthese von Gleichgültigkeit und Engagement. Gegenüber den Einheimischen ist er „der Freiere, praktisch und theoretisch, er übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, mißt sie an allgemeineren, objektiveren Idealen und ist in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden.“⁶ Die prinzipielle Ungebundenheit macht die Bindungen, die der Fremde eingeht, relativ, be-

4 Woolf 1986, S. 42f.

5 Simmel 1995, S. 764.

6 Ebenda, S. 767.

dingt, vermittelt und jederzeit widerrufbar. Er befindet sich in einer paradoxalen verbindlichen Unverbindlichkeit, die ihn bindet und zugleich frei sein läßt. Er kann mit Bindungen spielerisch umgehen. In seinen Beziehungen steckt gewissermaßen ein ästhetisches Moment der Inszenierung.

Simmels Beschreibung deckt sich mit der Selbsteinschätzung, die Autoren von ihrer Position geben. Sie sind janusköpfige Außenseiter, die überall sein können und nirgendwo hingehören. Wo immer sie indessen sind, beziehen sie die Position zwischen den Fronten und Gegensätzen. Strukturell lassen sie sich nicht verorten oder vereinnahmen, selbst wenn sie hier und da problematische Loyalitätserklärungen abgeben. (Als Beispiele könnten die amerikanischen Lyriker Pound und Eliot genannt werden, der erste mit Bezug auf seine Unterstützung des italienischen Faschismus, der zweite mit Bezug auf eine ultrakonservative Annäherung an die britische Monarchie und die anglikanische Staatskirche.) Die eigene Zuordnung ist immer gebrochen und läßt die konstitutive Ambiguität durchscheinen, die sich einer Definition von Zugehörigkeit und Identität entzieht. Wegen dieser Ambiguität werden die Autoren der Avantgarde mit Argwohn beobachtet und unter Umständen der Repression ausgesetzt.

1943/44 veröffentlicht der Soziologe Alfred Schütz seine sozialpsychologischen Beobachtungen über den Fremden in *The American Journal of Sociology*.⁷ Er schreibt aus der Perspektive des österreichischen Emigranten, der ebenfalls aus dieser Besonderheit verallgemeinerbare Resultate gewinnt. Stärker als Simmel betont er das Moment der Reflexion und experimentellen Konstruktion im Versuch der Anpassung an eine neue Umgebung. Keines der mitgebrachten, gewohnten Verhaltensmuster ist anwendbar. Der Fremde steht als Beobachter am Rand und muß doch zugleich ein Akteur im neuen Zusammenhang sein. Weder tragen alte Selbstverständlichkeiten, noch können die neuen in dem Maß erworben werden, wie sie die Einheimischen besitzen.

Dies betrifft besonders das sprachliche Handeln. Auch hier steht der Fremde in der Zwischenposition. Er kann die eigene Sprache nicht mehr und die fremde Sprache noch nicht angemessen verwenden. Zwar kann er die Sprache der neuen Umgebung nach der lexikalischen und grammatischen Seite erlernen. Aber als gelebtes und geteiltes Medium einer konnotationsreichen, traditions gesättigten, mit emotionalen Codes ausgestatteten Interaktion bleibt

7 Schuetz 1944.

sie ihm verschlossen. Diese allgemeinen Überlegungen von Schütz werden von Autoren der Moderne noch überboten. Selbst wenn sie in der eigenen Sprachumgebung bleiben, hat diese doch alle Selbstverständlichkeit verloren. Die Fülle der Klischees, Gemeinplätze und toten Metaphern des alltäglichen Sprachgebrauchs verwehrt die unbefangene Wortwahl. Ideologeme, Werbung und politische Manipulation, ja selbst die linguistischen Rationalisierungen des Unbewußten lassen jedes unmittelbare Vertrauen in die vorgefundene Sprache als naiv erscheinen. Nichts geht mehr von selbst. An die Stelle des automatischen Austauschs von Sprechakten treten die Abkehr von der verunreinigten und die Suche nach einer neuen, klaren und reinen Sprache. Das Sprechen wird im Übermaß bewußt. An die Stelle der spontanen Äußerung treten Sprachkritik und Sprachkonstruktion. Sprachreflexion in diesem Bezugsrahmen verbindet nicht nur die westliche Literaturavantgarde, sondern findet sich auch in der engen Zusammenarbeit von Autoren, Literatur- und Sprachwissenschaftlern im Kontext des russischen Formalismus. Fritz Mauthner faßt 1901 in seinen sprachphilosophischen Denkfiguren das Problem zusammen:

„Will ich emporklettern in der Sprachkritik, die gegenwärtig das wichtigste Geschäft der denkenden Menschheit ist, so muß ich die Sprache hinter mir und vor mir und in mir vernichten von Schritt zu Schritt.“⁸

In der sprachkritischen Perspektive wird die eigene Sprache zur Fremdsprache. Die Folgen sind erheblich. Entfremdung in und von der Sprache stellt alle sprachlichen Funktionen in Frage. Wenn zweifelhaft wird, was das Zeichen bezeichnet und wie das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung ist, besteht für Individuen allgemein, für Autoren im Besonderen eine existentielle Gefährdung.

Jedoch zurück zu den Überlegungen von Schütz: Wie Simmel konstatiert er zwei Eigenschaften des Fremden: seine Objektivität und seine zweifelhafte Loyalität. Aus seiner Zwischenposition richtet der Fremde als Außenstehender seinen Blick auf die Inkohärenz und Inkonsistenz der neuen Kultur und (so könnte man über Schütz hinausgehend vermuten) auch der mitgebrachten eigenen Kulturmuster. Der Vergleich fördert die Relativität und das Fragmentarische, aber auch das Konstruierte beider Seiten zutage. Der Fremde kann weder das Aufgegebene noch das Anzueignende als unbezweifelbare

8 Mauthner 1901, S. 1f.

Orientierung betrachten. Was er hinter sich läßt, erscheint in seinem Wert, seiner Geltung genauso defizitär wie das, was auf ihn zukommt.

Der Fremde befindet sich in einem kulturellen Niemandsland. Er ist extraterritorial, eine kulturelle Hybridbildung, die zwischen zwei (oder mehreren) kulturellen Konzeptionen steht, zu deren einer sie nicht mehr und zu deren anderen sie noch nicht gehört. Nach Schütz tritt diese Situation am Emigranten (und, könnte man hinzufügen, am modernistischen Autor) besonders klar hervor. Sie ist indessen (in mehr oder weniger deutlicher Form) eine auf Dauer gestellte Erfahrung der Weltorientierung, die durch die Prozesse der Modernisierung (so muß man hinzusetzen) eine besondere Radikalisierung und Zuspitzung erfährt. Schütz und Simmel gehen gleichwohl noch immer aus von einer Dichotomie von Einheimischen und Fremden. Daß auch die Einheimischen sich selbst und ihrer Umgebung entfremdet sein könnten, daß diese Dichotomie ein Vexierbild darstellt, daß es einen auf Dauer gestellten Rollentausch von Fremden und Einheimischen geben könnte, liegt nur potentiell im Spektrum ihrer Aufmerksamkeit, sehr wohl indessen im aktuellen Blickfeld der Literaturproduzenten.

In seiner Studie *Moderne und Ambivalenz*⁹ von 1991 geht auch der britische Soziologe Zygmunt Bauman auf den Fremden ein. Wiewohl Bauman sich ebenfalls auf die jüdische Diaspora und darüber hinaus auf Intellektuelle, Künstler und Autoren konzentriert, betrachtet er dennoch auf allgemeiner Ebene den Fremden als den Prototyp moderner Individualität. Bauman konzentriert sich auf die Ambivalenz des Fremden. Er paßt nicht in das Schema binärer Oppositionen (etwa die Polarität Freund-Feind), das die konventionelle Leitlinie gesellschaftlicher Orientierung abgibt. Mit seiner Position zwischen den Polen ist er eine Anomalie, welche die etablierte Ordnung in Frage stellt. Klare Entweder-Oder Entscheidungen sind auf ihn nicht anwendbar. Er ist sowohl das Eine wie auch das Andere und zugleich keines von beiden. Er entzieht sich der logischen Definition, sein Status ist unentscheidbar, unerkennbar. Er ist zugleich über- und unterdeterminiert. Das macht ihn bedrohlich, zur Quelle von Verunsicherungen, der man tendenziell durch Ausgrenzung, Stigmatisierung und Verfolgung begegnet. Der Fremde ist der ruhelose Wanderer, der Kosmopolit ohne Hoffnung, jemals wieder in einer Heimat anzukommen. Seine Ambivalenz impliziert verbindliche Unverbindlichkeit, anpassungsfähige Unangepaßtheit, absolute Relativität.

9 Bauman 1992.

Seine Existenz ist ungewiß und kontingent, seine Einstellung zweifelnd, skeptisch, Orthodoxien abgeneigt. Der Fremde hat keine festgelegte Identität. Er bewegt sich in wechselnden Rollen, ohne mit einer von ihnen zu verschmelzen. Er ist im ontologischen Sinne ein Mensch ohne Eigenschaften, vielseitig aktualisierbares Potential, frei von und zugleich frei zu angemessenen, temporären Selbstinszenierungen. Er steht in und über der jeweiligen Situation, Akteur und Richter in einem. Versuche, die Position des Fremden in die des Einheimischen zu überführen, müssen scheitern. Als Alternative zur verfehlten Assimilation bietet sich nur die Akzeptanz und kreative Nutzung der Ambivalenz. Wie eine literarische Illustration dieses Sachverhalts wirken die Bekenntnisse des Protagonisten Stephen Dedalus in Joyces *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*:

„Seine Bestimmung war es, sozialen oder religiösen Ordnungen auszuweichen (...R.H.) Ihm war bestimmt, seine eigene Weisheit fern von anderen zu erfahren oder die Weisheit anderer selber zu erfahren als Wanderer in den Stricken der Welt.“¹⁰

An anderer Stelle konstatiert er in Bezug auf seine Kündigung der politischen, linguistischen und religiösen Bindungen zu seinem Land:

„Wenn die Seele eines Menschen in diesem Land geboren wird, werden ihr Netze übergeworfen, um sie am Fliegen zu hindern. Du sprichst mir von Nationalität, Sprache, Religion. Ich werde versuchen, an diesen Netzen vorüberzufliegen.“¹¹

Dem kosmopolitischen Fremden mögen letztlich alle kulturellen Formationen, die er durchwandert, als relativ erscheinen, als situative Fiktionen, Inszenierungen eines kollektiven Bewußtseins mit dazu passendem sozialem Rolleninventar. Nietzsches Sprachkritik an den Metaphern, die zu Fakten verdinglicht werden, aufnehmend, könnte er zu einer analogen Kritik an der Kultur kommen, die ihre Fiktionen zur Wirklichkeit verdinglicht, ihr Rolleninventar als „natürliches Verhalten“ verabsolutiert. Im Wandern überschreitet der Fremde Grenzen. Er transzendiert das jeweils Gegebene. Indem er die verdinglichten Unmittelbarkeiten der jeweiligen Gastkultur reflexiv aufbricht, kann er sie rekonstruieren, wohl auch performieren. Der Fremde wird zum Schauspieler, indem er ihm angediente und eigene Rollen in Szene setzt. Er wird zum Darsteller seiner selbst, zu einer Persona. Die Überschrei-

10 Joyce 1976, S. 182.

11 Ebenda, S. 229.

tung des jeweils angenommenen Selbstbilds wird zu einem Wechsel der Masken und Auftritte. Seine Autopoeisis geht nicht in dieser oder jener konkreten Erscheinung auf. Sie bildet eine Struktur, die er reflektiert und mit wechselnden Inhalten füllt.

Der Fremde ist, um den Arbeitstitel von Joyces *Finnegans Wake* aufzugreifen, sein eigenes „work in progress“. Er ist mit keinem seiner wechselnden Inhalte identisch. Seine Identität ist entweder im Sinne Derridas entlang der Kette seiner Erscheinungsformen hinausgeschoben. Oder sie liegt in einem Ungreifbaren, in einer unaufhebbaren und unaussprechlichen Differenz, in einer prinzipiellen Alterität, die sich einläßt und zugleich entzieht. Sie liegt im bodenlosen Dazwischen der Übergänge vom Nicht-Mehr zum Noch-Nicht. Die Konstitution des Individuums stellt sich dar als Prozeß der Selbstüberschreitung.

Dieser Prozeß wiederum gewinnt in der Selbstreflexion von Autoren der Moderne seinen prägnanten Ausdruck. Sie spielen Rollen und tragen Masken, in denen sie aus sich selbst heraustreten. Der amerikanische Lyriker Ezra Pound publiziert 1909 einen Gedichtband, dem er den Titel *Personae*, Masken, gibt. Er knüpft dabei (wie übrigens auch T. S. Eliot) an die Technik des dramatischen Monologs bei dem Viktorianer Robert Browning an. Zugleich berührt sich seine literarische Selbstinszenierung mit den Masken-Unternehmungen seines etwas älteren Zeitgenossen William Butler Yeats. Für Yeats ist die lyrische Maske ein Wachstumsschritt, wie er in seiner Theorie von Ich, Gegen-Ich und Maske erklärt: „Wenn wir uns selbst nicht anders denken könnten, als wir sind, oder es nicht fertig brächten, ein zweites Selbst für uns anzunehmen, wären wir auch nicht fähig, uns eine eigene Disziplin aufzuerlegen.“¹² Yeats' Masken sind Selbstprojektionen des Autors. Pounds Masken dagegen sind Anverwandlungen der eigenen Person/Persona an andere Autoren. Wie Eva Hesse, die Übersetzerin schreibt, bedient Pound sich „der objektiven Materialien aus dem Leben und Werk anderer Dichter, um sich selber subjektiv mit der Rolle des Dichters als Außenseiter der Gesellschaft ineinzusetzen.“¹³

Der Außenseiter, der extraterritoriale Fremde, das Individuum in der Rolle des Autors entwickelt Verhaltensweisen, die sich mit etwas später im Jahrhundert artikulierten Beobachtungen der philosophischen Anthropologie

12 Hesse 1992, S. 390. Vgl. auch Irsmscher 1992.

13 Ebenda.

treffen. Was Helmuth Plessner zur Anthropologie des Schauspielers sagt, faßt die Struktur zusammen, die sich in dem bisher Ausgeführten abzeichnet. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1948 heißt es: Der Schauspieler

„ist sein eigenes Mittel, d. h. er spaltet sich in sich selbst, bleibt aber, um im Bilde zu bleiben, diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen. Er darf der Aufspaltung nicht verfallen, wie etwa der Hysteriker oder der Schizophrene, sondern er muß mit der Kontrolle über die bildhafte Verkörperung den Abstand zu ihr wahren. Nur in solchem Abstand spielt er.“¹⁴

Die Übereinstimmung mit Joyces Protagonist im *Porträt des Künstlers als junger Mann* geht sehr weit. Stephen Dedalus läßt in seiner eigenen Poetik den Autor in ungreifbarer Unpersönlichkeit hinter den Figuren stehen, in denen er sich dramatisiert.

„Die Persönlichkeit des Künstlers (...R.H.) sublimiert sich aus der Existenz hinaus, entpersönlicht sich gewissermaßen. Das ästhetische Bild in der dramatischen Form ist das Leben geläutert und reprojiert von der menschlichen Imagination. Der Künstler, wie der Gott der Schöpfung, bleibt in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände, unsichtbar, aus der Existenz hinaussublimiert, gleichgültig, und manikürt sich die Fingernägel.“¹⁵

Der Vergleich der extraterritorialen Stellung des Autors mit der eines verborgenen Gottes macht aufmerksam auf einen Zug des Fremden, der auch bei Simmel und Baumann anklingt: der Fremde ist einer, dessen schillernde Unbestimmbarkeit zwischen Übermacht und Ohnmacht, zwischen bewußtem Führungsanspruch und Verbannung oszilliert.

Bevor indessen das anthropologische Moment der Extraterritorialität genauer betrachtet wird, sollen hier einige erkenntnistheoretische Einsichten zum Konzept der fingierenden Selbstüberschreitung des Individuums vorgestellt werden, die zeitgleich mit der literarischen Produktion der Moderne entstehen. Sie stellen gewissermaßen die Bedingung der Möglichkeit der Masken und Rollen und ihrer anthropologischen Voraussetzungen dar. 1911 publiziert der Philosoph Hans Vaihinger eine Phänomenologie des ideenbildenden und fingierenden Bewußtseins unter dem Titel *Die Philosophie des Als Ob*. Im Untertitel wird eine Analyse des „System(s) der theoretischen, prakti-

14 Plessner 1982, S. 407f.

15 Joyce 1876, S. 242.

schen und religiösen Fiktionen der Menschheit“ angekündigt.¹⁶ Vaihinger gibt den Anspruch auf, die objektive Wirklichkeit zu begreifen. Man könnte sagen, dem erkennenden Bewußtsein bleibt hier die Wirklichkeit unaufhebbar fremd. Es bewegt sich als Fremder in ihr. Sie gilt ihm nur mehr als prinzipiell unerkennbarer Auslöser von Empfindungen und Wahrnehmungen. Vaihinger macht das Bewußtsein zu einer Instanz, die solche Wahrnehmungen mit Hilfe von Logik und vergangener Erfahrung zu nützlichen Fiktionen verarbeitet. Zu den Fiktionen zählen Ideen, Vorstellungen, Modelle, theoretische Blaupausen, religiöse und künstlerische Entwürfe, mit anderen Worten alle Konzeptionen der Selbst- und Weltorientierung.

Mit ihrer Hilfe und durch ihre experimentelle Erprobung wird eine psychische Balance im Umweltverhältnis hergestellt. Der Prozeß wird in Abständen begleitet von Veränderung und korrigierender Anpassung. In jeder Phase bleibt ungewiß, was diesen Fiktionen in der Außenwelt entspricht. Ihre Wahrheit liegt in der gewußten Differenz zu dem, worauf sie sich beziehen, zu ihrem Referenten. Als bewußte Falsifizierungen treten sie intentional an die Stelle der Außenwelt, wodurch im Modus des Als-Ob die Opposition von Fiktion und Wirklichkeit aufgelöst wird. Was zählt, ist der praktische, operative, psychische Spannungen ausgleichende Wert der Fiktionen. Ihre praktische Bewährung verführt indessen zu dogmatischer Erstarrung, als deren Folge sich zunehmender Umweltwiderstand und Störungen des psychischen Gleichgewichts bemerkbar machen. Diese Verdinglichung reduziert die Brauchbarkeit der Fiktionen. Sie verlassen den Modus des experimentellen Als-Ob und negieren den Prozeßcharakter der Erkenntnis. Dogmen müssen daher korrigiert und durch neue Fiktionen ersetzt werden, die das psychische Gleichgewicht wieder herstellen. Jede Fiktion ist deshalb relativ und revidierbar. Durch die Revision wird indessen der Bereich der Fiktionen nicht verlassen. Die Fiktionen sind ebenso unhintergebar wie die Sprache, die ihr Medium ist. Jede Fiktion gibt vor, real zu sein, während das Individuum im Bewußtsein dieser Vorgabe zugleich die Möglichkeit hat, metafictional das Bewußtsein ihres fiktionalen Charakters zu reflektieren. Sie suggeriert die Präsenz des Vorgestellten und gibt sich zugleich als dessen differente Repräsentanz zu erkennen. Diese Doppelstruktur ist produktiv, weil sie beliebig viele Experimente und Revisionen erlaubt.

16 Vaihinger 1911.

Vaihingers Einsichten berühren sich mit den Erkenntnissen modernistischer Autoren. Virginia Woolf polemisiert gegen die erstarrten Konventionen, mit denen der realistische Roman Wirklichkeitsillusionen erzeugt. Einer objektivierenden Beschreibung setzt sie den Fluß der Wahrnehmungen und Empfindungen entgegen, die schließlich zum subjektiven Eindruck eines Tages gerinnen.

„Überprüfe einen Augenblick lang an einem gewöhnlichen Tag einen gewöhnlichen Verstand. Der Verstand nimmt eine Myriade von Impressionen auf – triviale, phantastische, schwindende oder wie mit scharfem Stahl tief eingeprägte. Sie kommen von allen Seiten, ein unablässiger Strom unzähliger Atome; und wie sie einfallen, wie sie sich in das Leben von Montag oder Dienstag einpassen, so fällt die Bedeutung anders als gewohnt aus; der Moment von Wichtigkeit war nicht hier, sondern dort.“¹⁷

Woolfs Konzeption äußert sich in immer neuen, impressionistischen Konstellationen, die sich mit dem Wechsel der Stimmungen verändern. Sie sind nur mehr subjektiv beglaubigt, erheben keinen objektiven Wahrheitsanspruch. Wirklichkeit und Selbst werden in einen Wirbel von Bildeindrücken gerissen. An diesem Punkt führt Woolf indessen eine Erfahrung ein, die sich bei Vaihinger so nicht findet. Sie betrifft eine Gewißheit, die im Gegensatz zur Welt der Fiktionen steht. Sie kann nur intuitiv im Nu eines revelatorischen Augenblicks gewonnen werden, wo der unaufhörliche Wechsel der Gestalten plötzlich und unerwartet überboten wird durch die unwillkürliche Offenbarung eines namenlosen und bildlosen Seins, einer Extraterritorialität, die jenseits der Fiktionen als Struktur aufscheint.

Vaihinger ebnet tendenziell den Unterschied ein zwischen wissenschaftlichen, bzw. philosophischen Theorien und Produkten der literarischen Phantasie. Wirklichkeit wird zu einem subjektiven Konstrukt, zu einer temporären Realitätskulisse, zu einem Text, zu einer auswechselbaren Kette von Metaphern und Analogien. Vaihingers Denken im Modus des Als-Ob setzt nicht auf eine Entsprechung von Sprache und Realität, bzw. von Zeichen und Referenz. In beiden Fällen treten die Pole in eine Spannung zueinander, welche die referentielle Beziehung lockert. Vaihingers Fiktionenkette läßt es offen, ob an den Nahtstellen des Übergangs, der Ablösung einer Fiktion

17 Woolf 1986, S. 20.

durch eine andere, jene ganz andere Extraterritorialität hinter den Fiktionen erahnbar wird, von der modernistische Autoren wie V. Woolf sprechen.

In seiner Einleitung in die philosophische Anthropologie aus dem Jahr 1928 beschreibt Helmuth Plessner das Wesen des Menschen in einer Weise, die an die bisherigen Beschreibungen des Fremden anschließt. Indem er den Menschen als konstitutiv heimatlos ausgibt, macht er Fremdheit und Extraterritorialität zur allgemeinen *condition humaine*. Er räumt zwar ein, es habe Zeiten gegeben, in denen das Bewußtsein dieses Sachverhalts „durch starke Bindungen an Scholle und Familie, an Haus und Ahnen überdeckt war.“¹⁸ Der Mangel an Heimat werde jedoch deutlich ausgesprochen in den mythischen (d. h. literarischen, R.H.) Überlieferungen:

„Die Idee des Paradieses, des Standes der Unschuld, des Goldenen Zeitalters, ohne die noch keine menschliche Generation gelebt hat, (...R.H.) ist der Beweis für das, was dem Menschen fehlt, und für das Wissen darum, kraft dessen er über dem Tier steht.“¹⁹

Die Heimatlosigkeit leitet Plessner aus einer reflexiven Selbstüberschreitung des Menschen ab. Er ist sich selbst gegenüber ex-zentrisch und ek-statisch, da er nicht nur in seinem leiblich-seelischen Zentrum lebt und erlebt, sondern als Beobachter seiner selbst sich aus dem Zentrum heraus gibt, um sich seines Erlebens bewußt zu werden. Er geht nicht auf in der Unmittelbarkeit und Absolutheit des Erlebens. Er tritt aus der Identität mit sich selbst heraus und führt in diese Identität die Differenz des Selbst als Anderen ein. Rimbauds berühmter Ausruf „Je est un autre“ artikuliert einen anthropologischen Befund und zugleich das Credo eines extraterritorialen Dichters.²⁰ Wie bei Virginia Woolf ist indessen auch bei Rimbaud die Extraterritorialität als Kipffigur gegenwärtig. Sie gilt dem tausendfachen Anderssein im Strom der Ereignisse und zugleich der momentanen Erfahrung eines qualitativ ganz Anderen, das allerdings immer wieder umschlägt in ein weiteres Glied der ablaufenden Reihe.

Anthropologisch betrachtet hängt Extraterritorialität nicht am Wechsel des Landes oder der Kultur. Sie hängt auch nicht an geschichtlichen oder sozialen Veränderungen. Sie macht sich jenseits solcher Zufälligkeiten strukturell fest an der menschlichen Fähigkeit und Notwendigkeit, in Distanz zu sich

18 Plessner 1982a, S. 16.

19 Ebenda.

20 Rimbaud 1960, S. 344.

selbst zu treten. Diese Distanz zum unmittelbaren, natürlichen Leben wird deutlich in der bewußten Lebensführung. Plessner beschreibt sie als Zwang zur Selbsterschaffung, zur Erschaffung einer kulturellen Umgebung, die sich als geradezu gottähnliche *creatio ex nihilo* darstellt.

„Weil dem Menschen durch seinen Existenztyp aufgezwungen ist, das Leben zu führen, das er lebt, d. h. zu machen, was er ist - eben weil er nur ist, wenn er vollzieht -, braucht er ein Komplement nichtnatürlicher, nichtgewachsener Art. Darum ist er von Natur, aus Gründen seiner Existenzform *künstlich*. Als exzentrisches Wesen nicht im Gleichgewicht, ortlos, zeitlos, im Nichts stehend, konstitutiv heimatlos, muß er 'etwas werden' und sich das Gleichgewicht schaffen. Und er schafft es nur mit Hilfe der außernatürlichen Dinge, die aus seinem Schaffen entspringen, wenn die Ergebnisse dieses Schaffens ein eigenes Gewicht bekommen.“²¹

Vaihingers Fiktionen haben hier ihren anthropologischen Ort.

Plessner führt, wie schon Vaihinger mit dem Begriff der Fiktion, ein ästhetisches Moment in seine Überlegungen ein. Als geführtes wird das Leben vorgeführt, aufgeführt. Der Mensch ist, wie schon erwähnt, Schauspieler mit dem Vermögen zur Rollendistanz. Er realisiert sich auf der gesellschaftlichen Bühne in der Differenz von Präsenz und Repräsentanz. Zugleich wird damit der Zugang zur reinen Präsenz des unmittelbaren Lebens verstellt. Sobald sich der Blick auf eine vorgebliche Präsenz richtet, erweist sie sich als Vexierbild der Extraterritorialität. Die vermutete Eigentlichkeit schlägt um in ein weiteres Uneigentliches. Der Rückweg in die Heimat, in die Einheit des Lebens mit sich selbst, wird durch die gleichen reflexiven Mittel verhindert, die diese Heimat finden, erfinden sollen. Es bleiben Fremdheit, Spaltung, Zerrissenheit und ein Zustand, den der Philosoph Georg Lukács 1915 mit Bezug auf die Kultur der Moderne als „transzendente Obdachlosigkeit“ bezeichnet.²² Der Unbehaustheit ist zugleich das Heimweh nach dem ganz Anderen eingeschrieben, nach der Präsenz einer unaussprechlichen Individualität. Sie markiert ein Jenseits zu dem Außersichsein in noch so vielen Rollen, das jede Rolle motiviert und in keiner einzigen aufgeht.

Weil indessen das Beisichsein sich nur äußert im Außersichsein der Rollen, ist jeder Rolle das Streben eingeschrieben, die Repräsentation des Indivi-

21 Ebenda, S. 17f.

22 Vgl. Lukács o. J., S. 35.

duums zu überführen in die Präsenz, das Unausprechliche vollkommen auszusprechen. Es bleibt der Drang, den Zustand der Fremdheit gegenüber dem unaussprechlichen Selbst zu überwinden. Plessner spricht von dem rastlosen Streben nach Neuem, nach Überbietung, Übersteigerung, ohne daß der Prozeß an sein Ende kommen könnte.²³ Wie angestrengt diese Lebensarbeit auch betrieben wird, sie hebt die konstitutive Spaltung in Ego und Alter nicht auf, und sie läßt die geschaffene Kultur nicht zur Heimat werden. Aus der Differenz ergibt sich die „Grundbewegung“ der individuellen und sozialen Geschichte. „Ihr Sinn ist die Wiedererlangung des Verlorenen mit neuen Mitteln.“²⁴

Plessners Ansatz ebnet die Polarität zwischen Einheimischen und Fremden ein. Unter dem anthropologischen Blick sind auch die Einheimischen Fremde. Ihre eigene Kultur, ihre Sprache sind das Vermittelte und Vermittelnde, das sie aus einem wie immer vorgestellten und ersehnten unmittelbaren Sein ausbürgert. Die Fremden unterscheiden sich von ihnen allenfalls dadurch, daß sie das Bewußtsein dieses Sachverhaltes haben, das den Einheimischen fehlt. Man könnte in diesem Bezugsrahmen sagen, die Moderne habe mit ihren allmählich ins Globale gehenden Mobilitätsschüben nur etwas in die Reflexion gehoben, was immer schon menschliches Leben konstitutiv ausmacht. Die Wanderungs-, Flucht- und Migrationsbewegungen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts sind nur eine Erscheinungsform des viel grundlegenderen anthropologischen Sachverhaltes, daß jeder Gedanke an Lebensunmittelbarkeit bereits die Vermittlung enthält, die sich vor die Unmittelbarkeit stellt.

Modernisierungsschübe wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind auch Schübe der höheren Medialisierung. Sie brechen vorangegangene Medienstrukturen auf und nehmen ihnen den Schein des Natürlichen. Was die gewohnte Wahrnehmung als unmittelbar ansah, erweist sich als verdinglichte Vermittlung. Geschichte wird evident als Mediengeschichte, die keine Unmittelbarkeit kennt. Die damit verbundene Extraterritorialisierung tritt plötzlich und mit gesteigerter Intensität ins Bewußtsein. Der ausgelöste Schock kann als eine Grundbedingung modernistischer Ästhetik gelten. Einzelne Äußerungen modernistischer Autoren sprechen den Sachverhalt deutlich aus und versuchen, poetologische Konsequenzen daraus zu ziehen.

23 Vgl. ebenda, S. 29.

24 Ebenda., S. 53.

Der anglo-amerikanische Philosoph und Schriftsteller, Kultur- und Literaturkritiker Thomas Stearns Eliot (1888-1965) behandelt das Problem in seiner 1916 beendeten Dissertation über den britischen Nachhegelianer Bradley. Er verneint die Möglichkeit der unmittelbaren, aber auch einer metaphysischen, absoluten Erfahrung der Einheit von Ich und Welt. Im Rahmen des kategorialen Denkens ist für Eliot die Extraterritorialität im System der Vermittlungen nicht aufhebbar. Der Unmittelbarkeit entspreche nichts in der Realität des menschlichen Bewußtseins. Dieses sei stattdessen unablässig beschäftigt mit vermittelnden Operationen: mit der Konstitution von Gegenständen, mit der Herstellung zeitlicher und räumlicher Ordnungen, mit kausalen Erklärungsschemata. Man müsse die Hypothese von unmittelbarer, bzw. absoluter Erfahrung daher als eine Paradoxie betrachten: als ein Konzept zur Vernichtung von Wirklichkeitskonzepten, als eine auf Dunkelheit verweisende Negation von Konzeptualität.²⁵

Eliots Schlußfolgerung weist eine Ambiguität auf. Einerseits hält er fest an dem, was das Bewußtsein als Realität konzipiert. Andererseits hält er die Entscheidung offen, zugunsten der unmittelbaren, gar absoluten Erfahrung den Intellekt und seine Medienwelt aufzuheben. Die Option bleibt gewahrt, zeitweilig in das erwähnte sprach- und bildlose, vielleicht mystische Dunkel einzutauchen. In der Tat knüpft seine spätere Poetologie wie auch seine Wende zum bekennenden, wiewohl skeptischen Christentum an diese Option an. Er steht damit nicht allein. Die mystische Option, wenn auch nicht christlich gefärbt, gilt auch anderen Modernisten als Ausweg aus den Rastern der organisierten und zunehmend rationalisierten Vermittlung, die das Bedürfnis nach Eigentlichkeit frustriert. Man könnte die Unternehmungen der literarischen Avantgarde geradezu als programmatische Umsetzung der Paradoxie auffassen, auf die Eliot hinweist: der Ausstieg aus der Welt der Konzepte mit Hilfe von Konzepten. David Herbert Lawrence findet dafür eine griffige Formel: es komme darauf an „to know how not to know“, zu wissen, wie man das Wissen überwindet.

Zu untersuchen wäre, welche Berührung es zwischen solchen Äußerungen und Wittgensteins 1921 publiziertem *Tractatus Logico-Philosophicus* gibt. Die letzten Sätze des *Tractatus*, die Georg Lukács nach seiner Bekehrung

25 Vgl. Eliot 1964, S. 37.

zum Marxismus wohl als Beweis für seine Annahme einer Tendenz zum Irrationalismus in der westlichen Moderne gegolten hätten,²⁶ lauten:

„Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“²⁷

Wenn die unmittelbare Referenz auf Selbst und Welt abgelöst wird durch ein dazwischentretendes mediales System, wird dem Autor der innere und äußere Gegenstand des Schreibens genommen. Ihm fehlt, wie Eliot in einer Besprechung von Shakespeares *Hamlet* beklagt, das objektive (und, könnte man ergänzen, auch das subjektive) Korrelat, in dem sich seine Subjektivität objektivieren könnte. Er empfindet sich enteignet. Das Bewußtsein einer umfassenden, zivilisationsbedingten anthropologischen Enteignung scheint in der Moderne die von Marx entwickelte historische Konzeption der sozialen Enteignung zu durchdringen, bzw. zu überlagern. Oswald Spengler hat im Rahmen seiner morphologischen Kulturkreislehre unter dem Stichwort der technisierten Objektivierung, Entäußerung und Veräußerung der Innerlichkeit auf diese Entfremdung verwiesen und die daraus erwachsende Kulturkrise in einer 1917 abgeschlossenen Studie zum *Untergang des Abendlandes* stilisiert. Unter dem Aspekt des Erfahrungsverlustes beziehen sich auch Bergsons Kritik am symbolischen Universum der Zeichensysteme sowie die vorgeschlagene Alternative einer intuitiv-kontemplativen Weltaneignung auf das gleiche Problem.

Der Autor wird mit Ersatz abgespeist. An die Stelle von Innen- und Außenwelt tritt, was die Medien dafür ausgeben (Simulationen, Simulakren, Fiktionen, Zeichenkomplexe). Will er dagegen, gemäß der heideggerschen Diktion, zum Eigentlichen vordringen, so muß er, wie Eliot und andere konstatieren, das Panorama der Repräsentationen überschreiten. Er muß eindringen in ein namenloses, unbekanntes, dunkles Sein, das er ebenfalls ist. In der anthropologischen Doppelstruktur befindet er sich auf beiden Ebenen zugleich, ohne sich darin zu haben. Denn er ist in einem das, was er ist und was er nicht ist. Der Autor ist medial territorialisiert als Name und Persona,

26 Vgl. Lukács o. J.

27 Wittgenstein 1963, S. 83.

als Maske und Rolle. Er ist identifizierbar nach Rasse, Klasse und Geschlecht, nach allen Merkmalen, die er mit anderen teilt. Er inszeniert sich im lebenslangen Kostümfest der Masken und Rollen. Gleichzeitig ist er extraterritorial: ein Niemand, ein namenloser Fremder, der sich selbst nicht kennt. Er ist persönlich, soweit er auf der gesellschaftlichen Bühne agiert. Jenseits davon ist er ein Unpersönlicher. Das Miteinander, Gegeneinander und Ineinander beider Ebenen kennzeichnet die Individualität des modernistischen Autors.

Unpersönlichkeit ist ein Schlüsselkonzept modernistischer Poetik. Unpersönlichkeit meint den paradoxalen Rückzug in die (immanente) Transzendenz jener aufgeklärten Dunkelheit, in die wissende Überwindung des Wissens, von der die modernistischen Schriftsteller sprechen. Der Begriff beinhaltet das Opfer einer mentalen Konstitution, die sich im Bezugsrahmen von Identität, Eigentum, Herrschaft und Unterdrückung bewegt. Er bezeichnet die fundamentale Opposition der literarischen Avantgarde gegenüber dem Prozeß der gesellschaftlichen Modernisierung. Dieser Widerstand hat zwei Ebenen. Er gilt einmal den schockierenden Begleiterscheinungen einer Modernisierung unter industriekapitalistischem Vorzeichen. Er nimmt darüber hinaus auch den gesamten Prozeß der Zivilisation unter klassengesellschaftlichem oder theologisch-anthropologischem Vorzeichen ins Visier. Die Vibrationen dieser Frontenstellung reichen bis in die Essays zur *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer, die während des 2. Weltkriegs entstanden. In einem Exkurs zum Thema „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ wird die List des Odysseus, der sich dem Zyklopen Polyphem gegenüber als „Niemand“ ausgibt und damit sein Leben rettet, in der erwähnten Doppelstruktur gedeutet. Die List enthält die Paradoxie, Selbstbehauptung durch Selbstverleugnung zu erreichen, die Identität des Subjekts zu negieren, um eben diese Identität zu erhalten.²⁸

Unpersönlichkeit impliziert den Bruch mit dem symbolischen Universum der Kultur. Damit muß sie sich auch der Sprache begeben. Ihre Äußerung kann nur in Nicht-Äußerung, im Schweigen bestehen. Autoren aber können nur sprechend auf die Sprache verzichten. Ihr Schweigen kann nur ein beredtes Schweigen sein. Die List des in der Fremde irrenden Odysseus nutzt die Möglichkeit der sprachlichen Negation. Wittgensteins Diktum am Ende des *Tractatus*, „wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“,

28 Vgl. Adorno und Horkheimer 1947, S. 85, 86.

benennt einerseits die Verlegenheit. Andererseits weist er auch den Weg, mit Hilfe der Sprache ins Jenseits der Sprache zu gelangen. An der nämlichen, bereits zitierten Stelle erklärt er in einer paradoxen Wendung das Verstehen seiner Sätze als Bedingung für die Einsicht in deren Unsinnigkeit. Im Rahmen der Doppelstruktur kann die Sprache kann nur mit Hilfe der Sprache verworfen werden. Erst diese Einsicht ermöglicht den Schritt über die Sprache hinaus in die Dimension eines womöglich sprachlosen Sinns. Wie ein entferntes Echo tritt dem eine ähnlich paradoxe Formulierung Adornos an die Seite, wahr seien nur die Gedanken, die sich selbst nicht verstünden.²⁹ Wo Unmittelbarkeit, Sinn, Sein, Wahrheit, auf direktem Wege unerreichbar sind, bietet die List der Paradoxie vielleicht einen indirekten Weg. Zumindest gibt es eine wenn auch schwache Hoffnung, der in der Fremde irrende Odysseus könnte, wenn auch auf Umwegen, die Heimat Ithaka erreichen. Wie prekär, gar illusionär diese Hoffnung allerdings ist, demonstriert der 1922 publizierte Roman *Ulysses* von James Joyce.

Joyce verwendet in *Ulysses* unter anderem die Technik der Montage, die der Literaturtheoretiker Peter Bürger als paradigmatisch für Texte des Modernismus erklärt. Joyce montiert entkontextualisiertes, heterogenes Material aus verschiedenen Sprachebenen, Zeiten, Orten, Literaturen und Kulturen und projiziert die *Odyssee* Homers auf den Dubliner Alltag des 16. Juni 1904. Den diversen stofflichen Versatzstücken ist ihr verdinglichter Sprachcharakter gemeinsam. Darüber hinaus werden sie von einem kompositorischen Netzwerk von Leitmotiven und einem Koordinatensystem literarischer Geometrie (Kreis, Spirale, Kugel, Dreieck, Kreuz und Möbiusband) überlagert, das der Autor größtenteils den philosophischen Konzepten Giordano Brunos und Giambattista Vicos entnimmt und das wiederum keinen Bezug zum Material hat. Die Montage entzieht die Möglichkeit, dem Text im Einzelnen wie im Ganzen einen konsistenten, kohärenten Sinn abzugewinnen. Sie verhindert die Schließung des Textes zu einer hermeneutisch erschließbaren Totalität. Der Semiotiker Umberto Eco nimmt daher den *Ulysses* als exemplarisch für seinen Begriff des „offenen Kunstwerks“ in der Moderne.³⁰

In *Ulysses* repräsentiert die Montage einerseits die vollkommen medialisierte Welt von Dublin als Puzzle einer passagenweise quasi naturalistischen Rekonstruktion. Leitmotivik und literarische Geometrie, gewissermaßen als

29 Vgl. Adorno 1962, S. 254.

30 Vgl. Eco 1973.

literarische Analogie des medialisierenden Systems der Kultur, potenzieren jedoch den Effekt der Primärmontage. Sie versetzen die textlichen Details gleichzeitig in eine Unzahl von Bezugssystemen. Deren Mit- und Gegeneinander läßt jede fixierte Bedeutung in vielfacher Ambiguität implodieren. Joyce hat davon gesprochen, er habe mit dem Abschluß eines jeden Kapitels des *Ulysses* einen Sektor der europäischen Kultur verbrannt. (Seine Wortwahl spielt auf einen symbolischen Holocaust vor dem realen an und erinnert daran, wie häufig der Begriff des Holocaust seit Beginn des 20. Jahrhunderts in den poetologischen Überlegungen anglo-amerikanischer Autoren auftaucht.) Joyce konstruiert und destruiert die Welt der Medialisierungen synchron mit ein und demselben kompositorischen Verfahren. Das Resultat könnte man als Tabula rasa der medialen Sinneffekte oder als unendliche Dissemination der Bedeutung, als Zerstreuung oder Ausstreuung eines aufgeschobenen, noch unaussprechlichen Sinns ansehen. Es erscheint nicht zufällig, daß der Sprachphilosoph Derrida in der Demonstration seiner dekonstruktiven Methode immer wieder auf *Ulysses*, allerdings mehr noch auf Joyces letztes Werk, das Sprachexperiment *Finnegans Wake* abhebt.

Als Autor dieser Texte betont Joyce seine Unpersönlichkeit. In *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* läßt er Stephen Dedalus, den Protagonisten, die gottgleiche Distanz und Indifferenz unpersönlicher Autorschaft gegenüber dem Werk artikulieren. Es ist eine Position der Immanenz und Transzendenz zugleich. Sie bedeutet die Selbstnegation zugunsten der kompositorischen Struktur des impliziten Autors, an die der reale Autor im Verschwinden Verantwortung und Kompetenz abtritt. Der implizite Autor vertritt nicht Subjektivität und Habitus des empirischen Autors (keine Meinungen, Bedürfnisse und Interessen). Als Struktur setzt er, darin dem sprachkritischen Verfahren von Karl Kraus (1874-1936) vergleichbar, einen Prozeß der immanenten Selbstkritik des Materials qua Ironie in Bewegung. Die Textphänomene werden allein über die Textorganisation, ohne kommentierendes Dazwischentreten, ohne auktoriale Intervention zu einem Geständnis ihrer Verdinglichung, zur Beichte, zu einem Offenbarungseid gebracht. Die strukturell gesteigerte Textambiguität offenbart das Register ihrer Sünden wider einen Heiligen Geist der Eigentlichkeit, den der ehemalige Jesuitenzögling Joyce ästhetisch säkularisiert. Die Sünden summieren sich zur Verfälschung von Selbst und Welt durch anthropologische, soziale und mediale Entfremdung. Textambiguität durch Montage eröffnet einen Prozeß, bei dem die Teilnehmer sich selbst ihrer Seinspräntionen und im Umkehrschluß ihrer Nichtigkeit überführen. Der unpersönliche, implizite Autor organisiert über

sie ein strukturell vermitteltes, ästhetisch säkularisiertes Jüngstes Gericht. Die anschließende Apokalypse kann in ihrer Doppelstruktur von Negation und Rekonstruktion nur nach der Seite der Negation ausgeführt werden. Im Durchstreichen des Nichtigen leuchtet indessen ex negativo und implizit im Unsäglichem die Ahnung eines unsagbaren, immer verschobenen und in der Verneinung präsenten ganz Anderen auf. Es ist, als löste Joyce auf literarischer Ebene das ein, was Adorno in der letzten Eintragung der *Minima Moralia* über die Möglichkeit zeitgenössischer Philosophie ausführt:

„Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten. (...R.H.) Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird.“³¹

In der Gegenwart erscheint das Problem der medialen Enteignung des Autors eher noch zugespitzt. Der französische Kultursemiotiker Roland Barthes spricht 1967 in einer exzessiven Formulierung vom „Tod des Autors“³² und bezeichnet damit das Ende einer vormodernen, noch für den Realismus des 19. Jahrhunderts verbindlichen Ideologie, die dem realen Autor den privilegierten unmittelbaren Zugang zum Ursprünglichen, Authentischen, gewissermaßen das Heimatrecht im Geoffenbarten zutraut. Dem stellt Barthes die unpersönliche Position des symbolistischen Dichters Mallarmé (1842-1898) entgegen, die der von Joyce in einigen Aspekten verwandt ist. Mallarmé proklamiert die Abdankung des Autor-Ichs gegenüber der Sprache, die als selbstständiges Medium spricht und handelt. Barthes radikalisiert diesen Schritt und degradiert den empirischen Autor zum bloßen Schreiber. Ihm kommt kein vorsprachliches Innenleben, keine spontane Einsicht, keine unmittelbare Intuition, keine namenlose Empfindung, keine metaphysische Botschaft mehr zu, die er sprachlich auszudrücken hätte. Innerlichkeit und Bewußtsein sind Hohlformen, angefüllt mit den medialen Komplexen der Außenwelt. Sie sind ein Archiv von Diskursfragmenten, ein Lexikon der Gemeinplätze, Schuttplatz von Sprach- und Textmüll. Die Differenz zwischen Innen und Außen ist aufgekündigt.

31 Adorno 1962, S. 333-4.

32 Vgl. Barthes 2000.

„Wollte er (der Schreiber, R.H.) sich *ausdrücken*, so sollte er wenigstens wissen, daß das innere ‘Etwas’, das er ‘übersetzen’ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen. (...R.H.) Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt.“³³

Der Text entsteht nicht mehr als eigenwillige Schöpfung, sondern als je neue Auswahl und Kombination von vorhandenen Zeichenkomplexen.

„Heute wissen wir, daß ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‘Botschaft’ des *Autor-Gottes* wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (*écritures*), von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“³⁴

Der Schreiber wird damit zum Texter, Textbearbeiter, zum Redakteur.

„Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“³⁵

Wie Joyce, aber unter fortgeschrittener Entfremdung, verweist auch Barthes auf die Technik der Montage, um das verdinglichte Zeichenuniversum mit Hilfe der gegeneinander gekehrten Zeichen aufzubrechen. Als unpersönlicher Textorganisator, Textmonteur bewahrt der Schreiber eine anonyme Extraterritorialität. Beckett hatte in der Tradition des modernistischen Protests dem Künstler noch eine unüberbietbar paradoxe Aufgabe zugewiesen. Er habe auszudrücken, daß es nichts auszudrücken gebe, daß er ohne Ausdrucksmöglichkeit sei und kein Ausdrucksbedürfnis habe.³⁶ Barthes’ Schreiber hat keine solche Aufgabe mehr. Er könnte sich, wie John Cage bei der Produktion seiner mesostischen Texte, von einem programmierten Computer als Zufallsgenerator vertreten lassen. Bei Beckett ist das Subjekt durchgestri-

33 Ebenda, S. 190-1.

34 Ebenda, S. 190.

35 Ebenda.

36 Vgl. Beckett 1965, S. 103.

chen, aber als Gestrichenenes noch aufgerufen. Bei Barthes ist es eine Leerstelle. Zu fragen ist indessen nach dem Potential dieser Leerstelle.

Die Montage ist eine Technik der Selektion und Kombination, die sich aus den kulturellen Archiven bedient. Sie unterscheidet sich von anderen literarischen Techniken nur durch das *Wie* dieser Operationen, nicht durch die Operationen selbst. Sie ist ein Spezialfall der Selektions- und Kombinationsprozesse, aus denen alle Medialisierungen, alle kulturellen Fiktionen, unter anderem auch die literarischen, entstehen. Was von ihnen auf einer allgemeinen, anthropologischen Ebene gesagt werden kann, trifft auch auf die Montage zu. Wolfgang Iser erennt in seinem Entwurf einer literarischen Anthropologie Selektion und Kombination zu den konstitutiven Akten des Fingierens.³⁷ Er analysiert sie, die Terminologie Vaihingers und Plessners spieltheoretisch umdeutend, als ein Spiel des Als-Ob, in dem sich eine ständige Selbstüberschreitung (Exzentrik und Ekstasis) des Menschen ereignet.

Die Voraussetzung dieses Spiels ist die Unmöglichkeit, den Menschen auf irgendeine seiner kulturellen Erscheinungsformen festzulegen. Plastizität und Formbarkeit sind die anthropologischen Konstanten der geschichtlichen Entwicklung. Der proteische Wandel widersetzt sich dem Versuch einer Definition. Das gleiche gilt für die kulturelle Umgebung, in der und für die sich der Mensch jeweils entwirft. Der Mensch ist auch für Iser, was er ist und zugleich, was er nicht ist, was er über das Erreichte hinaus noch sein kann. Der Prozeß der Selbstüberschreitung bildet ein Grundmuster, das sich in immer neuen, begrenzten, historischen Formen (Entwürfe, Fiktionen, Rollen) vergegenständlicht. Menschen fallen daher weder mit ihren Rollen zusammen, noch sind sie davon trennbar. Das Individuum ist das Differential seiner Rollen. Es ist einerseits sowohl fremd und außer sich wie auch vertraut und bei sich und andererseits zugleich weder das eine noch das andere. Es bleibt jenseits seiner jeweiligen Verfügbarkeiten unverfügbar. Es ist immer auch das Andere seiner jeweiligen Rolle.³⁸ Die Differenz und damit die Doppelung sind unaufhebbar. Der Mensch ist das unaussprechliche Potential, das jede seiner Aktualisierungen überschießt. Was indessen jeweils aktualisiert wird, ist nicht vorherbestimmt. Es muß experimentell erspielt werden. Selbst- und Weltbilder sind Spielentwürfe, Repräsentationen, die der permanenten Revision unterliegen.

37 Vgl. Iser 1993.

38 Vgl. ebenda, S. 148.

Literatur ist eines der Spiele, in denen dieser Prozeß interpretierbar wird. Sie ist unter den kulturellen Fiktionen diejenige, die sich als solche durch konventionelle Signale (Selbstreferenz, Gattungsmerkmale) zu erkennen gibt. Kulturelle Fiktionalisierung wird literarisch nicht einer theoretischen, sondern einer performativen Selbstreflexion unterzogen. Literatur ist daher nicht Mimesis, Widerspiegelung, sondern sie inszeniert, was außerliterarisch der Fall ist. Alle Akte des Fingierens enthalten diese hiatische Struktur, die ein Spiel des mentalen Hin und Her, ein Umspringen zwischen den Polen Text und Kontext in Gang setzt. Diese Bewegung eröffnet einen Spielraum, der die Grenzüberschreitungen erlaubt.

Die Selektion bezieht sich auf die Ebene der zum Fingieren herangezogenen kulturellen Paradigmen. Der Text wählt, tilgt, ergänzt und gewichtet die kulturellen Kontexte, die aufgenommen werden sollen. Er nimmt sie damit aus dem ursprünglichen Zusammenhang und integriert sie in einen neuen. Er streicht die semantische Bindung an diese Bezugfelder durch, die als gestrichene indessen erkennbar bleiben. Die Auswahl erzeugt damit eine Doppelstruktur von Text und Kontext. Der Gegensatz der beiden Pole erzeugt die Bewegung zwischen ausgewählten (im Text anwesenden) und ausgeschlossenen (im Text abwesenden) Elementen. Das eingeschlossene Anwesende und das ausgeschlossene Abwesende existieren, durch den Hiatus getrennt und zugleich verbunden, in simultaner Präsenz und Inkongruenz. Sie bilden ein ambiges Vexierbild, das eine Grenzüberschreitung in beiden Richtungen in Gang setzt. Stellenwert und Bedeutung beider Seiten werden damit relativiert, virtualisiert und in der Schwebelage gehalten. Bezieht der Selektionsakt nicht nur Kontexte, sondern auch weitere literarische Texte ein, so steigert diese Intertextualität die Pendelbewegung und die Komplexität der Kippfiguren. Das Resultat ist hochgradige, semantische Instabilität.

Auf der syntagmatischen Ebene der Kombination werden alle ausgewählten Textelemente (Umweltsegmente, Organisationsschemata für Figuren und Handlungen, Wortschatz, Rhetorik und Stil, syntaktische Figuren, semantische Felder) nach textinternen Regeln miteinander verbunden. Auch der Akt der Verknüpfung erzeugt eine Doppelstruktur, denn die textinternen Kopplungen entsprechen nicht den textexternen. Die ausgelöste Pendelbewegung ermöglicht erneute Grenzüberschreitungen, als deren Folge der Text sich mit Ambiguität vollsaugt. Durch wechselseitiges Infragestellen von Text und Kontext wird auch der Kontext mit Ambiguität aufgeladen. Er verliert seine Eindeutigkeit. Er beginnt mit Bedeutungsmöglichkeiten zu schillern. Sie

brechen seine Verdinglichung zum Faktum auf und verweisen auf seinen eigenen fiktionalen Charakter. Zugleich wird die semantische Instabilität verstärkt.

Selektion und Kombination stellen den literarischen Text unter das Vorzeichen des Als-Ob. Dies läßt seine Sprache nicht unberührt. Ihr Status ändert sich. Der außertextliche, denotative Sprachgebrauch wird in innertextlichen figurativen Sprachgebrauch verwandelt. Dies bezieht sich nicht nur auf einzelne Tropen, sondern auf den Text insgesamt. Die Doppelstruktur zeigt sich auch hier, da die im übertragenen Sinn gebrauchte Sprache dem Prinzip der Substitution verpflichtet ist. Ein Bezeichnetes wird ersetzt durch ein anderes, das ihm gleicht und zugleich verschieden von ihm ist. An die Stelle des eigentlichen Ausdrucks tritt ein uneigentlicher. In der Pendelbewegung zwischen Äquivalenz und Differenz wird die Funktion des Bezeichnens überschritten. Figurative Sprache ist vieldeutig, semantisch in Bewegung, instabil.

Die semantische Instabilität des gesamten Textes, ihre Wechselwirkung mit einer Vielzahl kultureller Kontexte und literarischer Intertexte erzeugen ein Raster von Schnittpunkten, in denen sich die vielen Pendelbewegungen überkreuzen. Dieses Gitter spielt in philosophischen und poetologischen Entwürfen der Moderne eine enorme Rolle. Es fällt mit der Textstruktur des unpersönlichen, impliziten Autors zusammen. Die Schnittpunkte sind Leerstellen. Sie enthalten das Textpotential an Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit, das alle pragmatischen Orientierungen aushebelt. Die Leerstelle markiert ein Jenseits zu Zeit, Raum und Kausalität, zur Welt der Medialisierungen insgesamt. Sie lokalisiert den Spielraum unpersönlicher Kreativität im Text. Für Walter Benjamin pulsiert dort, am Beispiel der Montage betrachtet, eine Dialektik im Stillstand. Eliot (in dieser Hinsicht den Vertretern der vortizistischen Avantgarde verwandt) sieht darin den Apex eines universalen Wirbels von Auflösung und Gestaltwerdung. Es ist die Stelle, wo sich für den Autor D. H. Lawrence das Leben im wissenden Nichtwissen erneuert, mythologisch überhöht in Feuertod und Auferstehung des Phönix. Ezra Pound schließlich verortet hier das unsagbare Wort jenseits der artikulierten Sprache. Besonders letzteres berührt sich mit Iser's eigenen Überlegungen.

Für Iser ergibt sich im Flimmern des Hin und Her etwas, das nicht ausgesprochen, allenfalls intuiert und vorgestellt werden kann. Es geht weder auf im Fiktiven des Textes noch des Kontextes. Es ist ein Potential jenseits der Fiktionen. Es enthält einen Verweis auf die gesuchte Unmittelbarkeit, auf

das Bei-Sich-Sein im Außer-Sich-Sein, dessen jeweils temporäre, uneigentliche und fragmentarische Konkretisierung das Spiel der Fiktionen ist. Daß dieses Potential andererseits etwas Unvorstellbares, bzw. erst Vorzustellendes suggeriert, das noch der Formulierung bedürfte, ermutigt die Ablösung etablierter durch neue Fiktionen. Die Fiktionen heben den Mangel anthropologisch konstitutiver Fremdheit nicht auf. Sie lassen ihn vielmehr umschlagen in einen ausdifferenzierten Reichtum von Spielmöglichkeiten.

Iser nennt das Potential, das in der Doppelstruktur des Fiktionalen spürbar wird, das Imaginäre. Es ist unbestimmt, undefinierbar, undifferenziert, diffus, formlos und ohne Objektreferenz. Es kann nicht normativ festgelegt werden. Es zeigt sich jedoch in den Gelenk- und Umschaltstellen des Textes, in den Leerstellen, die durch die Vorstellungen des Lesers besetzt werden müssen. Es manifestiert sich in der dualen Textorganisation, in den Kippstrukturen und Vexierbildern. Es benutzt das Fiktive als Medium, in dem es scheinbar vorstellbar wird, in dem es sich auf widersprüchliche Weise versprachlicht. Es ist die Energie, die den fiktionalen Text ermöglicht. Eliot hätte es in seinen Überlegungen zur Kreativität der Unpersönlichkeit einen Katalysator genannt. Das Imaginäre konstituiert nicht das Bewußtsein, aber es modifiziert die Einstellungen des Bewußtseins im Spiel in der Art eines Kaleidoskops. Das Bewußtsein bedarf des Imaginären, um Nichtgegebenes als Abwesendes fiktional in die Anwesenheit zu rufen. Fiktives und Imaginäres sind unauflöslich komplementär und im Textspiel miteinander verschränkt.

Iser konstatiert in seiner Studie zur Textstruktur des impliziten Lesers, in den Kompositionen literarischer Texte der Moderne sei eine Tendenz zum übermäßigen Anwachsen der Leerstellen und daher zu ausufernder Ambiguität und Unbestimmtheit zu beobachten.³⁹ Seine Feststellung referiert die Folge der Vervielfachung textinterner Bezugssysteme. Diese wiederum korrespondiert mit der anwachsenden strukturellen Verdichtung und Komplexität im außertextlichen Bereich. Die textliche Modernisierung läuft der außertextlichen parallel und zugleich zuwider. Denn Ambiguität und Unbestimmtheit stellen die Tendenz zur Verdinglichung, Homogenisierung und Gleichschaltung in Frage, die mit der Modernisierung einhergeht. Modernistische Texte reflektieren das Problem, in einer immer weiter differenzierten Zivilisation Kohärenz und Konsistenz herzustellen. Allerdings nicht im Sinne einer

39 Vgl. Iser 1972.

Lösung. Sie registrieren die Differenzierung vielmehr als Einbruchstelle für das anarchische Imaginäre. Das Textspiel eignet sich nicht zum Stabilisieren der etablierten Koordinatensysteme. Es verspielt und zerspielt die Ordnung, die jene herzustellen suchen. Aber auch diese Gegenläufigkeit ist in der außertextlichen Entwicklung angelegt. Als Soziologe beobachtet Zygmunt Bauman, wie die intensivierte Regulierung gesellschaftlicher Teilbereiche in ironischer Verkehrung der Intention Effekte der Deregulierung und Entstrukturierung erzeugt.

Texte, die diesem Sachverhalt performativ zum Bewußtsein verhelfen, folgen Iser zufolge dem Typus des aleatorischen Spiels. Der aleatorischen Spielregel ist kein bestimmter Code eigen. Die Spielregel wird erst im Spiel (im Lesen) entdeckt. Ihr Prinzip ist die Endlosigkeit des Spiels, das alle erspielten Varianten der Interpretation erneut zur Disposition stellt und ins Spiel zurücknimmt, ohne daß je eine abschließende Fixierung des Sinns erreichbar wäre. Das Spiel reißt alle kulturellen Archive des Kontextes in sich hinein. Es erhält sich, indem es den Traditionsbestand aller Bezugskulturen auflöst und verspielt. Im Lesen wird der Vorgang der Zerstreung und Rekonstruktion von Sinnfiguren auf Dauer gestellt. In der Dissemination der Bedeutung hallt Joyces Diktum vom schreibenden Vernichten der europäischen Kultur ebenso nach wie auch Lawrences Hoffnung auf den wiedergeborenen Phönix. Das aleatorische Textspiel besorgt beides und setzt sich in seinem Ablauf gegenüber allen möglichen Umwelten als Selbstzweck absolut.

Für Barthes ist „die Geburt des Lesers (...R.H.) zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*“.⁴⁰ Geboren wird ein Leser als Spielpartner des Textes, der seinem unpersönlichen anarchischen Imaginären folgt. Barthes porträtiert ihn folgendermaßen:

„Man denke sich einen Menschen (...R.H.), der alle Klassenbarrieren, alle Ausschließlichkeiten bei sich niederreißt (...R.H.); einen Menschen, der alle Sprachen miteinander vermengt, mögen sie auch als unvereinbar gelten; der stumm erträgt, daß man ihn des Illogismus, der Treulosigkeit zeigt; der sich nicht beirren läßt von der sokratischen Ironie (...R.H.) und vom Gesetzesterror. Ein solcher Mensch wäre der Abschaum unsrer Gesellschaft: Gericht, Schule, Irrenhaus und Konversation würden ihn zum Außenseiter machen (...R.H.) Nun, dieser Antiheld existiert: es ist der Leser eines Textes in dem

40 Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, a. a. O., S. 193.

Moment, wo er Lust empfindet. Der alte biblische Mythos kehrt sich um, die Verwirrung der Sprachen ist keine Strafe mehr, das Subjekt gelangt zur Wollust durch die Kohabitation der Sprachen, *die nebeneinander arbeiten*: der Text der Lust, das ist das glückliche Babel.“⁴¹

Der Text, der seinen Leser zur Extraterritorialität befreit, verleiht ihm damit zugleich den Status des Subjekts. Es ist ein unpersönliches Subjekt, dem alle Masken und Rollen, alle Orientierungen nur Spielmaterial sind, dessen Identität sich rein differenziell als Nichtidentität bestimmt. Es ist eine Leerstelle, in der sich das Chaos der babylonischen Sprachverwirrung zu immer neuen Konstellationen kaleidoskopiert. Dies zu gestalten, ist indessen nur eine verschiedene Version der paradoxen Aufgabe, die Beckett auch dem Autor zuweist: „To find a form that accomodates the mess, that is the task of the artist now.“⁴² Der extraterritoriale Leser, der den Text im Spiel zerliest, wird selbst zu einem extraterritorialen Autor. Die Geburt des Lesers bei Barthes ist nicht nur der Tod, sondern zugleich die Wiederauferstehung des Autors. Beide, Leser wie Autor, sind dekonstruktive Strukturen, die ihr Pendant im Leerstellenraster des Textes haben.

41 Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1984, S. 8.

42 Zitat in: Dearlove, J. E., *Accomodating the Chaos. Samuel Beckett's Nonrelational Art*, Durham, N. C. 1982, S. 12.

Literatur

- ADORNO, Th. W. (1962): *Minima Moralia*, Frankfurt a. M.
- ADORNO, Th. W. und M. HORKHEIMER (1947): *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam.
- BARTHES, Roland (1984): *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M.
- BARTHES, Roland (2000): *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart.
- BAUMAN, Zygmunt (1992): *Moderne und Ambivalenz*, Hamburg.
- BECKETT, Samuel (1965): *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London.
- DEARLOVE, J. E. (1982): *Accommodating the Chaos*, Durham, N.C.
- ECO, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.
- ELIOT, T. S. (1964): *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, London.
- HESSE, Eva (1992): *Nachwort*. In: Ezra Pound, *Personae / Masken*, München.
- IRMSCHER, Christoph (1992): *Masken der Moderne*, Würzburg.
- ISER, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*, München.
- ISER, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a. M.
- JOYCE, James (1976): *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* (übers. von Klaus Reichert), Frankfurt a. M.
- KIRCHMANN, Kay (1998): *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck*, Opladen.
- KITAJ, R. B. (1989): *First Diasporist Manifesto*, London.
- LUKÁCS, Georg (o. J.): *Die Theorie des Romans*, o. O. (Neuwied).
- LUKÁCS, Georg (o. J. a): *Die Zerstörung der Vernunft*, o. O. (Neuwied).
- MAUTHNER, Fritz (1901): *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 1, Stuttgart.
- PLESSNER, Helmuth (1982): *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Frankfurt a. M.
- PLESSNER, Helmuth (1982a): *Mit anderen Augen*, Stuttgart.
- RIMBAUD, Arthur (1960): *Oeuvres*, Paris.

SCHUETZ, Alfred (1944): The Stranger: An Essay in Social Psychology. In: The American Journal of Sociology, Bd. XLIX (July 1943-May 1944), Chicago, Ill.

SIMMEL, Georg (1995): Exkurs über den Fremden. In: Georg Simmel, Gesamtausgabe der Werke, Bd. 11 (hrsg. von O. Rammstadt), Frankfurt a. M.

STEINER, George (1972): Extraterritorial, London.

VAIHINGER, Hans (1911): Die Philosophie des Als Ob, Leipzig.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1963): Tractatus Logico-Philosophicus, Tagebücher, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M.

WOOLF, Virginia (1986): Die schmale Brücke der Kunst, Leipzig.

B. Einzelanalysen

1 Das Zitat in T. S. Eliots *The Waste Land*

Im Oktober und November 1922 erscheint Eliots „long poem“ *The Waste Land* in der englischen und amerikanischen Zeitschriftenfassung. Im Dezember 1922 kommt die amerikanische, im September 1923 die englische Buchausgabe auf den Markt. Im Unterschied zur Zeitschriftenfassung fügt Eliot den Buchausgaben einen Anhang mit Anmerkungen und Zitatnachweisen hinzu. Er möchte dadurch das Gedicht auf die volle Buchlänge bringen und zugleich dem Vorwurf des Plagiats entgehen. Später bezeichnet er den Anhang als „bogus scholarship“.¹

Die ersten Rezensionen sind reserviert bis negativ. Die Kritiker sind unter anderem irritiert durch die ungewöhnliche Häufung von Zitaten und Anspielungen. Die vielen Anleihen aus der britischen und europäischen Literatur in mehreren Sprachen, darunter Latein und Griechisch, erscheinen als arrogante Demonstration elitärer Bildung. Zudem, so der Eindruck, gefährdeten sie die textliche Kohärenz. Der Autor betreibe literarische Leichenflederei, um ein Defizit an eigener Erfahrung zu verdecken. Die Pose des *poeta doctus* täusche über fehlende Kreativität hinweg. Eliot sei seinem Sujet nicht gewachsen und bediene sich mangels eigener Sprache fremder Idiome. Das Zitatmaterial habe keine immanente ästhetische Rechtfertigung.² Der kaum verhüllte Vorwurf des Plagiats setzt sich durch die Rezeptionsgeschichte des Gedichts bis in die Gegenwart fort.³ Freundlichere Rezensenten erwähnen, daß das Gedicht trotz der Zitate nicht mißlungen sei. Man verweist auf den Einfluß der Zitattechnik von Ezra Pounds *Cantos*, die im *Waste Land* an ihre Grenze getrieben werde.⁴ 1932 stellt F. R. Leavis schließlich das Phänomen in den Zusammenhang kulturhistorischer Reflexion:

1 Ackroyd 1988, S.127.

2 Vgl. Cox und Hinchcliffe 1968, S. 29-38, 60-62.

3 Vgl. Scott 1995.

4 Vgl. Cox und Hinchcliffe 1968, S. 93-99, 100-107.

“What is the significance of the modern Waste Land? The answer may be read in what appears as the rich disorganization of the poem. The seeming disjointedness is intimately related to the erudition that has annoyed so many readers and to the wealth of literary borrowings and allusions. These characteristics reflect the present state of civilization. The traditions and cultures have mingled, and the historical imagination makes the past contemporary; no one tradition can digest so great a variety of materials, and the result is a break-down of forms and the irrevocable loss of that sense of absoluteness which seems necessary to a robust culture.”⁵

„The present state of civilization“ – darauf wird zurückzukommen sein. Als biographische Voraussetzung für die exzessive Zitation kann Eliots ungewöhnliches Talent gelten, sich Stil und Diktion anderer zu satirischen Zwecken anzueignen. Er benötigt Masken und Verkleidungen als Medium des verfremdenden Selbstaustauschs. Angeregt durch den französischen Symbolismus (vor allem durch Baudelaire und Laforgue) und temporär beeinflusst durch Bergsons psychologische Untersuchungen des Unbewußten experimentiert er mit Modellen anderer Autoren, um die eigene Position zu klären. Seine Stimme schlüpft in die fremden Stimmen, verwandelt sie sich an, erprobt ihre Tragfähigkeit und unterwirft sie den eigenen Zwecken. Eliot bedient sich des dramaturgischen Experiments zur Selbsterfahrung, wobei das Repertoire der Posen die Skala des Emotionalen evoziert. In Übereinstimmung damit lautet der Titel der ersten beiden Teile der ursprünglichen Fassung des *Waste Land* „He do the Police in different Voices“ – sinngemäß etwa übersetzbar mit „er zitiert, imitiert (und parodiert) Polizeiberichte in verschiedenen Stimmen“ –, ein Zitat aus Dickens’ Roman *Our Mutual Friend*. Bekannt ist darüber hinaus die Verknüpfung von Zitation und dramatischem Monolog in Eliots Lyrik vor dem *Waste Land*.

Zurück zu Leavis’ Hinweis auf den „present state of civilization“. Die von ihm angesprochene Vermischung der Kulturen und Traditionen, der Zusammenbruch überkommener Formen unter dem Überdruck heterogenen Materials, der Verlust kultureller Homogenität, Ausschließlichkeit und Absolutheit betrifft Eliots eigene amerikanische Erfahrung. Er gehört zu einer Generation amerikanischer Intellektueller, denen die Entwicklung der USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts Anlaß zur Sorge gibt. Stürmisches industrielles Wachstum, das chaotische Wuchern der Städte sowie die Einwandererströme aus

5 Leavis 1976, S. 70f.

Asien, Süd- und Osteuropa stellen das Land vor enorme Integrationsprobleme. Die kulturelle Hegemonie einer westeuropäisch, insbesondere anglophil orientierten älteren Führungsschicht erodiert. Henry Adams legt in seiner *Education* den Beginn dieses Vorgangs zurück in das 19. Jahrhundert. Zu Eliots Zeit beschleunigt er sich. Das Selbstverständnis gebildeter Amerikaner gerät in die Krise. 1919 beschreibt der irische Dichter Yeats in dem Gedicht *The Second Coming* eine Erfahrung, die auch ihre ist: "Things fall apart; the centre cannot hold;/ Mere anarchy is loosed upon the world".⁶ In dem Durcheinander vermengen sich Elemente der zerfallenden einheimischen Kultur mit solchen der entwurzelten Einwandererkulturen. Alle verlieren indessen an Bedeutung gegenüber einem rücksichtslosen Profit- und Machtstreben, das die soziale Dynamik bestimmt:

"This was a society which offered no living or coherent tradition, a society being created by industrialists and bankers. (...R.H.) For those who feel themselves to be set apart, and who have found in their reading of literature a sense of life and values not available to them in their ordinary lives, there is a terrible emptiness about such a country at such a time."⁷

Eliot fühlt sich als „resident alien“, als Fremder im eigenen Land.⁸ Die kulturelle Überlieferung seiner Schicht erscheint als Trümmerfeld, als wüstes Land, gegen das er mit antidemokratischen, antihumanistischen und rassistischen Affekten aufbegehrt.

Die kulturelle Wüste, das „waste land“ fruchtbar zu machen, ist die große Aufgabe, die einzelne Individuen wie Eliot, Pound, Williams, Wallace Stevens, Irving Babbitt oder Paul Elmer More für sich reklamieren. Sie suchen nach einer brauchbaren, eine neue symbolische Ordnung stiftenden Tradition, auf deren Grundlage eine anarchisch-pluralistische Gesellschaft in eine disziplinierte, hierarchisch geordnete Wertegemeinschaft umgewandelt werden könnte. Es geht um eine restaurative soziale Reintegration mit utopischen Zügen. Da die integrative Kraft bestehender Traditionsbestände erschöpft zu sein scheint, bedarf es eines neuen Entwurfs. „But“, schreibt Ackroyd:

6 Yeats 1991, S. 294.

7 Ackroyd 1988, S. 25.

8 Ebenda, S. 24.

“they had to create it for themselves, going to sources as remote as Platonism, Buddhism or medieval literature. Until they found some centre, some kind of coherence or wholeness, they would remain like the character in *The Education of Henry Adams* – the passive, cynical or merely sceptical observer of an environment which seems meaningless and of other lives which seem absurd.”⁹

In der Folge ist es notwendig, Eliots Bildungsgang in einigen Zügen nachzuzeichnen, die den konzeptionellen Hintergrund für den Einsatz der Zitate in *The Waste Land* abgeben. Ich stütze mich dabei auf die Kapitel 3-5 der Arbeit von Piers Gray zu *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922*. Für Eliot fallen die Bemühung um ein tragfähiges Fundament und die skeptisch-zynische, wohl auch verzweifelte Beobachtung des Bestehenden zusammen. Zwischen 1913 und 1916 erfolgt seine Auseinandersetzung mit religionssoziologischen und anthropologischen Themen. Er studiert die historisch-hermeneutisch orientierte Sozialphilosophie Josiah Royces und schreibt eine erkenntniskritische Dissertation zur Philosophie Bradleys. Von Royce übernimmt Eliot die Einsicht, daß die Loyalität einer Gemeinschaft gebunden ist an das Bewußtsein einer gemeinsamen Vergangenheit. Je weiter und tiefer die kollektive Erinnerung zurückreicht, je mehr Geschichte sie in sich integriert, desto umfassender ist die lebendige Erfahrung der Gemeinschaft. Private Erinnerung und kollektives Gedächtnis ergänzen und bereichern sich dabei wechselseitig. Es handelt sich dabei nicht um den vergeblichen Versuch, überlebte Standpunkte einzunehmen, um das Vergangene als solches zu erwecken. Es geht vielmehr um die Interpretation des Vergangenen aus je gegenwärtiger Sicht. Die Gegenwart als das potentiell jeweils höchste Stadium des historischen Bewußtseins ist zu begreifen als der gegenwärtige Augenblick der Vergangenheit, den die Gemeinschaft in immer neuen interpretativen Akten auf die Zukunft beziehen kann. Alle Interpretation aber strebt nach immer weiterer Integration von entgegenstehenden Fakten, nach Harmonisierung und Kohärenz. Jede Integration wird im Gegenzug abgelöst von weiterer Differenzierung, die wiederum nach einem höheren Grad von Integration verlangt. Dabei treffen sich ein zeitliches und ein überzeitliches Moment in einer zugrundeliegenden zyklisch-spiraligen Struktur. Jeder gegenwärtige Augenblick enthält das Ganze der vergangenen, aber auch der zukünftigen Geschichte (in tendenziell durchaus universal-historischer Hinsicht) als das transzendente menschliche Bemühen um

9 Ebenda, S. 25.

Ganzheit, Kohärenz und Sinn. In keinem Augenblick ist die Geschichte aber vollendet. Jeder folgende Augenblick relativiert die Bilanz des vorhergehenden, erreicht potentiell einen höheren Grad von Übereinstimmung in einer umfassenderen Interpretation. Das historische Bewußtsein jeder Epoche ist daher zugleich absolut und relativ, vollständig und fragmentarisch.

Eliot ergänzt Royces Konzept durch die erkenntniskritischen Überlegungen Bradleys. Bradley richtet seinen Blick auf die Geschichte und zugleich auf die Grenzen der individuellen Erkenntnis. Bradley sieht Geschichte als Ergebnis einer Bemühung, Tradition zu erfinden. Geschichte ist eine Konstruktion, die sich ständig je nach Interesse ändert. Es gibt keinen neutralen, objektiven Blickpunkt außerhalb der Geschichte, den ein Betrachter einnehmen könnte. Es gibt daher keine Wissenschaft der Geschichte, die mit naturwissenschaftlichen Beweisen arbeiten könnte, sondern nur einen Wandel von Interpretationen des Vergangenen, deren Wahrheitsgehalt bestritten werden kann. Zudem ist anzunehmen, daß die einzelnen Kulturen einander gegenüber nur begrenzt interpretationsfähig sind. Die Tragweite individueller Erkenntnis im sozialen Zusammenhang ist schwer zu bestimmen. Im Zentrum von Eliots Untersuchungen steht der Widerspruch zwischen dem begrenzten Wissen eines Individuums und dem Anspruch, dieses Wissen einer umfassenden Wahrheits- und Realitätsprüfung zu unterziehen, die notwendig den Blickwinkel des Individuums überschreitet. Nach Bradley muß die relative Erkenntnis der einzelnen sich auf die Erkenntnis des Absoluten ausrichten, um Validität zu gewinnen. Das Absolute ist die eine, ganzheitliche, umfassende Realität und Wahrheit. Sie umfaßt die gesamte philo- und ontogenetische Dimension. Das Problem besteht darin, daß die Universalgeschichte durch den Filter der Individualgeschichte erkannt werden muß und zugleich nicht erkannt werden kann. Wiewohl das Absolute also letztlich unerreichbar bleibt, muß es dennoch als Quelle allen Sinns zum Bezugspunkt einer unendlichen individuellen Annäherung werden. Das Wissen soll stetig erweitert, Widersprüche überwunden, Zusammenhänge entdeckt und Beziehungen hergestellt werden. Je mehr anderes Wissen in das eigene integrierbar ist, desto kohärenter und realitätshaltiger wird es sein. Auf diesem Wege kann eine chaotische Welt der Erscheinungen tendenziell zum System geordnet, kohärent und als ideale Konstruktion sinnvoll werden.

Es bleibt indessen der Stachel des Zweifels, denn historisch und systematisch führt diese Konstruktion zu Paradoxien. Jeder erreichbare Zustand relativer Ordnung ist zugleich auch immer ein Zustand relativer Unordnung, jeder

Sinn auch Unsinn, jede Fülle ebensogut eine Leere. Jeder gefundene Zusammenhang enthält seine Auflösung. Jedes Wissen ist zugleich ein Nichtwissen. Positive Befunde schlagen unweigerlich ins Gegenteil um. Und es bleibt die Skepsis, ob ein noch so großes subjektives Wissen letztlich mehr sein kann als eine solipsistische Illusion. Zwar kann es im besten Falle objektiviert werden durch die Bestätigung einer Interpretationsgemeinschaft. Indessen ist auch deren Horizont begrenzt durch bestimmte Interessen, die sie von anderen Gemeinschaften unterscheidet. Nicht nur alles individuelle Wissen, auch alles kollektive Wissen ist daher subjektive Interpretation. Zudem kann auch die wechselseitige Integration des individuellen und des allgemeinen Wissens nur relativ sein. Letzten Endes ist die Annahme einer gemeinsamen Realität, einer gemeinsamen Wahrheit für eine kommunizierende Gemeinschaft von Monaden ein unbeweisbarer Glaubensakt. Die Realität einer Interpretationsgemeinschaft, die Möglichkeit der sozialen Integration, aber auch die Entwicklung eines historischen Bewußtseins sind damit in Frage gestellt.

Diesem Sachverhalt entspringt Eliots Interesse am religiösen Ritual. 1913-14 beschäftigt er sich mit den religionssoziologischen Schriften von Durkheim und Lévy-Bruhl. Darüber hinaus setzt er sich mit den Forschungen der englischen anthropologischen Schule auseinander. Reiches Material findet er in der komparatistischen Arbeit von James Frazer und seinen Schülern. Methodologische Anregung verdankt er vor allem dem Modell der vergleichenden Mythenanalyse in Frazers monumentalem Werk *The Golden Bough*. Rituale sind überall auf der Welt anzutreffen und haben offensichtlich die Menschen vom Anbeginn ihrer Geschichte begleitet. Ihre gemeinschaftsbildende Kraft kann nicht bezweifelt werden, da sie eine kollektive Praxis darstellen. Über ihre objektive Bedeutung kann indessen nicht entschieden werden und auch nicht über ihren ursprünglichen Sinn. Denn beides unterliegt ja der je neuen Interpretation von Teilnehmern und Beobachtern. Gleichwohl bindet die unabschließbare Kette der Wiederholungen jede Generation in eine Tradition, die mit jeder Wiederholung aktualisiert wird. Rituale schließen daher potentiell primitive Gesellschaften mit modernen zusammen. Religionssoziologie und vergleichende Anthropologie, die sich auf die äußere Beschreibung der rituellen Strukturen beschränken, können unverhoffte Ähnlichkeiten, Parallelen der Form bei unterschiedlichen Inhalten in weit auseinanderliegenden Kulturen entdecken. Es läßt sich die Entwicklung eines Formenkanons festhalten, in dem die Menschen Glauben und Gefühle ausgedrückt haben. Jeder Vollzug des Rituals zitiert die darin abgelagerten Bedeutungsschichten. Jede

Schicht verweist auf die vorausgegangenen und die nachfolgenden Schichten. Gleiche Formen in unterschiedlichen Kulturen zu unterschiedlichen Zeiten zitieren daher heterogene, einander womöglich ausschließende Inhalte. Parallelismus und Entgegensetzung treten zusammen auf. Diachronie und Synchronie sind auf der Ebene des Rituals gleichgeschaltet. Es zelebriert die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die Kontiguität des weit Auseinanderliegenden. Es erzeugt formale Kohärenz bei inhaltlicher Inkohärenz. Die Ubiquität des Rituals verselbständigt alle assoziierten Inhalte gegenüber ihrem ursprünglichen Umfeld. Sie werden disponibel für neue Anordnungen. Das Ritual bildet eine Art Universalgrammatik für alle partikularen Kulturen. Auf seiner Ebene sind die kulturellen Formen miteinander vergleichbar, ineinander übersetzbar. Nach Eliot gilt dies nicht nur für religiöse, sondern auch für künstlerische und literarische Formen.

In *Tradition and the Individual Talent*, 1919 publiziert, überträgt Eliot das von Royce entwickelte Modell des historischen Bewußtseins auf die europäischen Literaturen und Sprachen. Für jeden Autor der Gegenwart bilde der Hauptstrom der Literatur dieses Kulturkreises von den homerischen Anfängen bis zur eigenen Zeit eine kohärente Totalität, eine ideale Ordnung. Was der Hauptstrom ist, steht allerdings nicht ein für allemal fest. Er muß aus der Sicht der je eigenen Zeit subjektiv je neu bestimmt werden. Aus dem Bewußtsein der Gegenwart muß ein Dichter sich die Vergangenheit dieser Gegenwart konstruieren “as a living whole of all the poetry that has ever been writtten”.¹⁰ Alles Vergangene hat er gleichzeitig in die Anwesenheit zu rufen und zur gegenwärtigen Geltung zu bringen. Gelingt ihm dies, so stellt er sich in die Kette seiner Vorläufer als deren letztes Glied, das in dem eigenen Werk deren Vorarbeit umfaßt, aus dem eigenen Blickwinkel modifiziert und aktualisiert. Er fügt sich dem überkommenen Ganzen nicht einfach hinzu, sondern erweitert dessen Vollkommenheit durch Revision und Erneuerung. Die eigene Sprache wird zum Resonanzraum, in dem die Sprach- und Stilechos der toten Autoren widerhallen. In ihr scheint das historische Potential der sprachlichen Weltdeutung auf mit der Kontinuität der menschlichen Bemühung, Sinn auszusprechen. Das eigene Schreiben wird zum Einschreiben, Überschreiben, zum Palimpsest. Der eigene Text gerät zum Intertext nicht nur in einer, sondern in mehreren Sprachen. Schon 1918 hatte Eliot

10 Eliot 1950, S. 7.

gefordert, der Dichter müsse die eigene Sprache mit der besten Dichtung in anderen Sprachen anreichern.¹¹

Das Problem dabei ist indessen, die behauptete Kohärenz der europäischen Literaturen über die Verbindung der intertextuell zitierbaren, aber unvereinbaren Positionen poetisch zu konkretisieren. Pound, dessen imagistische und vortizistische Experimente für Eliot von Interesse sind, reklamiert 1910 in *The Spirit of Romance* den erhabenen Blickwinkel eines allwissenden Historikers, um die Geschichte der Meisterwerke, ihrer Entstehung und wechselseitigen Beziehungen darzulegen.¹² Für ihn sind alle Zeitalter zugleich gegenwärtig.¹³ Die philosophische Skepsis Eliots schließt das Erreichen derartiger Allwissenheit aus, aber er sieht die poetischen Möglichkeiten einer solchen Hypothese. In Pounds dichterischer Praxis beobachtet Eliot, was dieser 1911-12 unter dem programmatischen und für die betreffende Thematik signifikanten Titel *I gather the Limbs of Osiris* als Methode des „luminous detail“ entwickelt:

“Certain facts give one a sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, their sequence, and law (...R.H.) In the history of the development of civilization or literature, we come upon such interpreting detail. A few dozen facts of this nature give us intelligence of a period.”¹⁴

Pound ist der Sammler solcher literarischer Details, aus denen er die Vergangenheit rekonstruiert. In einem Montageverfahren setzt er sie als Zitat oder Anspielung übergangslos neben- und gegeneinander und vertraut darauf, daß sie ihre ausgesparten Verbindungen suggestiv implizieren. Eliot vermutet in dieser Methode die Gefahr der Beliebigkeit und subjektiven Willkür: “a rag-bag of Mr Pound’s reading in various languages, from which one fragment after another is dragged to light“.¹⁵

An Wyndham Lewis’ Roman *Tarr* (1918) beobachtet er indessen eine poetische Disposition, die seinem eigenen historischen Anspruch mehr entgegenkommt. In der Rezension des Buches schreibt er:

11 Vgl. Gray 1982, S. 202.

12 Vgl. Pound 1968, S.5.

13 Vgl. ebenda, S. 6.

14 Pound 1973, S. 22.

15 Eliot 1918, S. 6.

“The artist, I believe, is more primitive, as well as more civilized, than his contemporaries, his experience is deeper than civilization, and he only uses phenomena of civilization in expressing it”.¹⁶

Die tiefste menschliche Erfahrung reicht hinter die zivilisierten Epochen zurück und hält sich auf dem Grund der Geschichte als gleichbleibende, fortdauernde und immer wiederholte durch. Dem poetischen Bewußtsein ist diese Erfahrung zugänglich und wird zugleich durch jeweils wechselnde historische Verkleidungen ausgedrückt. Es ist die Erfahrung des Absoluten, die sich dem begrifflichen Denken verschließt, der poetischen Sensibilität dagegen eröffnet, aber durch keine Sprache, keine Literatur zureichend auszudrücken ist. Insofern aber ist das dichterische Projekt vom Anbeginn der europäischen Literatur stets das gleiche: der paradoxe Versuch, einen allumfassenden Sinn mitzuteilen mit Mitteln, die das Unternehmen zum Scheitern verurteilen. In dieser formalen Hinsicht aber sind die historisch so verschiedenen Standpunkte all der Autoren gleich, die sich dieser Aufgabe unterziehen. Hier besteht Kohärenz. 1919 schreibt Eliot in dem Essay *War Paint and Feathers*:

“And as it is certain that some study of primitive man furthers our understanding of civilized man, so it is certain that primitive art and poetry help our understanding of civilized art and poetry. Primitive art and poetry can even, through the studies and experiments of the artist or poet, revivify the contemporary activities. The maxim, ‘Return to the Sources’, is a good one. More intellegibly put, it is that the poet should know everything that has been accomplished in poetry (...R.H.) since its beginnings – in order to know what he is doing himself. He should be aware of all the metamorphoses of poetry that illustrate the stratifications of history that cover savagery. For the artist is, in an impersonal sense, the most conscious of men; he is therefore the most and the least civilized and civilizeable; he is the most competent to understand both civilized and primitive.”¹⁷

Dies stellt Eliot nicht nur in den Kontext des modernistischen Interesses an der Kunst sogenannter Naturvölker. Es führt auch unter dem Stichwort „impersonality“ die beiden Konzepte von Tradition und Ritual zusammen: Gemeint ist die Tradition des Opferrituals, die Eliot in *Tradition and the*

16 Gray 1982, S. 202.

17 Eliot 1919, S. 1036.

Individual Talent skizziert. Der kreative Prozeß jedes Autors ist gebunden an eine Spaltung der Identität in eine egoistisch beschränkte, alltäglich-banale, gewöhnliche Persönlichkeit und eine davon unberührt bleibende, unpersönliche Instanz, die als Katalysator der ästhetischen Wahrnehmung wirkt. Um den Preis einer Entzweigung des Ich kann in der poetischen Erfahrung (des Absoluten) der Punkt außerhalb von Raum und Zeit (und zugleich alle Räume und Zeiten umfassend) erreicht werden, der dem philosophischen Bewußtsein unzugänglich ist. Dazu aber muß die in Raum und Zeit eingebundene Persönlichkeit geopfert werden: "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality".¹⁸ Mit Bezug auf die Tradition heißt es:

"The poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living."¹⁹

Dieser Selbstaufgabe haben sich alle Vorgänger in der Tradition unterzogen. Wie verschieden auch das historische Selbst war, das geopfert wurde, im Vollzug des Rituals ist Eliot mit ihm vereint. Vom Standpunkt der poetischen Erfahrung aus ist das abgespaltene Selbst etwas bloß Äußerliches, biographische Kontingenz, leere Charaktermaske in einer bedeutungslosen Umgebung.

Im Zustand der Unpersönlichkeit ist eine Erfahrung impliziert, die unaussprechlich ist. Die Übersetzung dieser Erfahrung in Texte ist nicht möglich. Es gibt kein Protokoll der kontemplierten Vision. Die Texte, die als Resultat des Selbstopfers entstehen, bezeugen nur, daß eine Erfahrung gemacht wurde, die vor aller Sprache liegt oder über alle Sprache hinausgeht. Sie notieren nicht die Anwesenheit, sondern vielmehr die Abwesenheit eines offenbaren Sinns. Sie erlauben sogar den Zweifel, ob eine Offenbarung überhaupt stattfand. (Dies ist möglicherweise das tiefere Problem des „objective correlative“, das Eliot 1919 in dem Essay *Hamlet and His Problems* abhandelt). Was die Texte der literarischen Tradition an sich bedeuten, kann nicht rekonstruiert werden. Da sie schweigen, hätte es keinen Zweck, sie zum Sprechen zu zwingen. Die Vergeblichkeit solchen Bemühens ist an

18 Eliot 1950, S. 7.

19 Ebenda, S. 11.

der Vielzahl einander widersprechender Interpretationen ablesbar. Stattdessen bilden die vorhandenen Texte vielfältig verwendbares Spielmaterial. Weil sie für sich selbst nichts, zumindest nichts Bekanntes bedeuten, können sie zerstückt, zerrissen, fragmentiert und umgruppiert werden. Sie taugen zum Zitat, zur Referenz, zur Anspielung, eingeschmolzen in einen neuen kreativen Prozeß. In diesem Sinne schreibt Eliot 1920 zur Technik des Zitierens als einem Test der literarischen Qualität:

“One of the surest tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.”²⁰

Auf dieser Ebene sind Versatzstücke der Kultur- und Literaturgeschichte eingebettet in die kulturellen Schädelstätten der Gegenwart. Sie sind geprägt von einer doppelten Entfremdung. Das wüste Land, zunächst die USA, dann auch, vor allem unter dem Eindruck des ersten Weltkriegs, Europa und England bezeugen den Zusammenbruch und den Abschluß einer kulturellen Formation. Der pessimistische Eliot sieht den „Untergang des Abendlandes“ und das Ende einer Epoche ähnlich wie Spengler. Er opponiert der neuen Zeit im Namen von Ordnung, Disziplin und Autorität. Andererseits erkennt er in den aktuellen Katastrophen eine *conditio humana*, die den Zweifel an jedem positiv vergegenständlichten Sinn nahelegt, mehr noch, die es unentschieden läßt, ob die unaussprechliche, bildlose Erfahrung des Absoluten überhaupt eine Erfahrung ist oder nur die Illusion über ein absolutes Nichts darstellt. Das ursprüngliche Motto des *Waste Land*, das Eliot auf Einwand von Pound wegläßt, ist ein Zitat aus Conrads Erzählung *Heart of Darkness*. Es gipfelt in dem Ausruf „The horror! The horror“. Darin faßt Conrads Figur Kurtz ihre Reaktion auf die Offenbarung der vollkommenen Leere als Inhalt des absoluten Wissens zusammen.²¹ Aus dieser nihilistischen Perspektive aber wäre der Sinn des Rituals, des poetischen Selbstopfers und des säkularisiert heilsgeschichtlichen Traditionsbezugs fraglich.

Die Unentscheidbarkeit des Sinns bestimmt Eliots Umgang mit dem Mythos. Eine ungebrochene mythische Interpretation der Geschichte als zyklische

20 Ebenda, S. 182.

21 Eliot 1980, S. 2 und Conrad 1984, S. 149.

Wiederkehr des Immergleichen, als verbindliche, überindividuelle symbolische Ordnung, welche Identität und Dauer im Wandel gewährt, ist in der Gegenwart versperrt. Der Mythos kann daher allenfalls erinnert werden als belanglose Unterhaltung oder als vergangene Organisationsform von Sinn, zu der die gegenwärtige Entsprechung fehlt. In keinem Fall sollte der Mythos unverändert übernommen werden, wie Eliot 1921 an Strawinskys *Le Sacre du Printemps* kritisiert:

“The Vegetation Rite upon which the ballet is founded remained, in spite of the music, a pageant of primitive culture. It was interesting to any one who had read *The Golden Bough* and similar works, but hardly more than interesting. In Art there should be interpenetration and metamorphosis. Even *The Golden Bough* can be read in two ways: as a collection of entertaining myths, or as a revelation of that vanished mind of which our mind is a continuation. In everything in the *Sacre du Printemps*, except in the music, one missed the sense of the present.”²²

In Joyces Arbeit an *Ulysses*, die Eliot während der Niederschrift des *Waste Land* verfolgt, sieht er eine produktivere Behandlung, die den homerischen Mythos ironisch als Ordnungsschema der chaotischen Gegenwart gleich- und entgegengesetzt. 1923 schreibt er in einer Rezension:

“In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method (...R.H.) of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history (...R.H.) Psychology (...R.H.), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is (...R.H.) a step toward making the modern world possible for art, toward order and form.”²³

Die Ironie dieser Methode liegt darin, daß der Mythos als ordnende Instanz keine Autorität mehr besitzt. Er bildet eine Kontrastfolie, an deren Maßstab gemessen die moderne Welt als nichtig und amorph erscheint. Der Gegensatz ist indessen nicht eingebunden in einen Glauben, der die mythische Macht bestätigt. Der mythische Hintergrund ist nur mehr auf Widerruf, ein kompositorisches Als-Ob, eine auktoriale Manipulation, eine Zitation mythi-

22 Eliot 1921, S. 453.

23 Eliot 1987, S. 177-8.

scher Präsenz und Kohärenz durch ihre Abwesenheit. Der Mythos ist substantiell so nichtig wie die Gegenwart, die er kritisiert. Er ist nur mehr Sprache. Aber auch die moderne Welt ist in dieser Hinsicht nur mehr Vorspiegelung, Wortfassade ohne reale Referenz. Beide befinden sich auf der gleichen Ebene. Beide sind einander reflektierende, selbstreferentielle Leerformen. In ihrer Überkreuzung erzeugen sie einander negierend und ebenso voraussetzend ein Flimmern, bei dem der Sprachsinn zugleich suggeriert und gekündigt wird. Zur vielseitigen Entfaltung dieses Flimmerns lädt Joyce die Sprache auf mit dem gesamten semantischen Fundus, der sich in der Geschichte ihres literarischen Gebrauchs angesammelt hat. Er macht die Sprache intertextuell und performativ. Er läßt sie sich selbst vorführen, sich vielstimmig und gegenläufig inszenieren. Die Sprache wird Selbstzitat.

Der Effekt ist ein doppelter. Einerseits schrumpft das mythisch orientierte Ordnen der Welt auf das Ordnen der Sprachwelt zusammen. Daraus folgt die wachsende referentielle Distanz zur Welt, letztlich die sprachliche Sinnkrise. Andererseits wird gerade im komplementären polysemischen Aufquellen des Wortuniversums das Verlorene vieldeutig teleskopiert und kaleidoskopisch noch einmal in die Erscheinung zitiert. Dieser Aspekt des Verabschiedens, des Abschlusses, des aufbauenden Abbaus bei Joyce fasziniert Eliot und beeinflußt die eigene Arbeit am *Waste Land*. Sein Biograph Ackroyd beschreibt den Eindruck:

“Joyce had created a world which exists only in, and through, the multiple uses of language – through voices, through parodies of style. The novel is, in that sense, the dramatic epic of the word.”²⁴

Gegenüber Virginia Woolf vertritt Eliot die Ansicht, Joyce habe die Nichtigkeit aller englischen literarischen Stile demonstriert. Ackroyd kommentiert:

“There is no ‘truth’ to be found, only a number of styles and interpretations – one laid upon the other in an endless and apparently meaningless process.”²⁵

Eliot versucht eine ähnliche Demonstration in *The Waste Land*.

Neben *Ulysses* werden Frazers *The Golden Bough* und Jessie Westons 1920 publizierte Studie zur Gralslegende, *From Ritual to Romance*, für Eliots Behandlung des Mythos im *Waste Land* wichtig. Sie geben Eliot das mythische

24 Ackroyd 1988, S. 118.

25 Ebenda, S. 119.

Thema, den vegetativen Kreislauf von Fruchtbarkeit und Dürre, in dessen Rahmen er die eigenen Erfahrungen einer persönlichen Ehe- und Produktionskrise wie auch die allgemeinen Erfahrungen einer frustrierenden kulturellen Situation verarbeiten kann. In den Anmerkungen zum *Waste Land* erwähnt Eliot Frazers allgemeinen Einfluß. Insbesondere aber verdanke er Weston Titel und Plan des Gedichts, darüber hinaus einen Teil seiner Symbolik.²⁶ Weston, eine Schülerin Frazers und seinem Ansatz einer vergleichenden Mythenanalyse verpflichtet, vertritt die These, daß der christlichen Gralssage, der Eliot das Titelmotiv des „waste land“ entnimmt, vorchristliche Naturkulte (Attis, Tammuz, Osiris, Adonis) unterlägen, welche den Lebenszyklus von ausbleibender und erneuerter Fruchtbarkeit durch Opfertod und Wiedergeburt eines Gottes repräsentierten. In der Gralssage finde sich ein Gemisch von inkongruenten, widersprüchlichen Komponenten verschiedener kultureller Herkunft, aus verschiedenen Zeiten, Gegenden und literarischen Gattungen. Man habe es mit *membra disjecta* verschiedener Zivilisationen und Religionen zu tun. Ähnliche Fruchtbarkeitsrituale und Symboliken seien überall nachweisbar. Die Gralssage stelle eine Umarbeitung und Weiterentwicklung dar.

Aus dem Blickwinkel der vergleichenden Anthropologie erscheint die Gralssage bei Weston als vielsprachiger Palimpsest, dessen übereinander liegende Schichten sie ausbreitet. Westons Nachzeichnung der Transformation eines Mythos zeigt die Geschichte und Tradition dieses Vorganges gewissermaßen im Längs- und Querschnitt mit allen Verwerfungen, Verschiebungen, Fragmentierungen, Überlagerungen, Ineinanderpressungen, Auseinandersprengungen, Entgegensetzungen, Diskontinuitäten, Dispersionen und Teleskopierungen. Statt eines ursprünglichen Anfangs oder eines alles umfassenden kohärenten Ganzen gibt es eine unabschließbare Geschichte der Varianten, die sich auf keinen gemeinsamen Nenner mehr bringen lassen. Es gibt keine Haupterzählung, die als verbindlich oder wahrer gilt als die anderen. Es handelt sich um einen Prozeß des Gestaltens und Umformens, bei dem die Stoffe, Motive und Themen sich ablösen von ihrem Kontext, sich verselbständigen und gewissermaßen ästhetisieren. Die poetische Bearbeitung des Mythos aus der Perspektive der je zeitgenössischen Gegenwart, „interpenetration and metamorphosis“, die Eliot gegenüber Strawinskys *Sacre du Printemps* reklamiert, hat hier in der interkulturellen Transformation der mythi-

26 Eliot 1989, S. 76.

schen Stoffe „from ritual to romance“ in einer ununterbrochenen Folge stattgefunden.

Der lockere, unzusammenhängende Charakter von Mythos und Gralsage kommt Eliots Zweifel an der Herstellung von Kohärenz entgegen. Seine Skepsis bestimmt die lockeren Bild- und Szenenfolgen des *Waste Land*. Er verschneidet Elemente des Fruchtbarkeitsrituals und Aspekte der Ritterromanze mit zeitgenössischen Versatzstücken. Unübersehbar ist dabei die Wendung ins Negative. Das Gedicht entfaltet über seine Zitate und Anspielungen einen sprach- und literarhistorischen Raum, der von der Antike bis zur Gegenwart reicht. Aber es tut dies in der Art eines elegischen Nachrufs. Es gibt Anzeichen für eine, indessen schwer greifbare, unpersönliche auktoriale Sprecherinstanz ohne Wahrheits- und Realitätsgewißheit. Ihre Identität ist ungesichert. Sie entbehrt des äußeren und inneren Zusammenhangs und zerfällt. Auf der strukturellen Ebene des Gedichts wird sie anonymes Medium des vielstimmigen Textes. Es bleibt unentscheidbar, ob sie Opfer der Verhältnisse ist oder sich im Selbstopfer zerstreut, ob die Bedingungen des mythischen Opferrituals (der Opfertod des Gottes) oder des Gralsgeschehens (die Suche nach dem heiligen Gral) erfüllt sind. Opferritual und Gralssage bleiben möglicherweise hilflose Geste, mythische Staffage ohne Autorität. Es steht dahin, ob das Chaos noch einmal geordnet oder nur passiv beobachtet werden kann. Letztlich ist sogar ungewiß, ob sich hinter den vielen, teilweise schwer identifizierbaren Stimmen des Gedichts überhaupt eine unpersönliche, auktoriale Instanz findet. Gäbe es sie, wäre ihr Bewußtsein allenfalls das einer umfassenden Fremdheit, einer kategorialen Erfafbarkeit entfremdet.

Auf diesen Sachverhalt verweisend, bemerkt Maud Ellmann, die Sprecherinstanz des Gedichts habe:

“no stable identity at all. The disembodied ‘I’ glides in and out of stolen texts, as if the speaking subject were merely the quotation of its antecedents. Indeed, this subject is the victim of a general collapse of boundaries.”²⁷

Eliot versucht, die kompositorischen Folgen eines solchen Zusammenbruchs, die Auflösung der poetischen Strukturen, aufzufangen durch ein Gegengewicht. Auf der Figurenebene wertet er den blinden thebanischen Seher Tire-

27 Ellmann 1987, S. 92.

sias auf, indem er ihn in einer interpretationslenkenden Anmerkung zum Gedicht als die wichtigste Gestalt bezeichnet. Seine aus der griechischen Mythologie überlieferte multiple, androgyne Identität schließe alle männlichen und weiblichen Charaktere des *Waste Land* ein. Was er visionär erschauet, sei die Substanz des Poems.²⁸ Als Seher kommt Tiresias der überzeitliche und zugleich in die Zeiten eingebettete kontemplative Standpunkt zu, den Eliot der Erfahrung des Absoluten vorbehält. Aber auch auf dieser Ebene wird die mythische Instanz der Substanz beraubt. Was dieser Blinde in seinem Überblick von der Antike bis zur Gegenwart sehen kann, ist nur die trostlose Wiederholung banaler Verhältnisse *ad infinitum*: "I Tiresias (...R.H.) perceived the scene, and foretold the rest" und "I Tiresias have foresuffered all".²⁹ Durch die Zeiten hindurch artikuliert er die sinnlose Erfahrung eines wüsten Landes mit andauernder (spiritueller) Unfruchtbarkeit.

Diese Verkehrung des Positiven ins Negative, des Lebens ins Tote, des Heiligen ins Profane und des kulturellen Relikts in Müll ist eine durchgängige Tendenz des *Waste Land*. "The text dismantles Western culture as if destruction were the final mode of veneration".³⁰ Der Todeswunsch der Sibylle von Cumae, ein lateinisch-griechisches Zitat aus dem *Satyrikon* des Petronius Arbiter, das Eliot dem Gedicht als Motto voranstellt, setzt das Leitmotiv: Sterbenwollen. Das Gedicht zitiert das kulturelle Erbe Europas in einer der Filmmontage (oder der Traumstruktur) ähnlichen Zusammenschaltung von diskontinuierlichen, viele Zeiten und Räume repräsentierenden und zugleich entwurzelten, zu keiner Zeit und keinem Raum mehr gehörenden, disjunktiven Fragmenten und „broken images“. Inhaltlich suggerieren die Fetzen und Scherben in vielfältiger, assoziativer, allusiver und motivischer Verknüpfung etwa folgende Zeitdiagnose: Das Frühjahr, die Zeit des Säens und Sprießens ist grausam, die Natur zerstört, unfruchtbar oder tot. Die Liebe gedeiht nicht. Es fehlen Mut und Hingabe. Menschliche Sexualität ist banal, steril oder mündet in Vergewaltigung. Das Geschlechterverhältnis basiert auf Macht und Unterwerfung. Die städtischen Massen erscheinen als lebende Tote. Individuen finden sich in das Gefängnis ihres Selbst gesperrt. Gleichgültigkeit, Angst und Melancholie sind die vorherrschenden Empfindungen. Es gibt die vergeblichen asketischen Bußpredigten von Augustin und Buddha. Jerusalem, Athen und Alexandria, die Kulturmetropolen der Antike, fallen in

28 Vgl. Eliot 1989, S. 78.

29 Eliot 1989, S. 68, 69.

30 Ellmann 1987, S. 95.

Ruinen. Ebenso London und Wien, die Gegenwart vertretend. Aus dem Osten droht undeutlich die kommunistische Gefahr. Ein phönizischer Seemann, Phlebas, ertrinkt. Sein Tod erinnert vage an das bei Jessie Weston beschriebene phönizisch-griechische Fruchtbarkeitsritual der Opferung des Adonis. (Man versenkt dabei stellvertretend für die reale Tötung, das Bildnis des zu Tötenden im fließenden Wasser und läßt es wieder auftauchen, gewissermaßen auferstehen, um es danach zur Wiederkehr der Fruchtbarkeit aus dem Wasser zu fischen). Im *Waste Land* bleibt die Auferstehung indessen aus: Phlebas wird unter Wasser in den Wirbel des Nichts gesaugt. An anderer Stelle erscheint der auferstandene Christus zwar seinen Jüngern. Im Text aber gleicht er eher einer Ikone des Todes. Die Versicherung seiner Resurrektion erfolgt lediglich über eine Anmerkung, die Eliot dem Gedicht beifügt. Auch die Queste des Gralsritters bleibt ohne Erfolg. Die Kapelle, in der Gralssage ein Ort der Initiation, der Vorbereitung auf die Heilung des Gralskönigs, ist leer. Heilung und Rückkehr der Fruchtbarkeit stehen dahin. Über allem liegt eine ominöse Stimmung des Untergangs, welche die disparaten Eindrücke verbindet.

In einem Artikel über Andrew Marvell definiert Eliot 1921 „wit“ als die Erkenntnis „implicit in the expression of every experience, of other kinds of experience which are possible“.³¹ „Wit“ läge mithin in der Entdeckung einer Möglichkeit, der Inkohärenz des „waste land“ eine Dimension der Kohärenz abzugewinnen, wenn sich die Inkohärenz selbst nicht aufheben ließe. Pound und Joyce gehen in dieser Hinsicht Eliot in ihren Experimenten voran. Eliot stößt seinerseits in der Konzetti-Technik der englischen Barockdichtung auf eine wesentliche Anregung. So schreibt er, ebenfalls 1921, in dem Essay *The Metaphysical Poets* von einem

“telescoping of images and multiplied associations (...R.H.) the most heterogeneous ideas are yoked by violence (...R.H.) a degree of heterogeneity of material (is, R.H.) compelled into unity“.³²

Die gegenwärtigen Zeitumstände verlangen ein poetisches Verfahren, das dem der Barocklyrik verwandt ist:

“Poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this (...R.H.) playing upon a refined sensibility, must produce various and

31 Zitiert in Ackroyd 1988, S. 118.

32 Eliot 1950, S. 243.

complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into meaning (...R.H.) Hence we get something which looks very much like the conceit – we get, in fact, a method curiously similar to that of the „metaphysical poets.“³³

Das im *Waste Land* gewählte Verfahren besteht darin, die Inkohärenz selbst zum Motor einer nun allerdings nicht mehr aussprechbaren, nicht mehr abbildbaren Kohärenz zu machen. Pounds redaktionelle Streichungen in dem ursprünglichen Manuskript verstärken diese Tendenz. Statt die Komposition zu gefährden, wird Inkohärenz nunmehr zum Mittel der Komposition. Zitation und Intertextualität erhalten dabei eine entscheidende Funktion. Es ist Eliots eigentlicher Ausbruch aus seiner Krise.

“The stupendous hope for Eliot, not as he so depicts himself, but as he devises this representation, consists in the living poetry – living because it turns this death into art“.³⁴

Es geht nicht mehr um Harmonisierung, sondern um Kontrast und unvermittelte Entgegensetzung. Im Gedicht lautet die Klage der dritten Themsetochter „I can connect nothing with nothing“.³⁵ Positiv gewendet wird daraus eine Methode, die an Pounds imagistisch-vortizistische Konstruktion erinnert. Pound spricht vom „image“ als „a form of super-position, that is to say it is one idea set on top of another“. Es sei „the word beyond formulated language“.³⁶ Durch Montage von heterogenem Material entsteht ein Kraftfeld, das nicht in Eindeutigkeit auflösbar ist und daher ständig neue Kombinationen provoziert:

“The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing.“³⁷

Die Schlußpassage des *Waste Land* (Verse 423-433) demonstriert das Verfahren paradigmatisch angewandt auf die Zitation. Die Verse spielen auf Westons Verknüpfung des Gottesopfers in Fruchtbarkeitsriten mit der Grals-sage an. Die auktoriale Sprecherinstanz, hier in der Stimme des als Fischer

33 Ebenda, S. 248f.

34 Smith 1983, S. 142.

35 Eliot 1989, S. 70.

36 Sullivan 1970, S. 53.

37 Ebenda, S. 57.

gekleideten Gralskönigs, erinnert sich, an einem Ufer gesessen und gefischt zu haben. Seine Gedanken beschäftigen sich mit den Aussichten, das wüste Land zu ordnen (vielleicht um seine Fruchtbarkeit wieder herzustellen). Die erinnerte Szene läßt sich lesen als Verweis auf das erwartete Auftauchen (Auferstehen) des dem Wasser überantworteten („ertränkten“) Gottes. Das Gedicht verweigert indessen die Auskunft, ob das erhoffte Ereignis stattfand. Statt eines Adonis, Tammuz oder Phlebas gingen dem „fisher king“ jedoch „fragments“ – Zitate und literarische Anspielungen – ins Netz (die Ziffern im folgenden Zitat bezeichnen die Verse 423-433):

423 I sat upon the shore
 424 Fishing with the arid plane behind me
 425 Shall I at least set my lands in order?
 426 London Bridge is falling down falling down falling down
 427 *Poi s'ascose nel foco che gli affina*
 428 *Quando fiam uti chelidon* – O swallow swallow
 429 *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*
 430 These fragments I have shored against my ruins
 431 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
 432 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 433 Shantih shantih shantih.

In elf Verszeilen in fünf Sprachen finden sich zumindest acht intertextuelle Passagen:

425: *Jesaja* 38, 1: „Set thine house in order: for thou shalt die, and not live“.

426: entstammt dem Lied *London Bridge*. Grover Smith bemerkt dazu: „The song ‘London Bridge’, and the game dramatizing it, are said to be folk survivals of the primitive rite of the foundation sacrifice – of the slaughter of a victim to avert evil from a newly built bridge“.³⁸ Der Vers erinnert zudem an Kinderreime.

427: Zitat aus Dante, *La Divina Commedia*, Purgatorio XXVI, 148: Evokation des sich im reinigenden Fegefeuer bergenden und für die Sünde der Bisexualität oder der Masturbation büßenden provenzalischen Dichters Arnaut Daniel.³⁹

38 Smith 1967, S. 96f.

39 Vgl. Smith 1983, S. 104; Hesse 1973, S. 143f.

428: Zitat aus dem *Pervigilium Veneris*, einem Frühjahrshymnus aus dem 2. oder 3. Jahrhundert nach Christus, der zugleich zu den Vorläufern der Minnedichtung der provenzalischen Troubadoure zählt. Nach jeder Strophe wird als Refrain wiederholt: „Morgen soll lieben, wer nie Liebe gekannt, morgen soll lieben, wer einmal die Liebe gekannt“. Von der Schwalbe heißt es: „Sie singt, wir sind stumm: wann wird mein Frühjahr kommen? Wann werde ich sein wie die Schwalbe, wann wird mein Stummsein enden? Ich habe die Muse verloren im Schweigen, Apollo schaut mich nicht an“. Eliot bindet in ähnlicher Weise die dichterische Inspiration an die verlorene Fähigkeit zu lieben. Er übersetzt überdies „O swallow swallow“ aus der lateinischen Vorlage und weist es nicht mehr als Zitat aus.⁴⁰ Zugleich aber weist Hugh Kenner darauf hin, daß gerade dieser Teil zu einer Verszeile Tennysons „O swallow, swallow, if I could follow“ gehört.⁴¹ In einem Zitat schaltet Eliot damit die Spätantike mit dem Viktorianismus zusammen.

429: Ein Vers aus Gerard de Nervals Sonett *El Desdichado*. Nervals verlorenes Erbe, auf das der Titel verweist, ist die Tradition der Troubadoure, die den Albigenserkriegen zum Opfer fiel, welche den Süden Frankreichs im 13. Jahrhundert verwüsteten.⁴²

430: Der Vers enthält kein bisher nachgewiesenes Zitat.

431: Der Vers montiert zwei Passagen aus Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (Erstdruck 1592). In Akt IV, Szene 1, Vers 69 erwidert Hieronymo den Mördern seines Sohnes, die ihn bitten, etwas zur Unterhaltung des Hofes zum besten zugeben: „Why then I'll fit you: say no more“. Gemäß seinem Racheplan schlägt er für sich und die Mörder Auftritte in einer von ihm verfaßten Tragödie vor, deren Rollen jeweils in einer fremden Sprache – Latein, Griechisch, Italienisch, Französisch – geschrieben sind. Eliot wiederum setzt das Zitat aus Kyd in einen Kontext aus Zitaten in Italienisch, Mittellatein, Französisch und Sanskrit – es fehlt nur das Griechische. In Akt III, Szene 12, Vers 1053 hingegen schildert Hieronymo seinen an Wahnsinn grenzenden Schmerz bei der Entdeckung des Mordes: „Make me curse (...R.H.) make me mad, make me well again“. ⁴³ Grover Smith verweist für die Herkunft von „Hieronymo's mad againe“ auf den Un-

40 Vgl. Hesse 1973, S. 145f.

41 Vgl. Cox und Hinchcliffe 1968, S. 195.

42 Vgl. Hesse 1973, S. 146.

43 Thorndyke 1960, S. 244, 258.

tertitel der Quarto-Ausgabe des Stücks aus dem Jahr 1615.⁴⁴ Beide Teile des Zitats, der reflektierte Racheplan und der Wahnsinn aus einem Leiden, das über den Verstand geht, sind einander inkongruent.

432: Der Vers wiederholt die Worte des Donners aus den Versen 401, 411, 418 des *Waste Land*. Als Quelle gibt Eliot die *Brihadaranyaka-Upanischade*, 5, 1 und als Bedeutung „give, sympathize, control“ an.⁴⁵

433: Der Vers zitiert nach Eliots Anmerkung das formale Ende einer Upanischade. Er gibt zugleich die „Übersetzung“: “‘The Peace which passeth understanding’ is our equivalent to this word“.⁴⁶ Die Formel wiederholt zugleich die Passage IV, 7 des Paulusbriefs an die Philipper: “And the peace of God, which passeth all understanding, shall keep your hearts and minds through Jesus Christ“.⁴⁷ Auch hier verschränkt Eliot, diesmal über die Brücke einer Anmerkung, heterogene, zeitlich und räumlich weit auseinanderliegende, in diesem Fall den europäischen Rahmen überschreitende kulturelle Traditionen im Zitat.

Was der fischende Gralskönig fängt, sind Zitatfragmente aus der indischen, jüdisch-christlichen, griechisch-römischen, antiken, europäisch-mittelalterlichen und neuzeitlichen Überlieferung. Die Bruchstücke, teilweise ineinander teleskopiert, evozieren die Themen der gesellschaftlichen, familiären und sexuellen Ordnung, des Opfers, der Läuterung und Buße, der verlorenen Liebes- und Schaffenskraft, des Enterbt- und Entwurzeltheits, zugleich aber auch Hinweise auf die vielleicht mögliche Regeneration. Es sind die Themen des *Waste Land* insgesamt, welche in dem Scherbenhaufen der Schlußpassage durcheinander geworfen sind. Das kompositorische Arrangement der Zitatmontage zeigt die Abwesenheit dessen, was thematisch in die Erinnerung gerufen wird. Auf das womöglich unterlegte Opferritual bezogen erscheint es, als ob der ertränkte Gott (bzw. sein dem Wasser überantwortetes Bild) während der Prozedur in Stücke gerissen und zur Unkenntlichkeit entstellt wurde, wodurch auch die heilende Kraft seines Wiederauftauchens fraglich wird.

44 Smith 1967, S. 97f.

45 Vgl. Eliot 1989, S. 80.

46 Eliot 1989, S. 80.

47 Gray 1982, S. 228f.

Der „fisher king“ versucht nicht, die Bruchstücke zu ordnen oder zu deuten. Rees vermutet sogar, sein Geist gerate über das Chaos in Verwirrung: “This compressed medley [...R.H.] in five different languages corresponds to the violent collapse of all order in the speaker’s mind”.⁴⁸ Was für den König eine offene Frage bleibt – “shall I at least set my lands in order?” – findet auch bei den anderen Stimmen des Gedichts, die namenlose auktoriale Stimme eingeschlossen, keine Antwort. Ihre Leiden, ihre Verblendung finden innerhalb des *Waste Land* kein Ende. Sie gehen den Hinweisen auf Regeneration nicht nach.

Was sie nicht tun, können sich die Leser des Gedichts indessen nicht ersparen. „Shanti“, der Friede, der höher ist denn alle Vernunft, ist den Donnerworten – „give, sympathize, control“ – benachbart, die wiederum an den Wahnsinn von Kyds Hieronymo anschließen. Läßt sich das Gebot des Donners erfüllen durch eine Preisgabe, ein Opfer der Vernunft, des rationalen Selbst? Besteht dieses Opfer des Intellekts in einer Unterwerfung unter das Chaos des *Waste Land* als erstem Schritt zu einer höheren, auch kompositorischen Einsicht, zu dem Frieden einer höheren Ordnung? Läßt sich der erste Teil des Zitats aus Kyds Tragödie – “I’ll fit you“ – unter Abstraktion von seinem Kontext im Drama (eine Abstraktion, die durch den Charakter des Zitats ohnehin naheliegt) wörtlich nehmen im Sinne eines „ich setze dich zusammen“ (nämlich das Gottesbild), und ist der Wahnsinn im zweiten Teil des Zitats die Voraussetzung für eine Zusammensetzung, die dem Verstand der etablierten Lese- und Interpretationsweisen über den Begriff ginge? Suggestiert Eliot, nicht nur den Akt des Schreibens sondern auch den Akt des Lesens als das rituelle Opfer des Selbst angesichts der Erfahrung eines (wie immer fraglichen) absoluten Textsinns aufzufassen?

Wolfgang Iser hat auf die Effekte von Eliots quasi-imagistischer Zitatmontage aufmerksam gemacht. Es sind „broken images“ mit identifizierbaren Bedeutungskernen. Sie sind aus den alten in neue Kontexte verpflanzt. Aber keines der Zitate kann seine Wirkungsmöglichkeiten voll entfalten, da die Interpretation durch unmittelbar anschließende neue Zitate abgelenkt wird. Die einzelnen Zitate überblenden einander. Es kommt zu Bildstörungen, Inkonsistenzen. Eine Harmonisierung ist nicht möglich.⁴⁹ Iser schlägt eine Lektüre der unentwegten Suche vor,

48 Rees 1974, S. 240.

49 Vgl. Iser 1966, S. 377-385.

„in deren Verlauf alle Anspielungen auf ihre zusammenhangsbildende Funktion befragt werden. Die dadurch freigesetzte Produktivität erfährt aber alle von ihr artikulierten Entwürfe, das Ganze in einen durchgängigen Zusammenhang zu zwingen, als eine Fiktion“. Lese-möglichkeiten, die sich für die Reflexion ausschließen, koexistieren. „Die Überführung des Phänomens in seine Potentialität macht die Relativität aller eindeutigen Vorstellungen offenkundig“.⁵⁰

Diese Suche führt einerseits zu einer Vielzahl inkongruenter Vorstellungen und andererseits zu der Einsicht, „daß die Realität prinzipiell unabbildbar ist“. Die „Unabbildbarkeit des Wirklichen“ aber kann sich nur ex negativo entfalten in der potentiell unendlichen Vielfalt des montierten Bild- und Zitatmaterials. Die Montage „bezeugt dadurch, daß die Unabbildlichkeit des Wirklichen nicht nichts, sondern die Fülle des Wirklichen ist, die sich der perspektivischen Verkürzung jeder Form entzieht“.⁵¹

Iser's Analyse besticht als Beschreibung des poetischen Verfahrens. Gleichwohl erzeugt die Beschränkung auf erkenntnistheoretische Fragen in seinem eigenen Argument eine „perspektivische Verkürzung“ im Konzept der „Wirklichkeit“, die Eliots Kulturkritik ihrer Brisanz entkleidet. Es hat den Anschein, als identifiziere Iser das Wirkliche mit dem empirisch Gegebenen. Dessen Komplexität ist in der Tat von keiner individuellen Perspektive zu erfassen. Alle subjektiven Modellierungen von Welt auf dieser Ebene sind daher notwendig „Fiktionen“, deren Eindeutigkeit von konkurrierenden „Fiktionen“ konterkariert wird. Für Eliot aber liegen die Regeneration des wüsten Landes und der Friede, der höher ist als alle Vernunft, eben nicht mehr im Bestehenden, dessen Möglichkeiten sich schon dadurch entfalteteten, daß alle Hinsichten auf das, was ist, als bedingt, vermittelt, vorläufig und partiell relativiert würden. Alle individuell beschränkten Repräsentationen der empirischen Realität, noch so viele Interpretationen des Textes aus subjektivem Horizont wären nur alternierende Varianten *innerhalb* des Bestehenden. Eliot, darauf deutet sein Unternehmen hin, ginge es indessen um eine Alternative zum Bestehenden überhaupt. Das Verzweifelte der Situation wird daran deutlich, daß dem Bedürfnis nach Heilung, nach Erlösung, nach dem ganz Anderen weder sprachlich noch bildlich, weder mit dem Intellekt noch mit dem Gefühl, weder mit Konvention noch mit Tradition ungebrochen entsprochen werden kann. Iser's Analyse stuft die zutage tretende exis-

50 Vgl. ebenda, S 387.

51 Ebenda, S. 389f.

tentielle Krise Eliots herab auf das intellektuelle Spiel mit den Möglichkeiten einer poetischen Technik. Dies bliebe in der Reichweite des reflektierten Selbst, während die Struktur des Textes dagegen zur Überwindung der Krise das Opfer dieses Selbst nahelegt.

Kermode hat die poetische Methode des *Waste Land* im Rückgriff auf Simone Weil und Wallace Stevens als „decreation“, Ent-Schaffung, bezeichnet. „Decreation“ meint nicht Zerstörung, nicht den Schritt vom Geschaffenen zum Nichts, sondern das Fortschreiten vom Geschaffenen zum Ungeschaffenen.⁵² Eliots Zitate sind in diesem Sinn ent-schaffend. Sie hebeln jede Interpretation aus, machen aber andererseits den Leser zum mitleidenden Mitautor. In einem Baudelaire-Zitat spricht die auktoriale Sprecherinstanz des Gedichts ihn an als “You! Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!”⁵³ Das Zitat verweist auf Baudelaires ironische und selbstironische Leseranrede zu Beginn von *Les Fleurs du Mal*.⁵⁴ Mit Heuchelei bezeichnet Baudelaire das Verharren in jenem Weltschmerz, der das subjektive Korrelat der *Fleurs du Mal* und die Gestimmtheit seiner Leser ausmache, obwohl die gelungene ästhetische Komposition die Freiheit auch gegenüber der Melancholie zurückgäbe. Eliot gibt dem Leser die gleiche Freiheit zurück, indem er der Verzweigung über die Inkohärenz des wüsten Landes den Aspekt der offenen Form, der ins Unendliche, ins nicht mehr Sprachliche aufgeschobenen Kohärenz der Inkohärenz des *Waste Land* abgewinnt. Er überläßt dem Leser, was er realisiert: die eine oder andere, im Beliebigem oder Relativen bleibende Fiktion oder das darüber hinausgehende Bewußtsein von der Fiktionalität jeder Interpretation. Bis an diesen Punkt könnte den Leser seine Vernunft begleiten, wie Vergil Dante in der *Divina Commedia* den Führer abgibt (und wie auch Iasers Interpretation bezeugt). Jenseits dieser Grenze eröffnet sich ein Abgrund der Sinnleere, der mit dem paradoxen Versprechen einer unendlichen, aber sprachlosen Sinnfülle lockt. Diesen Sinn zu ergründen, bedürfte es des rituellen Opfers des Selbst und der Vernunft. Erst hier, in einer existentiellen Entscheidung, würde der Leser im Sinne Baudelaires zum (nicht mehr heuchlerischen) Bruder des Autors, der vor ihm in diesen Abgrund blickte. Der Weg zu dieser Offenbarung ist mit Zitaten gepflastert.

52 Vgl. Cox und Hinchcliffe 1968, S. 232.

53 Eliot 1989, S. 63.

54 Baudelaire 1961, S. 6.

Literatur

- ACKROYD, Peter (1988): T. S. Eliot, London.
- BAUDELAIRE, Charles (1961): Oeuvres Complètes, Paris.
- CONRAD, Joseph (1984): Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether, Oxford.
- COX, C. B. und A. HINCHCLIFFE (1968) (Hrsg.): T. S. Eliot: The Waste Land, London.
- ELIOT, T. S. (1918): A Note on Ezra Pound. In: To-Day, IV, 19. Sept. 1918.
- ELIOT, T. S. (1919): War Paint and Feathers. In: Athenaeum, 4668, 17. Okt. 1919.
- ELIOT, T. S. (1920): London Letter. In: Dial, LXXI, 4. Okt. 1920.
- ELIOT, T. S. (1950): Selected Essays, New York.
- ELIOT, T. S. (1980): The Waste Land. A facsimile transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound (hrsg. von Valerie Eliot), London.
- ELIOT, T. S. (1987): Selected Prose (hrsg. von Frank Kermode), London.
- ELIOT, T. S. (1989): The Complete Poems and Plays, London.
- ELLMANN, M. (1987): The Poetics of Impersonality, Brighton.
- GRAY, P. (1982): T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922, Brighton.
- HESSE, E. (1973): T. S. Eliot und das wüste Land, Frankfurt am Main.
- ISER, Wolfgang (1966): Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots 'Waste Land'. In: Iser, Wolfgang (Hrsg.): Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion, München.
- LEAVIS, F. R. (1976): New Bearings in English Poetry, Harmondsworth.
- POUND, Ezra (1968): The Spirit of Romance, New York.
- POUND, Ezra (1973): Selected Prose 1909-1965, New York.
- REES, T. R. (1974): The Technique of T. S. Eliot, The Hague.
- SCOTT, R. I. (1995): 'The Waste Land' Eliot didn't write. In: The Times Literary Supplement, 8. Dez. 1995.
- SMITH, G. (1967): T. S. Eliot's Poetry and Plays, Chicago.

SMITH, G. (1983): *The Waste Land*, London.

SULLIVAN, J. P. (1970) (Hrsg.): *Ezra Pound*, Harmondsworth.

THORNDIKE, A. (1960) (Hrsg.): *Minor Elizabethan Drama*, London.

YEATS, W. B. (1991): *Yeats' Poems* (hrsg. von N. A. Jeffares), London und Basingstoke.

(Der Beitrag erschien zuerst in leicht veränderter Form in: BEEKMAN, K. und R. GRÜTTEMEIER (2000) (Hrsg.): *Instrument Zitat, Avantgarde: Critical Studies* Bd. 13, Amsterdam-Atlanta, GA.)

2 **To know how not to know –** **Zur Kulturkritik von David Herbert Lawrence**

In den Vorarbeiten zu den *Studies in Classic American Literature*, die Lawrence 1923 als Buch publiziert, findet sich am Ende einer Studie zu Melvilles *Typee* und *Omoo* die folgende Bemerkung:

“It seems as if man will never be able to accept life and death, perfectly and splendidly, till he has affected his triumph over life and death, and proved his infinitude. Not till he has in real experience accomplished his triumph and known his infinitude, will he realise that infinitude is nothing, and automatic mastery over life is less than nothing. To be able to live in sheer full spontaneity, because of the perfect harmony between the conscious intelligence and the unconscious, pre-conscious prompting, urging of the very life itself, the living soul-center itself, this is the whole goal of our ambition, our education, our perfect culture. But this, being the state of flowering in us, is hardest to come to. We have first to go through all the processes of mastering life and mastering death, achieving the hollow triumph of our nothingness, before we can cease from such triumphs, and be ourselves from the center.”¹

Das Ziel der Kultur bezeichnet den Punkt eines qualitativen Entwicklungssprungs über die unendliche Akkumulation von Wissen und Technik hinaus, die der Erforschung und Beherrschung von Leben und Tod dienen. Kultur, „chiefly an activity of the mind“², wie es in *Apocalypse*, jener eigenwilligen Deutung der biblischen Offenbarung des Johannes von Patmos, heißt, ist einer der Wege, auf dem jener Punkt des Umschlags erreicht werden kann, an dem sich das mit Willen und Macht zu Erringende als nichtig erweist vor der Unendlichkeit des Lebens, die alles Verständnis und Bewußtsein übersteigt. Kultur, von der genetisch älteren „cultlore“ als „activity of the senses“³ geschieden,³ ist gewissermaßen das inhärente Potential der Selbstreflexion, mit dessen Hilfe „civilisations“, jene komplexen Organisationen gesell-

1 Lawrence 1962, S. 229.

2 Vgl. Lawrence 1981, S. 41.

3 Vgl. ebenda.

schaftlicher Selbsterhaltung und Daseinsvorsorge,⁴ zur Einsicht gelangen können, daß Fortschritte dieser Art von Lebensverwirklichung immer zugleich auf unheimliche Art Leben und Dasein verwirken. "Culture and civilisation are tested by vital consciousness."⁵ Die Prüfung kann bestehen, wer sich auf dem äußersten Punkt des Wissens öffnet für eine andere Erfahrung:

"KNOWING and BEING are opposite, antagonistic states. The more you know, exactly, the less you *are*. The more you *are*, in being, the less you know. This is the great cross of man, his dualism. The blood-self, and the nerve-brain self. Knowing, then, is the slow death of being. Man has his epochs of being, his epochs of knowing. It will always be a great oscillation. The goal is to know how not-to-know."⁶

In der Folge soll es nicht darum gehen, die nicht immer trennscharfe Verwendung der Begriffe „culture“ und „civilisation“ in den Schriften von Lawrence zu untersuchen. Zu begreifen ist vielmehr der in Leben und Werk gleichermaßen unternommene, ehrgeizige Versuch, inmitten der stürmischen Modernisierungsschübe im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, die alle kapitalistischen Industriegesellschaften, aber auch das revolutionäre Experiment der jungen Sowjetunion prägen, das einheitliche Prinzip dieser Innovationen zu erfassen, in seinen lebensbedrohenden Begleiterscheinungen zu kritisieren und durch ein zwischen Anthropologie und eklektisch-spekulativer Mythologie oszillierendes Gegenkonzept herauszufordern, von dessen lebenspraktischer und ästhetischer Einlösung Lawrence jene Selbstverwirklichung erwartet, welche, wie er glaubt, auf den Routinebahnen des gesellschaftlichen Fortschritts leeres Versprechen bleiben muß. Aus der Auflösung und Zerstörung überkommener Sozialstrukturen, aus der Desintegration traditioneller Welt- und Selbstverständnisse, aus dem Wandel im Verhältnis der Menschen zueinander und zur natürlichen Umwelt, aus den Differenzierungsprozessen des Neuen, vor allem aber aus der unablässig expandierenden Technisierung und Verwissenschaftlichung aller Lebensbereiche will er die Kriterien gewinnen, um im Bestehenden das entfremdete Eben- und Gegenbild einer Möglichkeit des erfüllten individuellen Daseins auf der anderen Seite und im Rücken der gegebenen Strukturen zu erblicken. Zugleich geht sein Anspruch über das bloße Erkennen hinaus auf die positive Erfahrung dessen in der eigenen Gegenwart, was erst in Zukunft durch die Überwindung der kritisier-

4 Vgl. Lawrence 1962, S. 99.

5 Lawrence 1981, S. 40.

6 Lawrence 1962, S. 196.

ten Zustände zu erreichen wäre. Die eigene, zu sich selbst gekommene Existenz soll als Ferment wirken, das seinerseits den allgemeinen qualitativen Sprung in jenes andere Leben befördern könnte. Neben der Größe, ja Megalomanie dieses Unternehmens ist indessen auch sein konstitutives Scheitern nicht nur an äußeren Bedingungen, sondern gerade an seiner strukturellen Inkonsistenz zu zeigen. Es gehört zur Tragik im Leben und Werk von Lawrence, daß der egalitäre Gehalt seiner utopischen Vision in die Rechtfertigung autoritärer Konzeptionen umschlägt, die sich mit faschistischen Vorstellungen verbinden können.

In *Study of Thomas Hardy* verbindet Lawrence das erfüllte Dasein, den „state of flowering“, symbolisiert durch die Mohnblüte, mit dem Gedanken einer Ökonomie der Verschwendung, des Exzesses, der über alle Notwendigkeit hinausgehenden exuberanten Schönheit, welche von Anbeginn in der Natur und unter den Menschen die Reproduktion begleite.⁷ Die notwendige Reproduktion gelte der „self-preservation“, der „race-preservation“.⁸ Sie sei ausgerichtet auf Vorratshaltung, Triebverzicht, Verwandlung der Lebenszeit in Arbeitszeit, Nichtverwirklichung, bzw. Aufschub des eigentlichen Lebens in eine immer weiter hinausgeschobene Zukunft, während die Gegenwart gekennzeichnet sei durch Lebensenthaltung und Arbeit über alle unmittelbaren, ja auch über alle künftig auftretenden Bedürfnisse hinaus.⁹ Die Ökonomie der Verschwendung dagegen äußere sich in rücksichtsloser Verausgabung aller Kräfte und Ressourcen in der Gegenwart, in dem keiner Vergangenheit und keiner Zukunft achtenden Genuß des Augenblicks, im feuerwerkartigen Verglühen des Lebens um den Preis des nachfolgenden Todes. Raum- und Zeithorizont liegen im Hier und Jetzt, einem „state of pure being“, der aus dem Kontinuum von Raum und Zeit herausgesprengt ist.¹⁰ Lawrence kritisiert an einer der Selbsterhaltung entspringenden, verselbständigten Ethik der Arbeit und des Triebverzichts, sie habe zum Schaden der Menschen das Verhältnis von notwendiger Reproduktion und Exzeß auf den Kopf gestellt und damit den Zusammenhang von Mittel und Zweck pervertiert. Nicht die fleißige, entsagungsvolle Daseinsvorsorge liefere das entscheidende Motiv der notwendigen Reproduktion. Die Mühe der täglichen Arbeit könne umgekehrt nur ertragen werden, weil das Leben sich in den Augenblicken höchster Lust,

7 Vgl. Lawrence 1985, S. 7-13. Vgl. auch Kermode 1973, S. 36f.

8 Vgl. Lawrence 1985, S. 9.

9 Vgl. ebenda.

10 Vgl. ebenda.

im unmittelbaren todesbereiten Verzehren seiner selbst als lebenswert erwiesen habe. Das Beispiel der sexuellen Vereinigung zeige, daß die Erfüllung nicht durch „self-preservation“, sondern durch die Auslöschung des Selbst in der höchsten Hingabe an den Anderen eintrete, ja daß umgekehrt erst im orgasmischen Selbstverlust der männliche Same zur Reproduktion der Gattung im weiblichen Organismus abgelegt werde. „Self-preservation“ erweise sich nicht als Zweck der Vereinigung, sondern als unvorbedachte Folge eines Vorgangs, der nicht in erster Linie Mittel zur Fortpflanzung, sondern Selbstzweck sei.

“Seed and fruit and produce, these are only a minor aim: children and good works are a minor aim. Work, in its ordinary meaning, and all effort for the public good, these are labour of self-preservation, they are only means to an end. The final aim is the flower (...R.H.) The final aim of every living thing (...R.H.) is the full achievement of itself. This accomplished, it will produce what it will produce, it will bear the fruit of its nature.”¹¹

Der höchste Einsatz des Lebens in der Hingabe ist indessen nicht nur Springquell künftiger Generationen, sondern auch die Voraussetzung für die Erneuerung des Lebens dessen, der sich hingibt. Er wird wiedergeboren wie der mythische Vogel Phönix, den Lawrence zu seinem eigenen Wappentier macht: in der Flamme erblühend, verglühend, das Leben zur prospektiven Wiederauferstehung in der Asche hinter sich lassend. Unaufhörlich wird das Leben gewonnen, indem es aufs Spiel gesetzt wird. Die Ökonomie der „self-preservation“ ist über die der Verschwendung vermittelt. Ohne das Wagnis des unbedingten Sprungs ins Stadium der Blüte wäre das Leben ohne „being“, ein noch nicht zu sich selbst gekommenes, ein sinnloses Schauspiel der Selbstvorenthaltung, eine Art lebender Tod.¹² Lawrence interpretiert die Entwicklung der Menschheit mythologisch in einem alle Geschichte umfassenden, noch nicht abgeschlossenen Zyklus. Er nimmt seinen Ausgang an einem vor dem Sündenfall liegenden Punkt unmittelbarer Einheit der Menschen mit sich selbst, mit ihrer Gemeinschaft und mit dem Kosmos, in einem Zustand, in dem die Menschen einer ausdifferenzierten Gottesvorstellung und einer expliziten religiösen Dimension des Denkens nicht bedürfen, weil sie die spontane Verkörperung des Göttlichen in ihrem Lebens sind, weil ihr Dasein „being“ ist, das „knowing“ noch nicht kennt.

11 Ebenda, S. 12.

12 Vgl. ebenda, S. 8.

“The very ancient world was entirely religious and godless. While men still lived in close physical union (...R.H.) in a close physical oneness, an ancient tribal unison in which the individual was hardly separated out, then the tribe lived breast to breast (...R.H.) in naked contact with the cosmos, the whole cosmos was alive and in contact with the flesh of man, there was no room for the intrusion of the god idea. It was not till the individual began to feel separated off, not till he fell into awareness, of himself, and hence into apartness; not, mythologically, till he ate of the Tree of Knowledge instead of the Tree of Life, and knew himself *apart* and separate, that the conception of a God arose, to intervene between man and the cosmos.”¹³

Von dieser uranfänglichen Einheit ausgehend durchschreitet die Menschheit in ihren Rassen, Völkern und Individuen, die sich im Anschluß an die erste Spaltung in immer weiteren Trennungen herausdifferenzieren, die partikularen Kreisläufe einer Entwicklung der Entfremdung der Menschen von sich selbst, von der Gesellschaft und von der Natur bis hin zu jenem Punkt, an dem eine neue umfassende Synthese oder, wenn sie nicht zustande käme, eine katastrophische Desintegration und Vernichtung des Lebens sich ereignen könnte. Lawrence sieht im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten, jenem “America of the increasing, insane, hateful industrialism, competition, fight for existence, idealism which was rooted in unbridled commercialism“ den Gipfelpunkt der Entfremdung,¹⁴ der beginnenden Auflösung einer weltbeherrschenden Zivilisation, an dem die Besinnung auf die durchlaufene Geschichte bis zu den frühesten Anfängen und die Geburt einer qualitativ höheren Zivilisation der Reintegration und Versöhnung möglich wäre.¹⁵ Sie könnte jenes Ziel des „to know how not-to-know“, des Umschlags des entfaltetsten Bewußtsein in die bewußtlose Spontaneität des Lebens, den Sprung von der reflektiertesten Differenzierung in die ungeschiedene Kommunion mit dem Kosmos und damit eine neue Verkörperung des Göttlichen ohne Gott in den Formen einer zur Religion gewordenen Existenz erreichen.¹⁶ Auf dieser Stufe endlich wäre „self-preservation“ nicht länger im Widerspruch zur Ökonomie des sich rückhaltlos verausgabenden, weil ungehemmt lebenden Lebens.

13 Lawrence 1981, S. 88.

14 Vgl. Lawrence 1962, S. 226. Vgl. auch Cavitch 1969, S. 96f.

15 Vgl. Lawrence 1962, S. 116, 117, 222, 227.

16 Vgl. Lawrence 1981, S. 118. Vgl. auch Ebbatson 1980, S. 30ff.

Innerhalb dieses großen welthistorischen Entwicklungsbogens unterscheidet Lawrence zwei entscheidende Epochen, die notwendig durchlaufen werden müssen, bevor die Vorherrschaft des Prinzips der „self-preservation“ gebrochen werden kann.

“It seems as if the history of humanity were divided into two epochs: the Epoch of the Law and the Epoch of Love. It seems as though humanity (...R.H.) has made two great efforts: the effort to appreciate the Law and the effort to overcome the Law in Love. And in both efforts it has succeeded. It has reached and proved the Two Complementary Absolutes, the Absolute of the Father, of the Law, of Nature, and the Absolute of the Son, of Love, of Knowledge. What remains is to reconcile the two.“¹⁷

Möglicherweise unter dem Einfluß von Autoren wie Chamberlain und Weininger entwirft Lawrence unter dem Vorzeichen biblischer Periodisierung einen zivilisationsgeschichtlichen Abriss im Rahmen einer immerwährenden kosmischen Opposition und Komplementarität des männlichen und weiblichen Prinzips, einer Opposition, welche alles Leben und auch noch die anorganische Natur durchwaltet.¹⁸ Der große Entwicklungszyklus der Menschengattung ist eine Ausdrucksform des übergreifenden Zyklus, der unter den Gesetzen von Anziehung und Abstoßung des Männlichen und Weiblichen durchmessen wird. Die Bewegung dieses Kreislaufs geht aus vom Punkt, an dem sich die beiden Pole aus ihrer ursprünglichen Ungeschiedenheit ausdifferenzieren und verläuft über die zeitweilige Dominanz der einen oder anderen Seite hin zu einem noch kaum denkbaren Punkt ihrer Versöhnung, an dem die ursprüngliche Ungeschiedenheit aufgehoben wäre in der Vereinigung beider in einem umfassenden Dritten.¹⁹ Die Gottesvorstellungen der Menschen entspringen dem jeweils vorherrschenden Ungleichgewicht der beiden Kräfte und pendeln es kompensatorisch aus, um Befriedigung zumindest in einer vorgestellten Harmonie zu erlangen, solange keine wirkliche erreichbar ist.²⁰

So sieht Lawrence in der Epoche des „Absolute of the Father, of the Law, of Nature“, anders als es die Terminologie erwarten ließe, die Periode, in der sich im alttestamentarischen Judentum die Frau gegen den Mann durchge-

17 Lawrence 1985, S. 123.

18 Vgl. Delavenay 1972, S. 302, 311, 352. Vgl. auch Delavenay 1987, S. 151ff.

19 Vgl. Lawrence 1985, S. 55, 56, 60, 127.

20 Vgl. ebenda, S. 57, 58.

setzt und demgemäß männliches Fühlen und Denken weibliche Züge angenommen habe.²¹ Nachdem er, offensichtlich unbekümmert um die Fakten, die patriarchale Stammesgesellschaft Israels in eine matriarchale mit einem Federstrich verwandelt hat, erläutert er in einer Reihe von nicht immer plausiblen Analogieschlüssen die Konsequenzen seiner Feststellung. „Self-preservation“ unter weiblichem Vorzeichen bedeute eine einseitige Orientierung auf passive, statische, selbstgenügsame²² Lebensführung von konservativem Zuschnitt,²³ in welcher sich der kosmisch zum femininen Prinzip gehörende „Will-to-Inertia“, das Beharrungsvermögen, geltend mache.²⁴ Die Erde,²⁵ die Welt des Physischen, die Gesetze der Natur,²⁶ die Aneignung des Materiellen, das Bewußtsein des Körpers, des Fleisches,²⁷ der Seele, der Gefühle, der Sinne stehe im Vordergrund.²⁸ Die Psyche sei zentripetal gerichtet auf die Wurzeln des Lebens, auf den dunklen Urgrund, in dem alles in Einheit bestand, aus dem alles in seiner physischen Existenz geboren wurde. Diesem weiblichen Monismus, der auch den Mann, als Fleisch aus weiblichem Fleisch hervorgegangen, der Frau zu eigen gebe, entspreche der Monotheismus der jüdischen Religion,²⁹ dessen Gott die Eigenschaften „Eternality, Infinity, Immutability“ trage, „the qualities man feels in a woman, as a principle.“³⁰ Es ist eine Religion der „physical morality“,³¹ in welcher sich das individuelle Ego nur unvollständig und beschränkt realisiert³² als „conscious possession of a body“, der letztlich mit allen anderen Körpern und mit Gott identisch oder verbunden ist.³³ Diese Zivilisation richtet ihren Willen, ihr Wissen und Bewußtsein auf Bewahrung und Reproduktion des Lebens in den engen Grenzen des Physischen und Materiellen.

Da das Leben sich erneuert über den Dualismus des Männlichen und Weiblichen, kann hier, wo der Dualismus nicht wirklich ausgetragen wird, da die Männer ein weibliches Selbstverständnis haben, nur von einer mangelhaften

21 Vgl. ebenda, S. 62.

22 Vgl. ebenda, S. 62, 63.

23 Vgl. ebenda, S. 127.

24 Vgl. ebenda, S. 59.

25 Vgl. ebenda, S. 127.

26 Vgl. ebenda, S. 62, 63.

27 Vgl. ebenda, S. 62, 63, 64.

28 Vgl. ebenda, S. 121.

29 Vgl. ebenda, S. 63.

30 Vgl. ebenda, S. 58.

31 Vgl. ebenda, S. 62.

32 Vgl. ebenda.

33 Vgl. ebenda, S. 62, 64.

Erneuerung die Rede sein. Die weibliche Seite betreibt die gesellschaftliche Reproduktion als Reproduktion ihrer selbst. Ihre „self-preservation“ setzt sich egoistisch durch gegen die männliche. Sie riskiert nach Lawrences Schema nicht den Selbstverlust in der riskanten, rückhaltlosen Vereinigung mit dem Männlichen und kann daher auch nicht ihre ekstatische Wiedergeburt in dieser „consummation“ erfahren. Sie läßt es gar nicht zur Ausbildung des männlichen Gegenpols kommen, behindert damit letztlich auch die Entwicklung der eigenen vollen Weiblichkeit.

In der darauffolgenden, bis in Lawrences Gegenwart währenden Epoche des „Absolute of the Son, of Love, of Knowledge“ komme es zu einer sich im Christentum niederschlagenden Gegenreaktion, in deren Verlauf sich das männliche Prinzip durchsetze und seinerseits gegenüber dem weiblichen die Vorherrschaft erringe. Nun dominiere der vom Ursprung wegstrebende, sonnenorientierte, zentrifugale, dem Maskulinen zugeordnete, alles Statische dynamisierende „Will-to-Motion“.³⁴ Aus dem vorangegangenen All-Einen differenziere sich eine pluralisierte und diversifizierte Welt aus, die ihren religiösen Ausdruck finde in der Trinität des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes als polytheistischer Zergliederung des jüdischen Monotheismus.³⁵ An die Stelle des femininen Kults der Vereinigung mit Gott im Körper trete der maskuline Kult der Vereinigung mit Gott im Geiste, welcher die Negation und in der Kreuzigung Christi die Zerstörung des Körpers als des weiblichen Elements einschließe.³⁶ Allem physischem Leben werde der Kampf angesagt, da Christus als Leben einzig das des Geistes nach dem Tode anerkenne. Damit gewinne bereits im Diesseits eine Tendenz zur Entsinnlichung des Sinnlichen die Oberhand, die Forderung nach der Virginität der Frau,³⁷ nach der Askese des Mannes. Gegenüber dem Wissen der Sinne triumphiere die abstrakte Rationalität.³⁸ Das Wort siege über das Fleisch. Damit entstehe in mehrfacher Hinsicht eine widersprüchliche Situation. Christus gebe vor, das alttestamentarische Gesetz der Erhaltung des Körpers nicht zu brechen, sondern zu erfüllen, breche es aber dennoch, da seine Erfüllung sich nur in einem körperlosen Körper, in einem transzendenten Geistleib vollziehe.³⁹ Zwar ermögliche er Individualisierung, indem er mit

34 Vgl. ebenda.

35 Vgl. ebenda, S. 65.

36 Vgl. ebenda, S. 59, 64.

37 Vgl. ebenda, S. 66.

38 Vgl. ebenda, S. 71.

39 Vgl. ebenda, S. 77-79.

der These „all is God, except that which I know immediately as myself“ das Ich aus seiner vorgegebenen Einheit mit Gott befreie.⁴⁰ Andererseits aber setze er vor die Wiedervereinigung mit Gott den Tod des Körpers und mache damit das Individuum zu einem Abstraktum ohne Inkarnation, zu einer rein negativ bestimmten, formalen Größe, das zur Zeit seines irdischen Lebens ein Schatten, ein Nichts sei.⁴¹ Zwar könne sich das Ich aus seinem Gegensatz zu Gott bestimmen, aber es sei damit nicht nur aus der Gemeinschaft mit Gott, sondern auch aus der Gemeinschaft mit seinesgleichen entlassen, da sich diese wiederum nur in Gott konstituieren. „Such is the cry of anguish of Christianity: that man is separate from his brother (...R.H.) maybe even (...R.H.) inimical to him.“⁴² Zwar erkenne er mit dem Gebot der Nächstenliebe an, daß diese isolierten, einander entfremdeten Individuen zum einen nicht identisch seien, einander jeweils das unbekannte Andere, „other“, sein könnten,⁴³ zum andern, daß sie aus diesem Gegensatz durch liebende Vereinigung untereinander und mit Gott erlöst werden müßten.⁴⁴ Aber die vorgeschlagene Versöhnung im Geiste, die den Körper ausschließe, schließe damit auch das unbekannte Andere aus, schließe das Weibliche aus. Sie versöhne Wissen mit Wissen, Bewußtsein mit Bewußtsein und verbleibe damit innerhalb des Bekannten, Fixierten, Festgestellten. Wissen und Bewußtsein, d. h. das Männliche, versöhnten sich daher nur mit sich selbst. Wo die weibliche „self-preservation“ ihre Schranken an „sensual knowledge“ hat, hat die männliche die ihre an „abstract knowledge“. In beiden Fällen handelt es sich um „knowledge“ als Indiz für „self-preservation“, selbst wenn die beiden Formen des Wissens einander entgegengesetzt sind.

Während indessen die weibliche „self-preservation“ dem Leben gewissermaßen nur die Blüte nehme, ihm ansonsten aber seinen vegetabilischen Lauf lasse, trete mit der männlichen „self-preservation“ und ihren Begleitaspekten der Negation, Abstraktion, Idealisierung, Verwissenschaftlichung, Intellektualisierung, Mathematisierung und Mechanisierung der Tod seine Herrschaft über das Leben an. Darin treffe sich das Christentum mit phallischen Elementen nicht-christlicher Religionen, idealistischer Philosophie, der Natur- und Gesellschaftswissenschaften wie auch der Kunst und Literatur.

40 Vgl. ebenda, S. 65, 83.

41 Vgl. ebenda.

42 Vgl. ebenda, S. 64.

43 Vgl. ebenda, S. 124.

44 Vgl. ebenda

In seinem gleichsam nietzscheanischen Willen zur Macht⁴⁵ versuche das Bewußtsein, die unerforschliche und unabschließbare Schöpfung zu erkennen, zu kontrollieren, zu unterwerfen, zu reproduzieren und schließlich durch eine gottgleiche Schöpfung eigener Art zu ersetzen, in deren abgeschlossener, gesetzmäßiger, von Unbekanntem gereinigter, unvergänglicher Ordnung es sein Werk und damit sich selbst erkenne. In dieser künstlichen Welt, die es auf den Trümmern der natürlichen errichte, gestalte es das Jenseits zum Leben als sein eigenes Diesseits, in dem es sich nach dem Ausschluß alles Nichtidentischen in seiner idealen Identität mit sich selbst materialisiert sehe und erhalte. Die Bewegung in dieser Kunstwelt ist mechanisch wie auch die Bewegung des Bewußtseins. Der engelhaft jenseitige Geistleib dieses männlichen Prinzips ist die Maschine. Sie ist die maskuline Synthese des Gegensatzes von weiblichem „Will-to-Inertia“ und männlichem „Will-to-Motion“. In ihr fallen Materialismus und Idealismus, Mythos und Wissenschaft zusammen.

„An ideal“, schreibt Lawrence in *Psychoanalysis and the Unconscious*, „(...R.H.) is no more and no less than a supreme machine-principle. And a machine (...R.H.) is the active unit of the material world. Thus we see how it is that in the end pure idealism is identical with pure materialism (...R.H.) Ideal and material are identical. The ideal is but the god in the machine.“⁴⁶

In der männlichen Welt kommen drei genetisch aufeinanderfolgende Prozesse zur Deckung: erstens die Auflösung der Einheit, welche die Individuen mit ihresgleichen, der Natur und mit Gott hatten und der daraus resultierende Gegensatz und Kampf aller gegen alle, die Entfremdung von der Gesellschaft, der Natur und Gott als der Projektion der eigenen Vorstellung eines erfüllten Daseins im Austausch mit dem Weiblichen. Zweitens die Zurückdrängung und Vernichtung der aus der All-Einheit mit Gott entlassenen Sinnenwelt im Namen einer idealen, göttlichen Welt der Versöhnung und Reintegration jenseits des Todes. Drittens die Verwirklichung dieser jenseitigen Welt im Diesseits auf den Trümmern des Lebens im global integrierten Maschinen- und Mensch-Maschinensystem. Die höchste Stufe dieser Entwicklung sieht Lawrence im zeitgenössischen amerikanischen Industriekapitalismus.

45 Vgl. Lawrence 1962, S. 166.

46 Lawrence 1983, S. 211.

“The New Englanders, wielding the sword of the spirit backwards, struck down the primal impulsive being in every man, leaving only a mechanical, automatic unit. In so doing they cut and destroyed the living bond between men, the rich passional contact. And for this passional contact gradually was substituted the mechanical bond of purposive utility. The spontaneous passion of social union once destroyed, then it was possible to establish the perfect mechanical concord, the concord of a number of parts to a vast whole, a stupendous productive mechanism. And this, this vast mechanical concord of innumerable machine-parts, each performing its own motion in the intricate complexity of material production, this is the clue to the western democracy. It has taken more than three hundred years to build this vast living machine.”⁴⁷

In diesem Prozeß sind die Bürger der Vereinigten Staaten indessen nicht nur lebende Automaten, sondern zugleich „good businessmen“ geworden.⁴⁸

Lawrences Kritik gilt diesem System insgesamt und seinen einzelnen Aspekten. In der zeitgenössischen Ökonomie ist der Widerspruch aufs äußerste zugespitzt, der in „self-preservation“ durch gesellschaftlich und individuell notwendige Arbeit von Anbeginn angelegt ist. Arbeit in ihrer wesentlichen Bedeutung ist die bewußte Wiederholung und Nachahmung natürlicher Abläufe und macht damit das Leben insgesamt zum Gegenstand des Bewußtseins. In die unmittelbare Beschaffung der Lebensmittel ist diese übergreifende Funktion eingebettet. Damit gilt für Arbeit in beiderlei Gestalt, was für Wissen und Bewußtsein gilt: sie steht im Gegensatz zu „being“, zu „consummation“ in einem erfüllten Dasein. Sie verhindert den lebenserneuernden Austausch und läßt die Individuen ungeachtet der Pseudobefriedigung, welche Wissen als Macht verleiht, in ihrem zentralen Lebensbedürfnis, sie selbst zu werden, unbefriedigt und leer.⁴⁹ Daraus erwächst die ambivalente Haltung zur Arbeit. Einerseits bietet sie dem effizient und reibungslos *wie* eine Maschine Arbeitenden die Genugtuung der Bestätigung und praktischen Anwendbarkeit einer Erkenntnis. Andererseits bleibt der Drang, sich der Arbeit zu entziehen und außerhalb ihrer zu suchen, was in ihr nicht zu finden ist, und motiviert die Erfindung arbeitersparender Maschinen. Zum dritten aber treibt die paradoxe Situation, daß durch „self-preservation“ das zu erhaltende Selbst gerade verspielt wird, die unstillbare Gier eines zügellosen

47 Lawrence 1962, S. 27.

48 Vgl. ebenda, S. 28.

49 Vgl. Lawrence 1985, S. 41.

Egoismus hervor. Er will dem inneren Mangel kompensatorisch durch eine ebenso schrankenlose wie vergebliche Akkumulation von Geld und Gütern abhelfen und drängt, die durch Maschinen gewonnene freie Zeit in zusätzliche Arbeitszeit zu verwandeln.⁵⁰ Im Kampf um die Verteilung des gesellschaftlichen Reichtums fallen Selbstsucht und Abneigung vor der Arbeit widersprüchlich zusammen. Wer das meiste errafft, erwirbt die größte Kompensation, den höchsten Anteil an freier Zeit und die weitestgehende Möglichkeit, über die Zeit anderer zu verfügen, um sie für eine noch mehr über jeden akuten Bedarf hinausgehende Produktion einzustellen. Ökonomische „self-preservation“, welche die Menschen desto mehr „selfish“ werden läßt, je mehr sie „self-less“ sind, kulminiert im Prinzip des Marktes, der Menschen und Güter im Namen von Geld und Kapital als austauschbare und vergleichbare, qualitativ identische und nur mehr quantitativ unterscheidbare Wertgrößen reduziert. Nur weil die Produzenten über ihre Arbeit nicht erfahren „that the only riches of the earth is in free, whole, incomparable beings, each man mystically himself, and distinct, mystically distinguished“, nur weil sie in dieser Hinsicht nichts und nichtig sind, können sie einander als „coin“ betrachten, „coin to be counted up, coin interchangeable“.⁵¹ Wie die Verkoppelung der Mensch-Maschinen an die Stelle der lebendigen gesellschaftlichen Beziehungen tritt, so wird an die Stelle des selbsterhaltenden menschlichen Austauschs der geldvermittelte Austausch gesetzt. Weil beides das Leben bedroht, muß es überwunden werden.

“What we want is to destroy our false, inorganic connections, especially those related to money, and reestablish the living organic connections, with the cosmos, the sun and earth, with mankind and nation and family.”⁵²

Im Bereich des Politischen sieht Lawrence, in seiner Auseinandersetzung mit der amerikanischen Literatur, vor allem mit den Schriften Whitmans, die zerstörerischen Folgen der Bewußtseins Herrschaft in den formalen Konzeptionen der Demokratie. Die Ideale der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, der Menschenrechte schlägen die konkrete Vielfalt der Individuen und ihrer Beziehungen über den Leisten eines abstrakten Maßstabs, der normativ wirke und in eine tyrannische Gleichschaltung standardisierter, uniformierter Einheiten hineinführe. Der konkrete Reichtum unvergleichlicher und daher un-

50 Vgl. ebenda, S. 10, 33, 34, 36, 37, 38, 43.

51 Lawrence 1962, S. 46.

52 Lawrence 1981, S. 110f. Vgl. auch Williams 1963, S. 162ff.

gleicher, individuierter und zu sich selbst gekommener Blüten des menschlichen Lebens werde ersetzt durch vergleich- und austauschbare Persönlichkeiten, die kein Selbst, sondern nur eine angepaßte, auf das Modellverhalten hin ausgerichtete, maskenhafte Sozialrolle hätten. Sie formen eine disziplinierte, Abweichungen ahndende, gesichtslose, anonyme Masse, deren Selbstverständnis materiell auf der Ebene des statistischen Besitzdurchschnitts und intellektuell auf der Ebene der Gemeinplätze und Konventionen, der geistigen Mittelmäßigkeit liege. Der Staat werde auf dieser Grundlage zu einer Versorgungsmaschine zur Herstellung und Erhaltung des materiellen und geistigen Durchschnitts, zu einem geschäftlichen Gerangel um die Anteile und zu einem mechanischen Karussell der Funktionen und Funktionäre, in dem jeder durch jeden ersetzbar sei. Da nach Lawrence „average (...R.H.) is what you are when you aren't yourself“,⁵³ ist die formale Demokratie das Gemeinwesen derer, die arm an Leben, Seele, Ganzheit und in sich ruhender Mitte sind, gleichgültig wieviel Eigentum sie an sich bringen konnten.

Für eben diese ist sie zugleich der Kampfplatz, auf dem die Beschädigten in gnadenloser Konkurrenz ihre fehlende Individualität durch den Anspruch auf alles im Bereich des materiellen und geistigen Eigentums zu kompensieren suchen und zugleich sich in neidischem Ressentiment gegen alle wenden, die in diesem Kampf erfolgreicher sind oder aus noblerer Überzeugung in diesen Kampf nicht eintreten wollen. Gegen letztere, deren quasi aristokratische Überlegenheit sie spürten, wende sich der Druck der Gleichschaltung besonders stark. Gegen ihre wirkliche Integrität behaupte man „a false wholeness“, gegen ihre tatsächliche Individualität „a false individuality“ als gleich geltend und gleichberechtigt.⁵⁴ Der Katalog der Menschenrechte und der abstrakte Gleichheit verbürgenden Gesetze helfe jenen, die es aus Schwäche und Feigheit zu keiner Individualität bringen konnten, deren Surrogat, die Persönlichkeitsrolle, als gleichwertig oder, angesichts des reibungslosen Konformismus, sogar als sozial wertvoller bestätigen zu lassen. Die formale Demokratie fördere daher, aufs Ganze gesehen, die negativen menschlichen Eigenschaften und die Desintegration der Gemeinschaft und der einzelnen. Es sei daher nicht erstaunlich, daß sie den Nährboden abgebe für korrupte und unfähige Politiker. Sie biete den Schein, das Trugbild, den minderwertigen Ersatz einer authentischen Gemeinschaft, deren lebendige Ansätze sie

53 Lawrence 1988, S. 71.

54 Vgl. Lawrence 1981, S. 108. Vgl. auch Lawrence 1962, S. 162ff.

durch ihre historische Durchsetzung ersticke. Dies gelte für alle zeitgenössischen Formen der Demokratie: Sie sei

“a horrible nullification of true identity and being. At the best, our en masse activities can be but servile, serving the free soul. At the worst, they are sheer self-destruction. Let us put them in their place. Let us get over our rage of social activity, public being, universal self-estimation, republicanism, bolshevism, socialism, empire (...R.H.) They are all self-betrayal.”⁵⁵

Neben den ökonomischen und politischen Formen der Entfremdung untersucht Lawrence besonders eingehend die Transformation der unmittelbaren, spontanen, aus dem Unbewußten kommenden Lebensimpulse unter den Bedingungen der Herrschaft des Bewußtseins. In den *Studies in Classic American Literature*, vor allem aber in *Fantasia of the Unconscious* und *Psychoanalysis and the Unconscious* entwirft er eine sich neuropsychologisch gebende Anschauung des Unbewußten, in der an den psychologischen Materialismus des 19. Jahrhunderts erinnernde Gedanken sich verbinden mit Anregungen aus den Schriften Freuds und Jungs. Zugleich schöpft er aus dem Studium esoterischer Traditionen, unter anderem der Alchemie und Theosophie, der Schriften Weiningers und Edward Carpenters, der Yoga-Theorien von J. M. Pryse, wie auch aus den Veröffentlichungen von Anthropologen und Ethnologen, unter anderem von Frazer, Tylor und Frobenius. Nicht zuletzt dürfte in seiner eklektischen Synthese von mythologischen, religiösen, philosophischen, symbolisch-ästhetischen und wissenschaftlichen Aspekten auch der Einfluß des spiritualistischen Revival im England der Weltkriegsjahre 1917/18 zu spüren sein.⁵⁶

Ausgangspunkt von Lawrences Kritik ist die idealtypische Rekonstruktion der in Körperzonen und Körperebenen konzentrierten Entwicklung des individuellen Bewußtseins, die von der befruchteten Eizelle bis zum Tode bestimmt ist vom dualistischen Prinzip der Polarität, welches als Gesetz der sich anziehenden und abstoßenden Gegensätze nicht nur den Kosmos insgesamt, sondern auch jedes einzelne Lebewesen durchdringt. Die aus der ursprünglichen Einheit des Kosmos entspringende, zur Kreuzform sich verdichtende vertikale und horizontale Differenzierung hat ihre Entsprechung im Längs- und Querschnitt des menschlichen Körpers, wobei diese makro-

55 Lawrence 1988, S. 73. Vgl. auch Lawrence 1962, S. 82-86, 206, 258, 259.

56 Vgl. Delavenay 1972, das Kapitel „The Pitfalls of Occultism“. Zu Lawrences neuropsychologischen Studien vgl. Heywood 1987.

kosmische Diversifikation nicht nur im Mikrokosmos des Körpers als Ganzem, sondern auch in seinen Teilen, bis hin zu den Körperzellen wiederkehrt. Auf all diesen Ebenen, im Verhältnis der Ebenen zueinander, in der Beziehung zwischen einzellem Lebewesen und seinesgleichen sowie zum Universum wiederholt sich ein Prozeß des Wachsens durch Spaltung des jeweils einen Elements in zwei, die sich ihrerseits erneut spalten ad infinitum, wobei ein Zyklus durchlaufen wird, an dessen Ende die unendlich vielen Differenzierungen so fein geworden sind, daß sie in eine neue Einheit auf höherer Stufe übergehen, in der die Trennungen aufgehoben sind. Dies ist zugleich der Werdegang von Bewußtsein und Individuation, die Entwicklung von niederen zu höheren Lebewesen, von dem animalischen, sensuellen, prämentalen Bewußtsein des Unbewußten zu den abstrakten, idealisierenden, definierenden Formen des Denkens. Im Laufe dieses Prozesses kommt jedes Individuum zu sich selbst und zu seinem Selbstbewußtsein, zum Bewußtsein seiner je eigenen, einzigartigen Gestalt, welche zu jedem Zeitpunkt zwischen Erzeugung und Tod das vorübergehende, unvollkommene Gleichgewicht der unabschließbaren und unvorhersehbaren Bewegung der Gegensätze ist. Dies gilt für die Entwicklung der Menschheit als Gattung, die in ihrem Bewußtsein zugleich das Unbewußte der vormenschlichen Entwicklungsstadien repräsentiert, gewissermaßen auch das Nichtmenschliche mitenthält, wie für jeden einzelnen. Wie weit die Individuen indessen ihre Zyklen durchlaufen, wo ihr Wachstum angehalten wird oder Sprünge macht, welche Ungleichzeitigkeiten und Disproportionen auftreten, welchen Grad die Individuation erreicht, wie gradlinig oder umwegig, widersprüchlich die Lebenswege sind, unterliegt keinem logischen Gesetz, keiner Teleologie. Daher gibt es auch keine Norm, keinen idealen Maßstab der Vollkommenheit, an der die unerschöpfliche, spontane Mannigfaltigkeit der Charaktere und Lebensformen zu messen wäre.

“There is no such thing as an *actual* norm, a living norm. A norm is merely an abstraction, not a reality (...R.H.) There is not and cannot be any actual norm of human conduct. All depends, first, on the unknown inward need within the very nuclear centres of the individual himself, and secondly on his circumstance. Some men *must* be too spiritual, some *must* be too sensual (...R.H.) We have no desire to say what men *ought* to be. We only wish to say there are all kinds of ways of being, and there is no such thing as human perfection. No man can

be anything more than just himself, in genuine living relations to all his surroundings.”⁵⁷

Geht alles seinen natürlichen Gang, so bedarf das mentale Bewußtsein der unablässigen Wiedergeburt aus dem Unbewußten, das es in einem qualitativen Sprung wie eine Blüte transzendiert und in dem es wiederum ausgelöscht werden muß, um ihm erneut zu entspringen. Die hegemoniale Verselbständigung des zerebralen Bewußtseins unterbricht diesen Prozeß, hält das Unbewußte auf Dauer bewußt, unterwirft es seinen abstrakten Normen, Maßstäben und Idealen, die es an seine Stelle setzt und hält dadurch den notwendigen Kreislauf der Erneuerung an. In seiner eigenen Zeit sieht Lawrence den Gipfelpunkt einer allseitigen psychischen Stagnation, einer selbstreflexiven Befangenheit, einer Lähmung der spontanen Äußerung von Impulsen und Bedürfnissen, eines willkürlichen Experimentierens mit sinnlichen Empfindungen, einer pornographischen Stimulation von Körpererfahrungen. An den Ort der blockierten unwillkürlichen Gefühle trete die willkürliche sentimentale Gefühlsvorstellung. Geschwächte oder ausbleibende Körperregungen tausche man aus gegen die ausgeklügelte Reaktion auf künstliche Reizungen. Als Folge der unterbrochenen Verbindung zwischen mentalem und prämentalem Bereich entstehe das Spektrum narzißtischer Introversionen und Persionen, in denen sich das Bewußtsein dem unterdrückten Körper mit einem masturbatorischen Interesse zuwende. Infolge der Intellektualisierung des gesamten psychischen Lebens werde das Verhältnis von Männern und Frauen, aber auch von Eltern und Kindern vom Egoismus bestimmt, von der Durchsetzung des Ich-Ideals als Ersatz für die lebendige Individuation, von der Substitution der konkreten Menschen durch familiäre Persönlichkeitsrollen. Bei den Erwachsenen wie bei den Kindern werde das wesentlich unbewußte, körperinduzierte Verhalten abgelöst durch eine kopfgesteuerte, angstbesetzte, unbefriedigende, nervöse Dauererregung, welche zu hysterischen und neurasthenischen Erkrankungen führe. Was nicht mehr erlebt werden könne, bilde man sich ein und finde die Bestätigung für die Wirklichkeit des Eingebildeten in den Körpersymptomen. Die Zerebralisierung des Unbewußten verlagere die Entfremdung in die vitalen Körperzonen selbst und erzeuge gewissermaßen eine sekundäre Spontaneität, welche auf den ersten Blick eine Unterscheidung zwischen primären, natürlichen Reigungen und sekundären Erregungen nicht mehr zulasse. Das Unbewußte, der

57 Lawrence 1983, S. 47. Vgl. auch Lawrence 1962, das Kapitel „The Two Principles“. Vgl. auch Ebbatson 1987.

Körper werde ersetzt durch eine fleischgewordene Projektion ihrer selbst. Anders als das Leben, für das sie steht, ist diese Projektion, diese Simulation, dieses Lebenssurrogat kontrollier- und beherrschbar. Es ist die psychische Maschine, die einem Vampir gleich das natürliche Substrat ihrer selbst ums Leben bringt.⁵⁸

In der Psychoanalyse Freuds und Jungs sieht Lawrence weniger eine Lösung als vielmehr einen Aspekt des Problems. Zwar gerieten in der Neurosenlehre die kritischen Folgen der Sexualverdrängung in den Blick, der indessen dem Unbewußten nicht seinen Bereich zurückgebe, sondern die Expansion des Bewußtseins eher noch verstärke und die Sinnlichkeit über die Sublimationsthese der Verflüchtigung und Intellektualisierung preisgebe. In seiner Rückführung der frühkindlichen Elternbeziehung auf ein im Ödipuskomplex verarbeitetes Inzestbegehren dokumentiere Freud jene Zerebralisierung der Sexualität, die zwischen primären Impulsen und mentalen Projektionen nicht zu unterscheiden wisse. Auch in der Verabsolutierung der Sexualität zur zentralen Ursache und zum Hauptmotiv des menschlichen Verhaltens zeige sich die mentale Neigung zur Abstraktion, zur Auflösung lebendiger Zusammenhänge, als deren Folge Freud entgehen müsse, daß nicht eine hypostasierte Sexualität, sondern die integrierende und daher auch über Sexualität vermittelte Individuation das menschliche Grundbedürfnis sei.⁵⁹

Gegen die allseitige Frustration dieses Grundbedürfnisses in der zeitgenössischen Gesellschaft kann Lawrence keine wirksame Opposition entdecken. Weder das bestehende Erziehungssystem noch die moderne Kunst und Literatur taugen dafür, da sie auf je eigene Weise die vorherrschenden Tendenzen reproduzieren.⁶⁰ Während die familiäre und schulische Erziehung die Befriedigung der primären Impulse im Namen sublimierender rationaler Leistungen breche, sei die Kunst in allen Strömungen der Gegenwart, in Ästhetizismus, Symbolismus und Futurismus, von Abstraktion, Geometrisierung, Verlust der Spontaneität und Zerebralisierung der Körper geprägt.⁶¹ In dem Roman *Women in Love* gilt die Kritik sowohl jener künstlerischen Moderne, die sich am gewissermaßen mechanischen Sensualismus afrikanischer Skulptur-

58 Vgl. Lawrence 1983, *Fantasia of the Unconscious*, Kapitel 5-10.

59 Vgl. Lawrence 1983, *Fantasia of the Unconscious*, Kapitel 1, 6, 10 und *Psychoanalysis and the Unconscious*, Kapitel 1, 2. Vgl. auch Ellis 1986. Vgl. auch Kernode 1973, S. 92f. Vgl. auch Goodheart 1963, S. 103f.

60 Vgl. Lawrence 1983, *Fantasia of the Unconscious*, Kapitel 6-8. Vgl. auch Lawrence 1983: der Essay "Enslaved by Civilization".

61 Vgl. Lawrence 1985, S. 68, 75, 76.

turen orientiere, wie auch jener, die sich der Faszination der industriellen Maschinenwelt ergibt. Beide sind komplementär und verfehlen die anstehende Aufgabe einer Versöhnung der Gegensätze.⁶² Ebenso ungeeignet dafür sind die nonkonformistischen Lebensstile⁶³ der intellektuellen Bohème oder die bedeutungsentleerte sexuelle Libertinage der zehner- und zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts.⁶⁴ Demonstrative Konventionsbrüche, narzißtischer Don Juanismus oder Nymphomanie repräsentieren fehlschlagende Befreiungsversuche, die alle das Gefängnis der bewußten Inszenierung des unwillkürlich nicht sich Einstellenden nicht verlassen. Sie bleiben eingeschlossen in eine Zivilisation des Lebensersatzes, des „Counterfeit“, die durch die expandierende Informations- und Unterhaltungsindustrie, durch Radio, Film und Presse, gewaltige Verstärkung erfährt.⁶⁵

Auch durch die Arbeiter- und Frauenbewegung sieht Lawrence sich zu keinen Hoffnungen berechtigt. Beide sind befangen im System der „self-preservation“. An den Arbeitern kritisiert er ihre Fixierung auf die Gleichheitsforderung der formalen Demokratie, auf die Beschränkung ihres Strebens auf materielle Verbesserungen. Im September 1926, mitten im großen, den kurzen Generalstreik überdauernden Streik der Bergarbeiter, schreibt der Bergarbeitersohn Lawrence anlässlich eines Besuchs in seinem Geburtsort im Zechengebiet von Nottingham:

“I know that we could, if we would, establish little by little a true democracy in England: we could nationalise the land and industries and means of transport, and make the whole thing work infinitely better than at present, *if we would*. It all depends on the spirit in which the thing is done. I know we are on the brink of a class war. I know we had all better hang ourselves at once, than enter on a struggle which shall be a fight for the ownership or non-ownership of property, pure and simple, and nothing beyond. I know the ownership of property is a problem that may have to be fought out. But beyond the fight must lie a new hope, a new beginning. I know our vision of life is all wrong. We must have a new conception of what it means, *to live*. And everybody should try to help to build up this new conception, and everybody should be prepared to destroy, bit by bit, our old concep-

62 Vgl. Lawrence 1987, Kapitel 7, 29.

63 Vgl. ebenda, Kapitel 6, 8, 28. Vgl. auch Lawrence 1983a, Kapitel 1-4.

64 Vgl. Lawrence 1970, S. 178-185.

65 Vgl. Lawrence 1983b, S. 335-339.

tion. (...R.H.) I know that where there is life, there is essential beauty.“⁶⁶

Lawrence bezweifelt indessen, daß die neue Konzeption des Lebens von Arbeitern kommen könne, die durch Industrialisierung, Maschinensystem und darauf abgestelltes Bildungswesen in ihrem Lebensnerv gebrochen und in ihrem Denken und Handeln eher zu lebenden Automaten geworden seien.⁶⁷ Ohne das Bedürfnis nach einer qualitativen Lebensalternative, und hierbei hat Lawrence das Beispiel der Oktoberrevolution von 1917 eher als Warnung vor dem Falschen im Auge, führe die Klassenauseinandersetzung bestenfalls zu einer Umverteilung des Eigentums, ohne daß sich an der Lebensfeindlichkeit des Bestehenden etwas ändere.⁶⁸

Von der Frauenbewegung heißt es:

“The women suffragists, who are certainly the bravest, and, in the old sense, most heroic party amongst us, even they are content to fight the old battles on the old ground, to fight an old system of self-preservation to obtain a more advanced system of self-preservation. The vote is only a means, they admit.”⁶⁹

Das fortgeschrittenere System der Selbsterhaltung aber stelle die Frauen den Männern gleich in der Verabsolutierung des abstrakt Männlichen, in der Negation der Sinnlichkeit, in der normativen und sterilen Idealisierung der Lebensprozesse, in der Verwissenschaftlichung und Abtötung alles Natürlichen. Was die Frauenbewegung erstrebe, sei im Resultat die Zerstörung der Frauen als notwendiges Komplement des Mannes und letztlich die Zerstörung der vitalen Energien beider Geschlechter.

“Today, the best part of womanhood is wrapped tight and tense in the folds of the Logos, she is bodyless, abstract, and driven by a self-determination terrible to behold. A strange ‘spiritual’ creature is woman today, driven on and on by the evil demon of the old Logos, never for a moment allowed to escape and be herself. The evil Logos says she must be ‘significant’, she must ‘make something worth while’ of her life. So on and on she goes, making something worth while, piling up the evil forms of our civilisation higher and higher

66 Lawrence 1968, S. 265.

67 Vgl. ebenda, „Enslaved by Civilization“. Vgl. auch Lawrence 1987, Kapitel 17. Vgl. auch Sanders 1973, Kapitel 5. Vgl. auch Scheckner 1984, S. 434.

68 Vgl. Lawrence 1985, S. 36-38. Vgl. auch Lawrence 1981, S. 13, 16, 129.

69 Lawrence 1985, S. 14.

(...R.H.) *All our present life-forms are evil. But with a persistence that would be angelic if it were not devilish woman insists on the best in life, by which she means the best of our evil life-forms, unable to realise that the best of evil life-forms are the most evil.*⁷⁰

Am Ende dieser Emanzipation könnte die falsche Versöhnung des Gegensatzes von Männern und Frauen im Zeichen der Maschine stehen, welche in ihrer Geschlechtsneutralität die lebendige Polarität einebne.⁷¹

Ohne wirkungsvolle Opposition von außen treibt diese unter dem Primat der männlichen Selbsterhaltung stehende Zivilisation einem Punkt entgegen, an dem sie sich von innen heraus zerstört und auflöst. Lawrence sieht im ersten Weltkrieg eine der sich in diesem Zusammenhang anbahnenden Katastrophen. Geführt aus dem Prinzip der Selbsterhaltung schlage dieser Krieg um in die Vernichtung dessen, was er erhalten sollte. Und diese absurde Konsequenz manifestiere zugleich den Triumph der Ökonomie der Verschwendung über jene der „self-preservation“ in einem jedes kalkulierbare Maß übersteigenden orgiastischen Rausch der Destruktion von Gütern und Personen. Wo die Menschen nicht rückhaltlos sich ausleben könnten, wo ihr Lebenstrieb unterdrückt werde, schlage dieser um in einen ebenso hemmungslos ausgebotenen Todestrieb. Im Massensterben der Schützengräben kulminierte zum einen der im Frieden bereits ubiquitäre Lebenshaß in seiner sadistischen und masochistischen Variante. Zum anderen zeige sich in dieser Geringschätzung und Entwertung des Lebens eine Negation der Negation, eine Absage an eine Zivilisation, in der das Leben nicht lohnt, weil es nur um den Preis der Abtötung erhalten werden kann, und zugleich eine geschlagene Bresche, aus der ein noch ungeborenes Neues vielleicht entspränge.⁷²

“It is not really a question of victories or defeats. It is a question of fulfilment, and release from the old prison-house of a dead form. The war is one bout in the terrific, horrible labour, our civilisation laboring in child-birth, and unable to bring forth. How will it end? Will there be (...R.H.) a birth? Or will it end in nothing, all the agony going to stiffen the old form deader, to enclose the unborn more helplessly and drearily. It may easily be.”⁷³

70 Lawrence 1981, S. 82.

71 Vgl. Lawrence 1962, S. 209. Vgl. auch Lawrence 1985, S. 15-17.

72 Vgl. Lawrence 1981, S. 109. Vgl. auch Lawrence 1988, S. 259, 260, 277, 289, 290.

73 Lawrence 1988, S. 290.

Lawrence sieht in seiner Gegenwart eine Epochenschwelle, in der das zweite große Zeitalter der Menschheit, das antithetisch auf die Ära des Weiblichen folgende Reich des Männlichen, triumphiert und in seinem Triumph untergeht. In manchen Aspekten berührt sich diese von okkultistischen Studien und Nietzschelektüre beeinflusste Zivilisationskritik mit dem Kulturpessimismus von Oswald Spenglers zeitgleich entstandenem *Der Untergang des Abendlandes*.⁷⁴ Andererseits ist für Lawrence der notwendige Zerfall am Ende eines historischen Zyklus die Bedingung eines möglichen qualitativen Sprungs über alles Dagewesene hinaus. Auf das Zeitalter des Sohnes kann ein drittes Zeitalter folgen, das des Heiligen Geistes, in dem männliches und weibliches Prinzip versöhnt wären, und in dem nicht nur alle bisherige Geschichte, sondern Geschichte überhaupt in einer immerwährenden erlösten Gegenwart aufgehoben wäre. In dieser universalen Synthese bedürfte die Menschheit nicht mehr der ihrer Trennung vom Kosmos und von sich selbst entspringenden Idee eines transzendenten Gottes. In ihrer Wiedervereinigung mit dem Fremden, Entfremdeten als einer wiedergewonnenen Einheit mit sich selbst nähme sie Gott, die komplementäre Idee des eigenen verlorenen Wesens, in sich selbst zurück.

Dieses dritte Zeitalter liegt ungeboren im Schoß des zweiten, dessen Todeswehen seine Geburtswehen sein könnten. In der technischen Blüte der zweiten Zivilisation liegt der Widerschein der dritten, deren Licht indessen nicht direkt über diese Reflexion ex negativo erfahrbar ist, sondern nur über den Bruch mit dem, was zum Untergang bestimmt ist. Unter diesem Vorzeichen beurteilt Lawrence die Auflösung traditionaler agrarischer und urbaner Lebensformen durch die gesellschaftlichen Modernisierungsschübe, die mit Beginn des 20. Jahrhunderts an Schnelligkeit und Intensität zunehmen. Sie bedeuten schmerzlichen Verlust, weil sie gewohnten Orientierungen und Identifikationen die Grundlage entziehen, die aber auf Grund ihrer Einseitigkeit ohnehin einer weiteren Entwicklung des Lebens im Wege gestanden hätten. Andererseits bezeugen sie die Notwendigkeit einer fundamentalen Neuorientierung, die sie, als radikalste Exekutoren des Alten, als Selbstexekution einer überlebten Welt, auf ihrer eigenen Grundlage nicht bieten können. Mit der Desintegration, die sie in Gang setzen, legen sie die Bauelemente, die tragenden Pfeiler, die konstitutiven Prinzipien der abendländischen Geschichte in ihrem christlichen und jüdischen Strang, in heidnischem Polytheismus und griechischer Philosophie bloß. Sie erlauben dem Bewusst-

74 Vgl. Delavenay 1972, S. 453, 454. Vgl. auch Milton 1987, S. 2ff.

sein, sich seiner eigenen toten und vergessenen Formen zu erinnern, um in dem Abgelebten und in den Zerstörungen der eigenen Zeit die Lebensfunken zu finden, aus denen der Vogel Phönix erneut erstehen könnte. Am Werk von Edgar Allan Poe die Bedingungen der eigenen Gegenwart diskutierend schreibt Lawrence:

“For men who are born at the end of a great era or epoch nothing remains but the seething reduction back to the elements.” Es geht um das Fortschreiten “down the long process of post-mortem activity in disintegration. This is how the dead bury their dead. This is how man must bury his own dead self (...R.H.) It is only perfect courage which can carry us through the extremity of death, through the crisis of our own nullification, the midwinter which is the end of the end and the beginning of the beginning.”⁷⁵

In diesem umfassenden Prozeß, in dem das Kontemporane in seine Oberflächenelemente auseinandergelegt und zugleich in seiner historischen Tektonik Schicht um Schicht abgetragen wird, in dieser synchronen und diachronen Analyse offenbaren sich die Korrespondenzpunkte, welche das Vergangene mit dem Zukünftigen als seinem erlösten Dasein verbinden. In seinen gesellschaftlichen und individuellen Krisenerfahrungen erblickt Lawrence das Wirken einer Apokalypse, in der Gericht und Rettung, Vernichtung und Offenbarung des ganz Anderen in eins fallen. Der Zusammenbruch der viktorianischen und edwardianischen Konventionen, der Niedergang des bürgerlich-liberalen Besitzindividualismus, die im ersten Weltkrieg drastisch zutage tretenden Legitimationsverluste der herrschenden Schichten, das in Bewegung geratene Klassen- und Geschlechterverhältnis, der Wandel der Sozialstruktur, die erhöhte geographische und gesellschaftliche Mobilität, die Veränderung der Familienbeziehungen, Erweiterungen des öffentlichen Erziehungswesens, die Erschütterung tradiertter Weltbilder durch die Naturwissenschaften, die widersprüchlichen Abläufe höherer Vergesellschaftung, Zersetzung der Lebenswelten durch Rationalisierung und Verwissenschaftlichung, die fortschreitende Durchkapitalisierung aller gesellschaftlichen Beziehungen, der rapide industrielle Verschleiß von Menschen und Natur, die psychischen, ästhetischen und politischen Reaktionen auf die Krise bilden die Gegenstände, an denen Lawrence die messianische Korrespondenz von geschichtlicher Negation und dialektischer Aufhebung des Negierten thema-

75 Lawrence, S. 117.

tisiert. Im Untergehenden ist das Eben- und Gegenbild des Neuen festzuhalten.

Jakob Böhme und William Blake entnimmt Lawrence die Anregung, das apokalyptische Geschehen als Möglichkeit einer individuell zu vollziehenden mystischen Transsubstantiation zu fassen. Mit Bezug auf die USA, dem in der Modernisierung fortgeschrittensten Land, heißt es:

“We wait for the miracle, for the new soft wind. Even the buds of iron break into soft little flames of issue. So people will change. So will the machine-parts open like buds and the great machines break into leaf. Even we can expect our iron ships to put forth vine and tendril and bunches of grapes, like the ships of Dionysos in full sail upon the ocean. It only wants the miracle, the new, soft, creative wind: which does not blow yet. Meanwhile we can only stand and wait, knowing that what is, is not. And we can listen to the sad, weird utterance of this classic America, watch the transmutation from men into machines and ghosts, hear the last metallic sounds. Perhaps we can see as well glimpses of the mystic transubstantiation.”⁷⁶

Was Lawrence in lebensphilosophischer, gänzlich innerweltlicher Aktualisierung der mystischen Tradition vorschlägt, ist nicht, wie ihm vorgeworfen wurde,⁷⁷ die regressive Rückübersetzung der zweiten Natur in die erste, sondern die Überwindung beider in einem versöhnten, geistleiblichen Leben, das in seinem ungehinderten Fluß seine geschichtlichen Verdinglichungsformen vitalistisch zu sich selbst kommen läßt. Die Perspektive dieser Versöhnung ist weit. Sie enthält zunächst die Beseitigung aller Stockungen des Lebensstroms, aller Barrieren, Verhärtungen, Stillstellungen, kurz, aller Ausdrucksformen des Prinzips der „self-preservation“, welche das freie Spiel des kosmischen Dualismus des Männlichen und Weiblichen behindern. An die Stelle der Spaltungen und Trennungen im Namen von Herrschaft, Privileg und Egoismus treten daher die Manifestationen eines unabschließbaren arten- und variantenreichen Entfaltungsprozesses, die in den ersteren lediglich ihren entfremdeten, verzerrten Widerschein haben. Die Versöhnung schreitet dann zweifach voran. Einmal über die Bewegung von Anziehung und Abstoßung der Gegensätze, die zwischen allen Kreaturen und auf allen Ebenen in Gang ist und zum anderen über die Gegenteiligkeit des Zusammenwachsens, welche die immer feinere Ausdiffe-

76 Ebenda, S. 30-31.

77 Zu Lawrence angeblicher Regression vgl. Caudwell 1972, S. 56.

renzung des Lebens begleitet. Dieser Vorgang vollzieht sich zugleich in synchroner und diachroner Richtung, so daß alles, was über die Apokalypse des 20. Jahrhunderts entwurzelt und aus der Bahn geworfen wird, einbezogen ist. Alle Oppositionen aus Geschichte und Gegenwart begegnen sich erneut und werden aufgehoben – Menschheit und Natur, Sein und Bewußtsein, die historischen Epochen, die gesellschaftlichen Klassen, Körper und Geist, Gefühl und Verstand, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Bewußtsein und Unbewußtes, Leben und Tod, Anfang und Ende, alle Formen des Wissens (Magie, Mythos, Religion, Philosophie, Kunst, Wissenschaft), Ruhe und Bewegung, Liebe, Gesetz und Macht, exzentrisches und konzentrisches Dasein, Absolutheit und Relativität, Autonomie und Heteronomie, Spontaneität und Reflexion, die menschlichen Rassen. Das Resultat der Versöhnung ist die Einheit von bedingter und unbedingter Existenz, von absolutem Wissen und absolutem Leben, von unendlicher Zergliederung und vollkommener Synthese im Individuum.⁷⁸

Die versöhnende Transsubstantiation des Bestehenden verlegt Lawrence in die mystisch-orgasmische Vereinigung von Mann und Frau im Sakrament einer Ehe, die mit der christlich oder säkularisiert zivilrechtlich fundierten Institution nur mehr den Namen gemein hat, die indessen kontrafaktisch jene kreative Erneuerung des Lebens verwirkliche, welche die anderen Eheformen aufgrund ihrer Unzulänglichkeit und ihrer modernen Erschütterungen nur behaupteten.⁷⁹ Im physischen und psychischen Vollzug der Ehe treten Mann und Frau in eine spontane und zugleich rituelle Kommunion, welche eine Synthese der sinnlich-kannibalistischen heidnischen und der spirituellmentalen christlichen Eucharistie ist,⁸⁰ aus der die Ehepartner als Inkorporation des Heiligen Geistes in ihrer individuellen Einzigartigkeit und Vollendung hervorgehen. Transfiguriert sind beide in Einheit mit sich selbst “the individual in his pure singleness, in his totality of consciousness, in his oneness of being: the Holy Ghost which is with us after our Pentecost.” Sie sind jeweils das “whole being speaking in one voice, soul and mind and psyche transfigured into oneness.”⁸¹ Damit dieser Akt einer innerweltlich gewendeten Lebens-Religion gelinge, müssen Mann und Frau sich befreien von allen

78 Vgl. Lawrence 1985, passim. Vgl. auch Lawrence 1962, passim.

79 Vgl. Lawrence 1985, S. 127.

80 Vgl. Lawrence 1962, S. 224-225. Zu der literarischen Tradition des Individuationsproblems im Kontext der Geschlechterbeziehungen, in der Lawrence steht, vgl. Leavis 1976, Kapitel 3.

81 Lawrence 1983, S. 133. Vgl. auch Miller 1980, S. 87f.

rückwärtigen Bedingungen und Bindungen ihrer Existenz, auch, so paradox dies erscheinen mag, von ihrer eigenen ehelichen Bindung. Sie müssen heraustreten aus ihren gesellschaftlichen Rollen, aus politischen und sozialen Verpflichtungen, aus ökonomischen Gesetzmäßigkeiten, aus Konventionen und Traditionen der Herkunft und aus den Zielen, Plänen und Bestrebungen der Zukunft, aus den Routinen des Körpers und den Gewohnheiten des Geistes. Sie müssen alle natürlichen und gesellschaftlichen Auflagen abschütteln, sich auch innerlich von allen gegengeschlechtlichen Impulsen reinigen. Sie müssen nackt und unbedingt werden, reiner Mann und reine Frau, beide autonom, ihr je eigenes Gesetz.

Beide repräsentieren nicht mehr eine außer ihnen liegende, objektive Welt sozialer und natürlicher Zusammenhänge, von denen sie abhängen. Sie nehmen, worunter sie subsumiert sind, in sich selbst zurück. Indem sie sind, was sie bedingt, erfahren sie die Bedingung als eigene Setzung, als eigene Tat, heben sie dadurch auf und von gewinnen ihre Freiheit zurück. Sie sind Subjekt in dem doppelten Sinne von Unterwerfung und Souveränität, der sich indessen nur dann einstellt, wenn die Heteronomie zum Moment der Autonomie geworden ist.⁸² Die Transformation der Repräsentation in Sein hat nichts willkürliches oder bewußtes. Sie geschieht unwillkürlich und unbewußt, spontan, durch die Anziehung der Gegensätze, die keine rein physische ist, sondern die Gesamtheit der körperlichen und psychischen Potenzen in das erotische Begehren einschließt.⁸³ Indem Mann und Frau ihrem Begehren rückhaltlos folgen, werden beide absolut, das heißt losgelöst von ihren zeitlichen und räumlichen Kontexten. Und indem sie das Selbstopfer der bedingungslosen Hingabe vollziehen, erleben sie ihre Kreuzigung und Vergabung und erfüllen mit dieser Absolution auch den zweiten Bedeutungsaspekt des Absoluten. Für den Augenblick der erotischen „consummation“ in einem mystischen Jetzt schließen sie in einer zum Punkt zusammengezogenen Unendlichkeit alles ein, was jemals war und sein wird. Sie sind die Welt in voller Aktualität und Potentialität. Füreinander aber sind sie das Fremde, Unbekannte, Andere, das Lockende und Bedrohliche, in dem sie ihren Untergang und ihre Auferstehung finden, während ihre Pflingsterfahrung ihre Entfremdung und Gegensätzlichkeit in einem Miteinander dialektisch aufhebt. Diese Gemeinschaft verbindet indessen nicht nur die Ehepartner untereinander

82 Vgl. Lawrence 1988, S. 79.

83 Vgl. Ebenda, S. 339-343.

der, sondern schließt sie mit einem Universum zusammen, das mit ihrer Auferstehung seine eigene feiert.

“Owing to the great coordination of everything in the universe, the genesis of the psyche of the human species is at the same time the genesis of the sun, the moon, and the thunderbolt: indeed, the genesis of everything (...R.H.) For the clue or quick of the universe lies in the creative mystery. And the clue or active quick of the creative mystery lies in the human psyche (...R.H.) Hence the only form of worship is to be: each man to be his own self, that which has issue from the mystery and takes form as an inscrutable self.”⁸⁴

Die Kommunion von Mann und Frau ist in mystischer Analogie zugleich die Kommunion des kosmisch Männlichen und Weiblichen. Beide sind Individuen und zugleich als solche ein allgegenwärtiges, allmächtiges, allwissendes Prinzip in einem universalen Dualismus. Aus ihrer paradoxalen Vereinigung gehen sie wiedergeboren auf höherer Stufe des Seins hervor, während mit ihnen ein neuer Himmel und eine neue Erde entspringen.

Soweit es sich bei der Versöhnung des Dualismus um das stets neue Einpendeln eines stets bedrohten Gleichgewichts zwischen Polen handelt, deren Gegensatz die konstitutive Gleichrangigkeit einschließt, enthalten Lawrences Überlegungen Elemente einer Demokratie, die weit über die von ihm kritisierte formale hinausgehen. Er ermutigt gewissermaßen die Individuen, die mangels Eigentum schon immer an den Rändern der bestehenden Gesellschaft waren und die, welche durch die Modernisierungsprozesse aus ihren herkömmlichen Verankerungen gerissen werden und ins Treiben geraten, diese unfreiwillige Freisetzung zu beantworten durch einen revolutionären Akt der individuellen Befreiung aus den Bindungen von Klassengesellschaft und Patriarchat. Er zieht die Konsequenz aus einer Entwicklung, die zu seiner Zeit einsetzt und in der heutigen Gegenwart erst allgemein spürbar wird, daß nämlich angesichts eines immer schnelleren Wandels moderner Gesellschaften individuelle Identität nicht mehr über langfristig stabile soziale Bezugsnetze garantiert wird, sondern immer mehr eine eigenverantwortliche, eigenschöpferische Leistung der einzelnen darstellt.⁸⁵ Dabei nähern sich seine Vorstellungen zwar nicht in Wortlaut und Begründung, jedoch im Ergebnis denen an, die Marx mit dem Kommunismus verbindet, in dem die

84 Lawrence 1962, S. 137. Vgl. Kalnins 1986, S. 174, 175. Vgl. auch Vickery 1988, S. 167.

85 Vgl. zum Problem der Identität unter dem Druck der Modernisierung Habermas 1976, S. 93f.

abstrakte Gleichheit der bürgerlichen Gesellschaft abgelöst sei durch die konkrete Gleichheit der ungleichen Individuen, deren jedes sich nach seinen Fähigkeiten und seinen Bedürfnissen entwickle. Lawrences „nackte“ Individuen, die sich erotisch einzig als Menschen ohne sozialen Titel begegnen, verwirklichen die Postulate der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in radikalerer Weise als es die Beschränkung auf die juristische und politische Ebene erlaubt. Dem widerspricht nicht, daß Lawrence in Ablehnung der Staatsform, die er kennt, „*Fierté, Inégalité, Hostilité*“ zu seiner provokanten Parole macht.⁸⁶ Auf der Basis eines vom individuellen Bedürfnis bestimmten Zugangs zum allgemeinen Reichtum wäre die gesellschaftliche Form des Eigentums, Staatseigentum oder eine andere Form des Gemeineigentums, sekundär.⁸⁷ Lawrence läßt es sogar dahingestellt, ob nach dem Zerfall der traditionellen gesellschaftlichen Zentren die Individuen, die nun in einer neuen pluralistischen Gesellschaft ihre eigenen Zentren in sich selbst bilden müssen, überhaupt noch der Regierung und der Gesetze bedürften.

“There would be no need for laws and governments: agreement would be spontaneous. Even the great concerted social activities would be essentially spontaneous.”⁸⁸

Unter dem Eindruck einer zunehmenden Skepsis, ob sich angesichts der Ziele der Frauen- und Arbeiterbewegung und angesichts der generellen Störung des Geschlechterverhältnisses eine wirksame Reform über die Revolutionierung der Ehe rasch genug durchsetzen lasse, verkehrt sich indessen die Utopie einer anarchischen Demokratie in Lawrences Entwürfen Zug um Zug in das Modell einer autoritären, hierarchischen Gesellschaft, in der nur mehr inhärent, im Kreis einer aristokratischen Führungselite, letztlich einzig in der Figur eines repräsentativen Führers, der demokratische Gedanke aufgehoben ist. Dies geht zusammen mit der Aufkündigung der Balance im Geschlechterverhältnis und der Behauptung einer männlichen Dominanz im Vorgang der ehelichen Verbindung. Der Heilige Geist, der im Zuge der Vereinigung das neue Zeitalter und die wiedergeborenen Individuen als symbolische Wirklichkeit und als symbolische Formen stiftet, ist zwar die Synthese der beiden Partner, aber unter männlichem Vorzeichen. Die Transsubstantiation vollzieht sich „in pure utterance (...R.H.) united by the Holy Spirit“,⁸⁹ der

86 Vgl. Lawrence 1988, S. 82. Vgl. Lawrence 1981a, S. 254.

87 Vgl. Lawrence 1985, S. 38.

88 Lawrence 1988, S. 81. Vgl. auch ebenda, S. 73. Vgl. Williams 1963, S. 170-171.

89 Lawrence 1985, S. 127.

„the voice of the self in its wholeness“ ist.⁹⁰ Daß diese Äußerung maskulin akzentuiert ist, ergibt sich zum einen daraus, daß das ablaufende Zeitalter das des Sohnes, des Bewußtseins und des Wortes ist (das auf der Ebene des Heiligen Geistes gewissermaßen zur Glossolalie der Symbolsprache aufgehoben wird). Zum anderen wird der maskuline Akzent von Lawrence auch direkt bestätigt, indem er den Mann zum „utterer“ macht, dessen Aufgabe im unendlichen Versuch liege, die Unaussprechlichkeit der Frau auszusprechen, die sich selbst nicht aussprechen könne.⁹¹ Im Widerspruch zu einer möglichen androgynen Lesart von Lawrences Befreiungskonzept (die Einheit von Mann=Bewußtsein und Frau=Sein ließe sich lesen von seiten der Frau als Einheit von Sein und Bewußtsein mit dem Akzent auf dem Sein und von seiten des Mannes als Einheit von Bewußtsein und Sein mit dem Akzent auf dem Bewußtsein) erteilt Lawrence mit der Maskulinisierung des Heiligen Geistes dem Mann auch im Zustand der Wiedergeburt die Dominanz und spricht der Frau letztlich die Möglichkeit eigener Individuation ab.

In der eigenen Transsubstantiation zur Fähigkeit absoluter Äußerung gelangt, erteilt der Mann der Frau die symbolische Individuation, indem er sie als Frau erkennt, anerkennt und sie damit zur bestimmten Frau macht, ihr eine bestimmte Gestalt verleiht. Unausgesprochen war sie da an sich, in sprach- und bewußtlosem, formlosem Sein und ohne Identität. Nun spricht er sie physisch, psychisch und mental aus als Dasein für ihn. Damit überantwortet er die Frau nach mehreren Seiten der Dialektik des Symbolischen, indem ihr Frau-Sein vermittelt wird durch die Repräsentation einer bestimmten Frauen-Form. Ihr Sein geht indessen nicht auf in dieser Form, in ihrem Dasein für ihn. Was sie für ihn ist, ist und ist zugleich nicht, was sie ist. In seinem Bild von ihr ist sie bei sich und zugleich sich fremd. Sie ist sich selbst und ihre Stellvertreterin. Sie ist gegenwärtig und zugleich abwesend, vollendet und unfertig, erfüllt und leer, eins mit sich und entzweit, identisch und nicht identisch. Sie ist in ihrer symbolischen Existenz zugleich ihre Allegorie. Die Spannung zwischen dem, was sie ist und dem, was sie repräsentiert, treibt sie in eine unendliche Bewegung des Werdens, in der sie vergeblich versucht, sich mit ihrem Bild zu vereinen. Der Vorgang wird dadurch noch komplizierter, daß sie nicht immer dasselbe Bild vor sich hat, sondern der Mann Stück um Stück ihre unausgesprochene Existenz ausspricht, daß sie daher Zug um Zug ihr eigenes Sein als fremdes erkennt, das sie sich erfolglos zu

90 Vgl. Lawrence 1983, S. 134.

91 Vgl. Lawrence 1962, S. 145. Vgl. auch Lawrence 1985, S. 108.

eigen machen muß. Sie bleibt von ihm abhängig, verurteilt, ihm in seinen Äußerungen zu folgen, solange ihm Wissen, Bewußtsein und Äußerung, ihr aber auch im erlösten Zustand nur Sein, Schweigen oder dem Manne nachzureden zugesprochen wird. Statt der Versöhnung ist sie in einem Zustand, in dem sie sich nicht mehr und noch nicht selbst gehört.

Lawrence bindet die Individuation des Mannes an die unendliche Reihe orgasmischer Äußerungen, in deren Folge der Mann die Frau immer tiefer und umfassender ausspricht, in jeder neuen Äußerung den dialektischen Umschlag vom Symbolischen ins Allegorische transzendierend, der allen vorangehenden Äußerungen innewohnt. Die konstitutive Dialektik des Symbols wird gewissermaßen von der systematisch-logischen Ebene projiziert auf die historische Ebene individueller Biographie und einer allmählichen Durchsetzung des neuen Ehemodells.⁹² Das Unvollkommene in der Zeit ist der Aspekt der Repräsentation im Symbol, das in sich selbst zugleich die Vollkommenheit birgt. Vom Unvollendeten her muß das Vollendete erfahrbar sein.

Der Widerspruch dieser Konzeption ist Lawrence bewußt. Er liegt darin, daß die symbolische Äußerung per se in Distanz zu dem tritt, dessen unmittelbare Anwesenheit sie beschwört. Wo Vollkommenheit erreicht sei, merkt Lawrence an, entfalle die Notwendigkeit einer Äußerung.⁹³ "It is only a disproportion, or a dissatisfaction, which makes the man struggle into articulation."⁹⁴ Wird der Heilige Geist als männliche "utterance" bestimmt, so erweist sich der versöhnte Zustand selbst als unversöhnt. Wenn das männliche Interesse die Hegemonie selbst im Augenblick der Erfüllung nicht loslassen kann, sondern sie im Gegenteil verabsolutiert, dann wird die Erlösung nicht nur für die Frau sondern auch für den Mann verspielt. Äußerungen sind per se von Repräsentation nicht ablösbar und daher einer vollen Individuation im Wege. Es spielt dabei keine Rolle, ob das Symbol in der Lebensform, in der Körpergestalt, in der bestimmten Ehekonstellation, in der Kunst oder in der Religion zur Diskussion steht, wobei in Lawrences Religion des Lebens ohnehin Kunst, Religion und Leben widersprüchlich zusammenfallen.⁹⁵ Das Symbol ist nicht nur in bestimmten Manifestationen, nicht nur

92 Vgl. Lawrence 1985, S. 127.

93 Vgl. ebenda, S. 20.

94 Ebenda, S. 71.

95 Vgl. Lawrence 1985, S. 59, 90. Vgl. auch Lawrence 1962, S. 39. Vgl. auch Lawrence 1981, S. 118.

relativ zur Person, zur Situation, sondern überhaupt und immer zur Erfüllung von Lawrences Programm ungeeignet. Das Symbol überwindet nicht die Ökonomie männlicher „self-preservation“, sondern setzt sie unter dem Vorwand ihrer Überwindung fort.

Da Lawrence trotz des Widerspruchs an seiner Konzeption festhält, finden die symbolisierenden Bemühungen des Mannes unter dem Vorzeichen einer völligen Verkehrung des Verhältnisses von Ökonomie der Verschwendung und Ökonomie der „self-preservation“, Leben und Kunst, Sein und Bewußtsein statt. Nun bedeutet das höchste Ziel, „to know how not-to-know“, nicht mehr die aus der impulsiv-unbewußten Spontaneität des Überschlags entspringende, nicht erarbeitete, sondern empfangene Erkenntnis. Das wissende Nichtwissen resultiert stattdessen umgekehrt aus einer faustischen Anstrengung: aus der unablässig erstrebten Kumulation alles Wissens, aus der aufs Äußerste gesteigerten Leistung des Bewußtseins, aus der höchsten Anspannung des Willens soll der Sprung in die Unmittelbarkeit des Lebens, der Wahrheit und der Offenbarung ermöglicht werden. Ungeachtet des Bruchs, den Lawrence mit seiner nonkonformistischen Erziehung vollzieht, wird ihm durch die egoistische Verkehrung seiner Position eine in die Religion des Lebens, in die Lebenskunst übersetzte protestantische Arbeitsethik nahegelegt.

“When we know *all things* about ourselves we shall (...R.H.) enter upon our being (...R.H.) When we know that the unique, incommunicable creative mystery of the Self is within us and precedes us, then we shall be able to take our full being from this mystery. We shall at last learn the pure lesson of knowing not-to-know. We shall know so perfectly that in fullness of knowledge we shall yield to the mystery, and become spontaneous in full consciousness. Our will will be so strong that we can simply, through sheer strength, defer from willing.”⁹⁶

Lawrence ermutigt den Mann damit zu einer ebenso schrankenlosen wie aufreibenden Durchdringung und Eroberung der Totalität des noch nicht bewußten (daher als weiblich angenommenen) Seins, dessen Überführung in die historischen Formen des Bewußtseins (in die Formen des „sensual mind“: „myths“, „legends“, „romances“; und in die Formen des „cerebral consciousness“: „cosmic theories of the ancient world“, „laws, physical and ethical“,

96 Lawrence 1962, S. 49.

„scientific relation between particular bodies or substances, and the great laws“, „philosophy“) von fern Erinnerungen an Hegels Phänomenologie des Geistes weckt und schließlich in der symbolischen Kunst die Versöhnung aller Formen des Bewußtseins untereinander und mit dem Sein erreichen soll.⁹⁷ Er verpflichtet den Mann damit ebenfalls auf eine unendliche Bewegung des Werdens, auf Durcharbeiten der Welt der Repräsentanzen, deren Ziel, die Kunst des Lebens, durch ihren symbolischen Charakter den Zweifel offen läßt, ob dieses Ziel nicht nur eine weitere repräsentative Etappe sei. In der Erfahrung des Heiligen Geistes wäre der Mann einerseits in seiner Relativität aufgehobener, absoluter Mann, absolutes Wissen und Bewußtsein. Zugleich wäre er Repräsentant des Absoluten und absoluter Repräsentant. In dieser durch den symbolischen Charakter des Ziels gewissermaßen ziellosen Bewegung ist der Mann (in umgekehrter Weise und dennoch analog zur Frau) durchgängig nicht mehr und noch nicht bei sich. Entwurzelt, labil, verunsichert, ist er immer auf dem Weg zu sich selbst, ohne je anzukommen. Wäre er im Zustand des Heiligen Geistes bei sich, müßte er die symbolische Existenz verlassen, „utterance“ preisgeben und auf die Konzeption der Lebenskunst verzichten. Daß er diesen Selbstverlust im Weiblichen nicht riskiert, bringt das Symbolische in die Gefahr, seine Legitimation als Erlösung zu verlieren, zur bloßen Darstellung und Allegorie der verspielten Erlösung zu werden. Die Labilität des Symbols, der symbolischen Männlichkeit, verlangt daher die unablässige, bei Lawrence an die Grenze der Erschöpfung getriebene, paradoxe Bemühung, das Symbolische mit den Mittel des Symbols aufzuheben, zu überschreiten, um es in Glaubwürdigkeit als Symbol zu erhalten. Es gleicht dies gewissermaßen der intensiven Bemühung eines Schauspielers, die gespielte Rolle zu leben, bzw. die getragene Maske in das wahrhafte Gesicht zu transfigurieren.⁹⁸

Lawrence wird hier geradezu von seiner eigenen Kritik an den nichtauthentischen Lebensformen der bestehenden Gesellschaft, den Mechanismen der Sozialrollen, der kopfgesteuerten Simulation von Gefühlen, den narzißtischen Performancen, den hysterischen Einbildungen verfolgt und eingeholt. Dem „counterfeit“ der nichtauthentischen Gesellschaftlichkeit, der Zivilisation des Surrogats (“there is substitute for everything – life-substitute“⁹⁹)

97 Vgl. ebenda, S. 136-138.

98 Vgl. Eliots Konzept der Unpersönlichkeit als Reduktion auf ein ähnliches Problem. In: Drexler 1980, Kapitel 4.

99 Lawrence 1983, S. 143.

zum Verwechselln ähnlich zu werden, ist die beständige Gefahr, in der die symbolische Lebenskunst steht. Um der falschen Vergesellschaftung des Individuums eine genuine Individuation entgegenzusetzen, muß Lawrence alle Kräfte aufbieten, die imaginativ vorgestellte freie Existenz als Wirklichkeit zu sehen. Dabei verzehrt die Lebenskunst, die Leben werden soll, das Leben. Lawrences Tuberkulose könnte in diesem Zusammenhang geradezu zur biographischen Metapher werden für eine maskuline, ästhetische Selbsterlösung, die das Leben doppelt ver-lebt, zum einen als am Leben vorbeigelebtes Kunstleben und zum anderen als Zerstörung des Lebens um der Kunst willen, wobei sich die erhoffte versöhnende „consummation“ tragisch-ironisch in „consumption“ verkehrt hätte.

Der Mann, der ungeachtet aller Mühen bei der symbolischen Erlösung sich selbst im Wege steht, repräsentiert nicht nur die Frau (die er nach seinem Bilde formt), sondern auch sich selbst, bzw. andere Männer. In diesem Zusammenhang nimmt Lawrence die demokratische Perspektive auch für die Gemeinschaft der Männer zurück. Diese treten untereinander in die Konkurrenz um die Grade der Vollendung, die sie im Heiligen Geist erreichen. Daraus bildet sich ihre Hierarchie.

“The next relation has got to be a relationship of men towards men in a spirit of unfathomable trust and responsibility, service and leadership, obedience and pure authority. Men have got to choose their leaders, and obey them to the death. And it must be a system of culminating aristocracy, society tapering like a pyramid to the supreme leader. All of which sounds very distasteful at the moment. But upon the vital lessons we have learned during our era of love and spirit and democracy we can found our new order.”¹⁰⁰

In diesem Umschlag des inhärenten demokratischen Ansatzes in die Herrschaft einer aristokratischen Elite, die nichts mehr mit dem herkömmlichen Geburts- und Geldadel gemein hat, sondern sich aus allen Klassen und Schichten rekrutiert, und darüber hinaus im Führerprinzip berühren sich Lawrences Überlegungen, angeregt durch die Lektüre von Carlyle, Chamberlain, aber auch Walt Whitman mit den Ideologien jener europäischen Bewegungen, die den Weg zu Faschismus und Nationalsozialismus bereiteten.¹⁰¹ Im höchsten Führer als oberstem Repräsentanten inkarnieren sich die

100 Ebenda, S. 182.

101 Vgl. Lawrence 1962, S. 260-263. Vgl. auch Delavenay 1972, S. 255, 342, 493.

Eigenschaften des Mannes als „extreme being, the unthinkable warrior, creator, mover, and maker“ in Vollendung.¹⁰² Er ist „undenkbar“, weil er jene kritische Bewußtseinsgrenze zu überschreiten sucht, die das Symbol setzt. Er und bewegt sich daher in seiner lebenszerstörenden Existenz „nearest to death“.¹⁰³ Seine Todesnähe wäre in der Logik der lawrenceschen Konzeption dort am größten, wo er alle als das einzige absolute Individuum, als der einzige symbolisch Individuierte zu repräsentieren hätte. Daß der Versuch, die Kluft zwischen Präsenz und Repräsentation zu schließen, die Dialektik des Symbols auszuhebeln, unter Umständen das Opfer des eigenen Lebens einschliesse und gleichwohl selbst um diesen Preis nicht möglich wäre, zeigt das Scheitern des Konzepts.

Die Abkehr von demokratischen Vorstellungen verfängt sich in ihren eigenen Widersprüchen. Insistiert man indessen gegen Lawrence auf dem demokratischen Aspekt, so zeigt sich umgekehrt, daß eine selbständige Individuation von Mann und Frau, von allen Mitgliedern der Gesellschaft, welche das Element der Stellvertretung, der Repräsentation ausschließt, der propagierten Verwirklichung des Lebens am nächsten käme. Daß Lawrence sich dieses Sachverhalts bei seiner politisch-ästhetischen Umwertung der Werte bewußt gewesen sein könnte, zeigen die Paradoxien, die sich bei seiner Verknüpfung von demokratischen und aristokratischen Aspekten einstellen. Als Beobachter eines ablaufenden Zeitalters, aber auch als Verkünder einer neu anbrechenden Epoche merkt er an:

“There’s no getting away from it, mankind falls forever into the two divisions of aristocrat and democrat. The purest aristocrats during the Christian era taught democracy. And the purest democrats try to turn themselves into the most absolute aristocracy.”¹⁰⁴

Lawrences Symbolkonzeption, die hinter seiner Idee der zyklisch-offenen Charakter- und Werkformen, aber auch hinter seinen gesellschaftspolitischen Äußerungen steht, bleibt unaufhebbar ambivalent und läßt beide Möglichkeiten zu. Die Ambivalenz zeigt, daß die Entscheidung für maskuline Suprematie und hierarchisch-korporativen Führerstaat eine willkürliche Akzentuierung nach einer Seite ist,¹⁰⁵ die das Konzept nicht ausschöpft.

102 Lawrence 1962, S. 260. Vgl. auch Sanders 1973, S. 155ff.

103 Lawrence 1962, S. 260.

104 Lawrence 1981, S. 8.

105 Einerseits spricht Lawrence davon, daß „each man“ (im Sinne von „jeder Mensch“, unabhängig vom Geschlecht) die Möglichkeit der individuellen Selbstverwirklichung habe.

In Lawrences Biographie läßt sich der Versuch erkennen, den Weg der symbolischen Individuation selbst zu gehen. Die Autorität des Schriftstellers soll den messianischen Vorstellungen zur Erlösung der Gesellschaft Nachdruck verleihen. In seinen Freundschaften, in seiner Ehe, in seinem Umgang mit Vertretern der literarischen, künstlerischen und politischen Intelligenz (darunter John Middleton Murry, Katherine Mansfield, Edward Garnett, Edward Marsh, Harriet Monroe, Hilda Doolittle, Richard Aldington, E. M. Forster, Aldous Huxley, Cynthia und Herbert Asquith, Bertrand Russell, John Maynard Keynes) konstituiert sich die Persönlichkeit eines Entfremdeten. Durch den Aufstieg aus den proletarisch-kleinbürgerlichen Verhältnissen des Bergarbeitermilieus enturzelt, kann er auch in seinen neuen Umgebungen nicht Fuß fassen. Um überhaupt leben und arbeiten zu können, muß er die ästhetische Existenz zur Quelle seiner Identität machen. In Lawrences Beziehungen läßt sich jener Dualismus nachweisen, der ihn Hingabe und Selbstopfer von anderen verlangen läßt, die er selbst nicht geben kann, während er diese Unfähigkeit zugleich auf seine Umgebung projiziert, die deswegen seiner Kritik verfällt. Daraus ergibt sich das Muster eines unaufhörlichen Oszillierens zwischen Hoffnung und Enttäuschung, dessen Resultat Lawrences zeitweilige völlige psychische Isolation ist. Daraus ergibt sich auch der häufige Ortswechsel, das Durchmessen der Welt auf Reisen, die ihn unter anderem nach dem kontinentalen Europa, nach Ceylon, Australien, Mexiko und in die USA führen. Mit jedem Land verbindet sich auf andere Weise eine Aussicht, Versöhnung zu finden, die ebenso regelmäßig desillusioniert wird. Immer geht es dabei, wie in seinem zeitweilig gehegten Plan der Gründung einer „Rananim“ genannten utopischen Gemeinschaft, darum, die Wiedergeburt des Selbst mit einer Regeneration der gesamten Gesellschaft zu verknüpfen. Lawrences im engeren Sinne literarisches Schaffen, das hier nicht herangezogen werden konnte, macht extensiven Gebrauch von autobiographischem Material und zeichnet die Lebenskonflikte in imaginativer Umsetzung in einer Mischung aus ekstatisch übersteigter Intensität und dogmatischem Rigorismus, die beide Ausdrucksform der Selbstexilierung aus dem Bestehenden sind.¹⁰⁶

Vgl. Lawrence 1962, S. 137. Andererseits ist er der Meinung, daß für die Mehrheit der Menschen ("the mass of people") keine individuelle, sondern nur eine kollektive Selbstverwirklichung möglich sei, insofern sie von ihren Führern vertreten werde. Vgl. Lawrence 1983, S. 77.

106 Vgl. Delavenay 1972, Kapitel 10. Vgl. auch Zytaruk 1988.

Das Konfliktpotential des Werks zeigt sich in seiner widersprüchlichen Wirkung, die zwischen extremer Ablehnung und begeisterter Zustimmung alle Nuancen umfaßt. "Everywhere to-day", heißt es bei dem Marxisten Caudwell, der schon in den 1930er Jahren Lawrence einen sich selbst widersprechenden Faschisten nannte,¹⁰⁷

"will be found the conscious or unconscious followers of Lawrence – the pacifists, the snug little hedonists, the conscientious sexualists, the well-meaning Liberals, the idealists, all seeking the impossible solution, salvation through the free act of the individual will amid decay and disaster."¹⁰⁸

Die Feministin Kate Millett sieht Lawrence als „admirably astute politician“,¹⁰⁹ der die beginnende sexuelle Revolution seiner Zeit mißbraucht habe "to create a new order of (female, R.H.) dependence and subordination",¹¹⁰ in deren religiösem Zentrum die Idee des Ritualmords an der Frau stehe.¹¹¹ Demgegenüber haben andere wie Anaïs Nin,¹¹² Henry Miller¹¹³ und Norman Mailer¹¹⁴ Lawrence leidenschaftlich in Schutz genommen. Über die Erschütterungen der Zensur durch die juristischen Auseinandersetzungen um die Obszönität des Romans *Lady Chatterley's Lover*, über die Counter-Culture der amerikanischen Beat Generation der 1950er und 1960er Jahre¹¹⁵ reicht die Wirkung des Oeuvres von Lawrence bis hin zu Foucaults Untersuchungen zum Zusammenhang von Sexualität und Macht.¹¹⁶ "Lawrence raises some of the most perplexed questions of the relation of rebellious culture to dominant society", heißt es bei einem der gegenwärtigen Kritiker.¹¹⁷ "He may still sound sometimes as a dissident voice, but one which, given his two generations of rather remarkable effects, has been partly victimized by that very process he so aptly noted: 'Anything that *triumphs*, perishes'."¹¹⁸

107 Vgl. Leavis 1972, Kapitel 1.

108 Caudwell 1972, S. 71.

109 Milton 1985, S. 240.

110 Ebenda, S. 241.

111 Vgl. ebenda, S. 292f. Vgl. auch Lerner 1986, S. 69.

112 Vgl. Nin 1985, S. 13f., 49ff.

113 Vgl. Miller 1980, S. 27ff.

114 Vgl. Mailer 1985, Kapitel 3, Teil 2.

115 Widmer 1987, S. 170ff.

116 Vgl. Foucault 1983, S. 187.

117 Widmer 1987, S. 173.

118 Ebenda, S. 173f.

Literatur

- CAUDWELL, Christopher (1972): *Studies and Further Studies in a Dying Culture*, New York.
- CAVITCH, David (1969): *D.H. Lawrence and the New World*, New York.
- DELAVENAY, Émile (1972): *D.H. Lawrence: The Man and his Work*, London.
- DELAVENAY, Émile (1987): Lawrence, Otto Weininger and "Rather Raw Philosophy". In: Christopher Heywood (Hrsg.): *D.H. Lawrence: New Studies*, London.
- DREXLER, Peter (1980): *Escape from Personality*, Frankfurt a. M.
- EBBATSON, Roger (1980): *Lawrence and the Nature Tradition*, Brighton.
- EBBATSON, Roger (1987): *A Spark beneath the Wheel: Lawrence and Evolutionary Thought*. In: Christopher Heywood (Hrsg.): *D.H. Lawrence: New Studies*, London.
- ELLIS, David (1986): Lawrence and the Biological Psyche. In: Mara Kalnins (Hrsg.): *D.H. Lawrence: Centenary Essays*, Bristol.
- FOUCAULT, Michel (1983): *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M.
- GOODHEART, Eugene (1963): *The Utopian Vision of D.H. Lawrence*, Chicago.
- HABERMAS, Jürgen (1976): *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt a. M.
- HEYWOOD, Christopher (1987): "Blood Consciousness" and the Pioneers of the Reflex and Ganglionic Systems. In: Christopher Heywood (Hrsg.): *D.H. Lawrence: New Studies*, London.
- KALNINS, Mara (1986): *Symbolic Seeing: Lawrence and Heraclitus*. In: Mara Kalnins (Hrsg.): *D.H. Lawrence: Centenary Essays*, Bristol.
- KERMODE, Frank (1973): *D.H. Lawrence*, New York.
- LAWRENCE, David Herbert (1962): *The Symbolic Meaning* (hrsg. von Armin Arnold), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1968): *Phoenix II* (hrsg. von Warren Roberts und Harry T. Moore), London.

- LAWRENCE, David Herbert (1970): *Phoenix* (hrsg. von Edward McDonald), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1981): *Apocalypse* (hrsg. von Mara Kalnins), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1981a): *The Letters of D.H. Lawrence*, Bd. 2 (hrsg. von George J. Zytaruk und James T. Boulton), Cambridge.
- LAWRENCE, David Herbert (1983): *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*, Harmondsworth.
- LAWRENCE, David Herbert (1983a): *Lady Chatterley's Lover* (hrsg. von Ronald Friedland), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1983b): *A Propos of Lady Chatterley's Lover*. In: D.H. Lawrence (1983a): *Lady Chatterley's Lover* (hrsg. von Ronald Friedland), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1985): *Study of Thomas Hardy and Other Essays* (hrsg. von Bruce Steele), London.
- LAWRENCE, David Herbert (1987): *Women in Love* (hrsg. von D. Farmer, L. Vasey, J. Worthen), Cambridge.
- LAWRENCE, David Herbert (1988): *Reflections on the Death of a Porcupine and other Essays* (hrsg. von Michael Herbert), Cambridge.
- LEAVIS, Frank Raymond (1972): *The Great Tradition*, Harmondsworth.
- LEAVIS, Frank Raymond (1976): *D. H. Lawrence: Novelist*, Harmondsworth.
- LERNER, Lawrence (1986): *Lawrence and the Feminists*. In: Mara Kalnins (Hrsg.): *D.H. Lawrence: Centenary Essays*, Bristol.
- MAILER, Norman (1985): *The Prisoner of Sex*, New York.
- MILLER, Henry (1980): *The World of Lawrence*, Santa Barbara, Cal.
- MILLETT, Kate (1985): *Sexual Politics*, London.
- MILTON, Colin (1987): *Lawrence and Nietzsche*, Aberdeen.
- NIN, Anaïs (1985): *D.H. Lawrence. An Unprofessional Study*, London.
- SANDERS, Scott (1973): *D. H. Lawrence: The World of the Major Novels*, London.
- SCHECKNER, Peter (1984): *Class Consciousness in the Works of D. H. Lawrence: A New Reading*. In: *Midwest Quarterly* (XXV).

- VICKERY, John B. (1988): D.H. Lawrence and the Fantasia of Consciousness. In: Gamini Salgado und G.K. Das (Hrsg.): *The Spirit of D. H. Lawrence. Centenary Studies*, London.
- WIDMER, Kingsley (1987): Lawrence's Cultural Impact. In: Kingsley Widmer (Hrsg.): *The Legacy of D.H. Lawrence. New Essays*, London.
- WILLIAMS, Raymond (1963): Lawrence's Social Writings. In: Mark Spilka (Hrsg.): *D. H. Lawrence. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.
- ZYTARUK, George (1988): Rananim: D.H. Lawrence's Failed Utopia. In: Gamini Salgado und G.K. Das (Hrsg.): *The Spirit of D.H. Lawrence. Centenary Studies*, London.

(Der Beitrag wurde unter dem Titel D. H. Lawrence (1885-1930) zuerst in englischer Sprache veröffentlicht in: LANGE, Bernd-Peter (1990) (Hrsg.): *Classics in Cultural Criticism*, Bd. 1 (Britain), Frankfurt a. M.)

3 **Zum Einsatz der Verfremdungstechnik in James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man***

James Joyces früher autobiographischer Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* bietet einen guten Zugang zu Joyces Entwicklung und Einsatz von Verfremdungstechniken. Darüber hinaus gestattet er Einblicke in die sozialhistorischen Ursachen, die dem Autor den Einsatz verfremdender Gestaltungsmittel nahelegten. Im Folgenden soll es um beides gehen – um die Techniken und auch um die Konzeption, in der Joyce sie einsetzt. Dazu wird es notwendig sein, gewisse strukturelle Entsprechungen in Joyces Biographie und der Autobiographie zu berücksichtigen.

In einem ersten Schritt geht es um eine Skizze der Erzählerperspektive. Das *Portrait* ist überwiegend in der dritten Person Singular erzählt. Der Roman vereinbart, wie sich bereits daran ablesen läßt, autobiographische Qualität mit fiktionaler Distanz. Die Distanz verstärkt sich noch dadurch, daß die Hauptfigur nicht wie der Autor heißt, sondern den ungewöhnlichen Namen Stephen Dedalus trägt. Der Leser sieht ihn von außen durch den Blickwinkel eines anonym bleibenden, nicht als Person objektivierten Erzählers. Zugleich aber ist die Erzählung in der dritten Person Singular großenteils im *style indirect libre* gehalten und geht bisweilen in den inneren Monolog über. Die Distanz zwischen dem anonymen Erzähler und Stephen Dedalus wird dadurch zurückgenommen. Dem Leser kann es erscheinen, als werde das Berichtete unmittelbar aus Stephens Bewußtsein heraus mitgeteilt. Dedalus wird nicht mehr von außen gesehen, sondern stellt sich ohne Vermittler unmittelbar selbst dar.

Der Perspektivenwechsel zwischen dem Erzähler und Dedalus ist ein Strukturmerkmal des Romans, der ständig zwischen beiden Positionen oszilliert. Die verfremdende Qualität dieses Perspektivenwechsels ergibt sich aus der kritischen Haltung, die der Erzähler der Hauptfigur gegenüber einnimmt. Stephen erscheint dem Leser häufig komisch in seinen Taten und Überlegungen. In den Phasen des *style indirect libre* wird mit der Distanz auch die Komik aufgehoben, um dann wiederzukehren, wenn Dedalus erneut zum Gegenstand der Beobachtung wird. Man sieht ihn dann als einen Naiven, Gutgläubigen in den Freuden und Leiden von Kindheit und Adoleszenz, dem ein überlegener und erfahrener Beobachter gegenübersteht, der sich indessen

unversehens und sehr überraschend in jene problematische Figur zurückverwandelt.

Die Struktur des Perspektivenwechsels wiederholt sich in dem Verhältnis, das Stephen zu sich und seiner Umwelt hat. Auch hier wechseln distanzlose Unmittelbarkeit mit kritischem Abstand ab, in dem Stephen das eigene Verhalten als unangebracht und im Grunde komisch erscheint. Im Aufruhr seiner Sinne läuft Stephen nach einer Vorstellung fast atemlos aus dem Theater. “Pride and hope and desire like crushed herbs in his heart sent up vapours of maddening incense before the eyes of his mind.”¹ Dann folgt der Umschlag – “a power, akin to that which had often made anger or resentment fall from him, brought his steps to rest”² – mit dem Resultat des distanzierenden Perspektivenwechsels: “That is horse piss and rotted straw, he thought.”³ Auf dieser Ebene wechseln naive Überzeugung von der Rechtschaffenheit der eigenen Motive und der kindliche Glaube, es sei die Realität, wie sie sich gebe, ab mit dem Zweifel und der amüsierten Einsicht, daß es sich weder mit der eigenen Person noch mit der Umwelt so verhalte, wie es den Anschein hat.

Das Verhältnis des anonymen Erzählers zu Stephen wie auch der Umgang, den Stephen mit sich selbst und anderen pflegt, beschreibt die Figur einer Spirale. Naive und unreflektierte Unmittelbarkeit wechselt auf immer höheren Ebenen ab mit neuen Einsichten und Erfahrungen. Die weniger entwickelten Stufen werden in den entfaltetere aufgehoben. Das eine Moment treibt jeweils das andere als Reaktion auf sich hervor. Die Aspekte von Unmittelbarkeit und vermittelter Erfahrung stellen einander in Frage, setzen einander wechselseitig voraus und schlagen ineinander um. Man kann von einer Art dialektischer Bewegung sprechen.

Auch das Verhältnis der Kapitel des *Portrait* folgt derselben Struktur. Sie bilden die Entwicklungsstufen von Stephen in der Weise ab, daß die jeweils erreichte Stufe in ihrer Unmittelbarkeit vor Augen tritt, die vergangenen Phasen in sich aufhebt – eine Bewegung der Negation und des Bewahrens zugleich – und sich schon aus dem Blickwinkel ihrer zukünftigen Aufhebung im Kommenden reflexiv von der eigenen Erscheinung zu lösen beginnt. In

1 Joyce 1977, S. 80.

2 Ebenda.

3 Ebenda.

der Erstfassung des *Portrait* von 1904 – Programm des Inhalts und der darstellenden Methode in einem – heißt es:

“The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other form than its iron memorial aspect. Yet the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only.“⁴

Auch in der Endfassung des *Portrait* von 1914 meditiert Stephen über das Verhältnis der Zeiten:

“The past is consumed in the present and the present is living only because it brings forth the future.“⁵

Die Figur der Spirale ist erkennbar. Aber auch das Kriterium ist genannt, das für Unmittelbarkeit und kritische Distanz entscheidend ist — nur dort, wo das Leben auf der Höhe seiner Zeit ist, kann es die Vergangenheit aufheben und Träger der Zukunft sein. Das Abgestorbene aber verfällt der verfremdenden Darstellung. Die Kindheit, um bei dem von Joyce selbst gegebenen Beispiel zu bleiben, ist einmalig und unwiederholbar. Zugleich kehrt sie in jeder weiteren Lebensphase in der Unmittelbarkeit des Erlebens und Strebens wieder und wird aufs Neue hintan gelassen. Die Kapitel des *Portrait* folgen einerseits der Struktur des Perspektivenwechsels, insofern sich der Blickwinkel des Heranwachsenden, aber auch des ihn beobachtenden Erzählers verändert. Darüber hinaus aber sind sie in verfremdender Absicht so gegeneinander gestellt, daß sie sich in Frage stellen und relativieren. In ihrer Sukzession reihen sie heterogene Materialien aneinander, die gleichwohl auseinander hervorgehen.

In einem zweiten Analyseschritt wird nun zu untersuchen sein, wie Joyce die spirale Bewegung des Romans zusätzlich durch die Vieldimensionalität von Stephens Entwicklungsprozeß kompliziert. Da ist zunächst die Dimension der Individualgeschichte – eine Geschichte des Verlustes und der Desillusionierung. Nacheinander verliert die Hauptfigur die kindliche Unbefangenheit, die sexuelle „Unschuld“, den Glauben an die katholische Kirche und Religion, sozialen Status und Vermögen, Liebesbeziehungen und Freundschaften, die Heimat, ja schließlich sich selbst (indem Stephen am Ende des

4 Scholes/ Kain 1965, S. 60.

5 Joyce 1977, S. 226.

Portrait nicht mehr in eigener Person, sondern nur mehr vermittelt über sein Tagebuch vor den Leser tritt). Die Geschichte des Verlustes ist indessen nur die eine Seite des Prozesses. Auf einer anderen Ebene vollzieht er sich als zunehmend bewußte Ablehnung dessen, was verloren wird – als Bruch mit den sexuellen und religiösen Konventionen, mit der Familie, mit allen persönlichen Beziehungen, die von den Geboten der Respektabilität geprägt sind, mit den Erwartungen von Karriere und Aufstieg. Das zurückgewiesene Leben erscheint als Unterdrückung aller Impulse einer freien Entfaltung der Persönlichkeit, die, und das ist der hier zu erwähnende dritte Aspekt, immer mehr zum Leitbild einer positiven Alternative wird. Gegen Ende des *Portrait*, als er mit dem letzten noch verbliebenen Freunde bricht, verkündet Stephen sein Lebensprogramm:

“I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can.”⁶

Die Freiheit erscheint am größten im Augenblick, als Stephen die Schwelle vom Verlust gesellschaftlicher Zusammenhänge zum Selbstverlust überschreitet.

In die individuelle Entwicklung des Protagonisten ist die Dimension der Sozialgeschichte eingelassen. Verlust, Verrat, Korruption und Niedergang bestimmen auch hier die eine Seite des Vorgangs. Verrat und Korruption sind nach Stephens Ansicht verantwortlich für den Verlust aller Hoffnungen auf politischen und sozialen Fortschritt in Irland nach dem Sturz des großen Charles Stewart Parnell von der Spitze der Nationalist Party im Jahre 1890, nach dem Auseinanderbrechen jener mächtigen, von ihm geführten Volksbewegung, mit der irische Unabhängigkeit nach außen und soziale Verbesserungen nach innen erkämpft werden sollten. Träger des Übels und verantwortlich für die danach eintretende Stagnation des öffentlichen Lebens sind die besitzenden Klassen, der katholische Klerus und eine nach materiellen Vorteilen schielende käufliche Intelligenz. An die Seite der Enteignung im persönlichen Bereich – Stephen benutzt den Begriff „dispossession“⁷ – tritt die politische Expropriation. Aber auch hier ist die erzwungene Preisgabe von Positionen verbunden mit der Absage an sie. Stephen bricht mit den

6 Ebenda, S. 222.

7 Vgl. ebenda, S. 81.

sozialen und ökonomischen Gepflogenheiten der bürgerlichen Gesellschaft und verweigert einem in seinen Augen bornierten Nationalismus die Gefolgschaft. Und es fehlt nicht der positive Gegenentwurf, mit dem der Protagonist sich selbst die Aufgabe zuerkennt, in seiner künstlerischen Arbeit jenes irische Gewissen, das Nationalbewußtsein, zu schmieden, mit dem das Vermächtnis von Parnell gegen die Klasseninteressen der Besitzenden und gegen die britische Hegemonie erfüllt werden könnte. Fast am Ende des *Portrait* lautet eine Tagebucheintragung des nun völlig Isolierten, als Person nicht mehr Greifbaren:

“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.”⁸

Der Prozeß von Stephens Heranwachsen ist nicht nur einer des persönlichen Reifens und des Herauswachsendens aus der bürgerlichen Gesellschaft, sondern des Verlustes eines naiv-unmittelbaren Bei-sich-selbst-Seins und eines fraglosen In-der-bürgerlichen-Gesellschaft-Lebens. Im Verlust wird der Abstand zum Verlorenen gewonnen, das in der Distanz leblos, trivial wirkt und zum Gegenstand der sarkastischen Betrachtung wird. Verloren werden nicht nur Status und Beziehungen, sondern auch stückweise das in diesen Beziehungen gebildete Ich, die darin konstituierte Identität.

Das *Portrait* stellt das Zerbrechen von Fixierungen, Projektionen und Teilidentitäten dar. An die Stelle der Unmittelbarkeit tritt die bewußte kritische Vermittlung. Die autobiographischen Tatsachen, die den Weg des Verlustes markieren, werden dadurch in den Rang von literarischen Tatsachen erhoben, daß der Prozeß des Preisgebenmüssens zugleich der einer mit den Mitteln der Verfremdungstechnik gestalteten Distanzierung ist. Die Perspektive der Katastrophe auf der persönlichen, sozialen und politischen Ebene schlägt um in die Perspektive einer kritischen Selbst- und Gesellschaftseinschätzung. Der Not der Enteignung, des Herausgerissenwerdens aus den bürgerlichen Zusammenhängen gewinnt Stephen die historische Möglichkeit ab, das Enteignete aus der Distanz als ein fremdes und korrumpiertes Inhumanes zu sehen. Aus den autobiographisch niedergelegten Erfahrungen der gesellschaftlichen Deklassierung gewinnt Joyce die Mittel der verfremdenden literarischen Darstellung. Die Mittel der Verfremdung – hier wiederum des Perspektivenwechsels – enthalten im *Portrait* immer das Moment der erfahre-

8 Ebenda, S. 228.

nen Vertreibung aus dem vertrauten Lebenskreis, darüber hinaus aber die Aspekte der bewußten Negation und des befreienden Gegenentwurfs. Aus der übermächtigen Wirkung des negierenden Elements aber kann die positive Alternative nicht selbst Gestalt gewinnen – Freiheit erscheint überwiegend im negativen Sinne als „Freiheit von“ und nicht als „Freiheit zu“. Die verfremdenden Techniken enthalten den Ausweg eher implizit als explizit.

Der Name Stephen Dedalus deutet weitere Facetten in der vieldimensionalen Entwicklung der Hauptfigur an. Der Vorname erinnert an den heiligen Stephan, einen der ersten Märtyrer, in dessen Leben sich gewisse weitläufige „allusive parallels“ zu dem Stephens finden.

„After all, St. Stephen is not only cast out of his city and martyred (Stephen fühlt sich ebenfalls als Opfer seiner Gegner und als ins Exil getrieben, R.H.); before that he was a prophet and a preacher, seeking to revitalize the conscience of his race.“⁹

Der Nachname evoziert den Weisen Daedalus, den Erbauer des kretischen Labyrinths, der mit Hilfe selbst erfundener Flügel aus Federn und Wachs der Gefangenschaft auf der Insel entgeht. Im Namen seines Protagonisten zitiert Joyce frühchristliche und griechische Traditionen, Grundlagen der europäischen Kulturgeschichte, gegen die irischen Zustände. Die Anspielung entzündet sich daran, daß der Name einen Heiligen und einen Weisen enthält und daß ein bestimmtes nationales Selbstverständnis von Irland als der Insel der Heiligen und Weisen spricht. In einem Vortrag mit dem eher ironischen Titel *Ireland, Island of Saints and Sages* zitiert Joyce 1907 zum einen die Erneuerung dieses nationalen Anspruchs und distanziert sich zugleich von der jahrhundertelangen Tradition des Verrats und Betrugs, an der bis in die eigene Gegenwart noch jede irische Befreiungsbewegung gescheitert sei.¹⁰

Der Name der Hauptfigur strahlt verfremdend in verschiedene Richtungen aus. Er bindet eine heidnische und eine christliche Überlieferung in heterogener Weise zusammen und stört damit die Vorherrschaft des christlich-katholischen Elements. Seine Fremdartigkeit widerspricht der Tendenz zu gälisierender Volkstümelei, die mit der in den 1890er Jahren von der Gaelic League und nationalistischen Organisationen betriebenen Rückbesinnung auf die gälische Kultur und Sprache, auf das keltische Element in der irischen Geschichte einhergeht. St. Stephan leidet für seinen Glauben, Stephen dafür,

9 Scholes/ Kain 1965, S. 264.

10 Vgl. Joyce 1972, S. 153-174.

daß er seinen Glauben verliert und mit der Kirche bricht. Eine konsequente Umwertung der Werte.

Die verfremdende Kraft des Namens reicht indessen noch weiter. Die Stufen, die Stephen in seinem Reifeprozess durchläuft, sind Etappen, in denen er allmählich die Bedeutung des Namens begreift als zu erfüllendes Vermächtnis. Solange er dieser Bedeutung nicht inne wird, erscheint er komisch in seiner Bewußtlosigkeit. Als ihm der Sinn allmählich aufgeht, erneuert er auf seine Weise den Anspruch von Irland als Insel der Heiligen und Weisen – in anti-klerikaler, anti-nationalistischer und anti-bürgerlicher Weise – und gibt damit die Banalität und Trivialität seiner Umwelt der Lächerlichkeit preis. Aber auch die griechische und christliche Überlieferung, die der Name zitiert, wird durch Umwertung, Umfunktionierung und Transposition in den irischen Alltag zum Komischen distanziert. Es geht nicht um bloße Fortsetzung von Traditionen, sondern um deren dialektische Aufhebung in einer neuen, an der Freiheit orientierten Lebenspraxis. Dazu bedarf es nicht der Anpassung an Vorgegebenes, sondern der Kunst, über die trostlosen Bedingungen hinauszugelangen. Wenn Joyce im Motto des *Portrait* eine Anspielung auf Daedalus aus den *Metamorphosen* des Ovid zitiert (Et ignotas animum dimittit in artes – Und er richtete seinen Geist auf unbekannte Künste), so ist damit die Forderung nach Erfindungen erhoben, die der daedalischen Flügelkonstruktion als Mittel der Befreiung ebenbürtig sind.

Mit dieser Verflechtung von individueller, sozialer und nationaler Geschichte ist Stephens Entwicklung nicht ausgeschöpft. Sie reicht in die Dimensionen der Heilsgeschichte und der Historie der Menschengattung hinein. Heilsgeschichtlich wiederholt sich der Sündenfall der ersten Menschen in Stephens eigenen Verstößen gegen die religiöse und irische Disziplin. Die Austreibung aus dem Paradies, der Verlust von Gnade und Unschuld sind die Folge. Wie auf den anderen Ebenen ist es auch hier ein Vorgang des Verlustes, der Distanz zum Verlorenen, seiner bewußten Negation und eines alternativen Entwurfs, wobei das Verlorene als das Fremde erscheint, das verfremdet wird. Stephen rückt im *Portrait* an die Stelle von Adam, dem Stammvater der Menschheit,¹¹ und an die Stelle von Luzifer, mit dem er die Empörung gegen Gott und das stolze „non serviam: I will not serve“¹² teilt. Eine Fülle von Anspielungen läßt Stephen darüber hinaus als Christus er-

11 Vgl. Joyce 1977, S. 107, 108.

12 Vgl. ebenda, S. 108, 215.

scheinen, in dem sich die Einheit von Gottheit und Menschheit und das Projekt der Erlösung realisiert.¹³ Als Künstler vollzieht Stephen schließlich, was Luzifer vergeblich versuchte, sich an die Stelle Gottes zu setzen.¹⁴ Die Tendenz ist eine Umkehrung der Heilsgeschichte – die Austrocknung der metaphysischen Gefilde und eine Vermenschlichung des Göttlichen. Adam, der zugleich Christus und Gott ist, signalisiert den Menschen als Schöpfer seiner selbst. Die luziferische Qualität weist daraufhin, daß dieser Weg einer der Empörung sein muß gegen göttliche und menschliche Herrschaft über Menschen. Mit diesem Bruch von Normen und Konventionen, der aufklärerisch-verfremdenden Erniedrigung des Göttlichen, läßt es Joyce nicht bewenden. Eine Verkehrung von Himmel und Hölle mit sozialkritischer Stoßrichtung tritt hinzu. Die Höllenvision, die Stephen im dritten Kapitel während der Exerziten hat, erweist sich im fünften als die Realität der korruptierten irischen Intelligenz und der katholischen Kirche.¹⁵

Aus oppositioneller Sicht nimmt Joyce in Stephens Entwicklung eine bedeutende Verschmelzung von Persönlichem, Gesellschaftlichem, irischer Geschichte, europäischer Kulturhistorie und der Philogenese der Menschengattung vor. Sein Herausarbeiten aus der bürgerlichen Welt verlebendigt und aktualisiert das uralte Menschenprojekt der Abschüttelung von Zwang und Unterdrückung. Die Schranken, die Stephen überwindet, sind die, welche die Menschheit auf der Suche nach einem freien Leben hinter sich gelassen hat. Wenn Stephen verkündet, er wolle „the uncreated conscience of my race“ schmieden, so ist damit nicht nur das irische Gewissen als Nationalbewußtsein gemeint, sondern das Gattungsbewußtsein der Menschen. In der Geschichte des Widerstands vereinen sich individueller Fortschritt mit sozialem, nationalem und all-menschlichem Progreß. Daedalus, der Namenspatron, weist die Richtung, in der das geschehen könnte. Er ist Erfinder, Architekt, Konstrukteur, wendet die Naturgesetze schöpferisch an und vereint in sich die Aspekte von Hand- und Kopfarbeit. An die Rolle der Arbeit bei der Menschwerdung des Menschen wird hier erinnert aus der Perspektive der Aufhebung der klassengesellschaftlichen Arbeitsteilung.

Die Verklammerung der Dimensionen von Stephens Entwicklung und die verfremdende Distanz zu den abgelehnten Verhältnissen arbeitet Joyce durch eine virtuos gehandhabte Technik der Korrespondenzen und Kontraste her-

13 Vgl. ebenda, S. 218, 220, 224.

14 Vgl. ebenda, S. 194-195.

15 Vgl. ebenda, S. 126, 161, 178, 181, 186, 208, 213.

aus. Sie erlaubt, die anspielungshafte Gleichsetzung des Ungleichen und die Ungleichheit des scheinbar Gleichen herauszustellen. Als Beispiel neben der gerade entwickelten Reihe von Adam – Luzifer – Christus – Gott – Daedalus – St. Stephan – Parnell – Stephen kann deren weibliches Gegenstück dienen: Eva – die Gottesmutter Maria – die katholische Kirche – Irland als Geliebte – die Freundinnen Eileen und Emma – die Prostituierten. Mit der Opposition einer männlichen zu einer weiblichen Reihe versinnlicht Joyce die Suche Stephens nach seiner Bestimmung und nach einer Beziehung, in der er sie frei ausleben kann. Beide Pole der Reihe erlauben die Verknüpfung des Individuellen mit dem Gesellschaftlichen bis hin zur Gattungsebene. Auf beiden Seiten ist in dem einzelnen Individuum die Menschheit repräsentiert. Korrespondenz und Kontrast sind innerhalb derselben Reihe, aber auch in der Konfrontation der beiden Reihen enthalten. Sie setzen einander voraus, negieren einander und schlagen ineinander um, ähnlich wie es bei dem Perspektivenwechsel zwischen Stephen und dem anonymen Erzähler der Fall ist. Korrespondenz und Kontrast sind auch nicht auf die Figurenebene beschränkt. Im *Portrait* korrespondieren und kontrastieren die Wahrnehmungsfelder aller Sinne – Farben, Gerüche, Geschmacksempfindungen, Tastreize, Töne. Joyce erreicht damit eine enorme Verdichtung des semantischen Potentials der Sprache.

Nach der Aufspürung der verfremdenden Verfahren in Stephens Entwicklung wäre nun in einem weiteren Schritt die Technik der Verfremdung als Methode der ästhetischen Realitätsaneignung und Weise der literarischen Gestaltung systematischer zu betrachten. Dazu soll zunächst die Epiphanien-Technik diskutiert werden. (Der Name verrät bereits die spöttisch-verfremdende anti-theologische Intention.)

“Joyce mentions his Epiphanies in his letters and in his plan for *Stephen Hero* (der Vorstufe zum *Portrait*, R.H.), but the only definition of the form we have is that of Stephen Dedalus: “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.”¹⁶

Es handelt sich um imaginative Momentaufnahmen von Realität, in denen das Beobachtete aus seinem zeitlichen und räumlichen Kontinuum, meist dem Alltag der zeitgenössischen Umgebung, herausgehoben, in seinen Strukturen und seiner Bedeutung erfaßt und zum Komischen distanziert

16 Scholes/ Kain 1965, S. 3.

wird.¹⁷ Im *Portrait* findet sich im Gegensatz zu *Stephen Hero* der Begriff der Epiphanie nicht mehr, dafür aber ihre Anwendung in der Konzeption des Romans und die Erläuterung des ästhetisch-gnoseologischen Vorgangs. Sie steht im Zusammenhang mit dem, was Stephen über die ästhetische Wahrnehmung und über die dramatische Gestaltung als die höchste Form der Kunst auseinandersetzt. In Anlehnung an die ästhetischen Überlegungen des Thomas von Aquin, den er von theologischem Ballast reinigt, unterscheidet Stephen zwischen drei Stufen der ästhetischen Wahrnehmung – einer ersten Phase, in der das Objekt in seiner Ganzheit aus seiner Umgebung herausgehoben, distanziert und erfaßt wird.

“An esthetic image is presented to us either in space or in time (...R.H.) first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehend it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*.”¹⁸

Auf der nächsten Stufe tritt an die Stelle dieser unmittelbaren Synthese die Analyse, welche sich auf das Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen, auf die Struktur des Ganzen, auf den inneren, harmonischen Bewegungsrhythmus des Gegenstandes richtet:

“You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious. That is *consonantia*.”¹⁹

Auf der dritten Stufe gelangt die Wahrnehmung zur vermittelten Synthese, welche Struktur, Rhythmus und Erscheinungsform des Gegenstandes in einem erfaßt. Der Gegenstand wird in seiner unverwechselbaren Identität festgehalten.

“You make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing.”

In den scholastischen Begriffen des Thomas von Aquin handelt es sich hierbei um „quidditas, the whatness of a thing“, dessen Identität in eigentümlicher Weise erstrahlt.²⁰ Diese höchste Form der Synthese aber ist die Schön-

17 Vgl. Höllerer 1972, S. 66-67.

18 Joyce 1977, S. 192.

19 Ebenda.

20 Ebenda, S. 193. Stephen verdeutlicht den Vorgang am Beispiel eines Korbes, der von der Wahrnehmung erfaßt, unversehens aus seiner Umgebung herausgerissen wird, ins Zentrum

heit, die der Künstler im imaginativen Augenblick erkennt. Man muß im Augen behalten, daß die Erscheinungsweise dieser Theorie selbst verfremdete Züge trägt durch die triviale Situation, in der sie entwickelt wird, aber auch durch die scheinbare Inhaltsleere und formale Harmlosigkeit. Immerhin zeigt der erkenntnisleitende Dreischritt von der naiven Unmittelbarkeit zur vermittelten Erkenntnis eine Ähnlichkeit mit dem Verhältnis, das zwischen Stephen und dem anonymen Erzähler, aber auch zwischen Stephen und seiner Umwelt herrscht. Die Figur der Spirale zeichnet sich auch bei den Epiphanien ab. Erinnert man sich dann, daß jenes Verhältnis von den Aspekten Verlust, Negation und alternativer Entwurf in der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft gekennzeichnet ist, dann treten die sozialkritischen Assoziationsfelder dieser Theorie eher in den Blick.

In seinen Ausführungen zum Lyrischen, Epischen und dem Dramatischen als der höchsten Stufe der Kunst steuert Stephen weitere Aspekte zur genaueren Bestimmung der Epiphanien-Technik bei.

“The lyrical form is (...R.H.) the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry (...R.H.) He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion. The simplest epical form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broods upon himself as the centre of an epical event and this form progresses till the centre of emotional gravity is equidistant from the artist himself and from others. The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea (...R.H.) The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible esthetic life. The personality of the artist (...R.H.) refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the

der Aufmerksamkeit rückt, sein Dasein als gleichgültiger Gegenstand verliert und in seiner unverwechselbaren Einzigartigkeit, seiner Identität (quidditas, whatness) erkannt wird. Während in diesem Beispiel die verfremdende Distanzierung im allgemeinen Bereich des Erkenntnisvorgangs bleibt und die gesellschaftskritische Komponente nicht notwendig einschließt, ist das sozialkritische Moment überall dort zu finden, wo an die Stelle einfacher Gegenstände die Beobachtung einer sozialen Situation, etwa eines Gesprächs auf der Straße, rückt. Vgl. zu dem Korbbeispiel ebenda, S. 192-193.

human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished.”²¹

Beide Theoriestücke sind verbindbar und bezeichnen dann den Zusammenhang zwischen der höchsten Form der Wahrnehmung und der höchsten Form der Darstellung des ästhetischen Gegenstandes. In den Epiphanien, in denen der Erzähler hinter dem Beobachteten verschwindet und das Ganze in Gestalt eines Unverwechselbaren ein strukturiertes Eigenleben annimmt, ist sowohl „quidditas, the whatness of a thing“ wie auch die dramatische Form erreicht, in der sich die Persönlichkeit des Schriftstellers, seine Lebensenergie dem Gestalteten so mitteilen, daß eine Synthese von wahrnehmend-gestaltender Subjektivität und dem Wahrgenommenen zustande kommt. Diese Vermittlung von Subjekt und Objekt, in deren Verlauf das Subjekt mit dem Objekt in der Weise sich verbindet, daß es „refines itself out of existence“, wie Stephen es ausdrückt, trägt bei Joyce besondere Züge, welche die Vermittlung als Verfremdungstechnik erkennen lassen. In den drei Stufen des Wahrnehmungsprozesses (wholeness, harmony, whatness) und in den damit koordinierbaren drei Stufen der Gestaltung (lyrisch, episch, dramatisch) vollzieht sich die ästhetische Welt- und Selbstaneignung als Vorgang, der die Momente des zunehmenden Selbst- und Weltverlustes, der kritisch-negierenden Distanz und der großzügig-selbstverschenkenden Hingabe in sich vereint. Die soziale Erfahrung der Enteignung, des Verlustes von Vermögen, sozialem Status, des Glaubens, des gesamten Werthorizonts der bürgerlichen Welt, zusammen mit der Ablehnung des Verlorenen und der Suche nach einer Alternative, die Joyce mit seiner Hauptfigur Stephen teilt, ist die gesellschaftliche Voraussetzung und das *Movens* des literarischen Verfahrens.

Die Epiphanien und in gewissem Sinne, wie noch zu zeigen sein wird, auch das *Portrait* realisieren den negierenden, den ablehnenden Aspekt tendenziell stärker als den positiven Gegenentwurf, auf den die selbstverschenkende Hingabe deutet. Im *Portrait* gilt Stephens Hingabe, es ist im Auge zu behalten, daß Joyce an ihm den widersprüchlichen Entwicklungsgang eines Schriftstellers demonstriert, eher der künstlerischen Verarbeitung des Lebens als dem abgelehnten Leben selbst. Die Beziehung zum Objekt des ästhetischen Schaffens tritt tendenziell kompensatorisch an die Stelle der fehlenden positiven realen Beziehungen. Was Stephen an seinem Kommilitonen Lynch

21 Ebenda, S. 194.

kritisiert, daß er wohl aus Mangel an realen Sexualkontakten seine Lust auf eine Venusstatue im Museum richtet,²² trifft auch auf ihn selbst zu.

Der im fünften Kapitel des *Portrait* gezeigte Kompositionsprozeß der „Villanelle of the Temptress“ vereint alle Momente und Phasen von Wahrnehmung und Darstellung in dem hier dargelegten Sinne. Die ästhetische Vision zeigt das Bild der Versucherin, in der die weibliche Reihe der Korrespondenzen und Kontraste (Eva, Maria, Venus, katholische Kirche, Irland, Emma, die Prostituierte) artikuliert wird, in einer ersten Phase, in der lyrisch die Ganzheit (wholeness) der Erscheinung ergriffen wird. Die Phase der unmittelbaren distanzlos-naiven Inspiration, in der Stephen in scheinbarer Einheit mit dem Gesehenen verweilt, wird von Anbeginn für den Leser verfremdend distanziert, als die Versucherin, die Stephen entgegentritt, ihn von seiner Rebellion abzubringen sucht. Nur wenn Stephen seinem Widerstand abschwört, wird er in diesem Stadium naiver Unmittelbarkeit bleiben können. Bleibt er bei seiner Opposition, wird er diese primäre Synthese von Subjekt und Objekt als Trugbild zerbrechen müssen. Und die Korrespondenzen, die sich daraus ergeben, daß das Vokabular, in dem er die Erscheinung geradezu hymnisch beschreibt, an anderen Stellen des *Portrait* in vulgärem Zusammenhang benutzt wird,²³ leiten schon über zur nächsten, der epischen und analytischen Phase, in der das trügerische, verräterische und korrupte Wesen der Versucherin untersucht wird. Das Trugbild wird dadurch negiert, daß nun nicht mehr dessen äußere Ganzheit, sondern dessen Inhalte und damit seine innere Struktur, der Zusammenhang seiner Teile und der Teile mit dem Ganzen in den Blick gerät. Der Negation verfällt nicht nur die Versucherin, sondern auch alles, was sie als Teil von Stephens Phantasie, seiner eigenen korrupten Bedürfnisse ausweist.

“Rude brutal anger routed the last lingering instant of ecstasy from his soul. It broke up violently her fair image and flung the fragments on all sides. On all sides distorted reflections of her image started from his memory.”²⁴

Verlust und verfremdende Distanz sind die Charakteristika dieser Stufe.

Allein auch in dieser Phase kündigt sich bereits die folgende, die dramatische Ebene einer neuen vermittelten und reflektierten Synthesis an. Mitten in

22 Vgl. ebenda, S. 186.

23 Vgl. den Begriff „ellipsoidal ball“ in: Ebenda, S. 174, 197.

24 Ebenda, S. 199.

der heftigen Ablehnung verändert sich Stephens Perspektive erneut, und er erkennt in der verworfenen Versucherin die Repräsentantin des irischen Volkes, auf dessen von bürgerlicher Korruption freien Charakter Stephen seine Hoffnung setzt. Die Versucherin ist selbst Verführte, die Negation richtet sich nun gegen die Verführer (Kirche, Polizei, die bürgerlichen Lebensimperative) und die Schäden, die sie in der Verführten anrichten. Der zur Negation hinzutretende positive Gegenentwurf richtet sich auf Stephens Bestreben, in konkreten persönlichen Beziehungen zur nicht dem bürgerlichen Einfluß unterliegenden irischen Bevölkerung sein Bedürfnis nach individueller, sozialer und nationaler Freiheit auszuleben. Die unverwechselbare Identität, „the whatness“ der Versucherin, die sich auf der dritten Stufe eröffnet, besteht in ihrem unauflöslichen Doppelcharakter, ein tendenziell antikapitalistisch wendbares Potential der irischen Bevölkerung und dessen bürgerliche Überfremdung zugleich zu verkörpern.²⁵

Da Stephen indessen die Beziehungen zur Bevölkerung real nicht knüpfen kann, da er den Zugang durch Kirche, Bourgeoisie und britische Hegemonie versperrt findet, erliegt er schließlich der Versuchung, die von der scheinbaren Autonomie der literarischen Gestalt auf der dramatischen Ebene ausgeht und setzt die Beziehung zu ihr kompensatorisch an die Stelle wirklicher Beziehungen. Das Moment der großzügig-verschenkenden Selbsthingabe, das der Verfremdungstechnik neben dem des Verlustes und der Negation eignet, gilt ihr, nicht der Freundin Emma Clery, die im *Portrait* den personalen Anlaß bildet, an dem sich Stephens Inspiration entzündet.

“A glow of desire kindled again his soul and fired and fulfilled all his body. Conscious of his desire she was waking from odorous sleep, the temptress of his villanelle. Her eyes, dark and with a look of languor, were opening to his eyes. Her nakedness yielded to him, radiant, warm, odorous and lavishlimbed, enfolded him like a shining cloud.”²⁶

Wenn Stephen an anderer Stelle ausführt, daß große Kunst daran gebunden sei, das Begehren („desire“) auszuschließen und ihm eine Kunst als pornographisch gilt, die dieser Forderung nicht entspricht,²⁷ so bricht er hier die eigene Norm. Die im Zitat angeführte Stelle ist eine, wo durch das Oszillieren der Perspektive zwischen Erzählung des anonymen Erzählers in der drit-

25 Vgl. ebenda, S. 199-200.

26 Ebenda, S. 201.

27 Vgl. ebenda, S. 186.

ten Person Singular und dem *style indirect libre* der unmittelbaren Mitteilung aus dem Bewußtsein Stephens die Hauptfigur in eine verfremdende Distanz gerückt wird und dem Leser komisch erscheint. Die Komik wird hier ausgelöst durch den Normbruch, durch den Stephen unversehens von der dramatischen Stufe auf die pornographische zurückfällt.²⁸

Unmittelbar im Anschluß an die Villanelle-Episode im fünften Kapitel wird erneut die spiralförmige Bewegung in der Einheit von Weltaneignung und Verfremdungstechnik in Stephens Vogelorakel thematisiert, das zudem noch die daedalischen Flugkünste in sein Assoziationsfeld hineinzieht.²⁹

“They were flying high and low but ever round and round in straight and curving lines and ever flying from left to right, circling about a temple of air.”³⁰

Das Orakel im beobachteten Schwalbenflug erschließt sich für Stephen in der Doppelbewegung der Entfernung (“... he was about to leave for ever the house of prayer and prudence into which he had been born and the order of life out of which he had come“) und der anschließenden Rückkehr der Vögel. Seine eigene Lebensbewegung scheint ihm in ähnlichen Bahnen zu verlaufen.

“Then he was to go away for they were birds ever going and coming, building ever an unlasting home under the eaves of men’s houses and ever leaving the homes they had built to wander.”³¹

Die Beschreibung des Orakels ist so mit Korrespondenzen durchsetzt, daß seine inhaltliche Verankerung keine Schwierigkeit bereitet. Daß in dem Schwalbenflug die Momente des Verlustes, der Negation und des alternativen Gegenentwurfs visualisiert sind, läßt sich schließlich daran ablesen, daß Stephen aus dem Nachdenken über die Bedeutung des Flugbildes hinübergleitet in die Erinnerung an einen Auftritt bornierter Nationalisten bei der Eröffnung des von Yeats mitbegründeten Irish Literary Theatre. Seine eigene Bewegung ist zunächst die der Entfernung, der Distanz. Aber zuvor geht ihm noch eine Passage jenes Yeats-Stücks, welches den nationalistischen Protest erregt, durch den Kopf und deutet seine Verbundenheit mit jener Bevölke-

28 Zu der gesamten Villanelle-Episode vgl. ebenda, S. 196-202.

29 Vgl. ebenda, S. 203.

30 Ebenda, S. 202.

31 Ebenda, S. 203-204.

rung an, deren Interessen er eher bei sich selbst als bei den Nationalisten aufgehoben sieht.³² Die Bewegung der Rückkehr, der Hingabe kündigt sich an.

Gerade diese Rückkehr, das großzügige Sich-Verschenken will aber Stephen im *Portrait* nicht gelingen. Er scheitert letztlich an der selbstgesetzten Aufgabe, das National- und Gattungsbewußtsein seines Volkes zu schmieden. Das Scheitern wird offenbar in einem perspektivischen Umschlag zwischen dem Blickwinkel des anonymen Erzählers und Stephens in der letzten Eintragung in Stephens Tagebuch am Ende des Romans. In einer Evokation des Daedalus als „old father“ setzt die Hauptfigur sich in aller Naivität an die Stelle des Daedalus-Sohnes Ikarus, der sich beim Fliegen zu weit der Sonne nähert und infolge des Schmelzens der wächsernen Schwingen zu Tode stürzt.³³ Der anonyme Erzähler aber legt jene Tagebucheintragung dem Leser aus einer Distanz vor, in der es komisch wirkt, daß Stephen seines eigenen Rollenwechsels nicht inne wird. Die Komik resultiert nicht allein aus dem Perspektivenwechsel zwischen Erzähler und Hauptfigur, sondern auch aus Stephens eigenem Perspektivenwechsel, den er offensichtlich unbewußt vollzieht.

Die Gründe, warum Stephen zu hoch fliegt und abstürzt, lassen sich aus Phasen rekonstruieren, in denen der Erzähler auf kritische Distanz zu ihm geht. Es sind im wesentlichen zwei. Da das Moment der antibürgerlichen Negation, der bloß negativen Fixierung an die bürgerliche Welt, ungeachtet aller Einsichten Stephens gegenüber der positiven Alternative überwiegt, fällt der Hauptfigur die vertrauensvolle Hingabe an ihre Mitmenschen außerordentlich schwer. Statt dessen steht Stephen überwiegend in mißtrauischem Stolz arrogant-elitär abseits. An einer Stelle, mitten in den Bemühungen, seinen Glauben zu praktizieren, heißt es von ihm:

“To merge his life in the common tide of other lives was harder for him than any fasting or prayer, and it was his constant failure to do this to his own satisfaction which caused in his soul at last a sensation of spiritual dryness together with a growth of doubts and scruples.”³⁴

Die unablässige Suche nach Anzeichen von Verrat und Korruption macht Stephen blind dafür, daß in Einheit mit diesen Aspekten sich das Potential des Widerstands und die Möglichkeiten eines freien Lebens finden. Die

32 Vgl. ebenda, S. 204.

33 Vgl. ebenda, S. 228.

34 Ebenda, S. 138.

Bedingungen seines isolierten Kampfes bringen es mit sich, daß er sich von den Beziehungen abschneidet, die ihm Kraft geben könnten, ja ohne die sein Programm nicht zu realisieren ist. Bis zum Schluß des Romans steigert sich der Protagonist in eine ausweglose Situation des Kontaktverlustes, in der sein Gefühl, „free. Soulfree and fancyfree“ zu sein,³⁵ angesichts des Kontextes eher das Ausmaß des Realitätsverlustes als das einer positiven Freiheit anzeigt. Der Student MacCann, dessen oberflächlichem altruistischem Enthusiasmus Dedalus gewichtige Argumente entgegenhalten kann, behält doch in gewisser Weise recht, wenn er ihm vorhält:

“Dedalus, you’re an antisocial being, wrapped up in yourself. I’m not. I’m a democrat: and I’ll work and act for social liberty and equality among all classes and sexes in the United States of the Europe of the future.“³⁶

Der andere Grund für den unangemessenen Höhenflug und den Absturz liegt darin, daß Stephen, wiederum entgegen seinen eigenen Erkenntnissen, in der ästhetischen Verklärung der Realität und in der Kunst einen Ersatz sucht für die nicht vorhandenen realen positiven Beziehungen. Das Beispiel der „Villanelle of the Temptress“ ließe sich durch andere ergänzen. Zugleich demonstriert dieses Beispiel eines Rückfalls von der dramatischen, der höchsten Stufe der Kunst auf die pornographische nicht nur das Unbefriedigende einer Kompensation realer Beziehungen durch eine Flucht in ästhetische Beziehungen. Es zeigt auch, daß die Kunst bei einer solchen asozialen Funktionalisierung selbst Schaden nimmt. Die arrogante Isolation und das Scheitern der Beziehungen bedingen sich gegenseitig. Ohne solche Beziehungen aber ist auch keine Kunst möglich, welche die dramatische Stufe erreicht.

Dieser Gesichtspunkt ist insofern für das *Portrait* insgesamt konstitutiv, als es selbst in seiner formalen und inhaltlichen Gestaltung daran zu messen sein wird, wie weit es angesichts von Stephens Scheitern und ungeachtet seiner Anlage als Roman die Normen des Dramatischen erfüllt.³⁷ Joyce hat seine

35 Vgl. ebenda, S. 224.

36 Ebenda, S. 161.

37 Die Qualität des Dramatischen ist weder für Joyce noch für Stephen Dedalus an die Gattungsgrenze des Dramas gebunden, genauso wenig wie die Qualität des Epischen oder des Lyrischen an die entsprechenden Gattungen fixiert ist. Es handelt sich vielmehr um Qualitäten, die unabhängig von konventionalisierter Gattungspoetik Grundprinzipien der Kunst überhaupt, also nicht etwa nur der Literatur, bezeichnen; vgl. Joyce 1972, S. 32. Mit der Konzeption des *Portrait* als Roman ist daher vorab noch keine Festlegung auf eines dieser drei Grundprinzipien verbunden. Erst das Streben nach künstlerischer Vollendung

fiktive Autobiographie von den ersten Entwürfen an als zur Komödie tendierenden Roman angelegt und damit jene Form angestrebt, der er innerhalb des Dramatischen die Krone künstlerischer Vollendung zuerkennt.³⁸ Die Komödie, die durch ihre Wirkung „the feeling of joy“ erzeugt,³⁹ ist jene Kunstgattung, die nicht in der bloßen Negation verharret, sondern darüber hinaus eine positive Dimension des Lebensmöglichen zeigt. Die Kennzeichnung des *Portrait* als „Komödie“ distanziert durch den Normbruch der Gattungsüberschreitung – ein Roman wird dramatisch inszeniert – die herkömmliche „romanhaft“ epische Romanliteratur allenfalls zu einer Vorstufe dessen, was notwendig und was möglich ist. Sie erscheint defizitär und komisch zugleich.

Stephens Aufgabe als Künstler wird es sein, den Prozeß seines Heranwachsendens als einen der Weltaneignung *ex negativo* und der Selbstentäußerung zu gestalten. Im Verlauf dieses Prozesses sollten angeeignete und entäußerte Welt als wesensgleich der Kritik verfallen, der schenkenden Hingabe teilhaftig werden und in einer synthetischen Umschmelzung sich zu eigener Gestalt von dem Autor emanzipieren. Stephen wird sich als Welt erschaffen müssen, indem er sich selbst aufhebt. Nicht nur in der Genese dessen, was er schreibt, wird er die Stufen des Lyrischen, Epischen und Dramatischen durchlaufen müssen, sondern auch im Prozeß der Selbstobjektivierung zu seiner Umgebung.

Bei seinen theoretischen Überlegungen zu den drei Stufen der ästhetischen Gestaltung gibt Stephen ein Beispiel für den Übergang von der epischen zur dramatischen Stufe.

“This progress you will see easily in that Old English ballad *Turpin Hero* which begins in the first person and ends in the third.⁴⁰“

Im Gegensatz dazu beginnt das *Portrait* in der dritten Person und endet in der ersten. Von der Position des anonymen Erzählers aus ließe sich sagen, der Roman falle von der dramatischen auf die epische, wenn nicht sogar auf die lyrische Stufe zurück. Von der Erzähltechnik des *style indirect libre* hingegen hat er möglicherweise die Ebene des Lyrischen gar nicht erst verlas-

zielt auf die Qualität des Dramatischen, bzw. innerhalb des Dramatischen auf das Komödienthafte, als der höchsten erreichbaren Stufe der Gestaltung.

38 Vgl. Scholes/ Kain 1965, S. 226. Ebenda, S. 53.

39 Vgl. ebenda, S. 53.

40 Joyce 1977, S. 194.

sen. Die These läßt sich über solche Merkmale der äußeren Form hinaus auf der Ebene der inneren Form erhärten. Das Schlußkapitel des Portrait ist jenes, in dem Stephen nach dem Durchlaufen der niederen Stufen der ästhetischen Genese zum Niveau des Dramatischen sich erheben sollte. In der Tat läßt sich dieses Kapitel lesen, als träten Stephen nun jene Gedanken, Gefühle und Einstellungen als Personen objektiviert entgegen, die er in den vorangegangenen Kapiteln in sich selbst überwinden kann. Ein Beispiel möge für andere stehen. Während der Exerzitien im dritten Kapitel hat der Protagonist eine Höllenvision. Ein Feld voller Unkraut, Disteln und Nesseln eröffnet sich vor ihm. Dazwischen liegen Blechbüchsen und festgewordene Exkrememente, verkrusteter Mist. In dem Feld bewegen sich ziegenartige Kreaturen mit Menschengesichtern.

“That was bis hell. God had allowed him to see the hell reserved for his sins: stinking, bestial, malignant, a hell of lecherous goatish fiends.“⁴¹

Im fünften Kapitel tritt Stephen diese Hölle seines Innern als die Außenwelt seiner universitären Umgebung entgegen. Die Kommilitonen MacCann und Temple tragen Ziegeigenschaften – der eine einen Ziegenbart,⁴² der andere gleicht einer „bleating goat“.⁴³ Von dem lüsternen Lynch, einem weiteren Mitstudenten, weiß Stephen, daß er „pieces of dried cowdung“ aß.⁴⁴ Goggins, ein anderer, verbreitet mit seinen Blähungen einen penetranten Gestank und wird von Cranly, Stephens engstem Freund, als „flamingest dirty devil“ bezeichnet.⁴⁵ Das „field of stiff weeds“ aus der Höllenvision kehrt wieder als „weedy garden“ der Universität.⁴⁶

Stephen hat die Geschöpfe seines Innenlebens nach außen gesetzt, aber er hat ihnen seine eigene Lebenskraft im Sinne des Übergangs vom Epischen zum Dramatischen noch nicht so weit mitgeteilt, daß sie unabhängig von ihm sind, und er hinter ihnen zurücktreten könnte. Er bleibt negativ auf sie als Träger der abgelehnten bürgerlichen Werte fixiert. Die Ablehnung hindert ihn, sich ihnen voll hinzugeben. Das Steckenbleiben in der Geste des Verwerfens bewirkt, daß er als Person weiter in der Runde der Romanfiguren

41 Ebenda, S. 126.

42 Vgl. ebenda, S. 161, 178.

43 Vgl. ebenda, S. 213.

44 Vgl. ebenda, S. 186.

45 Vgl. ebenda, S. 208.

46 Vgl. ebenda, S. 126, 181.

existiert und daß die entäußerten Geschöpfe seines Innern nicht so weit menschlich und ästhetisch umgeschmolzen werden, daß neben ihrer negativen Seite ihr Doppelcharakter zutage tritt, nach einer anderen Seite auch Träger eines antibürgerlichen Potentials und einer freien Lebensweise zu sein. Das Fehlen der Hingabe bedingt, daß Stephen in seiner Umgebung positive Beziehungen nicht realisiert und in der ästhetischen Gestaltung die epische Stufe nicht überschreitet. Das Scheitern des Protagonisten an seiner selbstgewählten Aufgabe schlägt auf die Form des *Portrait* als Drama durch. Das Zurückbleiben hinter dem eigenen Anspruch des Romans, Komödie zu sein, wird von Joyce ästhetisch gestaltet durch einen Angriff auf die intendierte Form. Gemessen an der komödienorientierten Zielsetzung des Buchs erscheint die Realisierung als Normbruch, als defizitär hinter der Norm zurückbleibend. Innerhalb seiner eigenen Maßstäbe wird das Werk in eine kritische Distanz gerückt und verfremdet.

Nach der Seite des anonymen Erzählers ist der Sachverhalt ein anderer. Da er nicht als Person objektiviert ist, völlig hinter Stephen zurücktritt, realisiert er über die Abschnitte seiner kritischen Distanz zu Stephen eine dramatische Gestaltung, während in den Abschnitten des *style indirect libre* diese Distanz und damit zugleich das Niveau des Dramatischen zugunsten des Lyrischen oder des Epischen zurückgenommen wird. Der Erzähler ist einerseits mit Stephen in naiv-unmittelbarer Einheit, zum anderen aber geht er über seine Fähigkeit zur dramatischen Gestaltung über die negative Fixierung Stephens hinaus und hält das Niveau der Komödie. Das von Stephen verursachte Normdefizit wird dadurch um so spürbarer. Gleichwohl ist der Erzähler auch dort, wo er der Komödienorm entspricht, in ein strukturelles Dilemma eingebunden. Dramatisch realisiert er eine weitgehend negative Hauptfigur, die aus angebbaren Gründen die erstrebte positive Lebensform nicht erreicht. Ihr gegenüber macht der Erzähler den Versuch, die positive Alternative aufscheinen zu lassen. Da er indessen an die entpersonalisierende Anforderung des Dramatischen gebunden ist, kann er die Alternative nur implizit und nicht explizit — nicht in eigener Person objektiviert — vorstellen. Die sozialen Voraussetzungen von Joyces Ästhetik, die Momente von Verlust und Selbstverlust, machen sich hier als eine konstitutive Beschränkung der ästhetischen Realitätsverarbeitung im *Portrait* bemerkbar. Joyce wird diese Beschränkung erst im *Ulysses*, in der Figur des Leopold Bloom (und auch dort nur sehr bedingt), überwinden können. Innerhalb dieser Grenzen wiederholt sich im *Portrait* auch auf der Ebene der Zurechnung zu ästhetischen Gattungen, im Verhältnis des Lyrischen zum Epischen und zum Dramati-

schen jenes Oszillieren, jene spiralförmige Verfremdungsbewegung, die auch auf anderen Ebenen zu erkennen ist.

In einem letzten Schritt soll nun in Joyces Biographie nach Aspekten gesucht werden, welche die besonderen Mittel der Verfremdung in der Autobiographie motivieren und Anhaltspunkte zur Erklärung der zuletzt erwähnten strukturellen Probleme der ästhetischen Konzeption bieten. Damit ist keine bloße Analogisierung oder gar Gleichsetzung von lebensgeschichtlichen Daten und Romaninhalten gemeint. Dies verbietet sich allein deshalb, weil es sich bei dem *Portrait* um Fiktion und nicht um Autobiographie im engeren Sinne handelt. Es geht vielmehr darum, über die biographischen Oberflächendetails zu den bestimmenden Strukturen der individuellen Realitätsverarbeitung vorzudringen. Diese sind nicht zufällig oder beliebig, sondern unterliegen den Bedingungen der sozialen Realität, in welcher der Autor aufwächst und sich bewegt. Determinanten der Klassen- und Schichtenzugehörigkeit spielen eine gewichtige Rolle. In der autobiographischen Fiktion läßt sich eine Reflexion und Gestaltung zentraler Probleme vermuten, deren Lösungsversuche den Verlauf der Biographie wesentlich bestimmen. Die Biographie soll nach zwei Seiten in den Blick treten. Zum einen geht es um eine Skizze von Genese und Struktur von Joyces anti-bürgerlicher Opposition. Zum andern um das Aufspüren verfremdender Techniken in Joyces Sozialverhalten als Mittel des Widerstandes.

Im Jahre 1904 schreibt Joyce in einem Brief an seine künftige Lebensgefährtin Nora Barnacle:

“My mind rejects the whole present social order and Christianity – home, the recognised virtues, classes of life and religious doctrines. How could I like the idea of home? My home was simply a middle-class affair ruined by spendthrift habits which I have inherited (...R.H.) Six years ago I left the Catholic Church, hating it most fervently. I found it impossible for me to remain in it on account of the impulses of my nature. I made secret war upon it when I was a student and declined to accept the positions it offered me. By doing this I made myself a beggar but I retained my pride. Now I make open war upon it by what I write and say and do. I cannot enter the social order except as a vagabond.”⁴⁷

47 Joyce 1966, S. 48.

Das Zitat enthält eine Reihe charakteristischer Momente für Joyces Lebensweise – die Herkunft aus gutbürgerlichen, aber dem sozialen Abstieg verfallenen Familienumständen, der Bruch mit Familie und Kirche/Glauben, die Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft in toto, die sozial und materiell deklassierte und depossedierte, intellektuelle Außenseiterrolle und der Hinweis auf die Vagabondage als einzige Möglichkeit, sich in der gegebenen Gesellschaftsordnung zu bewegen (vielleicht ein erster Fingerzeig auf jene Bewegung des Weggehens/Negierens und der Rückkehr, welche im *Portrait* in der Episode des Vogelorakels, im Flugbild der Schwalben, eine Rolle spielt und als spiralige Bewegung für die Struktur des Buches bestimmend ist). Die negative Geste überwiegt hier, ohne daß Joyces Position jedoch darin aufginge. Ein Brief an den Bruder Stanislaus aus dem Jahre 1905 deutet jene andere Seite an:

“The struggle against conventions in which I am at present involved was not entered into by me so much as a protest against these conventions as with the intention of living in conformity with my moral nature.”⁴⁸

Unter „moral nature“ versteht Joyce im Gegensatz zur bürgerlichen Korruption eine gesellige menschliche Natur, deren Impulsen und Bedürfnissen folgend die Menschen sich im freiwilligen und freigiebigen Umgang miteinander nach Kräften höher entwickeln. Es ist ein selbstverständliches Befolgen humaner Imperative gemeint, welche die Menschen ungeachtet aller Unterschiede von Besitz, Klassenzugehörigkeit, Rasse und Nationalität in sich spüren. Solche Beziehungen untereinander wären getragen von Vertrauen und freundschaftlicher Hilfe. Anarchistische Ideen einer völligen Freiheit von Zwang und sozialistische Vorstellungen einer freien Assoziation (Joyce rezipiert in diesen Jahren sowohl anarcho-syndikalistische wie auch sozialistische Ideen⁴⁹) gehen hier zusammen mit der bürgerlichen Vorstellung einer menschlichen Natur jenseits gesellschaftlicher Zusammenhänge und unabhängig von partikularen Klasseninteressen. Während Joyce im Prinzip „moral nature“ als Potential aller Menschen annimmt, sucht er nach ihrer lebenspraktischen Verwirklichung doch vor allem bei den einfachen Leuten, jener Mehrheit der irischen Bevölkerung, von der er annimmt, daß sie von kapitalistischem Egoismus und konventioneller Heuchelei relativ frei sei – zwar ungebildet, aber auch unkorrupt.

48 Ebenda, S. 99.

49 Vgl. ebenda, S. 148, 376f.

Joyces Konzeption des moralisch guten Volkes mag ein Nachhall von Parnells Volksbewegung aus den 1880er Jahren sein, eine Erinnerung an jene zeitweilig machtvolle Klassenallianz, die von Parnell auf einem Reformkurs gesteuert wurde, ohne revolutionäre Entwicklungen auszuschließen. Joyce identifiziert sich mit Parnell und bewahrt die Idee einer Einheit von individueller, sozialer und nationaler Emanzipation, allerdings – und dies ist die Wirkung von Parnells Scheitern an Klerus und besitzenden Klassen auf Joyce – nicht mehr in organisierten politischen Zusammenhängen, sondern in der individuellen Lebenspraxis, im Geflecht der persönlichen Beziehungen. In der eigenen Lebensweise ein emanzipatorisches Vorbild zu sein, das Beispiel des eigenen freien Lebens auf andere als nachahmenswert wirken zu lassen, das eigene Leben in gesellschaftlicher Verantwortung zu gestalten und dem bürgerlichen Egoismus abzuschwören, als Intellektueller sich in gelebten Beziehungen mit der Bevölkerung zu verwirklichen – so läßt sich Joyces Standpunkt grob zusammenfassen.

Das Dilemma der Position ist, daß sie in undeutlicher Form Aspekte verschiedener Klassenperspektiven als Widerspruch enthält. Die Ablehnung alles Bürgerlichen für sich genommen führt noch nicht zu einem alternativen Lebensentwurf, sondern lediglich zu einer negativen Fixierung an die Bourgeoisie, deren Verhalten, wenn auch ex negativo, dadurch reproduziert wird. Joyce sieht darüber hinaus die Gefahr, daß seine individualistische Opposition in eine egoistische Lebensführung auf Kosten seiner Umgebung umschlägt. Auch die Idee der „moral nature“ enthält bürgerliche Komponenten. Sie wendet sozusagen den abstrakten Menschen, herausgenommen aus seinen Beziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft, gegen den konkreten und damit egoistischen Menschen in den bürgerlichen Strukturen. Zugleich aber enthält die „moral nature“ den Vorschein eines neuen solidarischen und im freien allseitigen Austausch entwickelten Menschen, dessen Aktionsradius weit über die Schranken des Bürgerlichen hinausreicht, nicht nur antibürgerlich, ja sogar antikapitalistisch akzentuiert ist, sondern eine neue Gesellschaft mitkonzipiert. Die Ablehnung des Bürgerlichen verweist Joyce auf die Perspektive einer neuen Gesellschaft. Die Menschen, mit denen entsprechende alternative Beziehungen zu verwirklichen wären, sieht er indessen alle von der Korruption der bestehenden Gesellschaft ergriffen. Die Negation der bestehenden Verhältnisse sichert ihn davor, selbst von dem herrschenden Übel angesteckt zu werden. Sie schneidet ihn dadurch, daß er überall Verrat wittert, allem und allen mit Mißtrauen entgegentritt, aber auch von der Mög-

lichkeit ab, neue Beziehungen einzugehen. Er wird immer wieder auf sich selbst in seiner Isolation zurückgeworfen.

Joyces Standpunkt oszilliert zwischen den beiden Polen des Widerspruchs. Der Widerspruch erzeugt eine spiralförmige Bewegung, in der die beiden Pole einander wechselseitig voraussetzen, negieren und erneut auf höherer Entwicklungsstufe hervorbringen. Joyces Isolation, der Individualismus seines Unternehmens einer Selbst- und Gesellschaftsreform sorgen dafür, daß die Bewegung innerhalb dieses Rahmens bleibt und ihn nicht, etwa nach der Seite organisierter sozialistischer Politik, überschreitet. Die Erinnerung an eine jahrhundertealte Tradition des Verrats in den irischen Befreiungsbewegungen ist stark genug, um Joyce vor solchen Schritten zurückzuhalten.⁵⁰ Oszillation und spiralförmige Bewegung in der Biographie haben ihr Pendant in der Autobiographie. Die kritische Position des Erzählers gegenüber dem Protagonisten reflektiert Joyces Einsicht von der Unabdingbarkeit einer positiven Alternative, von der Unerläßlichkeit einer gelungenen Beziehung des Intellektuellen zur Bevölkerung, um das Nationalbewußtsein des irischen Volkes als freies Gattungsbewußtsein zu schmieden. Die entsprechenden Briefstellen zeigen, daß Joyces Anspruch in dieser Hinsicht mit dem Stephens übereinstimmt.⁵¹ Isolation und Individualismus aber gefährden diese Perspektive dadurch, daß Mißtrauen und Zurückhaltung mit ihnen Hand in Hand gehen, immer aufs Neue. Die positive Alternative realisiert sich, in der Biographie wie auch in der Autobiographie, eher implizit als explizit. In der Kritik an Stephen reflektiert sich Joyces Einsicht, der Komponente der Negation bei Risiko des Verlustes seiner sozialen, politischen und ästhetischen Entwicklungsmöglichkeiten nicht die Dominanz zu überlassen. Joyces Position reflektiert die schwierige Situation eines aus seiner bürgerlichen Verankerung herausgerissenen Intellektuellen, dem damit nicht zugleich auch schon eine andere soziale Basis zufällt und der auf eine mühsame, tastende Neuorientierung angewiesen ist.

In dieser Situation entwickelt Joyce für den Umgang mit seiner bürgerlichen Umgebung eine Reihe von Verhaltensweisen, die aufklärerisch-entlarvend und zugleich verfremdend wirken. Die Entscheidung für die freie Entwicklung der Persönlichkeit im öffentlichen Interesse läßt die Beachtung restriktiver moralischer Prinzipien und christlicher Gebote selbst dort nicht zu, wo

50 Vgl. Joyce 1972, S. 162.

51 Vgl. Joyce 1966, S. 248, 311.

sie dem egoistischen Partikularinteresse altruistisch widersprechen. Zu deutlich ist ihnen die kompensatorische und legitimatorische Funktion für das Besitzinteresse ins Gesicht geschrieben. Joyce setzt dem bürgerlichen Besitzegoismus und dessen philanthropischen Verkleidungen einen „Egoismus“ eigener Art entgegen – das von falschen Rücksichten befreite Bestehen auf der eigenen Entfaltung als der ersten und höchsten gesellschaftlichen Pflicht. Vor diesem „Egoismus“ erscheint das bürgerliche Partikularinteresse in ver fremdende Distanz gerückt und in seiner Beschränktheit kritisierbar. Zum Schein geht Joyce auf ein Verhalten der Gegenseite ein, indessen aus veränderter Perspektive. Damit gehen die Nichteinhaltung von Normen, die Enttäuschung von konventionalisierten Erwartungen einher. Indem Joyce aus „egoistischen“ Interessen die Regeln des respektablen Verhaltens bricht, hält er dem veritablen Egoismus seiner Umgebung einen unerbittlichen Spiegel vor, in dem dieser in der konventionellen Apologetik sein häßliches Antlitz erblicken kann. Indem Joyce die Maske dessen, der zu allem fähig ist, überzieht, zeigt er nur im Gegenbild, wozu der Besitzegoismus und das Ensemble der begleitenden Charaktereigenschaften fähig sind. Immer versucht er sein Verhalten so einzurichten, daß er durch das Moment des Unerwarteten, des Überraschenden die Initiative behält.

Der Nutzen dieses Verhaltens liegt darin, daß es auf der Gegenseite Betroffenheit und argwöhnische Vorsicht auslöst, nicht unversehens in die Schußlinie zu geraten und sich der Lächerlichkeit preisgegeben zu sehen. Joyce sichert sich einen Spielraum für Kritik und Angriff. Der Nachteil besteht darin, daß die Maske häufig auch von engen Vertrauten, etwa seinem Bruder oder seiner künftigen Lebensgefährtin nicht mehr durchschaut, sondern für bare Münze genommen wird, und die verfremdende, aufklärerische Wirkung ausbleiben kann. „Why should Jim proclaim his own selfishness, and be angry at the selfishness of others toward him?“⁵² fragt Stanislaus Joyce in seinem Tagebuch.

Und gegenüber Nora Barnacle sind immer neue Erklärungen seines Verhaltens notwendig.

„I spoke to you satirically tonight“, heißt es in einem Brief an sie, „but I was speaking of the world not of you. I am an enemy of the ignobleness and slavishness of the people but not of you. Can you not

52 Scholes/ Kain 1965, S. 233.

see the simplicity which is at the back of all my disguises? We all wear masks.”⁵³

Im Falle von Nora Barnacle sind diese Mißverständnisse besonders folgenreich, gilt sie doch Joyce als Repräsentantin jenes humanen Potentials, das er in der irischen Bevölkerung vermutet. Indem er sie mit Irland identifiziert, hebt er seine eigene Beziehung zu ihr in den Rang einer unmittelbaren progressiven Verbindung mit seinem Volk.⁵⁴ Auch ihr gegenüber kann sich Joyce von seinem Mißtrauen gegen Korruption und Verrat gelegentlich nicht ganz frei machen. Die negative Komponente seiner Verfremdungen bringt ihn in Gefahr, sich auch gegen die Beziehungen abzuschotten, an denen er vitales Interesse hat.

Auch in den verfremdenden Techniken liegen die Parallelen zwischen Biographie und Autobiographie auf der Hand. Ihre besondere Ausprägung liegt in Joyces sozialer Situation und seiner widersprüchlichen Lebensperspektive begründet. Für die Probleme, die sich aus einer Stellung quasi zwischen den Klassen ergeben, findet sich bei Joyce keine endgültige Lösung, nur die Richtung einer Lösung ist angedeutet. Der gattungsgeschichtliche Bogen, den das *Portrait* schlägt und seine Fassung als menschliche Komödie verallgemeinern Problemstellung und Lösungsrichtung über die konkrete historisch-soziale Situation hinaus, der sie ihr Entstehen verdanken. Man muß Joyce in dieser Konsequenz nicht folgen. Die Kritik an dieser Wendung ins ahistorisch Allgemeinmenschliche müßte indessen zusammengehen mit der dialektischen Aufhebung von Joyces Anspruch der Einheit von individueller und gesellschaftlicher Emanzipation, um dem Autor gerecht zu werden.

53 Joyce 1966, S. 49.

54 Vgl. ebenda, S. 276.

Literatur

HÖLLERER, Walter (1972): Die Epiphanie als Held des Romans. In: FÜGER, W. (1972) (Hrsg.): *James Joyces Portrait*. Das Jugendbildnis im Lichte neuerer deutscher Forschung, München.

JOYCE, James (1966): *The Letters of James Joyce*, Bd. II (hrsg. von R. Ellmann), London.

JOYCE, James (1972): *The Critical Writings of James Joyce* (hrsg. von E. Mason und R. Ellmann), New York.

JOYCE, James (1977): *A Portrait of the Artist as A Young Man*, Frogmore, St. Albans.

SCHOLES, R./ KAIN, R.H. (1965) (Hrsg.): *The Workshop of Daedalus*, Evanston.

(Der Beitrag erschien erstmals in: HELMERS, Hermann (1984) (Hrsg.): *Verfremdung in der Literatur, Wege der Forschung* Bd. 551, Darmstadt 1984)

4 **Erfüllte Leere – Die Struktur der Seele im Werk von James Joyce**

An dem romantischen irischen Lyriker James Clarence Mangan skizziert Joyce den Anspruch, den er an sich und sein Werk anlegen will:

“A poet like Mangan who sums up in himself the soul of a country and an era (...R.H.) always kept his poetic soul spotless. (...R.H.) He was the spiritual focus of his time (...R.H.) Poetry considers many of the idols of the market place unimportant (...R.H.) The poet’s central effort is to free himself from the unfortunate influence of these idols that corrupt him from without and within.”¹

Die rückhaltlose und selbstkritische Darlegung der eigenen Befindlichkeit ist verbunden mit der Analyse der irischen Zustände. Beides steht im Dienst der von Anbeginn übernommenen Aufgabe, die Position eines irischen National-schriftstellers auszufüllen. Irland, das unter dem britischen Joch und der Herrschaft der katholischen Kirche einen jahrhundertelangen Niedergang erlebte, soll an seine einstige kulturelle Größe und die daraus erwachsende zivilisatorische Verpflichtung in Europa und in der Welt erinnert werden. Irland, erklärt er 1907 vor einem italienischen Publikum, sei einst „the island of saints and sages“ gewesen, jedoch sei die Seele des Landes geschwächt „by centuries of useless struggle and broken treaties“.² Joyce wird in der eigenen Arbeit sich der Verantwortung stellen, sein Land aus spiritueller Knechtschaft und moralischem Verfall herauszuführen, die Regeneration der irischen Seele einzuleiten.

Joyce organisiert diese Regeneration im Medium des Ästhetischen. Die Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche, welche die Hegemonie über die irische Seele ausübt, ist dabei von zentraler Bedeutung. Stephen Daedalus, der Protagonist von Joyces erstem, autobiographischem Romanversuch, drückt es so aus: Irland ist eine Insel

“in which all the power and the riches are in the keeping of those whose kingdom is not of this world, an island in which Caesar

1 Vgl. Joyce 1989, S. 184, 185.

2 Vgl. Ebenda, S. 154, 171.

(...R.H.) confesses Christ and Christ confesses Caesar that together they may wax fat upon a starveling rabblement which is bidden ironically to take to itself this consolation in hardship 'The Kingdom of God is within you.'³

Der Sarkasmus zielt auf eine Kirche, die ihren Frieden mit den weltlichen Mächten und dem kapitalistischen Bürgertum gemacht hat. Sie nutzt die Abstiegsangst der „souls of thousands of the insecurely respectable middle class“ zur Vermehrung des eigenen Einflusses und unterstützt die bestehende, gesellschaftliche Ungleichheit.⁴ Die Kirche ist trieb- und körperfeindlich und bringt damit die Seele in Widerspruch zu ihren leiblichen Voraussetzungen. Der Katholizismus in Irland und Europa bringt „contempt of (...R.H.) human nature, weakness, nervous tremblings, fear of day and joy, distrust of man and life, hemiplegia of the will.“⁵ All dies steht im Gegensatz zu Joyces ästhetischen Ansprüchen. Die Unterwerfung unter das Diktat der Kirche bedeutete den Verrat an der eigenen Seele. Es ist ausgeschlossen, „that a soul should decree servitude for its portion over which the image of beauty had fallen.“⁶

Die Lehren der Kirche sollen jedoch nicht einfach verworfen, sondern ästhetisch transformiert werden. Ähnlich wie seine modernistischen Zeitgenossen Thomas Edward Hulme und Thomas Stearns Eliot deutet auch Joyce das Dogma von Sünde und Erbsünde um in eine poetische Konzeption der Entfremdung, die der Sinnkrise in modernen Gesellschaften Rechnung trägt. Die Seele ist das spirituelle Wesen des Individuums, seine Wahrheit, Bedeutung und Sinn. Ihrer Bestimmung nach ist sie die individuelle Verwirklichung eines Allgemeinen dergestalt, daß die freie Entwicklung des Ganzen und des Einzelnen einander wechselseitige Voraussetzung sind. Der Sündenfall bringt die Einzelseele in Gegensatz zum Allgemeininteresse, verdinglicht sie in ihrer Partikularität. Im religiösen Bereich erfährt die Seele die Sünde als unerträgliche Gottesferne, die mit dem Gefühl des Verlustes einhergeht. Der Egoismus wird erkannt als Quelle des Verlustes. Seine Überwindung bietet andererseits eine Voraussetzung für die bewußte Reue und Umkehr. In einem Essay aus dem Jahr 1909 zum Werk seines irischen Landsmanns Oscar Wilde schreibt Joyce: „At its very base is the truth inherent in the soul

3 Vgl. Joyce 1963, S. 146.

4 Vgl. Ebenda, S. 119.

5 Vgl. Ebenda, S. 194.

6 Vgl. Ebenda, S. 193f.

of Catholicism: that man cannot reach the divine heart except through that sense of separation and loss called sin.”⁷ Die katholische Seele muß entkatholisiert und das göttliche Herz ästhetisch säkularisiert werden.

Im Medium des Ästhetischen kann der Wahrheitsgehalt der christlichen Position häretisch gegen den Strich gebürstet und intertextuell in neue Kontexte verpflanzt werden. Dazu müssen die katholischen Lehren sorgfältig auf ihre Übersetzbarkeit in den neuen Referenzrahmen geprüft werden. In dem autobiographischen Romanfragment *Stephen Hero* kritisiert Joyces Alter Ego, der angehende Poet Stephen Daedalus, seinen Bruder, sich der religiösen Sorge um seine Seele in allzu pragmatischer, die spirituelle Dimension ausschließender Weise zu entledigen: “It seemed to him that anyone who could contemplate the condition of his soul in such a prosaic manner was not worthy of freedom and was fit only for the ‘severest shackles of the Church’.”⁸ Man kann die Kirche nicht einfach ignorieren. Denn die Kirche hat die Seele nach ihrem eigenen Bilde geschaffen. Wer sich von der Kirche einfach abwendet, verliert Maßstäbe und Kriterien, an denen auch im säkularisierten Kontext die Seele zu messen wäre. Die wirkliche „independence of the soul“ zeigt sich darin, daß man die katholische Konzeption überträgt in die ästhetische Dimension einer immanenten Transzendenz.⁹

Dies betrifft auch das Selbstverständnis des Künstlers. Er verhält sich in Bezug auf seine Integrität analog zu Christus, der den Versuchungen des Satans widersteht, seine Seele zugunsten materieller Vorteile zu verkaufen. “Satan offers a monstrous life (to any man of genius, R.H.). It is monstrous because the seat of the spiritual principle of a man is not transferable to a material object.”¹⁰ Für den Künstler geht es darum, das Christus-Wort „What doth it profit a man to gain the whole world if he lose his soul“ gegen die katholische Orthodoxie so einzusetzen, daß deren Priesteramt säkularisiert auf ihn übergehen kann.¹¹ Wo die Kirche die Seele um weltlicher Macht willen verkauft, muß der Künstler im Gegenzug alle Welt für sich beanspruchen, durch alle Welt hindurchgehen, um ihr die verkaufte Seele zurückzugeben. Der kirchlichen Materialisierung des Spirituellen wird die ästhetische Spiritualisierung des Materiellen entgegengesetzt. Dazu bedarf es eines Perspektiven-

7 Vgl. Joyce 1989, S. 205.

8 Vgl. Joyce 1963, S. 58.

9 Vgl. Ebenda, S. 111, 142.

10 Vgl. Ebenda, S. 222.

11 Vgl. Ebenda, S. 248.

wechsels, wie ihn Joyce bei dem romantischen Dichter William Blake beobachtet. Die sinnliche Wahrnehmung muß durch die Sinnestranzendenz einer liebenden Seele überboten werden:

“Not *with* the eye, then, but *beyond* the eye, the soul and the supreme love must look, because the eye, which was born in the night while the soul was sleeping in rays of light, will also die in the night.”¹²

In dem frühen, von Ibsen-Studien beeinflussten, aber partiell noch in die katholische Terminologie gekleideten Vortrag „Drama and Life“ aus dem Jahr 1900 steckt Joyce die Perspektiven seiner Poetik auf der universellen Ebene einer evolutionären Anthropologie ab. Jeder Gesellschaft liegen dieselben unveränderlichen Gesetze des Dramas zugrunde: “the interplay of passions to portray truth; drama is strife, evolution, movement (...R.H.) If a play or a work of music or a picture presents the everlasting hopes, desires and hates of us (...R.H.) then it is drama.”¹³ Diese Gesetze wirken, wie verdeckt und indirekt auch immer, in allen historischen Verkleidungen. Der Künstler muß diesen Gesetzen als Vermittler einer unerforschlichen, göttlichen Wahrheit in seinen Werken die unbedingte Treue halten. Die Voraussetzung dazu ist die Reinigung des Bewußtseins von Selbstsucht, von kommerziellen Rücksichten, religiösen, moralischen, politischen und ästhetischen Konventionen. Alles Persönliche, das den Stempel des Egoismus trägt und in das Netzwerk der sozialen und kulturellen Verpflichtungen eingebunden ist, muß negiert werden. Erst dann kann der Dichter aus der Seele, aus seiner „spiritual nature“ heraus sprechen.¹⁴

Bei Ibsen entdeckt Stephen Daedalus eine unpersönliche, dem Selbst entsagende Haltung, die den eigenen Anforderungen (wie auch denen seines Autors) entspricht:

“It was the very spirit of Ibsen himself that was discerned moving behind the impersonal manner of the artist (...R.H.) Let the world solve itself in whatsoever fashion it pleased, let its putative Maker justify Himself by whatsoever processes seemed good to Him, one could scarcely advance the dignity of the human attitude a step beyond this answer.”¹⁵

12 Vgl. Joyce 1989, S. 222.

13 Vgl. Ebenda, S. 41.

14 Vgl. Joyce 1963, S. 142.

15 Ebenda, S. 41.

Im Angesicht von widrigen Zeitumständen muß (qua Unpersönlichkeit) auf einer Autonomie von Künstler und Werk bestanden werden. Es bedarf der souveränen Unabhängigkeit und eines Realismus, der nichts beschönigt, vor nichts zurückschreckt, um auch in der grauen Eintönigkeit der modernen Massengesellschaft das Wirken jener ewigen Gesetze aufzuzeigen.

“Life indeed nowadays is often a sad bore (...R.H.) a last nothing, a vast futility (...R.H) Still I think out of the dreary sameness of existence a measure of dramatic life may be drawn. Even the most commonplace, the deadest among the living, may play a part in a great drama (...R.H.) Life we must accept as we see it before our eyes, men and women as we meet them in the real world, not as we apprehend them in the world of faery.”¹⁶

Joyce propagiert keinen positivistischen Naturalismus. Die Darstellung zielt vielmehr auf „a great human comedy“.¹⁷ Die Anspielung gilt Dantes *Divina Commedia* ebenso wie Balzacs *Comédie Humaine*. Sie zeigt in der Umkehrung der Blickrichtung vom Göttlichen aufs Menschliche die Erschütterung der metaphysischen Gewißheiten, die das 19. und 20. Jahrhundert vom 13. und 14. Jahrhundert trennt. Sie zeigt andererseits noch in der Durchstreichung den Maßstab eines Gegenbildes, der an die Entwicklung der Gesellschaft selbst im Zustand ihrer äußersten Depravierung anzulegen wäre. Die ewigen Gesetze des Dramas, nicht auf eine literarische Gattung verkürzt, sondern für alles Leben und alle Kunst verbindlich, sind die einer konfliktreichen Höherentwicklung. Sie dokumentieren auch in den entfremdeten Formen von Niedergang und Unmenschlichkeit das Streben zumindest nach einer Vermenschlichung des Menschen, wenn schon die Perspektive einer Erhebung zum Göttlichen in Frage steht. Ungeachtet aller Skepsis ist dies die Wahrheit, deren Mitteilung Künstler und Kunst obliegt.

“Art is true to itself when it deals with truth. Should such an untoward event as a universal reformation take place on earth, truth would be the very threshold of the house beautiful.”¹⁸

Joyce entscheidet sich in seinem Schreiben für die Komödie. Sie erlaubt es, der Verzweiflung über die bestehenden Verhältnisse auszuweichen. Die grundlegende Veränderung zum Wahren, Schönen, Guten erscheint zwar

16 Vgl. Joyce 1989, S. 44-45.

17 Vgl. Ebenda, S. 45.

18 Vgl. Ebenda, S. 43f.

unwahrscheinlich, bleibt aber als Denkmöglichkeit erhalten. Der Triumph des Schlechten ist nur temporär, bringt in sich die Gegenteilstendenz hervor. Die Diskrepanz zwischen Wollen und Vollbringen verfällt zwar der Ironie, aber der Wille zum Besseren zeigt sich in aller Unzulänglichkeit des Strebens. Und ungeachtet des möglichen Rückfalls und Scheiterns wird die Hoffnung nicht entmutigt. Die Komödie ist das geeignete Medium, den Kampf der Seele zwischen einer irdischen Hölle und einem irdischen Himmel darzustellen. Wer sich so mit der Realität einläßt, arbeitet im Gegensatz zum diesseitsflüchtigen, romantischen Temperament im Sinne einer klassizistischen Tradition. In *Stephen Hero* heißt es programmatisch: "The classical temper (...R.H.) ever mindful of limitations, chooses rather to bend upon these present things and so to work upon them and fashion them that the quick intelligence may go beyond them to their meaning which is still unuttered."¹⁹ Was Stephen Daedalus vom kritischen Bewußtsein im Bereich von Politik und Religion sagt, gilt auch für den ästhetischen Bereich: "It examines the entire community in action and reconstructs the spectacle of redemption."²⁰ Direkter ausgedrückt: „I wish to bring to the world the spiritual renewal which the poet brings to it.“²¹

Die Seele eines Gegebenen ist, wie bereits erwähnt, seine Bedeutung, sein Wesen, seine Idee. Sie geht in ihrem vollen Umfang nicht auf in der Faktizität, sondern umfaßt perspektivisch neben der Entfremdung auch deren Aufhebung, die *restitutio rerum in integrum*. Das erleuchtete, künstlerische Auge (im Sinne Blakes das Auge der Seele) erblickt im Fragmentarischen, Verkrüppelten, Beschädigten, Todverfallenen die Möglichkeit seiner Auferstehung als ganz Anderes. Es stellt dem zeitgebundenen, endlichen Leben ein (ästhetisches) Über-Leben in doppelter Weise in Aussicht. Es wird im Kunstwerk das endliche Leben überdauern und zugleich zumindest die Tendenz einer spirituellen Erlösung finden. In dieser Hinsicht gilt für den Dichter:

“The poet is the intense centre of the life of his age to which he stands in a relation than which none can be more vital. He alone is capable of absorbing in himself the life that surrounds him and of flinging it abroad again amid planetary music. (...R.H.) Here the imagination has contemplated intensely the truth of the being of the visible world and that beauty, the splendour of truth, has been born. The age, though it

19 Vgl. Joyce 1963, S. 78.

20 Ebenda, S. 186.

21 Ebenda, S. 192.

bury itself fathoms deep in formulas and machinery, has need of these realities which alone give and sustain life.”²²

Joyces Entwicklung als Autor ist das Resultat von Experimenten, diese Konzeption zu verwirklichen. Dabei geht es nicht ohne Widersprüche ab. Die Probleme werden in den beiden autobiographischen Romanen *Stephen Hero* und *A Portrait of the Artist as a Young Man* sowie in dem Drama *Exiles* zur Diskussion gestellt. Zwei große Problembereiche lassen sich dabei unterscheiden. Zunächst geht es um die Befreiung der Seele aus dem katholischen Bezugsrahmen, um den Aufbau eines alternativen Bezugssystems, in dem das katholische aufgehoben ist. Danach geht es um die Überwindung der Widersprüche, die an der Legitimität der alternativen Position zehren.

Die Skepsis des Schülers Stephen Daedalus (in seinem zweiten autobiographischen Romanexperiment *A Portrait of the Artist as a Young Man* ändert Joyce den Nachnamen des Protagonisten in „Dedalus“) gegenüber den Möglichkeiten, die Seele im Rahmen der katholischen Lehre zu retten, tritt schon früh hervor. Im *Portrait of the Artist as a Young Man* wird er von seinem jesuitischen Lehrer der Häresie geziehen, da er in einem Aufsatz das Verhältnis der Seele zu ihrem göttlichen Schöpfer als unüberwindbare Ferne beschreibt, während der Lehrer auf der Formel einer unendlichen Annäherung besteht.²³ Die Sexualethik der Kirche erweist sich für den Heranwachsenden als Kampfplatz, auf dem die „sinloving soul“ ihre Unschuld wieder und wieder verliert.²⁴ Statt der Annäherung an den Schöpfer wird die Entfernung von ihm eher größer. An der Möglichkeit der Seelenreinheit verzweifelnd, bezieht Stephen schließlich die Gegenposition der vorsätzlichen Verstöße. Die Seele ist sündig, voller Fleischeslust. Ihr wird die Hure zum Eben- und Gegenbild der Madonna. Indessen ist auch diese Position, welche die Spiritualisierung mit der Materialisierung vertauscht, nicht befriedigend. “It was his soul going forth to experience, unfolding itself sin by sin (...R.H.) and folding back upon itself, fading slowly, quenching its own lights and fires (...R.H.) The cold darkness filled chaos (...R.H.) Indifference reigned in his soul.”²⁵ Vor dem Hintergrund einer gleichgültigen Abstumpfung wird das vormalige Streben nach Höherem ersetzt durch den Trieb in die Niederungen des Fleisches. Wo die Erlösung verloren erscheint, bleibt die stolze Akzep-

22 Ebenda, S. 80.

23 Vgl. Joyce 1977, S. 73.

24 Ebenda, S. 95.

25 Ebenda, S. 96.

tanz der Verdammnis: "His soul lusted after its own destruction."²⁶ Aber auch dabei bleibt es nicht. Es entwickelt sich vielmehr ein Hin und Her, eine Fluktuation zwischen den Polen der Sublimierung und Entsublimierung des Triebs. Während einer Reihe geistlicher Exerzitien scheint Stephen der Jüngste Tag gekommen, an dem Gericht gehalten und über seine zwischen Himmel und Hölle schwankende Seele das Urteil gesprochen würde.²⁷

Auf der Bühne des Bewußtseins entfaltet sich ein Seelendrama, dem Stephen als Teilnehmer und Zuschauer beiwohnt. Der Priester, der die Exerzitien als Seelenführer abhält, entwirft eine symmetrische Struktur, in welcher Himmel und Hölle, Engel und Teufel, Erlösung und Verdammnis, Reinigung und Befleckung, Seele und Körper, Geist und Sinne mit jeweils umgekehrtem Vorzeichen korrespondieren, wo Höhen und Tiefen, Spirituelles und Materielles, Innerlichkeit und Äußerlichkeit ineinander konvertieren. Spiegelverkehrt sind Pol und Gegenpol einander Gegen- und Ebenbild. Vor dem inneren Auge Stephens schlagen die Gegensätze seiner Seele als Kippfiguren ineinander um. Er verfolgt aus reflexiver Distanz, was er zugleich mit emotionaler Wucht erlebt. Seine Seele, gewissermaßen kontemplative Meta-Seele, Seele der Seele und agierende Seele zugleich, sieht dem Kampf zwischen Gut und Böse zu, der in ihr tobt und den sie aufführt.²⁸

In den Exerzitien fällt nichts aus dem göttlichen Heilsplan heraus. Selbst Hölle und Verdammnis können in den Worten des Predigers noch auf Erlösung als deren Negation bezogen werden.

"The soul tends towards God as towards the centre of her existence (...R.H.) Our souls long to be with God. We come from God, we live by God, we belong to God: We are His, inalienably His. God loves (...R.H.) every human soul and every human soul lives in that love (...R.H.) What pain, what anguish it must be for the poor soul to be spurned from the presence of the (...R.H.) Creator Who has called that soul into existence from nothingness (...R.H.) This, then, to be separated for ever (...R.H.) from God (...R.H.) this is the greatest torment which the created soul is capable of bearing, *poena damni*, the pain of loss."²⁹

26 Ebenda, S. 96.

27 Vgl. ebenda, S. 104.

28 Vgl. ebenda, S. 112.

29 Ebenda, S. 117-118.

Hier ist theologisch vorgebildet, was Stephen später, als er die Berufung zum Priester durch die Berufung zum Dichter ersetzt, als seine dramatische Poetik entwirft. Der notwendige Zwischenschritt ist, den göttlichen Heilsplan durch einen ästhetischen Heilsplan aufzuheben. Der Schritt wird nahegelegt durch die Einsicht, daß selbst angestrenzte Frömmigkeit eher das Gegenteil des Intendierten bewirkt. Keuschheit und geistliche Übungen führen nicht Seligkeit, sondern Abstumpfung herbei. Geistliche Ekstase konvertiert erneut in die verbotene körperliche. Das fruchtlose Durchlaufen der immer selben Kreisläufe ermüdet, ohne daß Stephen Dedalus seinem Ziel näher kommt. "A restless feeling of guilt would always be present with him: he would confess and repent and be absolved, confess and repent again and be absolved again, fruitlessly."³⁰ An diesem Punkt besinnt er sich auf die Bedeutung seines Namens. Dieser vereint den ersten, christlichen Märtyrer mit dem des mythischen Künstlers Dädalus, welcher sich der Gefangenschaft im selbsterbauten, kretischen Labyrinth durch die Konstruktion von Flügeln entzieht. "He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore".³¹

Der Name enthält eine Berufung, die das Christliche mit der heidnischen Antike, das Martyrium mit der künstlerischen Vollendung zusammenbringt. Anders als seinem Namenspatron, dem heiligen Stephan, droht Stephen das Martyrium nicht mehr physisch. Während jener wegen seines Christentums gesteinigt wird, läuft dieser im modernen Irland Gefahr, als Ketzer zum Opfer der sozialen Ächtung durch die Kirche zu werden.³² Sein Vergehen bestünde darin, dem Gefängnis zu entweichen, das der katholische Bezugsrahmen für das Leben bildet, sich der Verdammnis zu entziehen durch Besinnung auf die dädalischen Künste. Statt die Seele in einem Kampf gegen sich selbst zu erschöpfen, sollte das Leben in seiner gesamten Bewegung im Fluge erfaßt und ästhetisch gerechtfertigt werden. Stephen imaginiert eine geflügelte Gestalt, die sich in den Himmel erhebt, „a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring, impalpable, imperishable being.“³³ Diese Vision verleiht der Seele Stephens Flügel:

30 Ebenda, S. 139.

31 Ebenda, S. 154.

32 Vgl. Joyce 1963, S. 140.

33 Vgl. Joyce 1977, S. 154.

“His soul was in flight. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element of the spirit (...R.H.) This was the call of life to his soul not the dull gross voice of the world of duties and despair, not the inhuman voice that had called him to the pale service of the altar.”³⁴

Der Ruf des Lebens erreicht ihn in Gestalt einer jungen Frau, die er am Strand von Dublin sieht und deren Blick den seinen ungescheut erwidert.

“Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory.”³⁵

Innerhalb des theologischen Bezugsrahmens tritt in einer Verkehrung der Koordinaten die Apotheose des Profanen an die Stelle der bisherigen Profanierung des Heiligen. Die Perspektive *sub specie aeternitatis* wird ersetzt durch die Perspektive *sub specie temporis*. Im sterblichen Leben leuchtet nicht mehr die Epiphanie eines ewigen auf. Das Sterbliche, Sündverfallene, Unerlöste erstrahlt vielmehr in seinem eigenen Glanz. Das Leben deutet nicht mehr symbolisch oder allegorisch hin auf einen ihm jenseitigen Sinn. In der reinen Diesseitigkeit seines Wesens bedeutet es nur mehr sich selbst. Es findet seine Rechtfertigung in einem Sein, in dem es ekstatisch zu sich kommt. Immanenz dehnt sich aus, nimmt die Transzendenz in sich hinein. Das Leben zahlt den Preis des Irrtums, des Sündenfalls, des Todes willig für einen Augenblick der Blüte. Es setzt sich in seiner Relativität absolut.

Der ekstatische Augenblick, in dem das Bestehende visionär verklärt wird, in dem die Seele scheinbar ihre zweite Unschuld empfängt, ist indessen erkaufte durch Abstraktion. Stephen überfliegt in naiver Begeisterung die Koordinaten des modernen Geistes, den er selbst vertritt: die wissenschaftliche Analyse des gesellschaftlichen Zustands, die im Dienste einer säkularisierten Aufhebung der Entfremdung steht.³⁶ Er läßt die Grenzen der individuellen

34 Ebenda.

35 Ebenda, S. 156.

36 Vgl. Joyce 1963, S. 186.

und gesellschaftlichen Freiheiten außer Acht, mit denen sich unter gegebenen Bedingungen ein Künstler auseinandersetzen muß.³⁷ Er übersetzt zwar die theologischen Termini von Sündenfall und Restitution in eine private säkulare Epiphanie, aber er unterläßt die Untersuchung von deren politischen, sozialen und kognitiven Strukturen. Er vergißt momentan, daß seine theologische Skepsis, jemals das Göttliche erreichen zu können, auch als säkularisierte Skepsis, jemals das Humane verwirklichen zu können, heuristisch fruchtbar wäre. Er übersieht, daß auch die profane Apotheose in erschöpfende Kreisläufe eingespannt ist, in denen die Epiphanie ins Gegenteil umschlägt.

Der Sprung aus den katholischen Konzeptionen führt nicht in die Freiheit, sondern aus einer geistlichen Unfreiheit in eine weltliche, die deren Eben- und Gegenbild ist. Die erhoffte zweite Unschuld der Seele wird so verfehlt. Sie bleibt Illusion. Nach der Begegnung mit der Epiphanie einer quasi modernisierten Frau Welt führt Stephens Weg mehr und mehr in die gesellschaftliche Isolation. Sein Flug gleicht weniger dem des Dädalus als vielmehr dem des Ikarus, dem der Absturz droht.³⁸ Er will seine Seele den Netzen von „nationality, language, religion“ in Irland entziehen.³⁹ Das Ziel, das er sich setzt, das Schreiben aus der unmittelbaren, unbegrenzten Freiheit heraus, ist weniger das des Klassizisten als vielmehr des Romantikers, weniger das der angestrebten dramatischen als vielmehr einer lyrischen Position:

“To discover the mode of life or of art whereby (my, R.H.) spirit could express itself in unfettered freedom (...R.H.) I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning.”⁴⁰

Der Vorsatz “I will not serve“ zusammen mit der Absicht “he would create proudly“⁴¹ markieren den zentralen Konflikt, in den die isolierte Rebellion führt. Die Kirche bezeichnet den Stolz als die Rebellion Luzifers gegen Gott: “What his sin was we cannot say. Theologians consider that it was the sin of

37 Ebenda, S. 78.

38 Vgl. Joyce 1977, S. 228.

39 Ebenda, S. 184.

40 Ebenda, S. 222, vgl. auch ebenda, S. 193, 194.

41 Ebenda, S. 154.

pride (...R.H.): *non serviam: I will not serve.*"⁴² Der Stolz führt zu einer „rebellion of the intellect“, der sich Stephen in der Tradition Miltons und der Romantik schuldig macht.⁴³ Es ist die fast unvermeidliche Selbstüberhebung des Einzelnen, der sich zum Zwecke der Emanzipation in Gegensatz zur Gesellschaft stellt. Er darf den herrschenden Mächten nicht dienen, deren Hegemonie die Beherrschten sich unterwerfen. Er kann den Beherrschten nicht dienen, solange sie durch Unterwerfung ihre eigenen Interessen verraten. So muß er sich im objektiven Freiheitsinteresse der Beherrschten gegen deren subjektive Interessen stellen. Solange er der konkreten Auseinandersetzung nicht ausweicht, bleibt die klassizistisch-realistische Bodenhaftung gewahrt. Gibt er diese auf, wird er zum Romantiker, der alle Brücken abbricht und „soulfree and fancyfree“ die Toten ihre Toten begraben läßt.⁴⁴ Der ikarische Subjektivismus, der die Realität zugunsten der Utopie hinter sich läßt, zeigt sich in Stephens Vorsatz: „I desire to press in my arms the loveliness which has not yet come into the world.“⁴⁵ Auf dem Weg dahin wird er als Ikarus den Beistand von Dädalus anrufen, um das Gewissen von Volk und Menschheit in seiner Individualseele zu erschaffen, „to forge in the smithy of my soul the uncreated, conscience of my race.“⁴⁶

Die Überwindung des Stolzes, der Hybris und des darin verkörperten Egoismus, der das Eigeninteresse dem Allgemeininteresse unvermittelt unterschiebt, ist das entscheidende Kriterium, an dem sich die Legitimität von Stephens Position misst. In den Überlegungen zu einer eigenen Ästhetik gibt er, wie auch sein Autor, der unpersönlichen, dramatisierten Gestaltung Priorität über die lyrische und die epische Form. Ihr wesentlicher Aspekt ist das Zurücktreten des Autors hinter seinen Charakteren, die ein eigenständiges Bühnenleben entfalten. Er stattet sie mit Aspekten seiner Seele, seines Bewußtseins und seiner eigenen Vitalität aus, während er selbst-los, charakter-los, un-persönlich wird.

“The personality of the artist (...R.H.) refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form 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 be-

42 Ebenda, S. 108.

43 Vgl. ebenda, S. 114.

44 Vgl. ebenda, S. 224.

45 Ebenda, S. 226.

46 Ebenda, S. 228.

yond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails."⁴⁷

Die Gleichsetzung des Künstlers mit dem göttlichen Schöpfer, der ästhetischen mit der religiösen Wiederherstellung des Lebens ist indessen vorab problematisch. Der biblische Gott, der seine Schöpfung betrachtet, sieht, daß sie gut ist, da seine eigene Güte sich in ihr manifestiert. Der entfremdete Künstler erfährt indessen eine Realität, die ihn abstößt und von der er sich abstößt. Weder er noch seine Lebenswelt sind unmittelbar gerechtfertigt. Dem ist nicht durch stolze, pharisäische Verachtung abzuhelfen. Die Reinigung des befleckten Lebens in der Imagination kann nur dienend erfolgen. Sie verlangt liebende Hingabe und Unterwerfung unter das Depravierte. Das Ziel solcher Demut ist nicht, sich dem Gefallenen gleichzumachen, sondern seines Wesens, der Logik seiner immanenten Bewegung, seiner Seele innenzuwerden. Die Erfassung der Kreisläufe der entfremdeten Seele und deren mimetische Darstellung könnten den kathartischen Schock erzeugen, der zu immer neuen (vergeblichen?) Anläufen zur Besserung führt. Die Entstellung des Gezeigten zur Kenntlichkeit eröffnet die Möglichkeit, das Entfremdete durch Verfremdung mittels der dramatischen Methode zum Bewußtsein seiner selbst zu bringen.

Stephens luziferisches Credo „non serviam“ und der darin implizierte Egoismus erlauben ihm nicht, die Position der künstlerischen Unpersönlichkeit glaubhaft zu beziehen. Zwar erscheint unter den gegebenen Bedingungen die Abgrenzung der Person von der Gesellschaft zur Sicherung der kreativen Kräfte unumgänglich. Sie wird unterstützt von der Ablehnung durch die Gesellschaft, der sich der häretische Künstler sicher sein kann. Eine Bewegung, in welcher die Entwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft einander wechselseitige Voraussetzung sind, gibt es in dieser Konstellation allerdings nicht. Der Einzelne muß seine Emanzipation auf eigene Faust und gegen die Gesellschaft betreiben. Seine persönliche Freiheit kann auf die gesellschaftliche Befreiung nicht warten. Er muß sie im Gegenteil geradezu auf deren Kosten verwirklichen. Dabei können keine kompromittierenden Rücksichten genommen werden. Selbst nächste Angehörige müssen außer Betracht bleiben. So muß der angehende Dichter Stephen Dedalus (Daedalus) die eigene Integrität über das Mitleid mit seiner Familie setzen: “He had first

47 Ebenda, S. 194f.

of all to save himself and he had no business trying to save others unless his experiment with himself justified him.”⁴⁸

Stephens Verweigerung macht bei den Angehörigen nicht halt, sondern mündet in eine Abwehr aller sozialen Verpflichtungen:

“He acknowledged to himself in honest egoism that he could not take to heart the distress of a nation, the soul of which was antipathetic to his own (...R.H.) He wished to express his nature freely and fully for the benefit of a society which he would enrich and also for his own benefit.”⁴⁹

Es entsteht die paradoxe, aber unvermeidliche Situation, daß, um der Rettung der eigenen Position willen, diese in ihr Gegenteil verkehrt werden muß. Die Liebe muß um der Liebe willen gekündigt, der Sündenfall des Egoismus um des Altruismus willen begangen werden. Um des eigenen Heils willen wird das der anderen Seelen hintan gestellt. Mit der Vernachlässigung von deren Sinn und Bedeutung wird indessen notwendig auch die Legitimation der eigenen Position in Frage gestellt. Die rigorose Opposition bringt den Opponenten unversehens in einer *coincidentia oppositorum* auf die Seite derer, die er bekämpft. Sein Unternehmen setzt ihn gegen sich selbst ins Unrecht. “Even the value of his own life came into doubt with him. He laid a finger on every falsehood it contained: (an) egoism which proceeded bravely before men to be frightened by the least challenge of the conscience.”⁵⁰

Das Dilemma reproduziert sich in einer Partnerbeziehung, die als freie Liebe reiner Seelen in Gegensatz zu einer bürgerlichen Ehe tritt. Joyce bearbeitet das Problem in dem Drama *Exiles*, das die Brücke schlägt zwischen den beiden autobiographischen Romanen und *Ulysses*. Der Schriftsteller Richard Rowan, der wie Joyce zur Stimme Irlands zu werden sucht, kehrt seinem Land in derselben enttäuschten Entrüstung den Rücken, wie es sein Autor 1904 tut. Im selbstgewählten Exil auf dem europäischen Kontinent verwickelt er sich und seine Frau Bertha in die Widersprüche des Versuchs, im falschen gesellschaftlichen Leben individuell ein richtiges zu leben. Mißtrauisch gegen die eigenen Motive selbst noch in seiner Opposition gegen Besitzanspruch und Eifersucht praktiziert er eine sexuelle Freiheit, welche

48 Vgl. Joyce 1963, S. 127.

49 Ebenda, S. 146f.

50 Ebenda, S. 162.

die Gefühle seiner Frau und seine eigenen verrät. Das „neue Leben“, das er ihr, in Anklang an Dante, eröffnen will, ist keines, denn es stürzt die Gattin ins Unglück. Ihre Liebe ist unbedingt, während seine von der Verachtung der Umwelt bedingt ist. Ihre Zuneigung steht über den gegebenen Verhältnissen, während seine sich über die Revolte definiert. Sie ist in der Hingebung frei, während er in der Verweigerung an das Abgelehnte gebunden bleibt. Er opfert die „virginity of her soul“, ihre Seelenunschuld, seiner Integrität, die er nur negativ definieren kann, da er aus Zweifel und Verachtung sich nicht befreien kann.⁵¹

Robert Hand, ein befreundeter Journalist, skizziert Rowans Problem und bietet das eigene Beispiel als Alternative an:

“You have that fierce indignation (...R.H.) You have fallen from a higher world (...R.H.) and you are filled with fierce indignation when you find that life is cowardly and ignoble (...R.H.) I have come up from a lower world and I am filled with astonishment when I find that people have any redeeming virtue at all.”⁵²

Die Alternative riecht Richard nach opportunistischer Versöhnung mit dem Bestehenden. Er lehnt sie ab. Stattdessen will er die Integrität seiner Frau, seines Freundes und seiner selbst auf die Probe stellen, indem er dem Versuch Roberts, Bertha zu verführen, nicht entgegentritt. Das Experiment ist so angelegt, daß sein Resultat dubios bleiben muß. Entweder die Bande der Freundschaft und der Treue erweisen sich als Fesseln der Freiheit und müssen daher verworfen werden. Oder die Verführung kommt zustande, wobei Freundschaft und Treue der Freiheit geopfert werden.

Unter den gegebenen Bedingungen ist die Aporie von Freiheit und Treue unabweisbar, in der beide Optionen ihre Legitimität einbüßen. Zwar könnte eine relative Freiheit einhergehen mit relativer Freundschaft und Liebe, aber Richards Anspruch auf ein Absolutes steht dem im Wege. Eine relative Treue gliche einem falschen Frieden mit dem Verworfenen. Eine absolute Treue könnte er nicht glauben. Berthas Ehebruch käme ihm in perverser Weise daher entgegen. Er bestätigte ihn in seinem Mißtrauen, das er allem scheinbar Integrem entgegenbringt. Er verschaffte ihm zugleich die Möglichkeit der Selbstanklage, die menschliche Schwäche geliebter Personen

51 Vgl. Joyce 1992, S. 196.

52 Ebenda, S. 158-9.

schamlos zur Selbstbestätigung ausgebeutet zu haben. Am Ende will er den Ausgang des Experiments nicht wissen, da er keiner Erklärung der Beteiligten traut. In seinem verabsolutierten Zweifel gehen Glaube, Liebe und Hoffnung unter. Die Selbstbezogenheit seines zweifelnden Ichs gibt seiner Frau keine Gelegenheit, sich zu erklären. Stattdessen stellt er die eigene Befindlichkeit ins Zentrum:

“I have wounded my soul for you – a deep wound of doubt which can never be healed. I can never know, never in this world. I do not wish to know or to believe (...R.H.) To hold you by no bonds, even of love, to be united with you in body and soul in utter nakedness – for this I longed. And now I am tired for a while, Bertha. My wound tires me.”⁵³

Gebunden an das eigene Ich bleibt Richard Rowan ebenso wie Stephen Dedalus im Bannkreis des Bestehenden. Beider Ausbrüche enden in Enttäuschung und Bitterkeit. Die isolierte Opposition des Einzelnen verwickelt sich notwendig in unauflösliche Aporien. Joyce, der in beiden Figuren die unpersönliche Wahrheitsfähigkeit des oppositionellen Schreibens thematisiert, setzt sie der auktorialen Ironie aus, ohne indessen das Problem der vollen dichterischen Souveränität schon lösen zu können.

Die Versuche, das Schreibprogramm der unpersönlichen, dramatisierten Gestaltung zu verwirklichen, werden begleitet von der Auseinandersetzung mit den literarischen Zeitgenossen. Joyce kann nicht die Kompromisse mit dem literarischen Markt, der katholischen Kirche oder der britischen Hegemonie eingehen, die er den kontemporanen, irischen Schriftstellern vorwirft. Er will nicht ihrer Praxis von „self-stultification and prostitution“ folgen.⁵⁴ Der irischen Literatur seiner Zeit, die ihm als eine „ill-written, morally obtuse formless caricature“ erscheint, setzt er seinen eigenen Anspruch entgegen.⁵⁵ Dem Schreiben wird eine ethische Verpflichtung zugesprochen, die sich in eine ästhetische Verantwortung übersetzt. Leben und Schreiben sollen „in conformity with my moral nature“ erfolgen.⁵⁶ Die 1904 verfaßte Verssatire „The Holy Office“ spielt in ihrem Titel auf die Beichte, das Amt des Priesters und auf die heilige Inquisition an. Joyce wirft sich selbstironisch in die Pose des Inquisitors, welcher den Vertretern und Verrätern der

53 Ebenda, S. 265f.

54 Vgl. Joyce 1966, S. 143.

55 Ebenda, S. 99.

56 Ebenda.

irischen Literatur in „peinlicher“ Befragung die Beichte abnimmt. Das lyrische Ich, das sich den Namen „Katharsis-Purgative“ gibt, verbindet die seelische Reinigung der aristotelischen Tragödientheorie mit der des christlichen Beichtrituals. Es hört das Sündenregister ab, macht sich in gespielter Demut zur Kloake, welche die Ausscheidungen der Dubliner Literaturszene abführt, während seine eigene Seele unbefleckt bleibt.⁵⁷ Die Selbsterniedrigung, die sich auf das Niveau der Korruption mimetisch einläßt, dient der Verhöhnung der Gegner und ist komplementär zu einer Selbsterhöhung. Die moralische Überlegenheit findet ihr Pendant in der erhabenen Höhe eines Berges, auf den sich das lyrische Ich zurückzieht, um von dort aus wie Nietzsches Zarathustra Gericht über die käuflichen Skribenten zu halten. Sarkastisch spottet es ihres Hasses. Dieser Haß bleibt ohnmächtig, da die gegnerischen Seelen nicht die Stärke der seinen haben.⁵⁸ Außerhalb der Satire fällt die edle Erhabenheit indessen schwerer. Hier trifft sich Joyce durchaus mit seinen Gegnern im Haß. In einem Brief aus demselben Jahr 1904 heißt es: „My mind rejects the whole present social order and Christianity – home, the recognised virtues, classes of life, and religious doctrines (...R.H.) I left the Catholic Church, hating it most fervently (...R.H.) I am an enemy of the ignobleness and slavishness of people.“⁵⁹ Satire und Brief lassen das Ausmaß der unversöhnten Verletztheit, aber auch des uneingelösten eigenen Anspruchs erkennen.

Das gleiche Dilemma, diesmal des eigenen Schreibens, zeigt sich an der „scrupulous meanness“, die Joyce bei der Komposition jener Kurzgeschichten demonstriert, die er unter dem Titel *Dubliners* veröffentlicht.⁶⁰ Sie dokumentieren das tiefsitzende Ressentiment des Autors. Er portraitiert seine Heimatstadt verächtlich als objektives Korrelat einer gelähmten Seele, als pathologische Seelenlandschaft: „I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city.“⁶¹ Komplementär zur Verachtung hält er indessen am Aspekt der Befreiung fest. In den (vergeblichen) Verhandlungen mit dem Verleger Grant Richards bezeichnet er *Dubliners* 1906 als Kapitel der moralischen Geschichte Irlands und als „the first step towards the spiritual liberation of my country.“⁶²

57 Vgl. parallel dazu Joyce 1977, S. 144.

58 Vgl. Joyce 1989, S. 149, 151, 152.

59 Vgl. Joyce 1966, S. 48, 49.

60 Vgl. ebenda, S. 134.

61 Joyce 1957, S. 55.

62 Ebenda, S. 63.

Verachtung und Befreiung bezeichnen den Widerspruch seiner Arbeit: er verachtet, um zu befreien; und er befreit sich, um zu verachten. Beide Male steht ein Ich im Zentrum, um das alles kreist und das den Schritt in die Unpersönlichkeit verhindert.

In *Dubliners* sind die Seelen der Charaktere verkrüppelt, fragmentiert, von ihrer Vollendung (und damit von Erfüllung, Sinn und Bedeutung) abgeschnitten. Es sind unfreie Seelen. Sie durchlaufen eine Wiederkehr des Immergleichen, in der sie sich zu Tode erschöpfen, ohne den Bann dieser Kreisläufe sprengen zu können. Erst der Tod als einzig denkbare Form des ganz Anderen, als negative Entelechie bringt ihnen die Erlösung von einem Leben, das eine Hölle ist. *Dubliners* fungiert als Analogie eines Beicht- und Seelenspiegels, den der Autor als Stellvertreter des Priesters seinen Zeitgenossen vorhält. Die Dubliner „beichten“, indem sie sich ungeschminkt darstellen, wie sie sind. Sie sollen vor diesem Spiegelbild erschrecken, ihrer moralischen Verkommenheit bewußt werden, bereuen und kathartisch ihre seelische Regeneration einleiten. Sie sollen über sich Gericht halten und darüber Distanz zu sich gewinnen. Joyces Perspektive in *Dubliners* wird diesem Programm indessen nicht gerecht. Entrüstung und Verletztheit angesichts der negativen Erfahrungen mit seinen Landsleuten drängen die literarische Gestaltung in Richtung einer unversöhnlichen Abrechnung. Die genaue Rekonstruktion des Dubliner-Habitus abstrahiert von jenen Momenten, die Anlaß zur Hoffnung geben könnten und zielt auf ausschließliche Negation. Die Charaktere werden nicht genommen, wie sie sind, sondern verfallen einem unnachsichtigen Verdikt. Es ist, als reinige sich der Autor von Ekel und Schmutz, in die er durch die Berührung mit ihnen geraten ist. In der Perspektive der Gestaltung findet sich kein Glaube an eine mögliche Rehabilitation. Der Gegensatz, in den Joyce zu seinem Programm gerät, zeigt sich an dem Vergleich mit einer brieflichen Mitteilung aus dem Jahr 1902. Er schreibt dort an Lady Gregory, eine erprobte Mäzenin junger irischer Literaten: “All things are inconstant except the faith of the soul, which changes all things and fills their inconstancy with light.”⁶³ Der Glaube der Seele erscheint, nahezu in Analogie zu Blake, als Kompaß des Schreibens. Er überdauert die Wandelbarkeit der Verhältnisse und Menschen. Dem Bestehenden und seiner Relativität gegenüber tritt er als jenseitig, unbedingte und absolut auf. Es ist ein Glaube, der, von Liebe getragen, noch in den depraviertesten Zuständen, in der tiefsten Erniedrigung die Möglichkeit der Rettung, der Wiederher-

63 Ebenda, S. 53.

stellung eines Vollkommenen erhofft. Das Problem, diesem Glauben in der eigenen Arbeit Geltung zu verschaffen, ist ungelöst und schlägt sich direkt und indirekt in den poetologischen Überlegungen Joyces nieder.

Aristoteles (*De Anima*) und Thomas von Aquin geben Anregungen.⁶⁴ Aristoteles faßt unter Seele nicht nur die Erscheinungen des Bewußtseins, sondern das Leben überhaupt in seiner Selbstbewegung als Entelechie eines Körpers. Seele ist die Form des Leibes, die sich teleologisch zur Vollendung entwickelt. Seele meint die Idee, das Ganze, die Sinnhaftigkeit und den Zweckzusammenhang eines lebendigen Körpers. In der Seele äußert sich das Wesen des Lebens.⁶⁵ Aristoteles hilft Joyce, in den unvollkommenen Zuständen die potentielle Vervollkommnung zu sehen. Andererseits kann die Entelechie in den bestehenden Zuständen einem Widerspruch nicht entgehen. Die individuelle Vervollkommnung führt in den Gegensatz zur Gesellschaft. Da bei Aristoteles gesellschaftliche und individuelle Entwicklung einander wechselseitige Voraussetzung sind, tangiert ihr Gegensatz die Entfaltung der individuellen Seele. Das Paradoxon ist offensichtlich. Je mehr das Individuum sein Form- und Lebensgesetz, seine Seele durchsetzt, desto mehr steht es sich selbst im Wege, tut es sich selbst Abbruch. Je mehr es sich der allgemeinen, negativen Entwicklung überläßt, desto mehr gleitet es mit dieser ins Nichts, bzw. in den Tod. In beiden Fällen wird die individuelle Evolution in Devolution verkehrt. Es bedürfte der Negation der Negation, der Durchstreichung, des Aufschiebs der sinnvollen Form, der *différance* (Derrida), um diesem Sachverhalt gewachsen zu sein. Nicht eine organische Entwicklung, keine Wendung ins Positive kann erwartet werden. Eine ästhetische Revolution ist erfordert, die ihren Ausdruck nur in einer Entelechie finden kann, die sich selbst dekonstruiert. Die Selbstdekonstruktion der Seele könnte erst den Bann sprengen, in dessen Schlingen das opponierende Ich kreist.

Das gleiche gilt für das Konzept der Epiphanie, das Joyce durch Thomas von Aquin bekannt ist, der seine Erkenntnistheorie wiederum auf Aristoteles stützt. Die Seele erkennt in intuitiver Schau die innere Wahrheit, das Wesen, die Form, die Idee, die Seele der betrachteten Phänomene. Gott ist die unendliche Form der Formen, die Seele der Seele, in der alle Formen in ihrer Verschiedenheit zusammenfallen. Das Sein der Schöpfung ist hingeordnet auf das mit Gott gegebene *summum bonum*. Da es als Schöpfung aus dem

64 Vgl. Joyce 1966, S. 28 und auch Joyce 1977, S. 160, 188.

65 Vgl. Hirschberger o.J., Bd. 1, S. 209-211.

Nichts von Gott, von der Teilhabe an ihm abhängt, muß es seine Aktualität durch ständige Wiederherstellung aus der göttlichen Seinsfülle erhalten.⁶⁶ Der Sündenfall verkehrt indessen diese klaren Verhältnisse. Er bringt die Ordnung in Unordnung, bedroht das Sein durch Nichtsein, verdreht seine Wahrheit in Unwahrheit. Wahrheit, Form und Seele können nur mehr durch ihr Gegenteil erfaßt werden. Die intuitive Schau bedarf daher der Ergänzung durch Reflexion, welche in der Erscheinung das Trugbild erkennt, das im Gegensatz zum Wesen steht. Dem Gedanken ist eine negative Bewegung auferlegt, welche die Affirmation der Schöpfung über die Negation der Negation betreibt. Wahrheit ist der erkennenden Seele weder in Bezug auf sich selbst noch auf die erkannten Gegenstände positiv zugänglich. In beiden Fällen tritt sie in dauernde dekonstruktive *différance* zu sich selbst.

Die Überlegungen zur ästhetischen Erkenntnis, die Joyce 1904 in Pola niederschreibt, stützen sich auf Thomas von Aquins *Summa contra Gentiles*. Sie eliminieren indessen den theologischen Bezugsrahmen, statt ihn aufzuheben. Sie verwerfen dadurch die kritische Dimension, die sich über den Sündenfall mit der Wiederherstellung der Schöpfung verbindet. Schönheit und Wahrheit erscheinen nun allein als Angelegenheit der dauerhaften sinnlichen und intellektuellen Befriedigung des Bewußtseins. Da sie einem Bedürfnis abhelfen, sind sie zweifelsfrei gut.⁶⁷ Joyces subjektive und formalistische Verkürzung des Aquinaten zielt auf ein interesseloses Wohlgefallen, dem eine spirituelle Qualität zugesprochen wird. Es geht nicht um Schönheit und Wahrheit der Phänomene im Kontext einer Weltordnung, nicht einmal um Schönheit und Wahrheit der Phänomene selbst, sondern einzig um die Qualität des Aktes der Wahrnehmung und Erkenntnis. Selbst das Häßliche kann in dieser Hinsicht schön sein, weil seine Perzeption als angenehm empfunden wird. "Even the most hideous object may be said to be beautiful (...R.H.) in so far as it encounters the activity of simple perception."⁶⁸ Damit koppelt das Individuum sich hedonistisch von der gesellschaftlichen Entwicklung ab. Die Seele betrachtet ästhetizistisch eine Welt, die sie nichts angeht. Die verselbständigte eigene Befriedigung ist die Kehrseite der haßerfüllten Ablehnung. Der egoistische Selbstbezug ist die gemeinsame Basis.

66 Vgl. ebenda, S. 468-520.

67 Vgl. Joyce 1989, S. 146-147.

68 Ebenda, S. 147.

Stephen Dedalus hält im *Portrait of the Artist* an dieser Position fest.⁶⁹ Bei seiner Definition der Epiphanie verwirft er explizit die theologische Erklärung der „Claritas“, der „Washeit“, des Wesens eines Gegenstandes, die Thomas von Aquin gibt:

“Aquinas uses a term which seems to be inexact (...R.H.) It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light from some other world, the idea of which the matter is but the shadow, the reality of which it is but the symbol. I thought he 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.”⁷⁰

Stattdessen wird das Wesen eines Gegenstandes in seinem So-Sein erkannt, welches zugleich seine Differenz zu allen anderen Gegenständen ausmacht: “You see that it is that thing which it is and no other thing.”⁷¹ In *Stephen Hero* heißt es anlässlich derselben Diskussion:

“We recognise that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.”⁷²

Das betrachtete Ding erscheint in sich vollkommen, sich selbst genügend, keiner Ergänzung bedürftig, keiner Ableitung fähig. Es ist reines Für-Sich, ein Selbstzweck. Seine Autonomie ist absolut, das heißt, sie abstrahiert von der Heteronomie, welcher der Gegenstand im gesellschaftlichen Zusammenhang unterworfen ist. Das Wahrgenommene wird das objektive Korrelat eines Künstlers, der seine Autonomie in gleicher Absolutheit und Abstraktion behauptet. Wie sehr jedoch beide gerade über ihre Isolation hinterrücks dem Bestehenden verbunden bleiben, zeigt die Affinität des epiphanischen Gegenstands zum Warenfetisch und des isolierten Genies zum Markenartikel des literarischen Markts. Der Verkauf der Seele findet statt über die Weigerung, sie zu verkaufen.

69 Vgl. Joyce 1977, S. 188-192.

70 Ebenda, S. 192f.

71 Ebenda, S. 193.

72 Vgl. Joyce 1963, S. 213.

Das *Portrait of the Artist* und *Stephen Hero*, aber auch die poetologischen Überlegungen Joyces zeigen eine Aporie, aus der es keinen Ausweg gibt. Joyce versteht es indessen, gerade die Ausweglosigkeit poetologisch in den Dienst zu nehmen. Das Selbst, das den Widerstand trägt, kann sich zwar nicht überwinden, aber es kann sein Mißtrauen auf sich selbst ausdehnen. Es kann sich dem gleichen Zweifel unterwerfen, den es allem anderen entgegenbringt. Indem es die eigene Legitimität relativiert, kann es im Gegenzug die Möglichkeit zulassen, daß das Abgelehnte nicht ohne Hoffnung ist. Es kann von der Hybris der eigenen Unfehlbarkeit ablassen, sich mit den Gegnern im selben Lager finden, allenfalls durch ein klareres Verständnis der Situation von ihnen unterschieden. Der Zweifel unterminiert alles, was sich als ewig, unveränderlich, absolut ausgibt. Er hinterfragt alles Gewordene auf seine Genesis und Geltung. Er deckt in allem die Kreisläufe, die Polaritäten, den Umschlag der Gegensätze auf. Er spürt im Persönlichen das Allgemeine und im Allgemeinen das verdeckte Persönliche auf. Im Positiven bleibt ihm das Negative, im Negativen das Positive nicht verborgen.

Der Zweifel ermöglicht zugleich die ironische Distanz. Das Leben wird zum Experiment der teilnehmenden Beobachtung, in der Aktivität und Kontemplation zusammenfallen. Im gleichen Augenblick aber, in dem sich das Selbst mit seinen Gegnern gleichgestellt findet, unternimmt es einen komplementären Sprung in die Selbstüberschreitung. Analog zu Rimbauds Diktum, daß „Ich“ ein Anderer sei („Je est un autre“),⁷³ wird es auf der Metaebene einer immanenten Transzendenz zum selbstlosen Selbst, zum Unpersönlichen. Es verläßt gewissermaßen die Welt der dritten Dimension und tritt in eine höhere, vierte Dimension ein. Es unternimmt gleichsam den aristotelischen Schritt von der Physik in die Metaphysik. Daraus ergibt sich eine Doppelbewegung, eine Doppelstruktur der Seele. Während auf der Ebene von Raum, Zeit, Kausalität, Gesellschaft und Persönlichkeit nichts der Relativierung entgeht, bleibt im Unpersönlichen das Streben nach dem Absoluten in Kraft. Während die Ebene der Inhalte dem Zweifel unterliegt, gilt hier die Suche den letzten Gewißheiten. Sie mündet in eine endlose, immer weitere Kontexte einbeziehende, odysseische Wanderung durch das Universum des positiv Bestimmbaren, Formulierbaren. Was immer auf dieser Wanderung zu finden ist, erweist sich als schillernd und vorläufig. Es sind Repräsentanten des Gesuchten, nicht die Sache selbst. Sie sind das Vergängliche, das, wie in

73 Rimbaud 1960, S. 344.

Goethes *Faust*, nur ein Gleichnis ist.⁷⁴ Sie werden in die Welt des Relativen verwiesen, während die angesteuerte Heimat (Sein, Präsenz, Unschuld, Vollendung, Erfüllung) immer weiter aufgeschoben wird. Das selbstlose, unpersönliche Selbst ähnelt dem Zentrum eines wirbelnden Möbiusbandes, in das Persönliches und Welthaltiges unaufhörlich hineingerissen, um sich selbst gedreht und wieder herausgeschleudert werden. In der Relativität des Persönlichen bleibt die Seele entfremdet, denn sie steht unter dem Vorbehalt des unpersönlichen Absoluten. Unter dem Vorzeichen des unpersönlichen Absoluten bleibt sie sich indessen ebenfalls fremd, denn sie kann sich in der Transzendenz nicht positiv bestimmen. Die Struktur ihrer Bewegung ist paradoxal, ähnelt dem Denken des Stephen Dedalus, das in *Ulysses* als „perverted transcendentalism“ sich bezeichnet findet. Persönliches und Unpersönliches sind in ihrem Miteinander und Gegeneinander dekonstruktives Eben- und Gegenbild. Die daraus resultierende Ästhetik kann nur eine negative sein.⁷⁵

Auf dieser Grundlage kann Joyce die Unpersönlichkeit der dramatisierten Gestaltung entwickeln. Mit der Relativierung des Selbst lassen sich die Inhalte der eigenen Seele ohne egoistischen Vorbehalt zu literarischen Figuren entäußern. Diese repräsentieren in ihren Schicksalen zugleich das Walten jener allgemeinen Gesetze, denen jede Gesellschaft folgt. In ihrem Miteinander und Gegeneinander werden sie Teil der menschlichen Komödie. Die Komödie liefert den dekonstruktiv-skeptischen Rahmen, der die beiden Ebenen der Seelenstruktur, das Persönliche und das Unpersönliche integriert. Sie bietet das ironisch-distanzierte Medium, das den Raum für Kritik, aber auch für den Glauben an Veränderung eröffnet und den theologischen Gedanken der Erlösung ästhetisch ex negativo transformiert. In *Ulysses* demonstriert Stephen Dedalus dies am Beispiel Shakespeares, der alle seine Charaktere als Pendant wirklicher Personen in sich getragen habe:

“He found in the world without as actual what was in his world within as possible (...R.H.) We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows (...R.H.) But always meeting ourselves.”⁷⁶

74 Vgl. Joyce 1992, S. 553.

75 Vgl. ebenda, S. 547.

76 Ebenda, S. 273.

Joyce macht in dem Drama *Exiles* erste Schritte in die angedeutete Richtung. Robert Hands Einwand gegen die elitäre Verachtung, die sein Freund Richard Rowan gegen die irischen Verhältnisse hat, wird nicht widerlegt. Während Rowan sich in reiner Negation verliert, bleibt Hand das fast ungläubige Staunen, „when I find that people have any redeeming virtue at all“.⁷⁷ Wider scheinbar besseres Wissen und gegen alle Erwartung gehen die Menschen in ihrer gewöhnlichen Gemeinheit nicht auf. Dies betrifft nicht nur die beiden Frauenfiguren Bertha Rowan und Beatrice Justice, einer Freundin und Verehrerin von Rowans Genie. Der Einwand ist verallgemeinerbar und läßt sich auf die beiden männlichen Charaktere rückkoppeln. Rowans erstrebte Seelenreinheit schlägt ins Gegenteil um, die von Robert Hand ist ohnehin zu bezweifeln. Aber wie sich im falschen Rigorismus Rowans ein richtiges Moment findet, so auch im falschen Opportunismus Hands. Beider Haltungen schließen einander aus und sind zugleich komplementär. Beide relativieren einander und eröffnen darüber die Dimension eines Absoluten ex negativo, in dem sie zu sich kämen, könnten sie über den eigenen Schatten springen. Ungeachtet ihrer Integrität gelingt auch Bertha dieser Sprung nicht, da sie naiv ist, gewissermaßen auf der Ebene der ersten Unschuld verweilt. Sie kann die Wette nicht verstehen, welche die beiden Männer um ihre Seele austragen. Alle Charaktere bleiben defizient. Alle vertreten Teilwahrheiten, die indessen zu einer Gesamtwahrheit sich nur in der Weise integrieren könnten, wie sich Parallelen im Unendlichen schneiden. Die Wahrheit muß unausgesprochen bleiben, während das Sagbare der Ungewißheit und Skepsis unterliegt, die Joyce in den Anmerkungen zu *Exiles* der philosophischen Tradition von Hume und Berkeley zuschreibt.⁷⁸

Ulysses treibt die Konzeption von Joyces Ästhetik voran. Die Titelanpielung auf das Thema der *Odyssee* stellt die Themen von Fremdheit, Irrfahrt und Heimkehr ins Zentrum. Zu denken ist dabei an die Bewegungsstrukturen der Seele. Deren objektives Korrelat ist, wie schon bei *Dubliners*, die irische Metropole, darüber hinaus aber, in einer globalen Perspektive, die menschliche Welt, das Universum. Seele meint auf der Ebene des *Ulysses* eine quasi fraktale Struktur, die sich analog in Mikrokosmos und Makrokosmos findet. Die Analogie verweist auf eine Entsprechung der Gesetze der seelischen und der gesellschaftlichen Bewegung und erlaubt die Einlösung des Programms, das 1900 in dem Vortrag „Drama and Life“ angekündigt wird. Die darin

77 Vgl. Joyce 1992, S. 159.

78 Vgl. ebenda, S. 353.

avisierte anthropologische Dimension ermöglicht es Joyce, die Grundstruktur der Seele als Wiederkehr des Immergleichen aufzufassen. Sie wiederholt sich in der Geschichte, aber auch in der Dichtung, soweit es dieser um die Erfassung der Konstanten des menschlichen Lebens geht. Mythos und Literatur, Zeit und Raum, Geschichte und Gegenwart, Innen- und Außenwelt, Individuum und Gesellschaft werden in dieser Hinsicht kongruent. Sie können als Opposition gesetzt, parallelisiert und metaphorisch substituiert werden. Joyce gewinnt durch die Einführung einer fraktalen Grundstruktur die Option, einen unübersehbaren Reichtum an Beziehungen auf allen Ebenen zu entfalten und zugleich eine Reduktion der Komplexität zu erreichen, die er bereits an dem philosophischen System von Giordano Bruno bewundert: "It must be the chief claim of any system like Bruno's that it endeavours to simplify the complex." Joyce imponiert bei Bruno "that idea of an ultimate principle, spiritual, indifferent, universal, related to any soul or to any material thing, as the *Materia Prima* of Aquinas is related to any material thing."⁷⁹

Am Leitfaden der fraktalen Grundstruktur kann der homerische Mythos in das Dublin des Jahres 1904 übersetzt werden. Die Konfrontation zweier Zeitebenen ergibt Gelegenheit zu ironischen Verfremdungen, wie Joyce bereits bei anderen Anlässen bemerkt, etwa wenn er die Dichtung einer feudalen Vergangenheit mit den Bedingungen der Gegenwart vergleicht.⁸⁰ Verfremdungen eignen sich für eine Komödie, welche die Kritik des entfremdeten Lebens über eine grausame Komik auf mehreren Ebenen entfaltet. Die Figuren in *Ulysses* haben ein vielfach reduziertes Bewußtsein, worin sich der Zustand ihrer Lähmung dokumentiert. Sie wissen nichts von ihrer homerischen Vergangenheit. Unbewußt durchlaufen sie Seelenwanderungen, Metempsychosen, deren komische Brechungen und Verkehrungen ihnen nicht aufgehen. Sie wissen auch nichts von der fraktalen Grundstruktur, welche die Matrix und die Geometrie ihrer Bewegungen abgibt. Das odysseische Thema der Heimkehr, des *Nostos*, wird von ihnen daher nur partiell auf der Ebene ihres eigenen Alltags verstanden.

Seine Bedeutung auf der strukturellen Ebene, nämlich Heimkehr, Umkehr, Bekehrung, Entrückung und Erlösung der irrenden Seele bleibt ihnen verborgen. Desgleichen Joyces Behandlung des Problems im Rahmen einer

79 Vgl. Joyce 1989, S. 134.

80 Vgl. ebenda, S. 45.

ästhetisch säkularisierten, negativen Theologie. Sie sind indessen auf der Suche nach etwas, was sich als materieller oder ideeller Ersatz einer solchen Heimkehr erweisen könnte. Auf dieser Suche durchlaufen sie die inhaltlichen Kreisläufe des Immergleichen, ohne deren Pendant und Überwindung in der fraktalen Struktur zu erkennen. Im Alltag des 16. Juni 1904 können sie daher nicht die Summe und Wiederkehr aller Tage, vor allem aber nicht den Jüngsten Tag, den Tag des Gerichts und der Apokalypse erahnen. Sie sind Medien, in denen sich der ästhetische Prozeß durchsetzt, der ihnen gemacht wird. Sie begleiten ihn diskursiv, ohne die Verbindung zu sehen. In ihren Dialogen und Reflexionen sprechen sie unentwegt von dem, worum es geht, aber sie verstehen nicht, was sie sagen. Die Komik des *Ulysses* erwächst nicht zuletzt aus dieser Diskrepanz von Sprache und Erkenntnis.

Jenseits der Zuordnung zu homerischen Vorbildern ist jede dieser Figuren auf ihre Weise ein Odysseus, der gar nicht oder nur scheinbar ans Ziel kommt. Und wie jede Figur anhand ihrer Metamorphosen und Metempsychosen wiederum mehrere Charaktere in sich trägt, so konstellierte sich der Roman zu einer Gesamtfigur, die alle Einzelfiguren übersteigt und nach dem fraktalen Modell selbsttranszendierend in sich kreist. Keine Figur trägt für sich explizit den Namen des Odysseus. Der Titel des Romans bezieht sich vielmehr auf einen universalen Kollektivsingular, dessen fraktale Struktur einem kugelförmigen Doppelwirbel gleicht. Dessen Apexpunkt dient als Schnittstelle von Persönlichem und Unpersönlichem, Relativem und Absolutem, Immanentem und Transzendtem. Die dekonstruktive Identität dieses Odysseus umfaßt die Dimensionen des Göttlichen und Weltlichen. Sie entspricht dem von Joyce geschätzten phantastischen, etymologischen Bedeutungshorizont des Namens Odysseus: Outis und Zeus = Niemand und Gott.⁸¹ In unendlicher *différance* unterscheidet sie sich von sich selbst. Als wandernder Signifikant wird sie durch kein Signifikat erfüllt, läßt sie sich keinem Referenten dauerhaft und abschließend zuordnen. Odysseus ist der Name einer prozessierenden Weltseele auf der unabschließbaren Suche nach Vollendung in sich selbst und in jeder Einzelseele, in der sie sich vorenthält.

Die beiden Hauptfiguren des Romans repräsentieren die Kopplung komplementärer Charaktere, mit der Joyce in *Exiles* zu arbeiten beginnt. Der jüngere der beiden Protagonisten ist wieder der Dichter und Intellektuelle Stephen Dedalus, dessen Werdegang aus dem *Portrait of the Artist* und *Stephen Hero*

81 Vgl. Ellmann 1979, Bd. 1, S. 561.

bekannt ist. Auf der Ebene der homerischen Parallelen wird er in die Rolle des Telemachos, des Sohnes von Odysseus versetzt, der nach dem Verbleib seines verschollenen Vaters forscht. Der ältere der beiden ist Leopold Bloom, ein jüdischer Anzeigenmakler aus Dublin. Er fungiert auf derselben Ebene in der Rolle des Odysseus als väterlicher Gegenpart, ohne daß eine familiäre oder verwandtschaftliche Beziehung zu Stephen bestünde. Getrennt und einander unbekannt durchwandern sie Dublin, wobei sich ihre Wege mehrfach kreuzen. Erst gegen Ende des Tages nehmen sie im Bordellbezirk Dublins persönlichen Kontakt auf. In den beiden Hauptcharakteren führt Joyce die griechisch-christliche und die jüdische Tradition zusammen in einem Zustand, in dem sie nur mehr aus verdinglichten Bruchstücken besteht.

Dedalus bewegt sich in der Dimension des Geistigen, des Metaphysischen. Die Position des trotzigem „*non serviam*“ aus *A Portrait of the Artist* beibehaltend, scheitert er als Poet und auch als Lehrer.⁸² Er hat Schulden, lebt von Geborgtem, fühlt sich materiell und spirituell enteignet. Er hat Glauben, Liebe und Hoffnung verloren. Seine Haltung ist negativ und in der Perspektive nihilistisch. Bloom bewegt sich in der Dimension des Materiellen, des Physischen. Seine Bildung ist die des empiristischen, gesunden Menschenverstandes. Er ist als Jude diskriminiert, hat berufliche und familiäre Probleme. Er ist Mitte dreißig und verheiratet. Sein Sohn ist gestorben. Seine Frau Molly, die Kalypso und Penelope des Romans, betrügt ihn. Er hält, wenn auch skeptisch, an Glaube, Liebe und Hoffnung fest. Sein Denken ist positivistisch, in der Perspektive humanistisch, seine Haltung pragmatisch. Weder der eine noch der andere kann sich aus den Kreisläufen des Persönlichen befreien, den Schritt in die Unpersönlichkeit vollziehen. Doch während der eine passiv bleibt und Veränderung nur mehr zum Schlechteren erwartet, will der andere von der Beteiligung an tätiger Verbesserung nicht lassen. Der Seelendiskurs der beiden Protagonisten ist verdinglicht. Er berührt implizit und jenseits dessen, was sie verstehen können und sagen wollen, wesentliche Probleme der unpersönlichen Komposition, die darüber nicht nur erwähnt, sondern auch performativ dargestellt werden.

Während des Geschichtsunterrichts, das Thema ist Pyrrhus und seine verhängnisvollen Siege, fallen Stephen Dedalus verstreute Sätze seiner Aristoteles-Lektüre ein, deren Zusammenhang er nicht angibt und die er flüchtig auf die Situation Irlands und seiner Schüler bezieht:

82 Vgl. Joyce 1992, S. 682.

“Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass? (...R.H.) It must be a movement then, an actuality of the possible as possible. Aristotle’s phrase formed itself.”⁸³

Etwas später reflektiert er: “Thought is the thought of thought (...R.H.) The soul is in a manner all that is: the soul is the form of forms”.⁸⁴ Die Assoziation bricht hier ab ohne weitere Erklärung. Die Techniken von Montage, Bewußtseinsstrom, Kontextualisierung und Intertextualität erlegen es dem Rezipienten auf, den ausgelassenen Zusammenhang hypothetisch zu ergänzen. Dies kann geschehen, indem die aristotelische Konzeption der Seele herangezogen wird. Die menschliche Seele vereint darin durch Vernunft (göttlicher Ursprung, Unsterblichkeit) die Kräfte aller anderen Wesen und des Göttlichen in sich. Sie ist ein Mikrokosmos, der strukturell dem Makrokosmos, der Seele des Universums, korrespondiert. Die Form der Formen repräsentiert eine Verklammerung von Ebene und Metaebene: die Seele ist eine universale und zugleich individuierte Struktur, die sich selbst und ihre Materialisierungen, Realisierungen, Aktualisierungen und Möglichkeiten reflektiert. Angewandt auf die irische Situation ergibt sich eine logische Schwierigkeit. Stephen sieht sich und seine Schüler gefangen in einem historischen Raum, dessen Möglichkeiten erschöpft sind, obwohl sie nie aktualisiert wurden, obwohl es sie nicht einmal gab. Entweder muß daraus der Schluß gezogen werden, daß nur das möglich ist, was tatsächlich eintritt, womit die Möglichkeit als solche eliminiert, bzw. auf Wirklichkeit reduziert wäre. Oder die Aktualisierung der Möglichkeit wird eliminiert, bzw. reduziert auf die bloße Feststellung des Möglichen als Möglichen. In beiden Fällen ist das Ergebnis das gleiche: das wirkliche Leben lebt nicht. Das mögliche Leben realisiert sich nicht. Die Seele reflektiert die Formen ihrer Entfremdung, zu denen die Alternative fehlt.

In den gleichen Zusammenhang deuten Stephens Assoziationen zu Averroes und Moses Maimonides. Der spanisch-arabische Philosoph und der spanisch-jüdische Theologe aus dem mittelalterlichen Cordoba, beide im Kern ihres Denkens Aristoteles verpflichtet, hätten die verborgene Seele der Welt im Zerrspiegel ihrer Reflexionen aufblitzen lassen:

83 Ebenda, S. 30.

84 Ebenda, S. 30f.

“Averroes and Moses Maimonides (...R.H.) flashing in their mocking mirrors the obscure soul of the world, a darkness shining in the brightness which brightness could not comprehend.”⁸⁵

Auch hier wird es dem Rezipienten überlassen, die Implikationen des Gedankens explizit (und möglicherweise verkürzt) zu formulieren. Folgt man dem *Ulysses*-Kommentar von Thornton, so verkehrt Stephens Formulierung eine Aussage des Johannesevangeliums (Johannes 1: 5), wo es mit Bezug auf Christus heißt, das Licht sei der Finsternis erschienen, aber diese habe es nicht verstanden. Die Umkehrung aber verweist auf die negative Theologie und Mystik des Dionysius Pseudo-Areopagita.⁸⁶

Diese knappe Andeutung muß indessen ergänzt werden. Dionysius entrückt Gott in das Jenseits seiner Schöpfung. Er kann weder durch die Sinne noch durch das Denken erfaßt werden. Er ist gegenüber dem Sein das unbegreifliche, unaussprechliche, unendliche Nichts, welches als Über-Sein einzig die Annäherung ex negativo zuläßt. Er ist, was er nicht ist und was man nicht von ihm weiß. Als solcher ist er die verborgene Seele der Welt, zu deren Dunkelheit die individuelle Seele durch Negation von Wahrnehmung und Erkenntnis, durch Eintritt in die Dunkelheit des wissenden Nichtwissens, seienden Nichtseins aufsteigen kann. Erst jetzt ergibt sich eine Analogie zu dem Aufstieg vom Persönlichen zum Unpersönlichen und von da zur dramatisierten Gestaltung des Persönlichen, den Joyce in seiner negativen Ästhetik entwickelt. Dem Selbst, das in den selbstlosen Zustand des wissenden Unwissens, der überhellen Dunkelheit eintritt, erscheint das Zurückgelassene als nichtig, als entfremdeter Repräsentant, als Metapher seiner selbst, deren Vorzeichen zu verkehren ist. Der Unterschied zwischen dem Heiligen und dem Dichter wäre, wie William Butler Yeats in anderen Termini, aber sinnverwandt formuliert, der, daß der Heilige in der überhellen Dunkelheit zu verweilen sucht, während der Dichter zurückkehrt und in den Gestalten des (nichtigen) Seins das Nichts des Über-Seins zu realisieren suchte.⁸⁷ Die Seele als Form der Formen muß ihre eigenen Formen dekonstruieren. An die Stelle der negativen Theologie tritt bei Joyce eine negative Ästhetik. Stephen Dedalus kann von diesen Schlußfolgerungen und Ergänzungen indessen keinen Gebrauch machen, denn sie liegen jenseits seines Bewußtseins. Sie sind nur auf der Ebene der Komposition strukturell realisiert. Sein Bewußtsein

85 Ebenda, S. 34.

86 Vgl. Thornton 1968, S. 32.

87 Vgl. Yeats 1990, S. 45-46.

repräsentiert gewissermaßen die Kehrseite des wissenden Unwissens, von dem Dionysius Pseudo-Areopagita spricht.

Er weiß indessen, daß seine Identität der Substanz entbehrt, daß er statt bei sich zu sein, außer sich ist. Von sich selbst entfremdet, spielt er Rollen, trägt er Masken. Die Repräsentation ist allerdings eine wider Willen. Sie hat nichts von der selbstlosen Freiheit der unpersönlichen, dramatischen Gestaltung. Sie ist deren unfreiwilliges Gegenbild. Buck Mulligan, der zynische Gefährte, bezeichnet ihn als „mummer“.⁸⁸ Seine Identität besteht darin, sich Identitäten zu borgen: “I am another now and yet the same“.⁸⁹ Darin gleicht er seiner Umgebung. Gegenüber einem Engländer spielen irische Intellektuelle den Hofnarren. “A jester at the court of his master (...R.H.) Why had they chosen all that part?”⁹⁰ Die Hoffnung, als Nationaldichter zu sich selbst zu kommen in einem Irland, das zu seiner einstigen kulturellen Höhe zurückfindet, gibt er auf: “You will never be a saint. Isle of saints.”⁹¹ Seine Sammlung poetischer Epiphanien verwirft er ebenso zynisch und resigniert wie die avisierte kulturelle Mission in der Tradition der irischen Mönche, die Nord-europa christianisierten:

“You were going to do wonders, what? Missionary to Europe after fiery Columbanus. Fiacre and Scotus on their creepystools in heaven spilt from their pintpots, loudlatinlaughing. *Euge! Euge!*“⁹²

Er inszeniert sich als Schauspieler, als ein jeweils anderer: “We simply must dress the character (...R.H.) Other fellow did it: other me (...R.H.) Lui, c’est moi (...R.H.) Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed.”⁹³

Er ist ein Gestaltwechsler, ein „changeling“, der das Bluterbe aller in sich hat, die nach Irland kamen. Alle sind sie wie er „pretenders“ in diesem Land, diesem „paradise of pretenders then and now“.⁹⁴ In Stephens zynischer Bilanz aber blitzt der durchgestrichene Anspruch nicht nur in der Anspielung auf die Insel der Heiligen und Weisen, sondern auch im Doppelsinn von „pretender“ als Hochstapler und Thronprätendent auf, untermauert durch den

88 Vgl. Joyce 1992, S. 4.

89 Ebenda, S. 12.

90 Ebenda, S. 29.

91 Ebenda, S. 49.

92 Ebenda, S. 52.

93 Ebenda, S. 51.

94 Ebenda, S. 56, 57.

Zusatz „all kings’ sons“.⁹⁵ Hinter, über, jenseits dieser Gestalten aber vermutet Dedalus seine ihm unerreichbare Seele: “My soul walks with me, form of forms.”⁹⁶ Sie gleicht seinem Schatten, mit dem er nicht eins werden kann, der zugleich endlich ist, aber unendlich sein sollte:

“His shadow lay over the rocks as he bent, ending. Why not endless till the farthest star? Darkly they are there behind this light, darkness shining in the brightness, delta of Cassiopeia, worlds (...R.H.) I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back. Endless, would it be mine, form of my form?”⁹⁷

In der erneuten, fragenden Aufnahme der Formulierung „darkness shining in the brightness“, die sich vorher auf die verborgene Weltseele bei Averroes und Maimonides, hier auf die unerreichbaren Sternenwelten des Deltas der Kassiopeia bezieht, wird die gesuchte und zugleich vorenthaltene, enteignete, odysseische Heimat einer Individualseele thematisiert, die Identität, die nur im Unendlichen, in der dunklen Überhelle des wissenden Nichtwissens eines selbstlosen Selbst zu finden wäre, welches das göttliche Über-Sein in sich aufnähme.

Andererseits enthalten die individuellen Seelen in ihrer Sündverfallenheit bereits eine Dunkelheit in sich: “Darkness is in our souls (...R.H.) shame-wounded by our sins”.⁹⁸ Deren Charakter als Gegenbild der überhellen Dunkelheit wird von Stephen nicht bedacht. Der religiöse Diskurs ist ihm bekannt, aber nur mehr als sinnentleerte Phrase. Die Worte sind verdinglicht wie auch alles andere, wie die Schöpfung insgesamt:

“God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead.”⁹⁹

Stephen bewegt sich in einer Welt der toten Seelen, der Seelendunkelheit, der Verblendung, welche die überhelle Dunkelheit nicht in sich einläßt. Er selbst ist keine Ausnahme. „Kinch, the knife blade“, sinngemäß vielleicht deutbar als der Sezierende, sich Abtrennende, sich reflektierend auf sich

95 Ebenda, S. 57.

96 Ebenda, S. 55.

97 Ebenda, S. 60.

98 Ebenda, S. 61.

99 Ebenda, S. 63.

selbst Beziehende, ist der spöttische Beiname, den Mulligan ihm gibt.¹⁰⁰ Den Namen annehmend und selbstironisch auf seine schlechten Zähne anspielend bezeichnet Dedalus sich als „toothless Kinch, the superman“ und fragt: “Why is that, I wonder, or does it mean something perhaps?”¹⁰¹ Die Zahnlosigkeit ist eine Metapher der Ohnmacht. Sie schließt an die im Beinamen suggerierte machtlose Vereinzelung an. In einem Oxymoron wird sie ironisch mit dem Allmachtsanspruch des nietzscheanischen Übermenschen zusammengebracht. Die verborgene Bedeutung, die Stephen nicht sieht, läge indessen darin, die Trennung des Selbst von seiner Umgebung zu ersetzen durch eine Trennung vom Selbst. Erst im selbstlosen Selbst könnte der dramatisch gestaltende „Übermensch“ im Medium der Unpersönlichkeit verwirklicht werden.

In den theosophischen Spekulationen der zeitgenössischen Dubliner Literatenszene tritt Stephen eine Karikatur der unpersönlichen Meta-Seele entgegen. Er macht sich lustig über die Anhänger Madame Blavatskys, der Begründerin der Theosophie, und über deren Hauptwerk *Isis Unveiled*. Der Spott gilt vor allem dem irischen Dichter George Russell (AE), der in esoterischen Kreisen Anhänger hat.

“*Isis Unveiled* (...R.H.) Their oversoul (...R.H.) The faithful hermetists await the light, ripe for chelaship, ringroundabout him (...R.H.) Filled with his god he thrones, Buddh under plantain. Gulfer of souls, engulfer. Hesouls, shesouls, shoals of souls. Engulfed with wailing creecries, whirled, whirling, they bewail.”¹⁰²

Er schließt mit der Persiflage des ersten Verses eines theosophischen Gedichts von Louis H. Victory: “*In quintessential triviality/ For years in this fleshcase a shesoul dwelt.*”¹⁰³ Stephens Spott ist der eines Enttäuschten, Verbitterten. Wie Moses kann er das gottversprochene, gelobte Land vom Berg Pisgah sehen, weiß aber, daß er es nie betreten wird und daß sein Volk überdies zu erschöpft ist, um sich darum zu kümmern.¹⁰⁴ Er spürt, daß der theosophische Diskurs sich um die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit drückt und eine eskapistische Chimäre an deren Stelle setzt. Gleichwohl enthält die okkultistische Illusion der spirituellen Rettung, die Entschleierung

100 Ebenda, S. 3.

101 Ebenda, S. 64.

102 Ebenda, S. 245.

103 Ebenda.

104 Vgl. ebenda, S. 183-189.

der Isis, der Überseele, die gleichen geometrischen Strukturen, die auch deren wahres, aber negatives, ästhetisches Gegenbild enthalten müßte. Kreis, bzw. spiralförmiger Wirbel und die paradoxe Logik eines Möbiusbandes im Oxymoron der quintessentiellen Trivialität der leibgebundenen Seele. Stephen wird dieses ästhetische Gegenbild indessen nicht realisieren, denn er kritisiert nicht nur die falsche Gestalt der Wahrheit, sondern auch die Wahrheit selbst, an die er nicht mehr glaubt.

In Kapitel 14 des *Ulysses*, das den inoffiziellen Titel „Oxen of the Sun“ trägt und dessen Thema Unfruchtbarkeit ist, traktiert Stephen blasphemisch im trunkenen Zustand das umstrittene Thema der Gottmenschlichkeit Christi. Der Eintritt des trinitarischen heiligen Geistes in den Körper der Maria führt zu einer Leibesfrucht, von der unklar ist, ob sie transsubstantiell oder konsubstantiell mit Gottvater ist.¹⁰⁵ Stephen erkennt nicht die Analogie des Theologems mit der paradoxen ästhetischen Gestaltung. Der Eintritt eines Überpersönlichen in das Persönliche führt zu dessen Transformation. Allerdings nicht im symbolischen, sondern im dekonstruktiven Sinne. Das dramatisierte Persönliche, das sich als solches performiert, ist nicht mehr, was es ist, ist dennoch, was es ist und ist zugleich ex negativo sein ganz Anderes. Der ästhetisch perspektivierte Gegenstand ist transsubstantiell und konsubstantiell mit sich selbst als nunmehr persönlich-unpersönliches Phänomen. Er ist zugleich in seiner negativen Identität mit dem Unpersönlichen subsubstantiell.¹⁰⁶ Stephen, der ironisch auf der theologischen Ebene argumentiert, verwahrt sich gegen die letztere Möglichkeit. Er könnte die Subsubstantialität indessen als triviale Folge der Trunkenheit am eigenen Leibe spüren, denn er betrachtet den Alkohol, den er in sich hineinschüttet, in einer Travestie des heiligen Geistes als „my soul’s bodiment.“¹⁰⁷ Seine Unpersönlichkeit wird die des bewußtlosen Rausches sein.

Im Kapitel vier, das den inoffiziellen Titel „Calypso“ trägt, hat Leopold Bloom einige Mühe, seiner Frau Molly den Begriff „metempsychosis“ zu erklären. Sie ist auf ihn bei der Lektüre eines schlüpfriegen Romans gestoßen. Sie mißversteht und verballhornt das Wort zu „who’s he when he’s at home?“¹⁰⁸ Die Komödie entfaltet sich hier nicht nur darin, daß Molly, ohne es zu ahnen, metempsychotisch den Part der Kalypso, jener Nymphe über-

105 Vgl. ebenda, S. 511.

106 Vgl. ebenda.

107 Ebenda, S. 510.

108 Ebenda, S. 77.

nimmt, die den umherirrenden Odysseus mehrere Jahre in erotischer Hörigkeit hält, und damit ihren ebenso ahnungslosen Mann in die metempsychotische Rolle des Odysseus versetzt. Die Komödie besteht vor allem darin, daß sie mit ihrer Verballhornung indirekt eine Frage stellt, deren Antwort ebenfalls jenseits ihres Horizontes liegt: welcher Seelenwanderung, Seelentransformation sich beide unterziehen müßten, um ihre wahre Identität in der Heimat, einem metaphorischen Ithaka, zu finden. Bloom nimmt mehrere Anläufe, bis er eine Erklärung zustande bringt. „Metempsychosis (...R.H.) It’s Greek (...R.H.) That means the transmigration of souls.”¹⁰⁹ Etwas später ergänzt er: “That we live after death. Our souls. That a man’s soul after he dies (...R.H.)”¹¹⁰ Um weiter hinzuzufügen:

“Reincarnation: that’s the word. – Some people believe (...R.H.) that we go on living in another body after death, that we lived before. They call it reincarnation. That we all lived before on the earth thousands of years ago or some other planet. They say we have forgotten it. Some say they remember their past lives.”¹¹¹

Blooms abschließender Versuch: “Metempsychosis (...R.H.) is what the ancient Greeks called it. They used to believe you could be changed into an animal or a tree, for instance. What they called nymphs, for example.”¹¹²

Wo bei Dedalus Gott im Kreislauf endloser metamorphischer Emanation Mensch, Fisch, Gans und Federbett werden kann, tritt die Seele bei Bloom in einen ähnlich zirkulären Gestaltwandel ein, der prinzipiell alles in Raum und Zeit, zwischen Himmel und Erde, in der gesamten Schöpfung einschließt. Beide Male ist der Kreislauf kontextuell als verdinglicht zu ermitteln, im Falle Stephens als theologischer Gemeinplatz, im Falle Blooms aus der abwesenden Erlösung von dem Zyklus der Wiedergeburten. Aus dem Gesagten deutet sich implizit das Universum als eine Kugel an, die sich ins Unendliche ausdehnt, in der alles mit allem korrespondiert, alles mit allem metaphoriert, substituiert, parallelisiert, vertauscht, verkehrt oder opponiert werden kann. Alles ist hier sein Anderes, nichts ist es selbst. Die Seele ist der wandernde Signifikant, der alle Formen durchläuft und in keiner zur Ruhe kommt. Sie transzendiert sich nicht zur Form der Formen und bleibt daher von sich selbst entfremdet. Ohne daß ihm aufginge, was er sieht, beobachtet Bloom

109 Ebenda.

110 Ebenda, S. 78.

111 Ebenda.

112 Ebenda, S. 79.

ihr banales, objektives Korrelat in den Spiralen, welche die Sahne beim Umrühren in Mollys Teetasse bildet.¹¹³

Im Verlauf des Romans macht auch Bloom einen vielfachen Gestaltwandel durch, der seine Umwelt im Zweifel über seine Identität läßt. „Is he a jew or a gentile or a holy Roman or a swaddler or what the hell is he?“ fragt ein Bekannter.¹¹⁴ Ein antisemitischer, irischer Nationalist schmäht ihn: „That’s the new Messiah for Ireland (...R.H.) Island of saints and sages.“¹¹⁵ Die höhnische Anspielung auf die glorreiche Vergangenheit Irlands, die auch schon im Falle von Stephen Dedalus ein (wenn auch aufgegebenes) Leitbild war, überblendet auch hier den Diskurs der Identität mit dem der Erlösung, der nationalen Wiedergeburt und der odysseischen Heimat. In den Augen eines anderen Mitbürgers ist Bloom ein „mixed middling“, ein undefinierbares Zwischending, das eindeutige Definitionen von „entweder-oder“, bzw. „weder-noch“ nicht zuläßt und als zweifelhafte, verdächtige Gestalt in der unaufhebbaren Ambiguität eines „sowohl – als – auch“ verbleibt.¹¹⁶

Da die Außenwelt der Innenwelt korrespondiert, kann hier auch der phantasmagorische Gestaltwandel einbezogen werden, den Bloom im Bordellbezirk Dublins durchläuft. Hier, wo im homerischen Pendant des Romans Circe die Mannschaft des Odysseus in Schweine verwandelt, halluziniert sich Bloom durch Zenit und Nadir der Positionen hindurch, die in der bestehenden Gesellschaft zu vergeben sind. Er sieht sich als Bürgermeister von Dublin, als der Welt größter Reformier, als „undoubted emperor president and king chairman“ Leopold I, Regent Dublins, der „golden city which is to be, the new Bloomusalem in the Nova Hibernia of the future“.¹¹⁷ Bloom verkündet die Utopie des neuen Jerusalems, des neuen Irland, des Jahres I „of the Paradisiacal Era“.¹¹⁸ Er macht sich in gegenläufiger Anspielung auf die neue Zeitordnung des faschistischen Italien zum Priester-Diktator, der als „saint and sage of Ireland“ seine Inauguration als „sacrament“ begehen läßt.¹¹⁹ Seine Pläne „for social regeneration“ aber sind eine surreale Farce. Er erklärt:

113 Vgl. ebenda, S. 78.

114 Ebenda, S. 438.

115 Ebenda.

116 Ebenda, S. 439.

117 Ebenda, S. 604, 606.

118 Ebenda, S. 609.

119 Ebenda, S. 610.

“I stand for the reform of municipal morals and the plain ten commandments. New worlds for old. Union of all, jew, moslem and gentile (...R.H.) Compulsory manual labour for all (...R.H.) Tuberculosis, lunacy, war and medicancy must now cease. General amnesty, weekly carnival, with masked licence, bonuses for all, esperanto the universal brotherhood. No more patriotism of barspongers and drop-sical impostors. Free money, free love and a free lay church in a free lay state.”¹²⁰

Hinzu kommen „mixed races and mixed marriage”.¹²¹ Im weiteren wird Bloom als androgyner, des Gebärens fähiger „new womanly man“ bezeichnet, der historische Persönlichkeiten imitieren kann und zugleich die Doppelgestalt des jüdischen Messias am Ende der Zeiten verkörpert.¹²²

Blooms neues, paradisisches Zeitalter ist die Travestie eines apokalyptischen Geschehens, in dem er als Pseudo-Erlöser auftritt. Man wirft ihm vor, er reduziere die Rolle des Heilands auf die des „stage Irishman“, bzw. eines Plagiators.¹²³ Seine Banalisierung theologischer, politischer und moralischer Diskurse ruft indessen den Widerstand von Gegnern auf den Plan, hochstaplerischer Gegenerlöser, die ihn stürzen, als Betrüger, falschen Messias, Satan ausgeben und auf dem Scheiterhaufen verbrennen, von dem er als Phönix wieder aufersteht. Als Pseudos und Alias durchläuft er alle Höhen und Tiefen zwischen Himmel und Hölle in immer neuen metempsychotischen Kreisen. Er ist der Unerlöste, der durch die Zeiten und Generationen nie er selbst ist und gerade darin er selbst bleibt. Für den antisemitischen Vertreter der irischen Nationalisten ist er Ahasver, der wandernde Jude, auf dem ein Fluch liegt, der ihn bis an das Ende der Tage umherirren läßt.¹²⁴ Gerade in diesem Sinne aber gleicht er allen Figuren des Romans. Sie alle sind metaphorische Juden, lebendig-tote Seelen, die sich durch Dublin als ihre Unterwelt-Oberwelt, ihren Hölle-Himmel schleppen.

Sie alle spielen Theater. In ihrer Selbstsucht sind sie die egoistischen Stellvertreter eines selbstlosen Selbst, das in ihnen nur abwesend anwesend ist. Sie sind auf die Bühne eines unwirklichen Diesseits gebannt, in welchem sie nur den Traum einer jenseitigen Wirklichkeit haben. Sie müßten den Traum

120 Ebenda.

121 Ebenda, S. 611.

122 Ebenda, S. 614, 615.

123 Ebenda, S. 611.

124 Vgl. ebenda, S. 439.

in ästhetisches Bewußtsein übersetzen, um die paradoxe Struktur ihrer Seelen als Wirklichkeit einer immanenten Transzendenz zu besitzen. Als Schauspieler und Repräsentanten ihrer Selbstdarstellung treten sie in Joyces Konzept der dramatischen Gestaltung ein. Sie sind Komödianten einer anthropologischen Komödie, die das gute Ende um jeweils eine weitere Aufführung aufschiebt. Indem aber Ahasver die Rolle des Odysseus einnimmt, überkreuzen sich Judentum und Griechentum in den Fraktalen der europäischen Seele. Die halluzinierte Rede einer Männerkappe im Bordell spricht es aus: „Jewgreek is greekjew. Extremes meet“, um danach ebenso kryptisch das Geheimnis der Transzendenz in burlesker Verkehrung zu verkünden: “Death is the highest form of life.”¹²⁵ Homers Odysseus findet nach Ithaka zurück und schließt damit den Kreis seiner Wanderungen zur Totalität. Ahasvers Wanderungen öffnen den Kreis, schieben die Erlösung, die Heimkehr ins Unendliche hinaus. Sie entlarven Ithaka, in welcher Gestalt auch immer es erscheint, als relativ, vorläufig, als ein Partikulares, das sich als illusionäre Synekdoche an die Stelle des Ganzen setzt. Weder Judentum noch Griechentum können den Ausweg aus der metempsychotischen Entfremdung der Seele zeigen.

Das Christentum verspricht dagegen im Sakrament der Eucharistie, der Transformation von Brot und Wein in Leib und Blut Christi, einen Gestaltwandel, der die Kreisläufe transzendiert. Bloom bleibt dies indessen äußerlich, denn er ist Jude, zudem nicht religiös. Das Abendmahl erscheint ihm als schlaue Erfindung, mit der die geistlichen Hirten die Herde über die aktuellen Mißstände hinwegtrösten. Er beobachtet die Zeremonie in einer Kirche:

“There’s a big idea behind it, kind of kingdom of God is within you feel (...R.H.) then feel all like one family party (...R.H.) all in the same swim (...R.H.) Not so lonely. In our confraternity (...R.H.) Thing is if you really believe in it (...R.H.) Blind faith. Safe in the arms of kingdom come. Lulls all pain.”¹²⁶

Bloom fehlt der Glaube, aber seine Assoziationen zur Eucharistie treffen, ihm unbewußt, deren theologischen Kern, zugleich aber auch deren weltlichen Mißbrauch.

Für den Gläubigen erlöst der Gestaltwandel der Eucharistie von den endlosen Wiedergeburten der Seele. Er bewirkt die Vergebung der Sünden und die

125 Ebenda, S. 622.

126 Ebenda, S. 99.

Wiederherstellung der Gemeinde in Gott. Die Individuen treten aus dem unheiligen Zustand der Gottesferne in den Stand der heiligen Brüderlichkeit, in dem sie mit sich und Gott versöhnt sind. In der Teilnahme am Sakrament nehmen sie Gott in sich auf. Sie bieten im eigenen Leibe, in der eigenen Seele dem ganz Anderen die Heimstatt und werden als Sterbliche in ihr unsterbliches Gegenbild verwandelt. Sie brechen aus dem Zyklus der Wiedergeburt aus und haben im Irdischen schon den Vorgeschmack und die Aktualisierung der himmlischen Heimat. Sie bleiben im Diesseits, aber dieses Diesseits ist bereits ein anderes, ist ein Jenseits in diesseitiger Gestalt. Sie haben die überhelle Dunkelheit des Über-Seins in sich eingelassen, in der sie negiert, bewahrt und auf höherer Stufe zu sich selbst gebracht werden. Sie werden in dieser Paradoxie unablässig vernichtet und wiederhergestellt.

Der Sachverhalt scheint noch in der burlesken Predigt durch, die der amerikanische Evangelist Alexander J. Dowie im Bordellbezirk Dublins hält. In der Rolle des wiedergekehrten Elias verkündet er marktschreierisch das nahe Ende der Welt. Er spricht das allen Figuren, den Huren wie ihren Kunden immanente Christuspotential an, in dem er ihrem Namen den des Heilands anhängt:

“Book through to eternity junction, the nonstop run (...R.H.) Are you a god or a doggone clod? If the second advent came to Coney Island are we ready? Florry Christ, Stephen Christ, Zoe Christ, Bloom Christ, Kitty Christ (...R.H.) it’s up to you to sense that cosmic force. Have we cold feet about the cosmos? No. Be on the side of the angels. Be a prism. You have that something within, the higher self. You can rub shoulders with a Jesus, a Gautama, an Ingersoll. Are you all in vibration? I say you are (...R.H.) It’s a lifebrightener, sure. The hottest stuff ever was (...R.H.) It restores. It vibrates. I know and I am some vibrator (...R.H.) A. J. Christ Dowie and the harmonial philosophy.”¹²⁷

Er will „Jerusalem“ singen, aber das mitgebrachte Grammophon mit seiner verzerrenden Übertragung übertönt ihn mit „Whorusalaminourhighhohhh“.¹²⁸

Die christliche Botschaft verweist auf eine Seelenstruktur, die im Kern universal ist, deren Allgemeinheit indessen in der Besonderheit eines religiösen

127 Ebenda, S. 625.

128 Ebenda.

Diskurses erscheint. Dowie's Persiflage vermengt den christlichen mit anderen Diskursen und läßt durch diese Relativierung die allgemeine Struktur erkennen. Das Kreuz Christi wird trivialisiert zur Verkehrskreuzung. An dieser „eternity junction“ vibrieren die Figuren zwischen den Extremen. Zwischen dem weißen und dem farbigen Licht des Prismas. Zwischen Gott und Erdenkloß. Zwischen Ewigkeit und Zeit. Zwischen Kosmischem und Irdischem. Zwischen Engeln und Tieren (den Schweinen der Circe). Zwischen Jenseits und Diesseits. Zwischen Persönlichem und Unpersönlichem. Die Äquivalenz, die Dowie zwischen Christus und Buddha herstellt, ebnet das Besondere der religiösen Differenz ein. Die Parität der beiden mit Ingersoll übersetzt den religiösen Diskurs in den des Kapitals, das himmlische Jerusalem in das irdische Dublin. Dort verkaufen nicht nur die Huren ihren Körper, sondern alle Menschen ihre Arbeitskraft als Ware. Dort schlägt die Erlösung um in den Erlös des abstrakten Wertes aus dem Gebrauchswert, während das Credo des Glaubens sich als Kredit buchstabiert.

Dowie's Travestie überführt den christlichen Diskurs implizit in die universale Struktur, die auf alle Lebensbereiche übertragbar ist. Auf die von christlicher Dogmatik befreite Figur des Kreuzes läßt sich der Dualismus von Immanenz und Transzendenz projizieren. Entlang der Rechts-Links Opposition der Waagrechten schlagen die Gegensätze im Bereich der Immanenz ineinander um. Entlang der Opposition von Unten und Oben auf der Senkrechten schlagen die Ebenen von Immanenz und Transzendenz ineinander um. Versetzt man das Kreuz in einen Kreisverkehrs, gewinnt man den Drehpunkt eines Möbiusbandes, an dem beide Umschlagsprozesse gleichzeitig stattfinden. Joyce gewinnt aus der unheiligen Verstricktheit des Religiösen in den Weltlauf einerseits den Gegenstand seiner Polemik, andererseits das fraktale Modell, das ihm zur Grundlage seiner negativen Ästhetik wird.

Die gekreuzigte Seele in der Nachfolge Christi wird aus religiöser Befangenheit befreit, aller verdinglichten Inhalte enteignet und von allen Besonderheiten emanzipiert. Als Persönliche wird sie in den Stand der Unpersönlichkeit versetzt, in der ihre Erfüllung zugleich ihre unablässige inhaltliche Entleerung bedeutet. In der dekonstruktiven Bewegung der Überkreuzung und Durchkreuzung werden alle ihre Inhalte zu einem bloßen Als-Ob, in dem sie sich selbst performieren. Sie werden zu Selbstdarstellern in einem existentiellen Spiel, in dem sie zwischen verdinglichtem Ernst und ironischer Subversion oszillieren, während sie zugleich einander metaphorisch vertreten. Die Komödie von Joyces negativer Ästhetik wird aus dieser anthropologischen

Konstellation gewonnen. Sie wird nicht von außen dem je kontemporanen Dasein appliziert, sondern entspringt dessen überzeitlicher Grundstruktur. Blooms reduktives materialistisches Denken reflektiert auf seine Weise die Transformation des religiösen Seelenkonzepts in eine abstrakte Struktur von Denken und Bewußtsein. In einer nächtlichen Unterhaltung mit Stephen versucht er, den Begriff der Seele rational zu erklären:

“You, as a good catholic (...R.H.) talking of body and soul, believe in the soul. Or do you mean the intelligence, the brainpower as such, as distinct from any outside object (...R.H.)? I believe in that myself because it has been explained by competent men as the convolutions of the grey matter.”¹²⁹

Die Konvolution der grauen Zellen des Gehirns übersetzt die dekonstruktive Bewegung des Denkens in die verdinglichte Bestimmtheit eines naturwissenschaftlichen Diskurses. In der Verkürzung wird indessen ein weiteres Feld eröffnet, auf dem die allgemeine Struktur durch die charakteristische Verzerrung seiner Besonderheit hindurch erkennbar wird.

Die allgemeine Struktur, analog dem Modell der persönlichen Unpersönlichkeit, zeigt sich auch in der Sprache. Die Sprache in *Ulysses* repräsentiert Dinge, die sich selbst repräsentieren, weil sie in ihrer Entfremdung nicht bei sich sind. Die Sprache wird daher zur Bühne eines Sprachspiels, auf der sie sich selbst aufführt und inszeniert, während sie so tut, als ob sie sprachrealistisch mit den benannten Phänomenen eins sei, die wiederum so tun, als ob sie mit sich selbst eins seien. Wo die Sprache spricht, erzeugt sie Schein, Illusionen. In ihrem Anderen dagegen, im Schweigen, wird sie zur Sprache der Sprache, zur Metasprache, die verstummt. Dort schlägt das Nichtssagende oder Unsägliche um in eine unsagbare, nur ex negativo sagbare Wahrheit. Das leere Gerede muß negiert werden, damit indirekt eine unaussprechliche Wahrheit aufscheine, deren direkte Formulierung sie wiederum in den Kreislauf des Geredes brächte. So oszilliert die Sprache zwischen trivialer Performanz und essentiellm Schweigen, zwischen unerheblicher Aktualität und unauslotbarer Potentialität, zwischen banaler Artikulation und wesentlicher Unartikuliertheit. Die Sprache bewegt sich in odysseischen Irrfahrten in einer unendlichen Suche nach sich selbst. Während sie ihre substantielle Artikulation mit jedem Redeakt weiter aufschiebt, tritt sie im Schweigen in ihre paradoxe Präsenz. Solange sie spricht, sagt sie nichts. Wenn sie

129 Ebenda, S. 732.

schweigt, sagt sie alles, sagt sie die überhelle Dunkelheit des Über-Seins. Die Seele der Sprache, bzw. die Sprache der Seele, der Gesamtseele wie der einzelnen, unterliegt dieser universalen dekonstruktiven Grammatik.

Stephen Dedalus sucht vom Standpunkt des Künstlers nach einer universalen Sprache, nach einem die natürlichen Sprachen und Künste überschreitenden Zeichensystem, in dem sich alles ausdrücken ließe: "Gesture, not music, not odours, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm."¹³⁰ Stephen erklärt, wie in anderer Hinsicht Gertrude Stein, William Carlos Williams und Ezra Pound, die rhythmische Struktur der Phänomene zur Bewegung, in der sie zur Entelechie, zur Vollendung kommen. Der Rhythmus ist die Seele, die Form der Formen. Auf der Ebene der natürlichen Sprachen ist der Rhythmus im pfingstlichen Zungenreden („the gift of tongues“) präsent, in dem der heilige Geist sich metasprachlich jenseits des artikulierten Sinns, aber auch in allen Sprachen zugleich äußert. Im Tanz der Signifikanten jenseits ihrer Bindung an Signifikate („not the lay sense“) artikuliert sich das Unausprechliche, das rhythmisch zum quasi rituellen Ereignis wird. Stephen konzentriert sich hier jedoch nur auf die Seite der Transzendenz, welche die formulierte Bedeutung überschreitet. An anderer Stelle erklärt er indessen indirekt das Gegenteil: "In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation."¹³¹ In einer reduktiven Travestie des Logos des Johannesevangeliums betont er hier die formulierte Bedeutung des Wortes, das Signifikat, das im Kunstwerk Dauer erhält.

Beide Male läßt er die jeweils andere Seite der paradoxen Doppelstruktur außer acht. Was sein Zechkumpan Lynch von ihm sagt, „he likes dialectic, the universal language“, wird von ihm nicht eingelöst.¹³² Entsprechend schwankt er zwischen beiden Seiten hin und her. Bald zweifelt er am Signifikanten, bald am Signifikat: "Sounds are impostures (...R.H.) like names".¹³³ Dem Direktor der Schule, der von Gerechtigkeit redet, begegnet er mit Mißtrauen: "I fear those big words (...R.H.) which make us so unhappy."¹³⁴ Im Gegenzug nimmt er den Strand von Dublin als einen Text, in dem Signifi-

130 Ebenda, S. 564.

131 Ebenda, S. 511.

132 Ebenda, S. 696.

133 Ebenda, S. 717.

134 Ebenda, S. 38.

kant, Signifikat und Referent eine Einheit bilden: "Signatures of all things I am here to read (...R.H.) coloured signs."¹³⁵ Und: "These heavy sands are language tide and wind have silted here."¹³⁶ Einerseits versucht er sich in sinnentleerten Lautkombinationen, welche an die Experimente erinnern, die Joyce aus der zeitgenössischen Psychophysik bekannt sein mochten.¹³⁷ Er erinnert sich eines leeren Disputs mit dem irischen Dramatiker Synge: "In words of words for words, palabras."¹³⁸ Er erklärt Gott zu einem Unartikulierbaren, zu einem „shout in the street“.¹³⁹ Andererseits spekuliert er ernsthaft, Shakespeares *Romeo and Juliet* zitierend, über die Bedeutung seines Namens: "What's in a name?"¹⁴⁰ Schließlich gibt er in einer weiteren Travestie des Johannesevangeliums den Zusammenhang von Sprache und Realität völlig preis: "In the beginning was the word, in the end the world without end."¹⁴¹ Seine eigene Realität aber ist die eines verbitterten Selbst, das er gegen die Transformationen der Sprache immunisiert, wie ein anonymer Beobachter feststellt: "He had in his bosom a spike named Bitterness which could not by words be done away."¹⁴²

Blooms Gedanken an eine Universalsprache, er assoziiert „esperanto“ mit „universal brotherhood“, sind ähnlich schwankend wie die Stephens.¹⁴³ Auch Blooms Reflexion fluktuiert zwischen Sprache und Metasprache, ohne den strukturellen Zusammenhang zu erfassen. Er schwankt zwischen Sprachkritik und Sprachaffirmation. Seiner Frau beipflichtend bemängelt er die Diskrepanz zwischen Worten und Dingen: "Only big words for ordinary things on account of the sound".¹⁴⁴ Aber er glaubt an die genuine Ausdrucksfähigkeit der Phänomene: "Everything speaks in its own way."¹⁴⁵ Zugleich stellt er diese auch wieder in Frage: "Birds too never find out what they say. Like our small talk."¹⁴⁶ Er unterschreitet die symbolische Ordnung in Richtung einer an Kristeva gemahnenden, semiotischen „language of

135 Ebenda, S. 45.

136 Ebenda, S. 55.

137 Vgl. ebenda, S. 175.

138 Ebenda, S. 256.

139 Ebenda, S. 42.

140 Ebenda, S. 269.

141 Ebenda, S. 626.

142 Ebenda, S. 516.

143 Vgl. ebenda, S. 568, 610.

144 Ebenda, S. 194.

145 Ebenda, S. 154.

146 Ebenda, S. 493.

love“, jenseits von Semantik und Grammatik.¹⁴⁷ Andererseits überbietet er die natürliche Sprache im religiösen Rahmen einer heiligen Sprache. Er vertritt “the supernatural character of Judaic scripture: the ineffability of the tetragrammaton”.¹⁴⁸ Im einen Fall reflektiert er seine Identität im Rahmen binärer Oppositionen: “What universal binomial denominations would be his as entity and nonentity? Assumed by anyone or known to none. Everyman or Noman.”¹⁴⁹ Bei anderer Gelegenheit will er ins Jenseits der Gegensätze gelangen: “A step in the required direction it was, beyond yea or nay”.¹⁵⁰ Er träumt davon, den Buchstaben des Gesetzes gegen alle Übertretungen durchzusetzen, wobei er auch die Untreue seiner Gattin im Auge hat.¹⁵¹ Nur um danach die Bedeutung von Mollys Ehebruch in Analogie zur „natural grammatical transition by inversion“ auf die Möglichkeit grammatischer Inversionen zu reduzieren, um schließlich ins Jenseits völliger Gleichgültigkeit zu gelangen: “the futility of triumph or protest or vindication: the inanity of extolled virtue: the lethargy of nescient matter: the apathy of the stars.”¹⁵²

Auch die anderen Charaktere des Romans rotieren in ihren Sprachreflexionen um die Achse von Sprache und Metasprache. In den Kreisläufen ihrer enzyklopädischen Debatten, im Für und Wider finden sie das einzige Band ihrer Vergesellschaftung, ohne daß sie dessen strukturellen Sinn ermitteln könnten.¹⁵³ Diesen positiv auszusprechen, käme der Quadratur des Kreises gleich, mit der Bloom sich eine Zeitlang befaßt, wobei ihn sein Großvater darauf hinweist, daß in solchen Unternehmungen das Erhabene nur einen Schritt vom Lächerlichen entfernt ist.¹⁵⁴ Für diese Bemerkung wie auf so viele andere in diesem Roman trifft zu, was der anonyme Beobachter der Pub-Szene im Kapitel „Cyclops“ im Gewand einer Allerweltsphrase feststellt: “There’s many a true word spoken in jest.”¹⁵⁵ Die Charaktere sprechen die allgemeine Grundstruktur in vielfacher Variation aus: als Witz, Gemeinplatz, Erfahrung, Volksweisheit, Sprichwort, Sprachspiel, Analogie, Absurdität, Phantasie und Sprachexperiment, ohne je zu verstehen, was sie

147 Vgl. ebenda, S. 354.

148 Ebenda, S. 853.

149 Ebenda, S. 858.

150 Ebenda, S. 774.

151 Vgl. ebenda, S. 843.

152 Ebenda, S. 866, 867.

153 Vgl. ebenda, S. 536f., 546.

154 Vgl. ebenda, S. 631, 820.

155 Ebenda, S. 439.

sagen, bzw. ohne je über einen konversationsimmanenten Verwendungszusammenhang des Gesagten hinauszukommen.

Ihre alltäglichen Dialoge und Reflexionen enthalten die Verdrehungen, Verkehrungen, Persionen, Konversionen, Mutationen und Kippfiguren, in denen die Gegensätze ineinander umschlagen und der fliegende Seitenwechsel zwischen Immanenz und Transzendenz erfolgt. Die Figuren reden immer über anderes und doch ewig über dasselbe. Sie gleichen in der Wiederkehr des Immergleichen zum einen dem Grammophon, das die gespeicherte Stimme zum x-ten Male abspielt, bzw. dem Setzer einer Zeitungsdruckerei, der mit den ewig selben Lettern immer neue Artikel setzt.¹⁵⁶ Bloom, der über beides nachdenkt, beobachtet beim letzteren das Prinzip der Spiegelverkehrung, des Rückwärtslesens, der Permutation, das er wiederum mit absurd verkehrten heilsgeschichtlichen Assoziationen zu seinem Vater, zum jüdischen Passahfest, zum Auszug aus Ägypten und zur Rückkehr nach Jerusalem zusammenbringt:

“Queer lot of stuff he must have put through his hands in time: obituary notices, pubs’ ads, speeches, divorce suits, found drowned (...R.H.) Reads it backwards first (...R.H.) Poor papa with his hagadah book, reading backwards with his finger to me. Pessach. Next year in Jerusalem (...R.H.) All that long business about that brought us out of the land of Egypt and into the house of bondage.”¹⁵⁷

Bloom springt von Ebene zu Ebene, von Beobachtung zu Erinnerung, von der Setztechnik zum Passah-Ritual, zur Rechts-Links-Umkehrung der hebräischen Schrift. Er verkehrt den Exodus in die Freiheit zum Eintritt in die Knechtschaft, die Ankunft im gelobten Land in die Diaspora, in den jährlichen Aufschub einer Rückkehr, Heimkehr nach Jerusalem. Alles dreht sich in der Mühle dieses Bewußtseinsstroms um und um und um. Dann die endlosen Aufzählungen im Passah-Ritual, wer wen tötet. “Sounds a bit silly till you come to look into it well. Justice it means but it’s everybody eating everyone else. That’s what life is after all.”¹⁵⁸ So werden die messianischen Hoffnungen verkehrt. Heimat wird Fremde. Rückkehr wird Vertreibung. Gerechtigkeit schlägt um in das Recht des Stärkeren, die Wolfsgesellschaft.

156 Vgl. ebenda, S. 144, 155.

157 Ebenda, S. 155.

158 Ebenda.

Die Technik des Setzers, aber auch der Bewußtseinsstrom Blooms folgen dem Prinzip der Montage. Der Bezugslosigkeit des Nebeneinander von Diversem in der Zeitung entspricht das Nebeneinander von Verkehrtem im Kopf Blooms. Das Chaos der Inhalte ordnet sich nicht zu einem formulierbaren, integralen Sinn. Über die Montage organisiert folgt der rotierende Unsinn indessen seiner eigenen Logik. Seine Ambiguität schlägt um in das Schweigen, in eine Dimension jenseits der artikulierten Sprache, in welcher die messianischen Verheißungen aus der Aktualität in die Potentialität, in die Potentialität als Aktualität übergehen. Mit anderen Worten: man kann sie sein lassen in einer Bewegung, die sie auflöst, erlöst und als reformulierte zurückwirft in den strudelnden Maelstrom der Wortspiele, Verdichtungen, Verschiebungen, in welchem die Ansprüche, Hoffnungen und Bedeutungen ihren Ort haben. Dieser Komödie der Sprache ist der Roman insgesamt verpflichtet. Sie entfaltet sich zwischen „civilisation“ und „syphilisation“, zwischen „God“ und „Dog“, zwischen „pax“ und „pox“.¹⁵⁹ Sie konstituiert eine Welt der Paradoxa, in der man „strong to the verge of weakness“ sein kann und die *Coincidentia Oppositorum* sowohl das sprichwörtliche „to make both ends meet“ wie auch in der „putana madonna“ die Hure und Heilige erfasst.¹⁶⁰ Dort gilt die Bibel als „word of God“ und zugleich als „secret of England’s greatness“.¹⁶¹ Dort wird indessen durch die Wortodysseen hindurch auch jenes sprachlose Ithaka in unverhofften Augenblicken erreicht, das Molly Bloom, im letzten Kapitel vielleicht in Penelope verwandelt, in einem Kuß ihres Gatten verspürt: “I couldn’t describe it simply it makes you feel like nothing on earth.”¹⁶² Aber während Molly solchermaßen durch „a kiss long and hot down to your soul“ in unbeschreiblicher, unpersönlicher Seligkeit der Seele aufgeht, bringt Leopold sie durch seine pragmatische Nüchternheit in die andere Dimension der seelischen Doppelstruktur zurück: “He says your soul you have no soul inside only grey matter because he doesn’t know what it is to have one.”¹⁶³

Die Seele ist ein Oxymoron, die paradoxe Einheit von Irrfahrt und Heimkehr, von Verdammnis und Erlösung. Sie ist das Wasser und das Schiff, das auf ihr segelt. Ihre Dauer ist die Zeit. Ihr Alltag ist Allerseelen, Jüngster Tag,

159 Vgl. ebenda, S. 421, 429, 696.

160 Vgl. ebenda, S. 715, 756.

161 Vgl. ebenda, S. 434.

162 Ebenda, S. 884.

163 Ebenda, S. 875, 876.

Apokalypse, Anfang und Ende, Gericht und Rettung zugleich.¹⁶⁴ Ihr Modus ist der Zweifel, ihr Ort der Drehpunkt eines Wirbels. Sie ist eine Struktur, deren Beschreibung ihre protäische Performanz und Dekonstruktion zugleich ist. Als irische Seele ist sie Synekdoche, Fraktale und Ganzes, Besonderes im Allgemeinen der Weltseele. Joyce als Nationalschriftsteller, Seelenführer wie Maimonides, formuliert als ein irischer Moses ihr Gesetz, „the tables of the law, graven in the language of the outlaw“ in *Ulysses*.¹⁶⁵ Das Gesetz der Seele wird zur Matrix eines literarischen Werks, dessen Bewegung die der Seele erfaßt. Es kommt darin der Wirkung gleich, die einige der Romanfiguren von der Mosesskulptur des Michelangelo behaupten: sie sei „soultransfigured“ und „soultransfiguring“.¹⁶⁶ Die Komplexität des *Ulysses*, dieser Seele der Seele, widerlegt Stephens thomistische These, die Seele sei „a simple substance“,¹⁶⁷ Bestreiten würde er dagegen nicht, was seinem Autor angesichts der Bedingungen der Moderne gelungen scheint: „the eternal affirmation of the spirit of man in literature“.¹⁶⁸

Literatur

- ELLMANN, Richard (1979): James Joyce, 2 Bde., Frankfurt am Main.
- HIRSCHBERGER, Johannes (o.J.): Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Frankfurt a. M. (Zweitausendeins).
- JOYCE, James (1977): *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Frogmore, St. Albans.
- JOYCE, James (1957): *Letters of James Joyce*, Bd. 1 (hrsg. von S. Gilbert), London.
- JOYCE, James (1966): *Letters of James Joyce*, Bd. 2 (hrsg. von R. Ellmann), London.
- JOYCE, James (1992): *Poems and Exiles* (hrsg. von J. C. C. Mays), London.
- JOYCE, James (1963): *Stephen Hero* (hrsg. von Theodore Spencer), New York.

164 Vgl. ebenda, S. 623.

165 Ebenda, S. 181.

166 Vgl. ebenda, S. 177.

167 Ebenda, S. 732.

168 Ebenda, S. 777.

JOYCE, James (1989): *The Critical Writings* (hrsg. von E. Mason and R. Ellmann), New York.

JOYCE, James (1992) : *Ulysses*, London (Penguin).

RIMBAUD, Arthur (1960) : *Œuvres*, Paris.

THORNTON, Weldon (1968): *Allusions in Ulysses*, Chapel Hill (N.C.).

YEATS, William Butler (1990): *A Vision* (hrsg. von A. Norman Jeffares), London.

5 Arbeit, Entfremdung, Exil – Samuel Becketts früher Roman *Murphy*

(Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf die folgende Ausgabe: Beckett, Samuel, *Murphy*, London (John Calder) 1977.)

Auf einen großen Teil der bürgerlichen Literaturkritik, die sich mit *Murphy*, dem 1938 erschienenen ersten Roman des Autors Beckett befaßt, trifft das Verdikt zu, das der auktoriale Erzähler dieses Werks über einige Mit- und Gegenspieler der Hauptfigur, die ebenfalls den Namen Murphy trägt, fällt – „the inability to look on, no matter what the spectacle.“⁽⁵⁴⁾ Diese Unfähigkeit zum genauen Lesen und Aushalten des Textes dokumentiert sich in der langen Reihe von Auslassungen, Reduktionen, Verzerrungen, Abstraktionen, mit deren Hilfe der Text in den Interpretationen um sein gesellschaftskritisches Zentrum gebracht wird. Da wird gegenüber der inhaltlichen Seite der formale Aspekt der raffinierten Konstruktion, der Parodie auf den traditionellen Roman oder auch das burleske Moment in den Vordergrund gerückt.¹ Andere, den Inhalt stärker betonend, machen sich an einzelnen aus dem Zusammenhang genommenen Momenten fest, akzentuieren den sozialen Eskapismus und die Lebensuntüchtigkeit der Hauptfigur, die aus ihrem „Ideal einer völligen Vergeistigung begründet werden kann“,² oder sie rücken das Quest-Motiv, die scheiternde Suche des Helden nach sich selbst in den Vordergrund, die in einem unaufhaltsamen Regreß aus der Gesellschaft und dem Leben herausführe.³ Man sieht in *Murphy* je nach Bedarf „a slow motion ballet of absurd learning“,⁴ „a comic paradox“⁵ oder eine Illustration von „certain Thomistic categories“,⁶ „a fixed set of principled determinations (...R.H.) both philosophical and literary.“⁷ Daß die Hölle der psychiatrischen Klinik, in welcher der Protagonist zu Tode kommt, als Nische ausgegeben wird, in der er seinen Frieden vor der Gesellschaft findet, mag

1 Vgl. Fletcher 1976, das Kapitel „Beckett und die Tradition der erzählenden Literatur“.

2 Vgl. Birkenhauer 1977, S.61.

3 Vgl. Breuer 1976, das Kapitel „Der Triumph der Ironie – Murphys Regreß“.

4 Vgl. Alvarez 1974, S.33.

5 Vgl. Hoffman 1971, S. 32.

6 Vgl. Brée 1971, S. 76.

7 Vgl. Hoffman 1971, S. 32.

eher als Kuriosum vermerkt werden,⁸ ebenso wie die Bemerkung eines anderen Kritikers, beim Schreiben dieses Romans sei Beckett lediglich der eigenen Verrücktheit ausgewichen.⁹

Die Liste solcher Beobachtungen ließe sich verlängern. Gelegentlich vermitteln sie Einsichten ins Detail, die zur Erschließung des Textsinns im Zuge einer strukturellen Rekonstruktion durchaus brauchbare Hinweise geben können, wobei indessen hinzugefügt werden muß, daß die befriedigende Durchführung des letzteren Schritts in der Regel unterbleibt. Öfter handelt es sich um willkürliche, an der Oberfläche bleibende und von außen herangebrachte Spekulationen. Insgesamt tragen sie bei, Beckett einseitig zum Autor einer absurden *condition humaine* zu stilisieren, an deren Sinnleere, Zirkularität, Entfremdung und chaotischer Kontingenz alle Hoffnung auf Fortschritt und größere Humanität unwiderruflich und in letztlich unerklärlicher Weise scheitern müsse.

Das Vorkommen solcher Aspekte in dem Roman soll nicht geleugnet werden. Es kommt indessen auf die Bestimmung ihres Stellenwerts im strukturellen Zusammenhang an. Was keine dieser Studien beachtet, möchte ich hier als Gegenthese formulieren: Keines jener Momente, die so vorschnell einer ontologischen *condition humaine* zugeschlagen werden, ist einzig in der dazu gehörigen ahistorischen und sozial unverbindlichen Abstraktion gefaßt, sondern zuallererst als bestimmtes Erfahrungsmoment der irischen und britischen Gesellschaft zwischen den beiden Weltkriegen. Sie sind, wie der Text explizit und implizit, gerade auch über die so vernachlässigten Erzählstrukturen ausweist, zunächst einmal gebunden an Lohnarbeit, Warenproduktion, Profit und kapitalistische Klassenherrschaft. Der Text bleibt dabei nicht stehen, sondern verallgemeinert die Befunde in die Geschichte und Gegenwart aller Klassengesellschaften und vollzieht in einem weiteren Schritt eine Universalisierung, über die Beckett die kreislaufartige Wiederkehr des historischen Unheils in aller voraussehbaren Zukunft andeutet. Auf den ersten Blick bietet jener letzte Schritt eine brüchige Rechtfertigung, von den konkreten Realitätsbezügen zu abstrahieren. Die genauere Untersuchung, die in der Folge zu leisten ist, fördert indessen den Zusammenhang zutage, in dem das scheinbar Abstrakte selbst zum historisch und sozial Konkreten der in der Werkstruktur repräsentierten, individualistischen Position

8 Vgl. Pilling 1976, S. 34.

9 Vgl. Kenner 1965, S. 50.

Becketts wird. Arbeit, Entfremdung und Exil betrachte ich dabei als zentrale Komplexe der Erfahrung, in denen der Schlüssel zur Interpretation von *Murphy* zu finden ist.

Zu Beginn des Romans befindet sich der Protagonist Murphy in der letzten Phase seines Widerstands gegen das Drängen seiner Freundin, der Prostituierten Celia Kelly, sich eine Arbeit zu suchen, die sie und ihn ernähren würde, damit sie nicht länger auf die Straße gehen müsse. Er, der sich bisher mit dem Erlös eines kleinen Mietschwindels alleinstehend und ohne Arbeit notdürftig über Wasser halten konnte, steht vor der Situation, entweder ein Auskommen für zwei zu finden oder die Geliebte zu verlieren. Die Liebe ist an eine finanzielle Basis gebunden, die dem einen oder dem anderen die Veräußerung des eigenen Körpers oder die Veräußerung der Arbeitskraft abverlangt. Darin liegt die Zumutung, mit der weder er noch sie sich abfinden kann. Liebe und Zwang, sich selbst zu verkaufen, sind unvereinbar. Beide sprechen es auf ihre je eigene Weise aus – Celia, indem sie sich weigert, ihr Gewerbe fortzusetzen, Murphy, indem er es ablehnt, eine Arbeit anzunehmen. Eine Weile leben sie von Celias Rücklagen und dem, was Murphys kleiner Betrug einbringt. Dann stellt sich der Widerspruch mit aller Schärfe erneut. Die Liebe bedarf der pekuniären Voraussetzungen, die ihrerseits die Liebe zerstören. Da eine Beziehung nicht möglich ist, in der beide Partner sich frei von den Zwängen von Lohnarbeit und Markt halten, versuchen Murphy und Celia gegenseitig, die Preisgabe der Unabhängigkeit, den Eintritt in die Geld- und Lohnabhängigkeit auf den anderen abzuwälzen und jeweils auf dessen Kosten die eigene Haut zu retten. Vergebens. Mit dem Eintauchen in den Prozeß der Produktion und Zirkulation geht der Verlust der geliebten Person einher. Die reine, um ihrer selbst willen gegebene und empfangene Liebe schlägt in dem Maße um in Prostitution, wie der nicht arbeitende Partner zum ausgehaltenen und für seine Liebesdienste bezahlten wird. Murphy als ehemaliger Theologiestudent Celia an Denk- und Artikulationsfähigkeit überlegen, rührt an den Sachverhalt mit dem Verweis auf das im Johannesevangelium kritisierte Verhalten des Mietlings – “The hireling fleeth because he is an hireling” (16)¹⁰ – mit der provozierenden Frage „what shall a man give in exchange for Celia?” (16), mit der Ablehnung von „love with a function” (25) und schließlich mit der Bemerkung, daß in der merkantilen Hölle – „mercantile gehenna” (26) –, in welche sie ihn

10 Vgl. The Holy Bible (King James Version), The Gospel according to St. John, Chapter 10, verse 13.

treibe, er selbst, sein Körper, sein Bewusstsein, aber auch Celia untergehen müssten. (vgl. 26f.) Was Murphy damit ausdrückt, wird Celia erst viel später aufgehen, als sie es vermeidet, über einen Markt zu gehen (dies schließt einen Arbeitsmarkt durchaus ein),

“where the frenzied justification of life as an end to means threw light on Murphy’s prediction, that livelihood would destroy one or two or all three of his life’s goods. This view, which she had always felt absurd and wished to go on feeling so, lost something of its absurdity when she collated Murphy and the Caledonian Market.“ (42).

Zunächst aber sieht sie für sich noch nicht den Zusammenhang zwischen der Lohnarbeit und der Prostitution und auch nicht, daß, was ihr absurd vorkommt, die alltägliche, gewöhnliche Realität des Lohnverhältnisses ist: die Lebensäußerungen, die Bestätigung der Kräfte und Fähigkeiten sind nicht Zweck oder gar Selbstzweck, sondern bloßes Mittel zur Beschaffung von Lebensmitteln einerseits, zur Verwertung des Kapitals andererseits. Ihr Gegenargument, „work needn’t mean any of that“ (27), bringt Murphy entgegen der eigenen besseren Einsicht dazu, seinen Widerstand aufzugeben, auf Arbeitssuche zu gehen, um Celia zu halten, damit aber auch jenen zentralen Widerspruch zwischen den Bewegungen von Markt und Kapital einerseits und den Bewegungen von Liebe und Humanität andererseits in Gang zu setzen, der das ganze Buch in seiner inneren und äußeren Form strukturiert. Der Begriff des Absurden ist, wie aus Celias Überlegung hervorgeht (wobei sie indessen nur etwas formuliert, was auch Murphys Überzeugung ist, der in dem Roman nirgendwo strukturell widersprochen wird), in seiner sozialökonomischen Füllung aufs engste mit diesem Widerspruch verbunden. Absurd ist jener scheinbar unvermeidliche Umschlag von allem, was der Entwicklung und Selbstverwirklichung der Menschen dienen könnte, in sein enthumanisierendes Gegenteil. Die Bindung der Individuen an die materielle Produktion ihres Lebens erweist sich unter den Bedingungen des Kapitals als der Hebel zu ihrer Entfremdung von sich selbst und voneinander. Es handelt sich auf dieser Stufe nicht um eine abstrakte *condition humaine*, sondern um eine historische Situation, die, wie der auktoriale Erzähler des Romans an anderer Stelle bemerkt, bestimmt ist von der Übermacht einer „colossal league of plutomanic caterers (die nur stellvertretend stehen für marktbeherrschende Konzerne überhaupt, R.H.), highly endowed with the ruthless cunning of the sane, having at their disposal all the most deadly weapons of the post-war recovery.“(50).

Murphys Bestreben ist es, frei zu sein; die Lohnarbeit treibt ihn auf die „slave markets“(47), wo die Persönlichkeit des Arbeiters auf seine Funktion reduziert (“the boots from Wynn’s came in“ – Reduktion des Laufburschen auf seine Stiefel (36)) und unter den Arbeitsbedingungen gebrochen und verschlissen wird. So ist beispielsweise die Kellnerin Vera

“a willing little bit of sweated labour, incapable of betraying the slogan of her slavers, that since the customer or sucker was paying for his gutrot ten times what it cost to produce and five times what it cost to fling in his face, it was only reasonable to defer to his complaints up to but not exceeding fifty percent of his exploitation.“(50).

Es ist eine Hölle, wo der Arbeiter zu den Verdammten zählt (der Dienstmann Cooper wird als „*âme damnée* and man-of-all-work“(34) eingeführt). Lohnarbeit ist in Murphys Augen Zuhälterei für das Kapital. “For what was all working for a living but a procuring and a pimping for the money-bags, one’s lecherous tyrants the money-bags, so that they might breed.“(47) Selbstveräußerung und Ausbeutung sind in ihrem Zusammenhang dargestellt.

Der entmenschte Aspekt kommt dabei gerade auch über die Zeiterfahrung zum Ausdruck. Celia, die sich über die „inhuman regularity“ in Murphys pünktlicher Rückkehr von der Arbeitssuche wundert, erfährt von seiner „anxiety to cultivate the sense of time as money which he had heard was highly prized in business circles“(43). Die Zeit wird durch den auktorialen Erzähler als „that old fornicator“(67) apostrophiert und damit in Bezug gesetzt zu den prostituierenden Aspekten der Lohnarbeit. Mehr noch, sie wird von Murphy in enger Verknüpfung mit dem Sachverhalt des Warenfetischismus erlebt. An das Ohr des im Schaukelstuhl sitzenden Protagonisten dringt der Schlag einer Kuckucksuhr, der zum Echo der von draußen kommenden Rufe eines Straßenverkäufers wird: “Somewhere a cuckoo-clock (...R.H.) became the echo of a street-cry, which now entering the mew gave *Quid pro quo! Quid pro quo!* directly (...R.H.) He wondered dimly (...R.H.) what wares were being cried.“(5-6) Diese Passage ist nicht nur ein anschauliches Beispiel für Becketts Technik, die strukturellen Zusammenhänge scheinbar weit auseinanderliegender und voneinander unabhängiger Bereiche zur Anschauung zu bringen, sondern läßt auch über die Formel des *quid pro quo* jene Stellen des Marx’schen *Kapital* in den Assoziationshorizont des Lesers treten, in denen von der Verkehrung der menschlichen Beziehungen in sachliche Beziehungen durch den Warentausch am Markt die Rede ist. Es handelt sich um den-

selben Umschlag von Beziehungen der Liebe und der Humanität in Beziehungen des Kapitals, die Murphy in seinem Verhältnis zu Celia erlebt. Die Zeiterfahrung ist vom Kapital beschlagnahmt, und ebenfalls über Zeitverweise erfolgt die Andeutung, daß dessen Hegemonie auch mit Mitteln des Strafvollzugs aufrechterhalten wird. Auf Murphys Weg zu Celia wird die Uhr im Turm des Gefängnisses mit „the clock in the market tower“(46) parallel gesetzt.

Der Hinweis auf die juristische Absicherung des Systems von Ausbeutung und Betrug wird wenig später verstärkt, als Murphy Lincoln's Inn Fields passiert: "The atmosphere there was foul, a miasma of laws. Those of the cozeners, crossbiting and cony-catching and sacking and figging; and those of the cozened, pillory and gallows."(48) Auch die Kirche fehlt dort nicht, wo es um die Erhaltung der bestehenden Zustände geht. Murphys „walking round and round Pentonville Prison“ wird parallelisiert mit „he had walked round and round cathedrals that it was too late to enter“(45-6). Schließlich, um den Kreis der Institutionen ganz zu schlagen, wird die psychiatrische Klinik zur Resozialisierung von psychotischen Patienten, in welcher der Protagonist Arbeit findet, nicht nur in ihrer Architektur einer Kirche gleichgesetzt, sondern sie trägt auch in ihrem Namen „Magdalen Mental Mercy-seat“(90) theologische Bezüge.

Das Denken der dort tätigen Ärzte erfolgt „on the correct cash-register lines“(101). Letzteres leitet über zu einem weiteren Feld, auf dem der Kommerz triumphiert: Rationalität schlägt um in geschäftliches Kalkül. Als Murphy sich um den Posten eines Gehilfen im Kleinhandel bewirbt, entspricht er zum einen nicht den Erwartungen – „E don't look rightly human to me', said the chandlers' eldest waste product,"(47) – und er muß zum andern den Vorwurf „,thou surd!"(47), du Irrationaler, einstecken. Wer nicht den Maßstäben der „chandler mentality“(47) entspricht, hat weder Anspruch, ein Mensch zu heißen, noch als vernünftig anerkannt zu werden. Wenn indessen die Gesichtspunkte der Humanität so konsequent an den Rand des Irrsinns gerückt werden, nimmt es nicht wunder, daß Murphy in seinem Verhalten allenfalls eine „parody of rational behaviour“(65) bietet. In an William Blake erinnernder Manier identifiziert er die Rationalität des Newtonschen Universums mit der von Gewinn und Profit und zieht sich in seinem Denken in einen „tumult of non-Newtonian motion“(66), in eine „matrix of surds“(66) zurück. Es erscheint nur folgerichtig, daß er bei seiner Arbeit in der Klinik sich auf die Seite der Patienten gegen Ärzte und Pflegepersonal schlägt und

versucht, den Kranken, die er als die eigentlich Gesunden betrachtet, in ihre eigene Vorstellungswelt zu folgen, es ihnen gleichzutun, zu brechen mit dieser Realität und dem Kalkül, das sie durchherrscht.

In einer Umgebung, in der sich die anerkannte Identität auf das gründet, was einer hat, ist der Habenichts ein Nichts. Willoughby Kelly, Celias Großvater, ist entsetzt über deren Bekanntschaft mit Murphy: “Who is this Murphy (...R.H.)? What is he? (...R.H.) Is he, has he, anything at all? (...R.H.) Celia replied that Murphy was Murphy (...R.H.) She revealed that he belonged to no profession or trade.”(14) Die soziale Identität Murphys bleibt leer – außer dem tautologischen “Murphy was Murphy” läßt sich nichts darüber aussagen. Leer bleiben aber auch die biographischen Dimensionen der Vergangenheit und Zukunft, der „prospects“ und „retrospects“(14), die hier auf die Dimension einer lukrativen Karriere verkürzt sind. Inhalt und Geschichte des individuellen Lebens stellen sich als enteignet und entfremdet dar. Im Bereich des sozialen Lebens ist es nicht anders. Ein Terrain nach dem andern, Arbeit, soziale Beziehungen, die Institutionen Justiz, Kirche, Gesundheitswesen, aber auch Wohnung, Nahrung, Kleidung und sämtliche Gegenstände des täglichen Bedarfs, die Tätigkeiten des geistigen Lebens, Wissenschaft, Kunst, Glauben und Aberglauben, Religion und Philosophie, erweist sich als fremdem Diktat unterworfen.

„Alienation“ ist das Stichwort, welches der Roman für diesen Sachverhalt bereithält (109). Während in den Augen von Ärzten und Pflegern die Patienten des Magdalen Mental Mercyseat Hospitals von der Realität abgeschnitten sind („cut-off“ from reality“(101)) und ihr Irresein sich aus dem Blickwinkel der sogenannten Gesunden wie Entfremdung ausnimmt, scheint es Murphy, als führten sie, gerade durch ihr Ausscheiden aus der sozial so definierten Wirklichkeit das Beispiel eines Lebens vor, das „to all appearances inalienably realized“ sei (103). Sie scheinen Murphy vorzuleben, was sich auch ihm als Schlußfolgerung zur Bewahrung der eigenen Integrität und Freiheit aufdrängt, den völligen Rückzug aus der Realität in die unkorruptierten Zonen seines Bewußtseins, die Preisgabe dessen, was unhaltbar geworden ist oder nur um den Preis der Kapitulation und des Selbstverrats zu halten wäre.

Murphy liebt jene geistigen Bereiche seines Selbst, in denen er sich unabhängig und in Übereinstimmung mit sich selbst fühlen kann, und er haßt seinen Körper, da ihn dessen Bedürfnisse an die Außenwelt binden. Der Körper, der essen, trinken, schlafen, gekleidet und geschützt sein muß, der all dies nur durch ein Einlassen auf den Geldverkehr erhalten kann, erscheint als

der Hebel, über den ihn die Entfremdung auf seinem Rückzug immer wieder einholt. So ist der Protagonist glücklich, als ihm Ticklepenny, ein vom Alkoholismus gerade kurerter, korrumpierter Kneipendichter und zeitweiliger Hilfspfleger in der Klinik attestiert, er gleiche während seiner meditativen Phasen in seinem Gesichtsausdruck den Patienten und ihn damit in die Nähe des Wahnsinns rückt, jenes Geisteszustands, der aus Ticklepennys Perspektive Entfremdung von der Realität der „Normalen“ bedeutet. Murphys Freude gilt der Entdeckung, „that the self whom he loved had the aspect, even to Ticklepenny’s inexpert eye, of a real alienation. Or to put it perhaps more nicely: conferred that aspect on the self whom he hated” (109).

Der Widerspruch von Körper und Bewußtsein in Murphy durchzieht das ganze Buch und ist, wie zutreffend oder abwegig die in der Sekundärliteratur daran geknüpften philosophischen Spekulationen auch sein mögen, zunächst einmal Ausdruck einer aufs Äußerste zugespitzten sozialökonomischen, kulturellen und psychischen Situation, in der es für den einzelnen nicht mehr nur darum geht, mit der Trennung von Umwelt und Gesellschaft zu leben, wo vielmehr die Spaltung mitten durch die Person hindurchgeht, wo die Sorge für die physische Existenz in Gegensatz tritt zur Sorge um die geistige Existenz, wiewohl sie doch deren unabdingbare Voraussetzung ist. Während der kurzen Zeit der ungetrüben liebenden Vereinigung mit Celia empfindet Murphy kein Bedürfnis nach meditativer Absenz von seinem Körper (vgl. 21). Es ist der Anschein einer Versöhnung der gespaltenen Existenz mit sich selbst und dem geliebten Menschen, der zerbricht in dem Augenblick, in dem die pekuniäre Basis der Beziehung hervortritt, die Trennung von Murphy und Celia einleitet und den Widerspruch erneut aufreißt. “The part of him that he hated craved for Celia, the part that he loved shrivelled up at the thought of her.” (8) Die Ablehnung trifft nicht nur den Körper, die geliebte Person, sondern nach und nach die gesamte den Sinnen zugängliche Außenwelt, deren mannigfache Reize ebenso viele Verführungen sind. Auf den Schlag der Kuckucksuhr und die “*quid pro quo*“ Rufe des Straßenverkäufers reagiert er negativ: “These were sights and sounds that he did not like. They detained him in the world to which they belonged, but not he, as he fondly hoped“(6).

Murphys lebenslange, vergebliche Anstrengung ist der Aufhebung dieser Spaltung gewidmet. Nach dem gescheiterten Versuch, mit Celia dem Bestehenden zum Trotz eine Liebe ohne Geldrücksichten zu realisieren, gehen seine Bestrebungen immer stärker dahin, das Problem durch die radikale

Vollendung der Spaltung zu lösen, die Realität nicht mehr als das entfremdete Eigene, sondern, den eigenen Körper eingeschlossen, als das Fremde anzusehen, zu dem die Beziehungen abzurechnen seien. Es ist ein verzweifeltes Unternehmen, die verlorene Einheit wiederzugewinnen durch die Amputation alles dessen, was sich ihr aus sozialökonomischen Gründen entzieht. Die Bezeichnung „schizoidal spasmophile“(32) für den Protagonisten mag im Munde von dessen Yogalehrer Neary noch eine eher höhnisch-verächtliche Metapher sein. Sie gewinnt jedoch an Wirklichkeit, als Murphy in der Illusion, dem Irresein entspräche ein wirklich freier und in der Gemeinschaft der Patienten auch gesellschaftlicher Zustand, sich daranmacht, die Grenzen zur Schizophrenie willentlich zu überschreiten. Auch diese Illusion zerbricht, und es bleibt bis zu dem ebenso absichtsvoll wie zufällig herbeigeführten Tod der Zustand des „unredeemed split self“(106). Solange das Leben währt, läßt sich die Entfremdung nicht überwinden durch die bloße Preisgabe des von der Kapitalseite angeeigneten Geländes. Unter dem Eindruck der alles durchdringenden Macht der „vested interest(s)“(50) bleibt allerdings dem Protagonisten scheinbar nur die Zuflucht zu einer gesellschaftlichen Randexistenz als Außenseiter, die ihrerseits vielleicht nur die Zwischenstation in einer Lebensbewegung ist, die über den Rand der Gesellschaft in Wahnsinn und Tod hinaustreibt.

In einer noch vor dem Beginn der eigentlichen Handlung liegenden Unterhaltung antwortet Murphy auf Nearys Aussage „„all life is figure and ground““ mit der Feststellung „„but a wandering to find home““(6). Die Suche geht nach einer Heimat, aber der Lebensweg unter entfremdeten Bedingungen enthält die Erfahrung, daß alle scheinbaren Heimaten umschlagen in Fremde. Parallel zur Suche oder vielmehr als die Kehrseite der Suche vollzieht sich eine immer wiederkehrende Austreibung aus zeitweiligen Heimaten, ein Ansteuern von Exilen, die immer weiter aus der materiellen Realität heraus in unzugängliche geistige Bereiche hinein verlagert sind. Zunächst verläßt der Protagonist, „„native of the city of Dublin““(150) auf immer den „„Irish Free State““(22). Die Gründe, die seine hinterlassene, geldgierige Freundin, Miss Counihan, angibt, „„that to make good and love (... R.H.) at one and the same time, was more than he could manage““(33), verweisen ebenso auf den Antagonismus von Liebe und Gewinnstreben wie die Bemerkung des auktorialen Erzählers „„for an Irish girl Miss Counihan was quite exceptionally anthropoid““(69). Sie passen auch zum Charakter der Murphy suchenden Gruppe aus Dublin, deren Mitglieder den Antagonismus von Humanität und Geldangelegenheiten in der Republik Irland durchblicken

lassen. London indessen, die nächste Station Murphys, das „mercantile gehenna“ (26), in dem Counihan „the Mecca of every young aspirant to fiscal distinction“ (34) erblickt, ist in Bezug auf Prostitution und Profit geradezu die Apotheose dessen, was Dublin ist, das unerreichte Vorbild dessen, was es zu sein strebt (vgl. 111). Der depravierte Zustand Irlands, gespalten, teils Kolonie, teils als bürgerlich dominierter Freistaat ökonomisch und kulturell abhängig von Großbritannien, drückt sich deutlich in der Gegenüberstellung von Dublin und London aus. London andererseits ist der Inbegriff einer Realität, in welcher Liebe und Humanität jeglicher materiellen Existenzgrundlage entbehren. Es bietet dafür allenfalls temporäre Asyle (vgl. 45). Celia, die in Erinnerung an ihre Beziehung zu Murphy nach dessen Tod bemerkt „I was the last exile“ (131) irrt. Noch während die Beziehung zu ihr andauert, ist Murphy zu jenen meditativen Übungen zurückgekehrt, die ihn für Stunden (und daher noch unbefriedigend) der Wirklichkeit entrücken. Das letzte Exil für den Protagonisten zeichnet sich vielmehr ab in jenen geistigen Kontinenten, die von den Patienten der psychiatrischen Klinik bewohnt werden. Hier sieht er vom Kommerz unentweihete, dem Einfluß auch der nachdrücklichsten psychiatrischen Behandlung entzogene Bereiche, zu denen er selbst einstweilen keinen Zutritt besitzt. Es drängt ihn „to call sanctuary what the psychiatrists called exile and to think of the patients not as banished from a system of benefits but as escaped from a colossal fiasco.“ (101) Dieses Exil wäre keines mehr, von dem er eine Rückkehr erstrebte. Exil wäre es daher nur mehr für die, welche in den bestehenden Verhältnissen zu Hause sind. Für den Protagonisten schlug es um in einen heiligen Ort, in dem sich eine neue freie Gemeinschaft konstituiert. Die Erkenntnis des Wahnsinns nicht als eine neue, dem egoistischen Kalkül- und Konkurrenzdenken entgegengesetzte Art von Bewußtsein, sondern als die Störung und Zerstörung des Bewußtseins läßt Murphy als Ausweg nur mehr die Rückkehr in die bisherigen unbefriedigenden Exile oder den Tod. Das erste wählt er, das zweite tritt ein.

Murphys Ziel ist eine Heimat, in der Freiheit und Unabhängigkeit möglich wären. Dies geht nur im Widerstand gegen die bestehenden Verhältnisse. Der Grundzug dieses Widerstandes ist „inaction“ (26), Verweigerung, „his life's strike“ (104). „To die fighting was the perfect antithesis of his whole practice, faith and intention“ (26). „Struggle“ ist eher ein „grisly relic from the days of nuts, balls and sparrows“ (26). Der Widerstand ist passiv, weniger Tun als vielmehr Unterlassung. Die Bereitschaft zum Mitmachen wird gekündigt. Es ist eine Ablösung von Abhängigkeiten bis zu den Grenzen der

Askese, die der Körper noch erträgt. In der Tendenz mündet diese Verweigerung in die endgültige Abspaltung eines hermetisch gegen die Außenwelt abgedichteten Bewußtseins, wie es bereits beschrieben wurde. Da indessen die völlige Trennung vom Körper und seinen Bedürfnissen nicht möglich ist, da diese unaufhebbare Bindung an die bestehenden Verhältnisse sich nicht durch einen Willensakt kündigen läßt, schält sich eine weitere Ebene des Widerstands heraus, die in der fortbestehenden Abhängigkeit selbst das Moment ihres Gegenteils herauszuarbeiten sucht, die im Bestehenden nach jener anderen Seite forscht, die es transzendiert. Beide Wege setzen in Murphys Verhalten einander wechselseitig voraus.

Die Aufkündigung der Fixierung an Wertungen, Präferenzen, Normen, Gesichtspunkten von Status, Einfluss, Karriere und Prestige, an Personen und soziale Beziehungen schafft erst die Basis der Unbestechlichkeit, von der aus in der allgemeinen Korruption das Moment der Integrität zu entdecken ist. Erst die Kraft der Negation des Entfremdeten gewinnt die Souveränität des selbstbestimmten Umgangs mit dem, was ist. Wenn Murphy gegenüber der Verführbarkeit und Anfälligkeit seiner Sinne einen Zustand der Gleichgültigkeit anstrebt, so bedeutet dies nicht Sinnenfeindlichkeit, Verneinung des Sensuellen an sich. Es heißt lediglich, daß unter bestimmten Bedingungen das Bewußtsein um seiner Souveränität willen die Distanz zu den Sinnen herstellen muß, um damit letztlich auch diesen Sinnen, ihrer anstehenden Befreiung aus den Zwängen des Bestehenden die Treue zu halten. Während der Zeit ungebrochener Liebe zu Celia ist der Körper Murphys nicht negiert, und selbst als die Schwierigkeiten sich steigern, ist ihm ihr Beisammensein noch Musik – „serenade, nocturne and albada“(46), ein Zustand der sinnlichen Freiheit, in der die Sinne selbst, in den Worten des jungen Marx, Theoretiker geworden sind.¹¹ Murphy zögert indessen nicht, die Trennung von Celia zu vollziehen, als sich anstelle der gebrochenen und unvollkommenen Erfüllung in der Beziehung zu ihr durch die Arbeit in der Heilanstalt scheinbar die Möglichkeit einer dauerhaften Freiheit im Irrsinn zeigt. Das „*plaisir de rompre*“ ist, wie der auktoriale Erzähler an anderer Stelle berichtet, „for Murphy the rationale of social contacts“(31). Auch ein anderer, scheinbar belangloser, spielerischer Alltagsvorgang mag das Gemeinte verdeutlichen. Murphys Vorliebe für Ingwerkekse prägt eine Zeitlang die Reihenfolge, in der er die Kekse seines spärlichen Mittagmahls zum Verzehr anordnet. Dies beschränkt indessen die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten, wie das Ge-

11 Vgl. Marx/ Engels 1968, S. 540.

bäck nacheinander gegessen werden könnte. Erst nachdem er sich von dieser Präferenz freigemacht hat, kann er sich den vollen Reichtum der Varianten erschließen, in denen die fünf Gebäckstücke in eine Eßordnung gebracht werden können. Gewonnen ist durch die eintretende Gleichgültigkeit gegenüber dem Ingwergeschmack die Freiheit der Disposition, ausgeübt inmitten der äußeren Dürftigkeit (vgl. 57).

Das Unternehmen, in den entfremdeten Verhältnissen das Moment ihres Gegenteils aufscheinen zu lassen, den Aspekt erfahrbar zu machen, in dem die Sklaverei sich selbst transzendiert, weist eine komplexere Struktur auf. Die Grundlage bildet Murphys Einsicht, daß unter den Bedingungen der Kapitalverwertung alles Humane in sein Gegenteil umschlägt und damit für die Selbstverwirklichung verloren ist. Er sucht nach einer Lebens- und Denkform, in der ein weiterer Umschlag in dem Sinne zu organisieren wäre, daß aus der auf die Spitze getriebenen Kapitalbewegung wiederum ihr Gegenteil entspringe. Die besondere Art, wie Murphy einen Schaukelstuhl zu seinen meditativen Übungen benutzt, illustriert das Gemeinte metaphorisch.

“The rock got faster and faster, shorter and shorter, the iridescence was gone, the cry in the mew was gone, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.”(9)

Die Beschleunigung des Schaukelns läßt die in der Schaukelkurve vorhandenen Gegensätze vorn-hinten, hoch-runter immer schneller in ihr Gegenteil umschlagen. Zugleich verkürzt sich die rasende Bewegung so, daß sie auf dem Gipfelpunkt der Intensität gleichsam zum Punkt zusammengezogen in Stillstand umschlägt. Der Umschlag der Extreme ineinander ist hier so unmittelbar, daß jedes immer zugleich sein Gegenteil ist. Es ist die Figur jener Dialektik, die Murphy in Leben und Denken als Widerstandsstrategie umzusetzen sucht. Die dabei erreichte Vermittlung ist eine, die durch die Extreme hindurchgeht, nicht eine, die durch Nivellierung und Ausgleich der Gegensätze in der Mitte, in der Art von Kompromissen und Zugeständnissen stattfindet. Die Widersprüche werden ausgetragen bis in das Äußerste der beiden Pole hinein. Die Bedeutungsimplicationen dieser Metapher gehen indessen noch weiter. Murphy ist der Erzeuger der Bewegung und zugleich von ihr bewegt. Er besitzt die souveräne Kontrolle und Freiheit und wird zugleich durch die Bewegung in die Gegensätze immer willenloser hineingeschleudert. Er ist dem ausgesetzt, was er in Gang setzt, und er muß seinen Körper

an den Stuhl fesseln, um nicht aus der Bahn getragen zu werden. Um frei zu sein, muß er sich binden. Die Bewegung selbst hat keine Richtung, sie kehrt an ihren Ausgangspunkt zurück, der wiederum identisch ist mit seinem Gegensatz, dem Gipfelpunkt. Das Ende führt wieder in einem Kreisbogen zum Anfang, der Anfang enthält sein Gegenteil schon in sich. Es geht nicht voran und auch nicht rückwärts, da stets schon eines das andere ist. Eine Progression ist nicht linear festzustellen, sondern allenfalls vom langsamen zum schnelleren Umschlagen der Gegensätze bis hin zu ihrem Zusammenfall. In diesem Punkt liegt die Chance der Freiheit, nicht in einer räumlichen oder zeitlichen Veränderung.

Die spezifische Art von Murphys Widerstand setzt sich auf mehreren Ebenen um. Außerhalb seiner meditativen Rückzüge, in den alltäglichen Verrichtungen, gibt es den listenreichen, taktisch geschickten Kampf, denen, die über ihre Geschäfte den Schwindel en gros betreiben, über den kleinen Schwindel en detail das zum bloßen Überleben Notwendige abzujagen. Der Versuch, in einem Restaurant einige zusätzliche Schlucke unbezahlten Tees zu ergattern, setzt eine Reflexion in großen Dimensionen in Gang.

“The supreme moment in his degradations had come, the moment when, unaided and alone, he defrauded a vested interest. The sum involved was small, something between a penny and twopence (on the retail valuation). But then he had only fourpence worth of confidence to play with. His attitude simply was, that if a swindle of from twenty-five to fifty per cent of the outlay, and effected while you wait, was not a case of (...R.H.) large returns and quick turnover (...R.H.) then there was a serious flaw somewhere in his theory of sharp practice. But no matter how the transaction were judged from the economic point of view, nothing could detract from its merit as a little triumph of tactics in the face of the most fearful odds. Only compare the belligerents. On the one hand a colossal league of plutomanic caterers, highly endowed with the ruthless cunning of the sane, having at their disposal all the most deadly weapons of the post-war recovery; on the other, a seedy solipsist and fourpence.”(49-50)

Das Ganze ist entlarvende Clownerie, mitgeteilt teils aus Murphys, teils aus des auktorialen Erzählers Blickwinkel. Indem auf eine Belanglosigkeit das Vokabular des unternehmerischen Verhaltens, der großen monopolistischen Auseinandersetzungen, der ungeheuren Gewinnspannen und Profitmargen, des schnellen Kapitalumschlags angewendet wird, tritt die unternehmerische Praxis verfremdet als lächerlich und zugleich in ihrer inhumanen, den ein-

zelen von seinen Lebensgrundlagen abschneidenden Seite in den Blick. Murphy übernimmt scheinbar den Blickwinkel des Kapitals und entzieht damit der „sharp practice“, dem halsabschneiderischen Gieren nach Gewinn die Legitimation. Die kleine Gaunerei wirft Licht auf die große. Die scheinbare Bestätigung des gegnerischen Standpunktes durch dessen Aneignung mit verfremdenden Mitteln schlägt um in Kritik und Negation. Murphys Maskerade als Kapitalist bringt implizit gerade die humane Gegenposition ins Spiel.

Eine ähnliche, verfremdende Clownerie läuft ab, wenn Murphy auf Arbeitssuche „a striking figure“(44) abgibt, wobei die Formulierung zugleich den lebenslangen Streik wie die Auffälligkeit seiner abgerissenen Gestalt ausdrückt. An den leidenden Hiob erinnernd (vgl. 44), gibt er sich eine Zeitlang damit zufrieden “to expose himself vaguely in aloof able-bodied postures on the fringes of the better-attended slave-markets, or to drag from pillar to post among the agencies, a dog’s life without a dog’s prerogative.“(47) Über die parodistische Inszenierung der Rolle eines Arbeitssuchenden erfüllt er zum einen die von Celia ihm gestellte Bedingung, zum anderen seinen Widerstand dagegen. Die tatsächliche Entwürdigung und das Leiden an der Lohnarbeit werden greifbar. „The only thing Murphy was seeking was what he had not ceased to seek from the moment of his being strangled into a state of respiration – the best of himself“(44). Diese Suche aber ist, so die vermittelte Einsicht, mit der nach Lohnarbeit unvereinbar. Der Entfremdung versucht Murphy auf dieser Ebene seines Widerstandes durch aufklärende Verfremdung zu begegnen. Es ist seine „parody of rational behaviour“(65), welche das parodierte Verhalten entweder in sein Gegenteil umschlagen läßt oder doch zumindest implizit die Ahnung einer Gegenposition über die vorgeblich bezogene Position eröffnet.

Davon unterschieden sind die vom auktorialen Erzähler im sechsten Kapitel mitgeteilten Zonen des Bewußtseins, die Murphy während seiner meditativen Übungen im Schaukelstuhl erreicht. Die Inhalte der ersten Zone sind die der äußeren Welt, aber rekonstruiert aus der Perspektive von Vergeltung für widerfahrenes Unrecht. Den realen, unterdrückenden und ausbeutenden Mächten wird geistig heimgezahlt, indem ihre Verhältnisse auf den Kopf gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Hier haben die Getretenen gegenüber denen, die treten, plötzlich die Überhand. In der ersten Zone

“were the forms with parallel, a radiant abstract of the dog’s life, the elements of physical experience available for a new arrangement.

Here the pleasure was reprisal, the pleasure of reversing the physical experience. Here the kick that the physical Murphy received, the mental Murphy gave. It was the same kick, but corrected as to direction. Here the chandlers were available for slow depilation (...R.H.) here the whole physical fiasco became a howling success”(65).

Die gesellschaftlichen Verhältnisse, die “out of joint”(65) sind, werden hier zurechtgerückt. Die Außenwelt steht als Material zu einer Dekonstruktion nach Prinzipien der Gerechtigkeit zur Verfügung.

Die zweite Zone ist die der passiven Kontemplation. Die angeschauten Formen haben keine Parallele in der physischen Erfahrung, sondern eine rein geistige Existenz. Sie sind um ihrer selbst willen da und werden um ihrer selbst willen angeschaut. Vergeltung oder Zurechtrücken spielen keine Rolle mehr. Während die erste Zone noch direkten Bezug auf die Wirklichkeit nimmt, scheint dieser Zusammenhang in der zweiten durchschnitten zu sein. Während dort sich die Inhalte sowohl der physischen wie der geistigen Erfahrung verdanken, was in Murphys Terminologie das Aktuelle, „actual“(63), heißt, stammen sie hier allein aus der geistigen Erfahrung, dem, was Murphy das Virtuelle, „virtual“(63), nennt. Wohl scheint hier bereits eine sehr weitgehende Abwendung von der Realität erreicht, aber sie hat durchaus ihre manifest gesellschaftskritische Seite, wie aus der auktorialen Bemerkung “thus the form of kick was actual, that of caress virtual“(63) hervorgeht. Während das Getretenwerden gelebter aktueller Alltag ist, entspricht die Liebkosung, das Geliebtwerden um seiner selbst willen keinem wirklichen Erleben. Es ist allenfalls virtuell, als Möglichkeit greifbar, die zu verwirklichen wäre. Die zweite Zone des Bewußtseins aber scheint nicht zuletzt von der ersten dadurch unterschieden zu sein, daß das Prinzip der Vergeltung, des Hasses zur Welt der Aktualität gehört, aber mit dem der Liebe unvereinbar ist. Wie realitätsfern die zweite Zone auch zu sein scheint, ihr Prinzip der Selbstzweckhaftigkeit ist als Gegenbild bezogen auf die erste. In beiden Zonen fühlt sich Murphy „sovereign and free“(65). Die Unabhängigkeit rührt daher, daß ungeachtet der Realitätshaltigkeit der Inhalte in Zone eins und der indirekten Bezogenheit darauf in Zone zwei die geistige Erfahrung nach ihren eigenen Kriterien, nicht nach denen der physischen Erfahrung gemacht wird. Murphy stellt sich sein Bewußtsein vor

“as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the uni-

verse outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual or actual falling into virtual, in the universe inside it. This did not involve Murphy in the idealist tar. There was the mental fact and there was the physical fact, equally real if not equally pleasant”(63).

Die Unabhängigkeit ist gewonnen, indem die Fäden der Verführbarkeit, der Korruption, der physischen und geistigen Verflechtung mit den bestehenden Verhältnissen durch Trennung und Negation gekappt werden oder, wo dies nicht möglich ist, die entfremdeten Bedingungen durch Verfremdung zur Offenbarung ihrer Inhumanität gezwungen werden.

Die dritte Zone des Bewußtseins geht über die zweite ebenso hinaus wie jene über die erste. Sie ist geschildert als

“a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms (...R.H.) neither elements nor states, nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of a new becoming, without love or hate or any intelligible principle of change. Here there was nothing but commotion and the pure forms of commotion. Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of line. Matrix of surds (...R.H.) the sensation of being a missile without provenance or target, caught up in a tumult of non-Newtonian motion” (65-66).

Die dritte Zone scheint noch weiter der Außenwelt entrückt als die zweite. Bezüge zu den beiden anderen stellen sich indessen her durch die Aufhebung der dort vorkommenden Extreme Liebe und Haß, durch die Aufhebung der Aktivität der Vergeltung, der Passivität der distanzierenden, von außen die Prozesse beobachtenden Kontemplation, durch die Negation der mit egoistischem Kalkül, mit der kapitalistischen Rationalität zusammengedachten “Newtonian motion“ und durch die Aufhebung der individuellen Freiheit in absoluter Freiheit. Es ist eine freie Bewegung des Werdens und Entstehens, die Murphy in sich erzeugt und der er sich zugleich ausliefert in einer „willlessness“, die jedes „element of effort“(66) vermissen läßt. Er ist die Bewegung und zugleich in ihr als ihr Moment. Bewegter, Bewegter und zugleich der Punkt, in dem die Bewegung des Werdens und Entstehens zusammengezogen ist, an dem die Gegensätze unmittelbar ineinander umschlagen.

Was in den Bewegungen des Schaukelns als dialektische Figur aufleuchtet, wird hier in den Bewegungen des Bewußtseins durch drei aufeinander bezo-

gene, einander negierende und aufhebende Bereiche nachgebildet. Deutlich wird indessen, daß über die immer größere Realitätsferne sich eine Tendenz des wirklichkeitsflüchtigen Eskapismus in Murphys Opposition durchsetzt. Der Schritt von der persönlichen Souveränität, die aus der Rekonstruktion des äußeren Universums als eigenen Prinzipien unterstelltem geistigem Universum hervorgeht, zu einem Zustand noch höherer Freiheit, in dem sich der Schöpfer des geistigen Universums zugleich als dessen Moment betrachtet, ist erkaufte durch eine Abstraktion von allen Inhalten. Das Universum ist reduziert auf eines der Formen, die für sich keine Bedeutungen mehr annehmen. Der Hinweis, daß die Bereiche des Virtuellen und des Aktuellen ständig ineinander umschlagen, daß also das allein der geistigen Erfahrung zugängliche Virtuelle eine Tendenz zur Aktualisierung, zur Umsetzung in physische und gesellschaftliche Erfahrung aufweist, wird für Murphys bewußtes Streben nur insofern relevant, als er im Verhalten der Patienten der Heilanstalt eine nicht nur geistige, sondern auch praktische Realisierung dessen zu erkennen meint, was er in seinen Meditationen anstrebt. Überwiegend geht es hier um die völlige, endgültige Abtrennung des Bewußtseins von Außenwelt und Körper. Der andere Strang der Opposition, der sich darauf einstellt, die unabdingbare Verbindung des Körpers mit der Außenwelt einzubeziehen, jener kapitalistischen Realität dialektische Umschläge in ihr Gegenteil abzurufen, tritt zurück. Das Ineinanderumschlagen der Extreme findet auch hier noch statt, aber reduziert auf eine leere, bloß formale Bewegung.

Solange Murphy an dem Realitätsbezug seiner Opposition festhält, erhält er Anhaltspunkte, daß dieser Wirklichkeit Sinnstrukturen zu entreißen seien, die auch das eigene Leben dem Chaos und der Sinnlosigkeit entheben könnten. Das Scheitern seines Widerstands liegt letztlich darin beschlossen, daß er die Bewältigung der Realität in den Dienst der Realitätsflucht stellt. Als Celia ihn antreibt, sich nach einer Arbeit umzusehen, drückt er seine Abneigung gegen jede Form der Lohnarbeit dadurch aus, daß er die Sache dem Zufall überläßt und ihr aufträgt, bei einem billigen indischen Wahrsager ein Horoskop stellen zu lassen. Das Resultat ist eine Mischung aus astrologischer Satire, die Verflechtung von Geld und Sterndeuterei geißelnd, verschlüsselten Vorausdeutungen, die Murphy zunächst nicht zu deuten weiß und rätselhafter Ankündigung von Widerstand gegen das, was die befragten Sterne an Schicksal verhängt haben. Das Ganze scheint gar nicht auf seine Person abgestimmt. Wie sollte er eine Zukunftsperspektive realisieren können, die zu ihren Versatzstücken Anspielungen auf den in der amerikanischen Verfassung garantierten „pursuit of happiness“ (vgl. „great desire to

engage in some pursuit“(22)), auf die „adventures“ des mittelalterlichen „knight-errant“(33) und der „merchant adventurers“ (vgl. „new ventures“ (23)), auf die von Europa ausgehende Entdeckung, Eroberung und Kolonialisierung der Welt, wie auf die Tätigkeit und Karriere eines Unternehmers zählt?

“With regards to a Career, the Native should inspire and lead, as go-between, promoter, detective, custodian, pioneer or, if possible, explorer, his motto in business being large profits and a quick turnover (...R.H.). The Native should commence new enterprises, for in so doing lies just that difference between Success and Calamity“(23).

Aus dem Horoskop scheinen in Bruchstücken das Bild des bürgerlichen Individuums auf, wie es seit der Neuzeit sich in der Doppelgesichtigkeit von Charaktermaske des Kapitals und sich selbst universal verwirklichendem Menschen ausgeprägt hat, darüber hinaus aber auch Aspekte der europäischen Kulturgeschichte, zu deren Erben das Bürgertum gehört.

Murphy, dem dies nicht bewußt ist, wächst hiermit die riesige Aufgabe zu, von der Position eines in England lebenden irischen Lohnarbeiters aus dieses Erbe anzutreten und aufzuheben. Die Hinweise, wie dies durchzuführen sei, finden sich nicht nur in den bereits erwähnten Passagen, sondern auch in weiteren Andeutungen. So wird dem Protagonisten „great Magical Ability of the Eye, to which the lunatic would easily succumb“(22) zugeschrieben. Er spüre „a great desire to engage in some pursuit“(22), habe „a wish to be in two places at a time“(23), sei „a law-abiding character having a superior appearance“(23), wolle „Harmony“(23) anstreben und sich vor dem Tode hüten (vgl. das Wortspiel, wo aus Graves' disease der Todeshinweis „Grave's disease“(23) wird). Es ist offensichtlich, wenngleich Murphy erst allmählich die Bezüge entdeckt, daß die Lösung der Aufgabe mit dem Erfolg seines Widerstandes, mit der Erringung seiner Freiheit verbunden ist. Sie liegt in den Doppel- und Mehrdeutigkeiten der Sprache verborgen. So läßt sich das „quick turnover“ auf die Umschlagsgeschwindigkeit des Kapitals, aber auch auf das dialektische Umschlagen der Gegensätze in der Schaukelstuhlmetapher, in der „parody of rational behaviour“, in den meditativ erreichten Zonen des Bewußtseins, aber auch wiederum auf das Umkippen des Schaukelstuhls beziehen, als die Bewegung Murphys plötzlich zu heftig wird. Der Wunsch „to be in two places at a time“ erinnert daran, daß der Gipfelpunkt der Umschlagsgeschwindigkeit zugleich der ist, in dem jedes Extrem sein Gegenteil wird, in dem die Aktualität der Kapitalbewegung,

kaum erfahren, übergeht in die Virtualität der Bewegung von Humanität und Liebe, die wiederum kaum aktualisiert, erneut sich zur Kapitalbewegung transformiert. Die zu erstrebende „harmony“ signalisiert die in der Einheit der Gegensätze gelungene Überwindung der Spaltung, ein Resultat, das, wie die „parody of rational behaviour“ und die Taktik des passiven Widerstandes zeigen, nicht auf dem Weg des offenen Kampfes, sondern des ironischen Befolgens des Gesetzes („law-abiding character“), des Unterlaufens des Entfremdeten durch Verfremdung erreicht wird. Murphy geht nicht daran, das Gesetz des Kapitals abzuschaffen, sondern es vorgeblich zu erfüllen, um es dadurch für die Momente der Einheit von Aktualität und Virtualität aufzuheben. Das Horoskop, von seinem Verfasser Suk in eher kapitalkonformer Weise ausgelegt, damit zugleich die Reduktion des bürgerlichen Menschenbildes auf diese Ebene widerspiegelnd, läßt sich in eben der Weise als eine verborgene Botschaft lesen, wie Murphys Überlebensstrategie, die sich mit der Realität auseinandersetzt, ein subversives Moment hat. Beide korrespondieren miteinander. Die Anspielung auf die magische Augenqualität des Protagonisten, „to which the lunatic would easily succumb“, nimmt jenes bestimmte Lohnarbeitsverhältnis in der psychiatrischen Klinik vorweg, von dem Murphy noch nichts weiß, in dem er aber den Versuch unternehmen wird, diese subversive Qualität zum Tragen zu bringen. Die Erwähnung des Todes zeigt das Risiko, das mit der Strategie verbunden ist.

Murphy, der diese Zusammenhänge beim Empfang des Horoskops noch nicht kennt, reagiert satirisch. Die schwarze Farbe des Umschlags, in dem es überreicht wird, bedeutet ihm Merkur, den Gott des Handels, „god of thieves, planet *par excellence* and mine“(22). Merkur wird sein Planet, weil er künftig seine Arbeitskraft als Ware verkaufen muß an jene, die über diesen Handel sich aneignen, wofür sie kein Äquivalent zahlen: seine Mehrarbeit. Da er zu diesem Handel mit seiner Person gezwungen wird, erscheint ihm der schwarze Umschlag ferner als „blackmail“ im wörtlichen (black mail) wie im übertragenen Sinne. Obwohl er den Inhalt noch nicht begreift, wird ihm das Horoskop zu einem „life-warrant“(22), ein Hinweis auf die Verurteilung zur lebenslänglichen Zwangsarbeit, zur Unfreiheit. Noch scheint sich indessen ein Ausweg anzubieten. Aus der Angabe, daß sein Glückstag ein Sonntag, die Glückszahl eine vier und sein Glücksjahr 1936 sei, leitet er ab, er solle am ersten Datum des Jahres 1936, an dem der vierte Tag des Monats auf einen Sonntag falle, mit der Arbeit beginnen, wohl wissend, daß am Sonntag keine Einstellungen vorgenommen würden. An diesem Tag, teilt er Celia mit, wolle er anfangen „to custode, detect, explore, pioneer or pimp, as

occasion may arise“(23). Dabei empfindet er, wie es an einer späteren Stelle heißt, in den Formulierungen des Horoskops eine gewisse Redundanz. „Go-between“ scheint ihm in der drastischen Übersetzung von „pimp“ das einzige, worauf es bei der Lohnarbeit ankomme: „a pimping for the money-bags“(47).

Erst als er durch einen Zufall das Angebot erhält, sich an dem vom Horoskop vorhergesehenen Datum zur Übernahme einer Wärtertätigkeit in der Heilanstalt vorzustellen und ihm dadurch auch der Zusammenhang von „lunatic“ and „custodian“ einleuchtet, erscheint ihm die Prophezeiung nun auch in ihren anderen Bestandteilen als ein sinnenthaltendes Ganzes (vgl. 55), dessen Bedeutung sich ihm dann vollends erschließt, als er bemerkt, wie gut er mit den Patienten zurechtkommt.

“His success with the patients was the signpost at last on the way he had followed so long and so blindly, with nothing to sustain him but the conviction that all other ways were wrong. His success with the patients was a signpost pointing to them. It meant that they felt in him what they had been and he in them what he would be. It meant that nothing less than a slap-up psychosis could consummate his life’s strike”(104).

Durch die bewußte Entscheidung zum Wahnsinn verändert sich Murphys Situation in sehr komplexer Weise. Plötzlich scheint es, als ließe sich der Lohnarbeit ein Aspekt abgewinnen, in dem sie zur selbstbestimmten, zu selbstgesetzten Zielen führenden, freien Tätigkeit wird. Je eher und unmittelbarer er sich dieser Arbeit aussetzt, desto enger wird der Kontakt zu den Insassen, desto mehr wird der Prozeß beschleunigt, in dem er den Verstand zu verlieren hofft. Mit List und Beharrlichkeit wehrt Murphy alles ab, was sich ihm in den Weg stellen könnte. Während etwa der Pfleger Ticklepenny alles daransetzt, sich der Nähe der Insassen und der Hölle der Anstalt zu entziehen, Murphy schnell an seine Stelle treten zu lassen, um sich selbst vor der Gefahr des Wahnsinns zu retten, werden die Niedertracht seiner Umgebung und der Schrecken der Klinik geradezu zum Instrument, das der Protagonist für die eigenen Zwecke nützt. Er geht mit dieser Niedertracht geradezu ein Bündnis ein, macht sich in den Augen anderer dadurch zum Narren. Der Pfleger Bom räsonniert darüber: “When the fool supports the knave the good man may fold his hands. The fool in league with the knave against himself is a combination that none may withstand.”(97) Indem Murphy bereitwillig in alles einwilligt, was diese Arbeit für ihn bereithält, scheint sich

auf wunderbare Weise alles, was vorher Abhängigkeit, Unfreiheit und Entfremdung bedeutete, in das Gegenteil zu verkehren. Nun scheint klar, wieso Murphys Horoskop keinen Bezug zur abhängigen Lohnarbeit herstellt, sondern die Aspekte selbständiger freier Tätigkeit hervorhebt. Die Perspektive des Wahnsinns scheint den Protagonisten in die Lage zu versetzen, in sich selbst den „turnover“ der Lohnarbeit in freie Selbstverwirklichung zu vollziehen und durch die Entdeckung dieses Weges zum Pionier und Erforscher von unbekanntem Terrain zu werden. Der Verlust der Vernunft scheint ironischerweise die Möglichkeit zu eröffnen, jene Vorstellung der freien Individualität zu realisieren, die in der europäischen Kulturgeschichte gerade an die Entwicklung der aufklärerischen Vernunft gebunden war. Dabei geht es nicht nur um den einzelnen. In der Gemeinschaft der Patienten, der Murphy bedarf, ohne daß er, wie der auktoriale Erzähler mitteilt, sich das eingestanden hätte, leuchtet eine Dimension der Gesellschaft von Freien auf, in der das Individuum erst wirklich zu sich selbst kommt als frei vergesellschaftetes. “He would not have admitted that he needed a brotherhood. He did.”(100) Mit den Patienten verbindet ihn „hope of better things” und „feeling of kindred”.(100) Ihm bleibt nur mehr, an der Einlösung der Hoffnung zu arbeiten. “It was strenuous work, but very pleasant“(100). Lohnarbeit ist in ihr Gegenteil umgeschlagen.

Ohne daß Murphy dessen gewahr würde, gibt es Korrespondenzen zwischen diesen Vorgängen und jenen dialektischen Prozessen, die so abstrakt in Murphys Meditation in den drei Zonen seines Bewußtseins ablaufen, fast, als sei hier, von ihm unbemerkt, eine Aktualisierung des Virtuellen im Gange. Die erste Zone enthält die Brechung und Neuzusammensetzung der Außenwelt nach dem Prinzip der vergeltenden Verkehrung ins Gegenteil. Dazu gibt es in der Anstalt ein Pendant. Während Ärzte und Pflegepersonal die Patienten als „cut-off” from reality“(101) bezeichnen, verkehrt Murphy den Sachverhalt, indem er in den Wahnwelten der Insassen die eigentliche Realität sieht.

“Thus it was necessary that every hour in the wards should increase, together with his esteem for the patients, his loathing of the textbook attitude towards them, the complacent scientific conceptualism that made contact with outer reality the index of mental well-being.”(100-1)

Seine Erfahrung mit der Außenwelt “as a physical and rational being obliged him to call sanctuary what the psychiatrists called exile and to think of the patients not as banished from a system of benefits but as escaped from a

colossal fiasco”(101) In der auktorialen Beschreibung der ersten Zone des Bewußtseins hatte es geheißen: “Here the whole physical fiasco became a howling success”(65). In dieser Logik verkehren sich Normalität zu Wahnsinn und Wahnsinn in Normalität. Dies geht indessen nicht ab, ohne daß Murphy zu erheblichen Realitätsverfälschungen gezwungen würde. Um diese Sicht zu halten und die Perspektive, selbst den Verstand zu verlieren, weiter zu verfolgen, muß der Realismus in der eigenen Auseinandersetzung mit der Realität preisgegeben werden. In zunehmend kritischer Distanz berichtet der auktoriale Erzähler, Murphy habe das Problem „lovingly simplified and perverted“(101). Er sehe nur mehr, was er sehen wolle (vgl. 100), nehme Zuflucht zu windigen Konstruktionen, um seine Interpretation der Fakten entgegen aller anderslautenden Evidenz zu verteidigen (vgl. 102). Was Murphy noch zur Kenntnis nimmt, ähnelt schließlich, was in der Beschreibung der ersten Bewußtseinszone erwähnt war als „the world of the body broken up into the pieces of a toy“(65). Was in Murphys Meditation den Anspruch erhob, „a new arrangement“ der „elements of physical experience“(65) zu sein, erschöpft sich bei der Aktualisierung in der Arbeitspraxis in haltloser Illusion.

Von der zweiten Zone des Bewußtseins heißt es, sie sei virtuell, habe keine Parallele zur Außenwelt, sei der Kontemplation, dem Wandern von einer „unparalleled beatitude to another“ gewidmet. Auch hierzu findet sich in Murphys Arbeitstätigkeit ein Pendant. War die erste Zone der Verkehrung der Realitätserfahrung gewidmet, so die zweite der Abwendung von der Wirklichkeit und der Zuwendung zu einem anderen Bereich, von dem die wirkliche Erfahrung fehlt. In der Anstalt wendet sich Murphy dem Leben der Patienten als Vorbild zu, das er studiert und kontemplant: „the life of which he had no experience, except as he hoped, inchoately in himself“(100). An die „unparalleled beatitudes“ erinnern die Zellen der Insassen. „The pads surpassed by far all he had ever been able to imagine in the way of indoor bowers of bliss“(103). In seiner Verblendung erscheint es ihm, als verbrächten die Patienten, unbeeindruckt von Einflüssen der Außenwelt, “a glorious time”(102). Vor allem von Mr. Endon, einem schizophreneren Patienten, wird Murphy angezogen „as Narcissus to his fountain“(105). Und zu ihm scheint der Protagonist auch jene geistige „love of the purest kind“ entwickeln zu können „exempt from the big world’s precocious ejaculations of thought, word and deed“(104), die als „caress“ virtuell in der Zone zwei des Bewußtseins erfahrbar ist. Diese Liebe indessen erweist sich ebenso wie die Freiheit und Souveränität, die der Protagonist meditierend in den Zonen eins und

zwei erfährt, in dem als bloßer Schein, was in der Praxis wie eine Aktualisierung des Meditierten aussieht.

Auch zur dritten Zone der Meditation gibt es Anklänge an dem Punkt, als Murphy nach einem Schachspiel mit Mr. Endon spürt, daß er dabei ist, die Grenze des Wahnsinns zu überschreiten. Gab es dort „nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of new becoming, without love or hate or any intellegible principle of change“(66), so heißt es hier: “He could not get a picture in his mind of any creature he had met, animal or human. Scraps of bodies, of landscapes, hands, eyes, lines and colours evoking nothing, rose and climbed out of sight before him.”(141) Was er vorher von außen kontempliert hat, ergreift ihn hier. Er hat diesen Zustand herbeigeführt, und nun fällt er ihm anheim. “Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom“(66), heißt es von der dritten Bewußtseinszone. Murphy schreckt im letzten Moment davor zurück, diesem Prozeß freien Lauf zu lassen. Der Grund mag darin liegen, daß er in dem letzten Blickkontakt mit Endon nicht auf die erhoffte, liebende Intersubjektivität stößt, sondern auf völlige Unbewegtheit, wobei ihm aus der Pupille des anderen lediglich das eigene Spiegelbild entgegentritt: nicht Gemeinschaft, sondern das monadische Eingemauertsein in sich selbst. Zugleich unterscheidet sich dieser Zustand von der Meditation dadurch, daß Murphy ihn zwar herbeigeführt hat, er ihn aber letztlich nicht mehr unter Kontrolle halten könnte. Damit entfällt die Einheit von Beherrschung des Prozesses und völliger Hingabe an ihn, in dem die höchste Freiheit besteht.

Indem Murphy den Prozeß abbricht, entgeht er zwar dem Wahnsinn, aber er steht in doppeltem Sinne vor einem gescheiterten Unternehmen. Hätte er den Schritt in den Irrsinn getan, so hätte er keineswegs die Spaltung seines Lebens aufgehoben und die Freiheit dauerhaft errungen. Er hätte im Gegenteil auch noch die temporäre geistige Souveränität verloren, die er in der Meditation erfährt. Nun, da er vor dem letzten Schritt zurückschreckt, sieht er erst recht keine Möglichkeit mehr, aus seiner entfremdeten Situation ein für alle Mal herauszukommen. Daß sich die Bewußtseinszonen seiner Meditation in allerdings unverhoffter Weise während seines Dienstes in der Anstalt aktualisiert haben, ist ihm in seiner Konzentration auf das Endziel seiner Tätigkeiten entgangen. Er kann aus diesen unbemerkten Umschlägen des rein Geistigen in materielle Praxis keine Hinweise gewinnen für eine veränderte Strategie, die, statt die Realität zu fliehen, auf ihre Bewältigung abzielen könnte. So bleibt ihm als Perspektive nur die Wiederaufnahme einer

Lebensweise, die, weil sie ihm die Spaltung so schmerzlich bewußt macht, er gerne hinter sich gelassen hatte: Die Aufkündigung der Lohnarbeit, die Rückkehr zu Celia und den meditativen Übungen im Schaukelstuhl. Die Bewegung, die er dabei intendiert, führt, ins Bild der Schaukelstuhlmetapher übersetzt, von der Spitze der Intensität, in der die Gegensätze identisch sind, an den Ausgangspunkt zurück. Das Problem seines Lebens bleibt ungelöst. In diesem Zustand reißt der explodierende Gasofen, dessen Defekte ihm bekannt aber ebenso gleichgültig waren wie seine gesamte Umwelt, ihn in den Tod. Die Warnung des Horoskops erfüllt sich, die Vernachlässigung der Wirklichkeit rächt sich, und die offene Frage findet eine überraschende und notwendige Antwort.

Mit Murphys Tod ist der kapitalismuskritische Anspruch des Buches nicht abgetan. Er scheitert ja nicht daran, daß er frei leben möchte in unfreien Verhältnissen, sondern am mangelnden Realismus in der Durchsetzung des Anspruchs. Die Frage nach Alternativen, die in dem Roman verankert sind, führt den Blick auf die bisher ausgeblendeten weiteren Figurenperspektiven. Der größere Teil des Personals setzt sich zusammen aus Iren, die entweder in London leben oder Murphys wegen nach London kommen. Sie erleben die Wirklichkeit aus der Perspektive von Dienstboten (Cooper), Wettbüroangestellten (Wylie), degradiertes Intelligenz (Neary), Pensionsinhabern (Miss Carridge), Kapitalrentiers (Miss Counihan), Rentnern (Willoughby Kelly), Prostituierten (Celia) und Gelegenheitsarbeitern (Ticklepenny). Sie teilen mit Murphy die Erfahrung, daß Aspekte der Humanität und der Liebe beständig umschlagen in Aspekte des Geldes. Dies ermöglicht es Beckett, ihre Art, mit dieser Erfahrung umzugehen, über die Verwicklungen der Handlung vermittelt, dem Verhalten Murphys in einem Netz von Parallelen, Korrespondenzen und Kontrasten gleich- und entgegensetzen. In Murphys Haltung finden sich die Aspekte, die einen Maßstab abgeben, an dem die anderen gemessen werden. So heißt es zum Beispiel auktorial:

“Ticklepenny was immeasurably inferior to Neary in every way, but they had certain points of contrast with Murphy in common. One was this pretentious fear of going mad. Another was the inability to look on, no matter what the spectacle. These were connected, in the sense that the painful situation could always be reduced to onlooking of one kind or another. But even here Neary was superior to Ticklepenny, at least according to the tradition that ranks the competitor’s spirit higher than the huckster’s and the man regretting what he cannot have higher than the man sneering at what he cannot understand (...R.H.)

Wylie came a little closer to Murphy, but his way of looking was as different from Murphy's as a *voyeur's* from a *voyant's*"(54).

Der auktoriale Kommentar zeigt deutlich, daß die angeführten Charaktere den Widerspruch von Humanität und Kapital nach der Seite des letzteren lösen. „Huckster“ und „competitor“ sind als Verweise ebenso eindeutig wie der „voyeur“, der Miss Counihan durch das Fernrohr beobachtet und auf ihren Körper wie auf ihr Geld scharf ist. Zugleich aber wird offenbar, daß der Kontrast, in dem Murphy zu diesen Figuren steht, jederzeit umschlagen kann in Parallelen, wenn Murphy vom eigenen Weg abweicht. In der Klinik gibt er die Fähigkeit, genau zu beobachten, preis um der Illusion willen. Die Furcht vor dem Wahnsinn ist hingegen ebenso wenig gerechtfertigt wie Murphys Bestreben zum Wahnsinn. Auch die anderen Charaktere sind in ähnlicher Weise Murphy parallel und entgegengesetzt. Miss Carridge teilt mit Murphy die Fähigkeit des furchtlosen Hinsehens, etwa als einer ihrer Untermieter unter grausigen Umständen Selbstmord begeht (vgl. 78). Aber sie verfälscht die Geschichte als Unfall, um ihrem Geschäft nicht zu schaden. Willoughby Kelly unterscheidet sich von Murphy, indem er die Identität einer Person mit ihrem Eigentum gleichsetzt, aber er gleicht ihm in seinem Nichtstun. Counihan schließlich nimmt gegen Ende des Buchs Murphys anfängliches Thema, das Leben sei nichts als „a wandering to find home“(6) wieder auf, indem sie nach Irland zurück will: ““Oh hand in hand let us return to the dear land of our birth, the bays, the bogs, the moors, the glens, the lakes, the rivers, the streams, the brooks, the mists, the – er-fens, the – er – glens””(152). Aber sie sentimentalisiert und trivialisiert das Thema in den Formeln des Tourismus und des nationalistischen Kitsches, ohne im Übrigen von ihrer Geldgier abzulassen. Coopers einziges menschliches Charakteristikum ist „a morbid craving for alcoholic depressant“(34). Er ist Murphy ferner dadurch entgegengesetzt, daß er nicht sitzen kann, daher zu Murphys Meditationen unfähig ist. Celia schließlich ist, nachdem sie während Murphys Arbeitssuche in seinem Schaukelstuhl sich seinem Denken weitgehend angenähert hatte, am Ende wieder zu ihrem Gewerbe zurückgekehrt, in sich selbst den unversöhnten Widerspruch von Ware und Liebe repräsentierend.

Alle Charaktere repräsentieren diesen Gegensatz und lösen ihn, mit Ausnahme Celias, welche die beiden Seiten getrennt hält, nach der Seite des geld- und kapitalbegründeten Egoismus auf. Wylie spricht die entscheidende Erkenntnis dieses Gesellschaftssystems zynisch aus: „„Humanity is a well

with two buckets (...R.H.) one going down to be filled, the other coming up to be emptied“(37). Der Vergleich reflektiert den Sachverhalt, daß Humanität entleert und ins Gegenteil verkehrt wird, sobald sie den Verkehrsweisen des Kapitals ausgesetzt wird. Wo das eine ist, kann das andere nicht sein. Und beide tauschen ständig ihren Platz in den gesellschaftlichen Prozessen. Kaum daß eine Person geliebt wird und die Liebe sich den Bedingungen der Realität stellen muß, schlagen der Geliebte und die Liebe bereits um ins Gegenteil, ist der Geliebte nicht mehr anwesend, muß die Suche nach ihm und der Liebe erneut aufgenommen werden. Die Bewegung ist indessen nicht ein bloßes Hin und Her, sondern die eines Kreislaufs. Als Nearys Werbung um Miss Counihan abgewiesen wird, bringt er beide Bewegungen, die des Hin und Her und die des Kreises, in einen Zusammenhang: „What I make on the swings of Miss Counihan’, said Neary (...R.H.) ‘I lose on the roundabouts of the non-Miss Counihan’“(37). Das Ganze scheint ihm dem Rummelplatz von Coney Island vergleichbar zu sein (vgl. 37). Alle Personen sind ständig in solchen Kreisläufen begriffen, die sich auf den Grundwiderspruch von Kapital und Humanität zurückführen lassen. Ein weiteres Beispiel zur Illustration:

“Of such was Neary’s love for Miss Dwyer, who loved a Flight-Lieutenant Elliman, who loved a Miss Farren (...R.H.) who loved a Father Fitt (...R.H.) who in all sincerity was bound to acknowledge a certain vocation for a Mrs. West (...R.H.) who loved Neary.”(7)

Diese Kreisläufe wiederholen sich auf verschiedenen Ebenen. Counihan, die hinter Murphy her ist, wird ihrerseits verfolgt von Neary, während sie sich wiederum Wylie hingibt, während Murphy mit Celia zusammen ist. Neary zieht seine Kreise über die Hocker an einer Bar, ebenso wie Murphy seine Runden um Gefängnisse und Kathedralen zieht. Die Dienstrunden, die er in der Klinik zu gehen hat, heißen ironischerweise „Irish virgin“(135), wenn ihre Routine durch nichts unterbrochen wird, und lassen an ein Irland denken, das in besonderem Maße unter diesen gesellschaftlichen Verhältnissen leidet. Das ganze Leben scheint ein solcher Kreislauf zu sein, wie Murphys Verwechslung von „nursery“ and „mortuary“(95) oder des Leichenbeschauers Bemerkung „,birthmark deathmark (...R.H.) rounding off the life somehow (...R.H.) full circle“(150) andeuten. Aber während Wylie das Ganze für ein unaufhebbares „closed system“ (36) hält, in dem er sich komfortabel einzurichten gedenkt, wagt Neary, ohne daß er indessen praktisch etwas dafür täte, die Hoffnung, daß das System vielleicht auch einmal zerstört würde

(vgl. 36) und spricht von der Liebe als einem „short circuit“ (7), einem Kurzschluß, der den Kreis erfüllt und zugleich aufsprengen würde.

Die Kreisläufe erinnern wieder an den in der Bewegung des Schaukelstuhls enthaltenen Kreis, wo das Ende in den Anfang zurückkehrt. Nearys „closed circuit“ entspräche dem Gipfelpunkt der Schaukelbewegung, wo die Gegensätze unmittelbar zusammenfallen. Das Pendant in der gesellschaftlichen Praxis wäre die erwiderte Liebe, die zugleich das „closed system“ erfüllen und transzendieren würde. Keine der Figuren mit Ausnahme Murphys und Celias (und auch diese nur für kurze Zeit und auf unvollständige Weise) erfährt die erwiderte Liebe. Keine stellt sich so intensiv wie Murphy die Aufgabe, dem System die eigene Freiheit abzurufen. Die Suche nach Alternativen zu Murphys gescheitertem Unternehmen geht daher bei den andern Figuren des Romans leer aus. Gemessen an dem, was er leistet, bleiben sie weit zurück. Umgekehrt aber bedeutet sein Scheitern, daß er in gewisser Weise auf ihre Stufe zurückfällt, Parallelen zu ihnen aufweist. Der Egoismus, der mit Ausnahme Celias alle anderen Charaktere antreibt, hat ein Pendant in gewissen Momenten von Murphys Verweigerung. Die Belange der eigenen Freiheit gehen ihm über die Celias. „It was not under that the rare birds of Murphy’s feather desired to stand, but by, by themselves with the best of their attention and by the others of their species with any that might be left over“(109). Auf Celia wird nur soweit zunächst Rücksicht genommen, wie es Murphys eigene Ziele nicht berührt, und als sie ihn dazu bewegt, gegen seinen Willen und ihr zu Gefallen eine Arbeit zu suchen, führt dies zur Trennung. Dies ist keiner subjektiven Gefühllosigkeit Murphys zuzuschreiben, bezeichnet eher die tragische Tatsache, daß der individuelle Befreiungsversuch Gefahr läuft, gerade vermittelt über die eigene Anstrengung in Strukturen zurückzufallen, die überwunden werden sollten. Der auktoriale Kommentar zu Murphys Bewußtsein reflektiert dies in einem Motto in subtiler Ironie: „Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat“ (63). Nach John Fletcher hat der Satz zwei philosophische Quellen:

„einmal Geulincx: ‚Philautia, fons et origo omnis peccati‘ (Land, III, 415); und zum anderen Spinoza: Deus se ipsum Amore intellectuali infinito amat...mentis Amor intellectualis erga Deum est ipse Dei Amor, quo Deus se ipsum amat...mentis erga Deum Amor intellectualis pars est infiniti amoris, quo Deus se ipsum amat. (Ethik V, 35, 36) Beckett spielt mit den zwei Zitaten. Eigenliebe (Egoismus, R.H.) ist die Quelle allen Übels; aber: Spinozas Gott, der von sich selbst weiß, daß er die ewige Ursache seiner eigenen, unendlichen Vollkom-

menheiten ist, liebt sich selbst mit einer keuschen, ‚intellektuellen‘ Liebe. Indem er Murphy auf diese Weise mit Gott in Verbindung bringt, setzt Beckett einen subtilen Akzent auf Murphys selbstgefällige Ich-Verliebtheit...und vielleicht zugleich auf die Gottes.“¹²

Fletchers Schlußfolgerung erfasst den Sinn der Stelle meiner Ansicht nach nur unvollkommen. Zum einen variiert sie die spätere, auktorial getönte Stelle, wo Murphy jene intellektuelle Selbstliebe aus der Negation der kapitalistisch geprägten Außenwelt als Rückzugsposition gewinnt:

“But it was not enough to want nothing where he was worth nothing, nor even to take the further step of renouncing all that lay outside the intellectual love in which alone he could love himself, because there alone he was lovable“ (102).

Zu der negierten Außenwelt gehört hier auch Celia, so daß „love requited“, die erwiderte Liebe als gesellschaftliches Gegenprinzip, sich hier reduziert auf den „short circuit“ der geistigen Liebe des Individuums zu sich selbst. Es ist ein Rückzug, der zur Erhaltung von Murphys Integrität erzwungen ist und dennoch egoistisch wird. Zum anderen aber repräsentiert das Motto die universale Dimension, die in Murphys Befreiungsunternehmen angelegt ist und die er selbst durch die Realitätsflucht verfehlt. Die Vergöttlichung Murphys ist zugleich die Säkularisierung Gottes. Sie impliziert den Menschen als Schöpfer seiner selbst und seiner Welt, in der er sich wiederum liebend anschauen kann. Murphy reflektiert darauf, als er die Abhängigkeit seiner Talente und seines Schicksals von den Sternen und dem Horoskop des Astrologen Suk zurückweist:

“Murphy was revolted by Suk’s attribution of this strange talent (seines Erfolgs mit den Patienten, R.H.) solely to the moon in the Serpent at the hour of his birth. The more his own system closed round him, the less he could tolerate its being subordinated to any other. Between him and his stars no doubt there was correspondence, but not in Suk’s sense. They were *his* stars, he was the prior system. He had been projected, larval and dark, on the sky of that regrettable hour as on a screen, magnified and clarified into his own meaning. But it was *his* meaning. The moon in the Serpent was no more than an image, a fragment of vitagraph.”(103f.)

12 Vgl. Fletcher 1976, S.158.

Hier geschieht nichts Geringeres als die Zurückweisung aller im universalen Zusammenhang denkbaren Abhängigkeiten zugunsten eines Menschen, der alles schafft und mit den eigenen Bedeutungen versieht. Hier wird in der Tat das Erbe angetreten, das die Kulturgeschichte der Menschheit bereithält. Murphy, der den Beginn des Johannesevangeliums – im Anfang war das Wort – abwandelt in „in the beginning was the pun“ (41), erklärt die Schöpfung zu einem schlechten Witz und impliziert die Notwendigkeit, den göttlichen Irrtum aus eigenen Kräften richtig zu stellen. Aber wo alles danach drängt, den Anspruch auf einer gesellschaftlichen Ebene, als ein Projekt der solidarischen Zusammenarbeit, der kollektiven Befreiung aus den Fesseln der Klassengesellschaft einzulösen, ergibt sich bei Murphy nur die reduzierte Form der geistigen Emanzipation, die um ihrer eigenen Unvollkommenheiten willen noch dazu drängt, sich in illusionärer Realitätsflucht und im Wahnsinn selbst auszulöschen. Der Aufstieg zum gottgleichen Status schlägt um in den Höllensturz des egoistischen Individualismus, in die Bestätigung des Bestehenden.

Auf der Suche nach einer Alternative zu Murphys Unternehmen bleibt als letzte Ebene das Verhältnis zwischen Murphy und dem nicht als Person auftretenden, teils mit Murphy verschmelzenden, teils ihm kritisch gegenüberstehenden auktorialen Erzähler zu betrachten. Auktorial wird Murphys Revolte gegen den zeitgenössischen Kapitalismus der Zwischenkriegsperiode verallgemeinert und auf die Geschichte der Klassengesellschaften projiziert über Korrespondenzen, die Murphy mit Adam, Hiob und Christus in Zusammenhang bringen. Der Hinweis auf Adam ergibt sich indirekt, insofern der Battersea Park, in dessen „sub-tropical garden“ Murphy Celia (die damit in die Rolle der Eva rückt) einen Heiratsantrag macht (vgl. 13), als „paradise“ (12) bezeichnet wird. Der Antrag erfolgt unmittelbar, nachdem die Glocke die Schließung des Parks und damit die Austreibung aus dem Paradies angezeigt hat. Diese Szene der Austreibung findet ihre Parallele in anderen (vgl. 88, 158). In Verbindung gebracht mit Murphys Weigerung zu arbeiten, bedeutet sie, daß Murphy jene der Vertreibung folgende Verurteilung der Menschen zur Arbeit nicht anerkennt, weil sie in den historischen Klassengesellschaften den Charakter der unfreien Zwangsarbeit trägt. Die bestimmte Weise der Empörung gegen Gott, die darin liegt, ist zugleich eine, welche den Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnissen von Anbeginn der Menschheit gilt.

Der Preis, der dafür bezahlt werden muß, ist das Leben unter oder am Rande des Existenzminimums, die Gefährdung der Gesundheit. „When Health is below par“, heißt es in Murphys Horoskop, „Regret may be entertained“ (23). Die Reue aber ist die des reuigen Sünders der Bibel, der, indem er sich der Zwangsarbeit endlich, um leben zu können, unterwerfen muß, sich selbst verkauft und dafür die kompensatorische Ernennung zum geläuterten neuen Menschen erhält. Murphy sieht gegenüber Celia die Sache sehr klar:

“I am to be a new man, you are to be a new woman, the entire sublunary excrement will turn to civet, there will be more joy in heaven over Murphy finding a job than over the billions of leatherbums that never had anything else.“ (80)

Murphy aber trägt nun in der Lohnarbeit die Empörung weiter, die er vorher außer ihr vertrat. Der neue Mensch, der an die Stelle des alten Adam tritt, läßt in vielen auktorialen Anspielungen den Christus erkennen, der hier das Gesetz der Zwangsarbeit erfüllt – Murphys „law-abiding character“ – nicht als Sohn Gottes, sondern als Rebell. Der Hinweis auf Murphys „pondering Christ’s parthian shaft: *It is finished*“ (44) zeigt die Strategie: die völlige Übernahme der Last und des Leidens, die uneingeschränkte Selbstausslieferung bis hin zum Tod und zugleich die Interpretation des Vorgangs nach der Kriegstaktik der Parther, die dem Feind, den sie durch scheinbare Flucht zur Verfolgung ermunterten, durch einen Hagel von aus der Rückzugsposition verschossenen Pfeilen die Niederlage bereiteten. So scheint ihm auch Christus die Kreuzigung in einen Sieg verwandelt zu haben. Der auktoriale Erzähler bestätigt Murphy in dieser Position, sieht ihn nach einem Umkippen des Schaukelstuhls, einem „quick turnover“, in einer „crucified position“ (20) und arrangiert die Namen der Straßen, die Murphy auf Arbeitssuche entlanggeht, in bedeutsamer Weise: „the toil from King’s Cross up“ (45) begleitet ihn, „walking round and round at the foot of the cross (hier auf die Grundrißform des Kreuzes in der kathedralenähnlichen Architektur des Patiententrakts in der Klinik bezogen, R.H.) among the shrouded instruments of recreation“ (132). Aber er hebt die Distanz nicht auf zu jenem Rückzug Murphys in den Wahnsinn, der auch die Übernahme der Christusposition verzerrt. Murphys zufälliger und doch notwendiger Tod ist eine eher ironische Verkehrung des Sinns, den die christliche Tradition dem Opfertod des Gottessohns beimißt.

Ungeachtet der auktorialen Distanz aber wird Murphy als säkularisierte Gestalt Christi, als alter und neuer rebellischer Adam zu einem Vertreter der

ganzen geschichtlichen Menschheit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Ähnlich dem Stephen Dedalus, den Joyce im *Portrait of the Artist as a Young Man* das ungeschaffene Bewußtsein seiner irischen Nation und darüber hinaus der Menschengattung schaffen lassen will, hat auch Murphy als Ire eine Erlöserfunktion zu erfüllen jenseits des bornierten Nationalismus, der in dem Roman zur ständigen Zielscheibe beißenden Spotts wird. Ähnlich wie Stephen scheitert auch Murphy an dieser Aufgabe durch Verlust des Kontaktes zur Realität. Der auktoriale Erzähler aber behält den Anspruch bei, in einem historischen Prozeß, der ihm entgegen den Annahmen der „hardened optimists“ (157) nicht der von kleinen Rückschritten unterbrochene Fortschritt, sondern das Chaos, vor allem das kapitalistische Chaos (vgl. 100) eines kontingenten Universums zu sein scheint, Freiheit und Heimat zu finden. Es gilt, in einer Welt, die auf immer von dem Widerspruch von Humanität und deren Unterdrückungen geprägt zu sein scheint und in deren leeren Kreisläufen alles Menschliche ständig in sein Gegenteil umschlägt, eine Form des integritätserhaltenden Widerstands zu finden. Dazu wäre die Erfahrung Murphys aufzugreifen, ohne dessen Fehler zu wiederholen.

Der Anknüpfungspunkt liegt in einem Vorhaben, das Murphy zweimal äußert. Als er beginnt, die Prophezeiung seines Horoskops zu begreifen, verwandelt sich dieses „into the poem that he alone of the living could write“ (56). Der Anspruch, die Welt als eine Schöpfung seiner selbst zu sehen, wird übertragen auf den Bereich der ästhetischen Schöpfung und dann nochmals erweitert „from the poem that he alone of all the living could write to the poem that he alone of all the born could have written“ (104). Die Dimension dieses Poems, das Murphy nicht mehr schreiben wird, lassen sich nur erahnen. Die beißende Satire auf das Dubliner Abbey Theatre, das irische Nationaltheater, in Murphys Testament (vgl. 151), die Ablehnung der Verse, die der „drunken Irish bard“ Ticklepenny, dessen Name ein sehr sprechender ist, dem bornierten irischen Nationalismus widmet (vgl. 53), lassen die Annahme zu, daß es nach einer Seite um eine Zurückweisung großer Teile der zeitgenössischen irischen Literatur als dem Bestehenden verfallen gegangen wäre. Dies wird auktorial aufgegriffen und erweitert mit Hinweisen auf die Schmierenkommödie, welche die Gruppe der Dubliner Charaktere bei ihrer Suche nach Murphy und bei ihren Betrügereien untereinander aufführt, ferner durch die Darstellung der korrupten Aspekte von Miss Carridges Imagination und durch die boshafte Erwähnung eines Titels von George Russell (A. E.), *The Candle of Vision*, den Miss Carridge liest (vgl. 89).

Nach einer anderen Seite aber bieten die Anspielungen auf Dantes *Göttliche Komödie*, auf die personal und auktorial getragenen Parallelisierungen von Murphy mit der dantesken Figur des Belacqua, den riesigen Rahmen, der durch Murphys eigene Anstrengung auszufüllen wäre. Betrachtet man weiterhin den auktorial mitgeteilten Umfang von Murphys Bewußtsein, in dem alles enthalten ist, was in dem äußeren Universum jemals entstand, besteht oder werden wird (vgl. 63), so wird anschaulich, daß Murphys Poem gemäß dem im Roman angelegten Geschichtsbild die Historie der Gattung enthalten müsste in einem Kreis, in dem deren Anfang und Ende ineinander übergehen und umschlagen. Die *Göttliche Komödie* wäre darin in säkularisierter Form als menschliche Komödie bewahrt, negiert und auf den Kopf gestellt. Dort wird Dantes Fortschritt von der Hölle über den Berg der Läuterung zum Himmel gezeigt. Hier schlägt für Murphy, der nicht in der Position des unbußfertigen Belacqua bleibt, sondern die Buße der Lohnarbeit annimmt und damit über den Läuterungsberg zum Himmel des Magdalen Mental Mercyseat fortschreitet, dieser Himmel unmittelbar um in die Hölle und wirft ihn damit an seinen Ausgangspunkt zurück.

Der Tod hindert Murphy daran, dieses Poem zu schreiben. Indem der auktoriale Erzähler indessen Murphys Geschichte erzählt, tritt er in Bezug auf das Poem Murphys Erbe an. Die bisher vergeblich gesuchte Alternative zu Murphys Scheitern liegt letztlich darin, daß des auktorialen Erzählers kritisch distanzierter Bericht über Murphy dessen Freiheitsanspruch in seinen universalen Dimensionen bewahrt, dessen Fehler vermeidet und gerade dadurch gelingt. Überraschend ergibt sich das gelungene literarische Werk als der Ausweg gegenüber Selbstverrat, Selbstveräußerung, Wahnsinn und Tod. Im realisierten Text findet sich die letztendliche konkrete Materialisierung der drei Zonen des Bewußtseins, von denen zumindest zwei bei Murphy lediglich abstrakt blieben, bzw. in ihrer Aktualisierung in der Klinik von dem Protagonisten nicht erkannt wurden. Die Zone eins findet sich wieder in der direkten gesellschaftskritischen Geste. Die Zone zwei in dem Anspruch, dem Grausigen dieser Realität unbewegt ins Antlitz zu sehen, ohne davor zurückzuschrecken oder vor Empörung zurückschlagen, ehe richtig hingesehen wurde. Die Zone drei schließlich erreicht der auktoriale Erzähler, indem er sich dem Prozeß und den Charakteren in der personalen Erzählweise überläßt, indem er hinter die Figuren zurücktritt, in ihnen sich auflöst, indem er in das Chaos der Bewegung seiner Geschöpfe eintaucht.

Anders und gründlicher als Murphy ist er der Christus-Korrespondenz verpflichtet, der gemäß das Gesetz der Gesellschaft nicht abzuschaffen, sondern zu erfüllen und dadurch aufzuheben ist. Der Zirkel des „closed system“ wird durchbrochen, indem die Mimesis dieser Gesellschaft so unerbittlich durchgeführt wird, daß diese davor zurückprallen muß. Erreicht wird damit jene unmittelbare Einheit der Gegensätze, die den Gipfelpunkt der Bewegung in der Schaukelstuhlmetapher bezeichnet. Es ist nicht so, daß diese Gesellschaft mit einem positiven Gegenbild konfrontiert würde. Dort, wo die Gegensätze eins werden, schaut sie sich vielmehr selbst ins Gesicht und erschrickt. Erst dieser Schrecken sprengt den Kreis auf. Freiheit wird in dem Augenblick greifbar, wo den versteinerten Verhältnissen ihre eigene Melodie vorgespielt wird und sie dabei ins Tanzen kommen. Bildet aber der gelungene literarische Text letztlich die „Lösung“ von Murphys Problem, so fallen in eigenartiger Weise auch Murphys und Nearys scheinbar entgegengesetzte Definitionen des Lebens ineinander. Das „home“, das der suchende Murphy schließlich findet, ist ebenso das Werk, in dem er zur fiktionalen Gestalt wird, wie das Werk auch das ästhetische Figur-Grund-Problem Nearys löst (6).

Der Preis für das Gelingen des Widerstandes auf der auktorialen Ebene ist indessen hoch. Ging es bei Murphy noch um eine Person, die, wenn auch in den falschen Formen des Wahnsinns, einen freien, konkreten Lebenszusammenhang anstrebte, so ist der auktoriale Erzähler nicht mehr als Person, allenfalls noch als gelegentliche Stimme, ansonsten nur als alles durchdringende Präsenz greifbar. Die Opposition, die bei Murphy noch materielle Praxis einschloß, ist hier reduziert auf die ästhetische Dimension des Bewußtseins. Jeder Versuch, diese Reduktion rückgängig zu machen, hätte nur ein Murphys Schicksal vergleichbares Fiasko zur Folge. Beckett kann den Widerstand nicht mehr in der Lebensführung, sondern nur mehr als ästhetischen denken, der darüber hinaus auf der kompositorischen Ebene nicht mehr über Personengestaltung repräsentiert werden kann. Der Verlust ist plausibel unter der Prämisse, daß der einzig denkbare Widerstand gegen das Bestehende der individuelle – „unaided and alone“ – sein kann. Diese Prämisse aber ist, wie gerade die dreißiger Jahre, in denen der Roman entstanden ist, zeigen, eine subjektiv gesetzte, keine gesellschaftlich notwendige. Von all den breiten Bewegungen gegen den britischen, irischen und kontinentalen Faschismus, gegen Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und Abbau der demokratischen Rechte, für Frieden und Reform der kapitalistischen Gesellschaft dringt nichts in dieses Buch ein. Es ist hermetisch abgedichtet gegen die Erfahrung von gemeinsamer Opposition, solidarischer Unterstüt-

zung, gegenseitiger selbstloser Hilfe, an der die Traditionen des Thirtieth Movement so reich sind. Und hier schlägt der Vorwurf, der auktorial gegen Ticklepenny und Neary erhoben wird, sie könnten der Realität nicht ins Auge sehen, auf den auktorialen Erzähler und auf den Autor Beckett selbst zurück. Der Anspruch des äußersten Realismus, der in dem Vorwurf implizit geltend gemacht wird, findet sich nur teilweise, nur in Bezug auf bestimmte Aspekten der Realität eingelöst, die so, wie sie zusammenmontiert sind, kein vollständiges, sondern nur ein verkürztes, verzerrtes Bild ergeben. Es leuchtet ein, daß in der Logik der Ohnmacht des individuellen Widerstands die Hoffnung auf eine Veränderung der Verhältnisse der begründeten Skepsis begegnet. Problematisch erscheint, daß daraus eine Perpetuierung der schlimmen Zustände für alle Zukunft ableitbar sein sollte, so daß selbst Ansätze zu anderen Entwicklungen in der zeitgenössischen Wirklichkeit ausgeblendet werden.

Literatur

ALVAREZ, A. (1974): Beckett, London.

BECKETT, Samuel (1977): Murphy, London.

BIRKENHAUER, Klaus (1977): Beckett, Reinbek bei Hamburg.

BRÉE, Germaine (1971): The Strange World of Beckett's 'grands articulés'.
In: Friedman, Malvin J. (Hrsg.): Samuel Beckett Now, Chicago and London.

BREUER, Rolf (1976): Die Kunst der Paradoxie. Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett, München.

FLETCHER, John (1976): Die Kunst des Samuel Beckett, Frankfurt a. M.

HOFFMAN, J. Frederick (1971): The Elusive Ego: Beckett's M's. In: Friedman, Malvin J. (Hrsg.): Samuel Beckett Now, Chicago und London.

KENNER, Hugh (1965): Samuel Beckett. Eine kritische Studie, München.

MARX, K. / ENGELS, F. (1968): Werke. Ergänzungsband, erster Teil, Berlin (DDR).

PILLING, John (1976): Samuel Beckett, London.

THE HOLY BIBLE, King James Version (1974): New York and Scarborough, Ontario.

(Die Erstpublikation des Textes erfolgte in englischer Sprache unter dem Titel „Labour, Alienation and Exile – Samuel Beckett’s Early Novel *Murphy*“, in: Englisch-Amerikanische Studien 1 (1986). Die vorliegende deutsche Fassung ist gegenüber dem ursprünglichen Text leicht überarbeitet.)

6 **Im Nichts der Schimmer eines ganz Anderen: Die Aporien der Apokalypse in Samuel Becketts Endspiel**

Das Probestück von 1967 von Beckett geleiteten Berliner Inszenierung des *Endspiels* vermerkt die Bemühungen des Autors, das auf der Bühne Wahrnehmbare aufs Äußerste zu reduzieren und hält des Autors resignierte Äußerung fest, wir könnten die Welt nicht loswerden, zumindest nicht im Stück.¹ Der Versuch kennzeichnet die zentrale Aporie eines Werks, das nach Auskunft seines Verfassers „bloßes Spiel“ sein soll,² das sich nur auf sich selbst bezieht, das aber dazu angewiesen bleibt auf Material, das außerhalb seines Horizontes liegt.

Auch im Leben, in der Biographie ist die Welt nicht abzuschütteln, wenn der Autor sie als bedrohlich und zerstörerisch für seine Entwicklung empfindet. Beckett möchte den Anpassungszwängen entgehen, welche ihm die Karriereerwartungen seiner Familie, religiöser Konformismus, bornierter Nationalismus und kultureller Provinzialismus in Irland auferlegen. Die Atmosphäre treibt ihn, wie andere irische Schriftsteller vor und nach ihm, ins freiwillig gewählte Exil nach Frankreich. Die Nachwirkungen des ersten Weltkriegs und Anregungen, die er in den Pariser Zirkeln von Joyce, Loewenfels und Fraenkel erhält, erlauben ihm, seine irischen Erfahrungen zu der Annahme zu verallgemeinern, die bürgerliche Gesellschaft steuere international einem unaufhaltsamen Zusammenbruch zu. Der zweite Weltkrieg und die faschistische Okkupation Frankreichs erzeugen in ihm die Vorstellung eines lodernen Untergangs, in dem er die Traditionen der Aufklärung zu Asche verglühen sieht.

In der Nachkriegszeit geben Kalter Krieg und die Drohung des nuklearen Holocaust neuen Anlaß zu Pessimismus. Nach zwei Weltbränden scheint ein dritter unausweichlich, in dem die Menschheit insgesamt in den Untergang gerissen würde. Weiterleben erscheint unter dieser Perspektive entweder als nicht endenwollende Agonie, als Warten auf die Vollstreckung eines bereits gefällten Todesurteils oder als absurde Farce einer nicht mehr möglichen

1 Vgl. Haerdter 1968, S. 93.

2 Ebenda, S. 6.

Normalität, aufgeführt von Menschen, die um den Verstand gekommen sind. In diesem Chaos scheint dem Gedanken an selbstbestimmte Unabhängigkeit, den Beckett zeit seines Lebens nicht aufgibt, der Boden entzogen.

Becketts Suche nach Möglichkeiten, ohne gesellschaftliche Rücksichten nur zu den eigenen Bedingungen zu leben und die *raison d' être* ausschließlich im eigenen Inneren zu finden, geht nicht auf in dem Bemühen um äußere Exile. Er versucht einerseits, aus dem sozialen Leben, andererseits aus dem Leben überhaupt auszuwandern, da er selbst in der inneren Emigration noch die Ausstrahlungen der Außenwelt entdeckt. Dieses Unternehmen ist paradox, weil Beckett nicht den Ausweg des Selbstmordes wählt. Er verstrickt sich daher in die unaufhebbare Aporie, daß die innerweltlich bleibende Fluchtbewegung zwar die Beziehungen zum sozialen Leben kappt, dazu aber immer wieder der materiellen, sprachlichen und intellektuellen Mittel bedarf, die einzig das verleugnete Leben bereitstellt. Der Ort, an dem er vor dem Chaos geborgen wäre, Exil und utopische Heimat in einem, entzieht sich in dem Maße, wie er ihn ansteuert. Die Welt, in welche das Individuum hineingeboren ist, läßt sich bei aller Anstrengung nicht loswerden.

Die Lebenspraxis setzt der Entfaltung dieser Aporie bestimmte Grenzen, die aber in der schriftstellerischen Gestaltung überschritten werden können. Im poetischen Medium kann die vergeblich bleibende, innerweltliche Suche nach der transzendenten Heimat (für deren Lokalisierung sich die traditionellen Auskünfte von Metaphysik und Theologie als leer erweisen) so radikalisiert werden, daß die Flucht aus der entfremdeten Gesellschaft zur Odyssee durch die Phänomene der Entfremdung wird. An den Protagonisten von Becketts Werken zeigt sich, daß jede Station ihres Rückzugs den Prägestempel des Fremden trägt, das auf der Suche nach dem Eigenen verlassen werden sollte. Am Übergang ins Schweigen, ins Immaterielle wird dann die letzte Einsicht ermöglicht, daß alles, wovon die Figuren dieses literarischen Unternehmens sich trennten, nie ihr eigen war. Sie waren schon zu Beginn der Reise die Enteigneten durch und durch. Für sich selbst sind sie nichts. Alles, was sie sind, ist Nicht-Ich, Un-Person. Die Vorstellungen vom bewußten Handeln einer die eigene Welt kontrollierenden, souveränen Persönlichkeit zergehen wie ein Trugbild, und der Blick wird frei auf den Verlust der gegenständlichen Wirklichkeit. Sie hat sich verwandelt in einen undurchschauten Prozeß, der die Individuen zermalmt, die nicht wissen, wie ihnen

geschieht.³ Ihre lebenserhaltenden Aktivitäten und ihre lebensverneinenden Verweigerungen fallen zusammen mit einem Geschehen, das die Welt verschlingt.

Eine apokalyptische, das heißt vernichtende und offenbarende, die Augen öffnende Dimension ist Becketts Texten in doppeltem Sinne eigen. Nach einer Seite bezeichnen sie katastrophische Tendenzen, die der bürgerlichen Gesellschaft von Anbeginn eigen sind. Beckett datiert den Zeitpunkt, an dem das Band zwischen dem Ich und der Welt der Dinge zerrissen sei, in das 16. Jahrhundert zurück.⁴ Welt- und Selbstverlust des Ich, Entpersonalisierung, Enthumanisierung und Enteignung sind die Folge. Nach dieser Seite erscheint das Leben als unlebbar. Der Tod, der unter allen Umständen schmerzlich ist, wird zum grausamen Hohn auf das nicht gelungene Leben.

Beckett hat auf politische Opposition verzichtet, und auch sein Engagement in der französischen Résistance ist humanitär und nicht politisch motiviert.⁵ Dies hat ihm den Vorwurf eingetragen, er stütze die bestehenden Verhältnisse zwar nicht der subjektiven Absicht, aber der objektiven Wirkung nach und leiste einer fatalistischen Hinnahme des Unabänderlichen Vorschub.⁶ Der Vorwurf ist naheliegend und erhält aus Becketts fast durchgängig pessimistischen Äußerungen reiche Nahrung. Er übersieht jedoch die zweite Seite der apokalyptischen Dimension dieser Texte. Sie wird jenseits der Grenze zum Verstummen spürbar als Aufscheinen eines unaussprechlichen Anderen im Nichts, in dem diese heillose Welt gerichtet und gerettet in einem wäre. Apokalypse in diesem Sinne erschließt ein innerweltliches Jenseits, eine immanente Transzendenz, die sprach- und bildlos bleiben muß. Nur so entgeht sie dem Schicksal, das die bestimmten Negationen des Bestehenden ereilt, deren inhaltliche Vorstellungen einer schöneren Welt noch den Makel ihres Entstehungszusammenhangs an sich tragen. Wenn Beckett 1932 in dem unpublizierten Roman *Dream of Fair to Middling Women* wie Stendhal (und in anderer Weise auch Keats) davon spricht, daß die beste Musik jene sei, die nach einigen Takten unhörbar, der beste Gegenstand jener, der unsichtbar und die beste Erzählung jene, die nicht erzählt werde, wenn Belacqua, die Hauptfigur, darüber nachsinnt, wie sie eine Null-Existenz führen könne,⁷

3 Vgl. Dearlove 1982, S. 6.

4 Vgl. Haerdter 1968, S. 90-91.

5 Vgl. Bair 1980, S. 308.

6 Vgl. Martini 1979, S. 353-378, sowie Metscher 1975, S. 155-157.

7 Vgl. Bair 1980, S. 148.

und wenn der Autor dem Leser über das Sprachrohr des Protagonisten verspricht, seine Erfahrung werde nicht in den Satzinhalten, sondern in den Pausen zwischen den Sätzen liegen,⁸ so sind dies Formulierungen, die Becketts späteres Programm einer unmöglichen Kunst vorwegnehmen, in der es nichts gäbe, das ausgedrückt werden könnte, nichts, mit dessen Hilfe etwas auszudrücken wäre, in der sich weder Kraft noch Bedürfnis, gleichwohl aber die unabdingbare Verpflichtung zum Ausdruck fänden.⁹ Dieses Nichts ist weder die bestimmte Verneinung von etwas positiv in der Welt Vorhandenem, noch ist es gänzlich weltloses, reines Nichts. Es ist vielmehr der gestaltlose, nicht lokalisierbare, gleichwohl aber vorhandene auflösend-erlösende Modus der Exil-Heimat, der in keiner anschaulichen oder begrifflichen Konkretisierung aufgeht, der vielmehr auf alle Formen positiv verwirklichter Existenz bezogen bleibt als das, was ihnen fehlt, um als Erfüllung gelten zu können. Es liegt auf der Hand, daß dieser Ort, wenn der Begriff überhaupt zulässig ist für ein Potential, das sich den Kategorien von Zeit und Raum entzieht, von keiner Sprache erreicht wird und demnach einzig *ex negativo*, indirekt über Sprache und Gestaltung evident werden kann. Die Bemühungen, diese Evidenz auszusprechen, werden, wie Beckett weiß,¹⁰ vergeblich sein, weil sie sich erneut in jene Aporie verstricken, die darin besteht, daß mit den Mitteln dieser Welt nicht in eine Dimension jenseits dieser Welt vorgestoßen werden kann. Indem aber, über das Scheitern vermittelt, sich jener Überschuß an evoziertem, aber zugleich unbestimmbarem Sinn ergibt, Un-Sinn als Sinn, der immerfort in Nicht-Sinn, bzw. in das Andere des Sinns umschlägt, ist das Scheitern zugleich Gelingen, da einzig auf diesem Wege sich eine Ahnung erschließt von jenem Moment messianischer, aber säkularisierter Epiphanie, welche die zweite Seite der apokalyptischen Dimension ausmacht.

Wenn indessen das Ziel des Schreibens nicht mehr der manifeste Text ist, sondern eine Gestaltung von literarischen Beziehungen, die sich selbst aufheben, um den Blick auf das freizugeben, was sie verdecken, was aber ohne sie gar nicht entdeckt werden könnte, dann ergeben sich für die Form solcher Texte beträchtliche Paradoxien. In den verschiedenen Äußerungen Becketts zu diesem Problem zeichnet sich ein Prozeß des widersprüchlichen Oszillierens ab zwischen einer Position, die von der völligen Einheit von Form und

8 Ebenda, S. 149.

9 Vgl. Chevigny 1969, S. 2, sowie Beckett 1976, S. 103.

10 Vgl. Beckett 1976, S. 123.

Inhalt ausgeht,¹¹ und der entgegengesetzten Annahme, daß beide getrennt bleiben müßten.¹² Beckett kann für die Form, welche die Erfahrung des Chaos nicht leugnen und ausschließen, sondern aufnehmen und beherbergen soll,¹³ weder zulassen, daß sie das Chaos ordnet und ihm einen nicht zur Verfügung stehenden Sinn zuspricht, noch daß sie sich in den Strudeln des Chaos auflöst. Sie muß in einem prekären, über das permanente Umschlagen in die beiden Extreme vermittelten Schwebestand gehalten werden, den Beckett in anderem Zusammenhang mit der Formel „*nec tecum, nec sine te*“ (weder mit dir, noch ohne dich) bezeichnet,¹⁴ eine Formel, die sich prinzipiell auf sämtliche Verhältnisse des Autors zur Realität beziehen läßt. Eine solche Gestaltung läßt das Gestaltete zugleich in der Unordnung und Konfusion des Bestehenden und hebt es darüber hinaus, läßt es sichtbar und zugleich unsichtbar, immanent und zugleich transzendent, gerichtet und zugleich gerettet sein. Beckett greift zur Lösung seines Problems auf eine bis auf die griechische Philosophie und Augustin zurückreichende Tradition logischer Paradoxien zurück,¹⁵ löst sie von ihren inhaltlichen Bezügen und verwandelt sie in ein abstraktes poetologisches Instrumentarium, dem er die Bausteine und Strukturmuster für seine Texte entnimmt. Mit ihrer Hilfe kann er die apokalyptische Situation nach beiden Seiten auf ihre elementaren Beziehungen reduzieren, dem „Durcheinander“ der Dinge sowohl entkommen wie analytisch auf den Leib rücken und über die Konstruktion stark vereinfachter paradoxer Weltmodelle mit eigenen Spielregeln eine Kontrolle über die eigene Tätigkeit zumindest insoweit zurückgewinnen, als der Verlust dieser Kontrolle in die eigene Regie genommen und zum Hebel der transzendenten Evidenzerfahrung eines Unvergleichlichen werden kann.¹⁶

Das *Endspiel*, 1957 unter dem Titel *Fin de Partie* als Einakter in französischer Sprache erschienen, läßt sich deuten als experimentelles Modell, in dem die Aporie durchgespielt wird, daß dem Zerfallsprozeß einer unendlich ihrem Ende zutreibenden Welt nicht zu entkommen ist und daß zugleich jeder Augenblick die Hoffnung des Endes als eines qualitativen Umschlages des Sterbens in ein jenseitiges Leben enthält, das nicht von dieser Welt und zugleich als immanente Transzendenz ausschließlich von dieser Welt wäre.

11 Vgl. Dearlove 1982, S. 11.

12 Ebenda, S. 12.

13 Ebenda.

14 Vgl. Bair 1980, S. 470.

15 Vgl. Dearlove 1982, S. 3, sowie Haerdter 1968, S. 81.

16 Vgl. Haerdter 1968, S. 90-91.

Das Thema findet sich bereits in den einleitenden Bemerkungen der Figur Clov:

„,... Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende’.
Pause. ‘Ein Körnchen kommt zum anderen, eins nach dem anderen,
 und eines Tages, plötzlich, ist es ein Haufen, ein kleiner Haufen, der
 unmögliche Haufen.“¹⁷

Clovs Gewißheit, daß sein erstes Wort zugleich sein letztes, daß der Anfang des Stücks schon das Ende sei, verflüchtigt sich mit den darauffolgenden Worten zunehmend. Das Aussprechen des „Endes“ schafft eine linguistische Tatsache, deren bloßes Dasein bereits im Widerspruch zu ihrer Bedeutung steht, und signalisiert, daß, was immer für beendet gehalten wurde, keineswegs zu Ende ist. Der Satz „es ist zu Ende“ spricht in diesem Sinne nicht einen erreichten Zustand aus, sondern vermehrt die linguistischen Tatsachen so wesentlich, daß im folgenden Nachsatz „es geht zu Ende“ nicht einmal mehr der scheinbar erreichte Stillstand gehalten werden kann, die Ruhe vielmehr in die Bewegung der sprachlichen Erzeugung von Äußerungen überführt wird, worauf die Aussicht auf ein Ende überhaupt in Frage steht.

Das vermeintliche Ende erweist sich als Anfang eines Prozesses, in dem eine sprachliche und szenische Ereignissequenz sich gerade in dem Maße ausweitet wie sie schwinden, sich gerade dadurch ausdehnt, daß sie schrumpfen soll, bis sie in einem Schlußtableau stillgestellt wird, das der Ausgangssituation fast aufs Haar gleicht, ohne doch ganz mit ihr identisch zu sein. Es ist, als werde der Abschluß des Prozesses in einem Kreislauf, in dem Anfang und Ende zusammenfielen, in dem jeder Punkt Ausgangs- und Endpunkt sein könnte, knapp verfehlt. Dadurch wird der Kreis in die unendliche Bewegung einer Doppelspirale überführt, deren gegenläufige ausdehnende und schrumpfende Rotationsbahnen sowohl in die Regression einer nicht aufhörenden Verminderung als auch in die schlechte Unendlichkeit einer nicht endenwollenden Expansion hineinführen. Clovs anschließender Hinweis auf den „unmöglichen Haufen“ greift eine von Beckett geschätzte Paradoxie des Sophisten Zenon auf.¹⁸ Sie besagt, daß es logisch unmöglich sei, daß sich aus einer unendlichen Addition von Körnern schließlich der qualitative Umschlag zu einem Haufen ergäbe, woraus der paradoxe Umkehrschluß naheliegt, daß das einzelne Korn schon der Haufen sei. Übertragen auf die spira-

17 Vgl. Beckett 1981, S. 211.

18 Vgl. Haerdter 1968, S. 80-81.

lige Bewegung des Stücks bedeutet dies, daß mit dem Verfehlen des Kreises auch der Haufen verfehlt wurde. So wie die Spirale unendlich zunimmt und abnimmt, so nimmt auch die Körnersumme unendlich zu und ab. Das Ende wird weder erreicht durch die Addition von Einzelheiten, die nicht umschlagen wollen in ein abgeschlossenes Weltganzes, noch durch ein unendliches Vermindern, das nicht umschlagen will ins Nichts.

Es ist indessen dieser logisch ausgeschlossene, dialektische Umschlag, auf den Beckett im *Endspiel* abzielt. In ihm fielen Anfang und Ende zusammen. Die endlose Spirale würde in den Kreis zurückgenommen, der Kreis indes zum Punkt zusammengezogen, in dem nicht nur Umfang und Zentrum, sondern auch die zeitliche und räumliche Ausdehnung der Kreisbahnen konvergieren, in dem der Augenblick Ewigkeit und das Nichts die Welt wäre. In diesem Umschlag, der sich nirgendwo und niemals und zugleich überall und jederzeit ereignen kann, wären dann auch in säkularisierter Weise jene Korrespondenzen aufgehoben, welche die Kritik zwischen Clovs „Es ist zu Ende“ und dem „Es ist vollbracht“ des gekreuzigten Christus entdeckt hat, allerdings mit dem Unterschied, daß nicht die Figuren des *Endspiel* das Werk der Erlösung und Rettung vollbringen, sondern der Text selbst über sein Scheitern.¹⁹

Das Material, an dem Beckett das apokalyptische Verhältnis von Untergang und Rettung in den Aporien von Korn und Haufen, Anfang und Ende durchspielt, steht zur Realität im Verhältnis einer Mimesis wider Willen, das heißt einer an den Gegebenheiten scheiternden und zugleich bewußt zerstörten, negierten Mimesis, da Sprache und Bild unabwendbar jene erkennende, Bedeutung reklamierende Beziehung zwischen Ich und Welt herstellen, die es nach Beckett nicht mehr gibt. Der konstatierte Zerfall von Gegenstandsbezug und Identität erlaubt es, dingliche und personengebundene Aspekte aus ihren Zusammenhängen herauszulösen, in denen sie ohnehin nur mehr zum Schein verankert sind und sie zum Vieles oder möglicherweise nichts bedeutenden Inventar einer den vereinfachenden Anforderungen des Modells entsprechenden rudimentären Situation zusammensetzen. So gibt es einen „Unterschlupf“ genannten, nicht eindeutig identifizierbaren Innenraum ohne Möbel mit zwei Fenstern und einer Tür. Er könnte ebenso gut das Innere eines Schädels²⁰ wie die Rückzugposition einer solipsistischen Monade in sich selbst,

19 Vgl. Laass und Schröder 1984, S. 53.

20 Vgl. Kesting 1982, S. 50.

wie die letzte Zuflucht vor einer planetaren Katastrophe sein, deren natürliche oder gesellschaftliche Ursachen nicht genau zu bestimmen sind. Es spielt letztlich keine Rolle, ob es sich um einen Raum der Außenwelt oder um einen psychisch-mentalenen Raum handelt, da ein von der Außenwelt abgeschnittenes, auf sich selbst als einzigen Gegenstand angewiesenes Individuum in seinem selbstreflexiv gewordenen Verständnis nicht nur wie Murphy, der Protagonist von Becketts erstem publiziertem Roman, entdecken müßte, daß die Innenwelt der Spiegel der Außenwelt ist,²¹ sondern vor der Tatsache stünde, daß dem Zusammenbruch, der Entfremdung und Unerkennbarkeit der äußeren Beziehungen die chaotische Auflösung der inneren Beziehungen entspricht.

Auch die vier Figuren Hamm, Clov, Nell und Nagg, das Personal in diesem Innenraum, sind nicht eindeutig zu identifizieren, da weder ihr Status noch ihre Beziehungen zueinander eindeutig sind und auch keine Klarheit über die Situation besteht, in der sie sich befinden. Die Schwierigkeit der Orientierung entsteht, da die Eltern-Kind-Beziehung zwischen Nell, Nagg und Hamm und das Herr-Knecht-Verhältnis zwischen Hamm und Clov (das eine angedeutete Adoptivkindheit Clovs bei Hamm überlagert) in eigentümlicher Weise der Vergangenheit anzugehören scheinen. Die Gegenwart dieser familiären und klassengesellschaftlichen Bindungen wirkt wie ein evoziertes Gewesenes. Sie sind in unübersehbarem Zerfall begriffen und verlieren Funktion und Verbindlichkeit. In diesem Zustand wirken sie wie eine Art Fiktion, in der Vergangenes in unwirklicher Weise vergegenwärtigt wird. Sprechen und Handeln verwandeln sich für die Figuren in szenische Dialoge und Rollenspiel, indem sie sich selbst als Spieler spielen. Es ist, als sei das Ende, von dem Clov zu Beginn spricht, dem alle vier Personen in je eigener Weise zustreben, unversehens längst eingetreten und habe alle ehemalige, gegenwärtige und zukünftige Realität qua Eliminierung außer Kraft gesetzt, bzw. zum unverbindlichen Realitätsspiel gemacht. Zugleich aber verstricken sich die Protagonisten, die solches nicht wahrnehmen (wie sollten sie auch, da das Nichtsein sich der Wahrnehmung entzieht), in die endlosen Bemühungen, ein Ende herbeizuführen, das nicht kommen kann, weil es schon da ist und weil die Verständigung darüber sich stets der Vergegenwärtigung dessen, was nicht mehr ist, bedienen muß.

21 Vgl. Beckett 1977, S. 63.

Die Voraussetzung dieses Eindrucks liegt in Becketts poetologischer Annahme, daß der Prozeß der Negation hinführen könne zum Gedanken eines nicht denkbaren, sprach- und bildlosen Jenseits des Diesseits, von dem aus der Blick auf das sich auflösende Diesseits zurückgeworfen werden könne. Es ist, als sei das *Endspiel* aus diesem Blick zurück konzipiert, der Clov in seinen einleitenden Bemerkungen nicht vergönnt war, als gehe das Stück von der Voraussetzung aus, daß der qualitative Umschlag der Körnersumme zum unmöglichen und daher auch unsichtbar jenseitig bleibenden Haufen längst geschehen sei. Die Leerstelle des verborgenen Haufens, Beckett spricht davon, das Stück sei „elliptisch“²², wird zum Bezugspunkt einer doppelten, aber in entgegengesetzter Richtung verlaufenden Entwirklichung. Unwirklich gegenüber diesem inkommensurablen ganz Anderen wird nun jede historisch-soziale Realität, da sie nichtig ist gemessen an dem ungeborenen Potential an Erfüllung und Vollendung, das sie verweigert. Unwirklich sind aber auch alle Versuche, dem innerweltlichen Jenseits des unmöglichen Haufens Ausdruck zu verleihen, da sie das Unausprechliche zurückversetzen in die Dimension der entfremdeten Welt und es damit sich selbst entfremden, den unmöglichen Haufen in die Summe der Körner zurückverwandeln.

Die Beobachtung, daß sich die Figuren und die Situation des *Endspiels* einer Festlegung entziehen, nimmt den Sachverhalt zur Kenntnis, daß die Materialien des Stücks, aber auch seine Gestaltung insgesamt Überkreuzungen einer Doppelbewegung markieren. Die Realität von Herrschafts- und Familienstrukturen löst sich auf, schlägt um in Spiel, in bloßes Theater, das über den Rand des Darstellbaren hinaustreibt in das Nichts eines unbegreiflichen, aus der Entfremdung erlösten ganz Anderen. Gleichzeitig geschieht jener entgegengesetzte Umschlag, in dem das entrückte Erlöste, um anschaulich und verständlich zu werden, sich entäußern muß und dabei keine anderen Gestalten vorfindet als jene, welche die von Beckett unterstellte Verfallsgeschichte der Menschheit bereitstellt. Durch das Leiden an den repressiven Verhältnissen, an einer undefinierbaren, aber möglicherweise von den Figuren auch nur halluzinierten Katastrophe und letztlich an der Sterblichkeit des Daseins schimmert undeutlich und eher als leeres Projektionsfeld wahrnehmbar die Ahnung eines säkularisierten heilsgeschichtlichen Moments. Es entspringt der quälenden Agonie der Figuren und läßt in dem schier unauflöslichen Verklammertsein von Herr und Knecht, Eltern und Kind den Vorschein eines all diese Verstrickungen und Beschränkungen Übersteigenden ahnen: ein

22 Vgl. Bair 1980, S. 473.

Vorschein, der allerdings durch seine Bindung in Raum und Zeit um seinen Sinn gebracht und ins Verkehrte gewendet wurde.

Den Figuren ist diese widersprüchliche Doppelkonnotation ihrer Bühnenexistenz verborgen. Sie sind blind für jene Schnitt- und Umschlagspunkte, in denen Anfang und Ende sich in einer Weise trafen, welche ihre Todesverfallenheit aufhobe. Sie haben kein Ohr für die Mehrdeutigkeit ihrer Repliken, in der sich jene andere Dimension andeutet. So ist ihre einzige Perspektive der Tod, der näher rückt und zugleich immer wieder auf sich warten läßt, da ihre Überlegungen, wie sie das Ende beschleunigen könnten, dieses weiter hinausschieben. Sie bleiben gebannt in die Welt der Körner, deren Summe in dem Maße anwächst, wie sie über das Ende reden und in dem Maße sich vermindert, wie ihre Lebenszeit abläuft, ohne zum Haufen oder zum Nichts umzuschlagen. In der ermüdenden Gleichheit ereignisloser Tage, in der endlosen Wiederholung der gleichen Fragen und Antworten, der gleichen Witze und Geschichten, in der Selbigkeit einer inhaltsleeren Zeit, in der gestern, heute und morgen konturenlos zusammenfließen, treten sie auf der Stelle, während, von ihnen in Gang gehalten, etwas Unerkanntes seinen unheimlichen Lauf nimmt.²³

Was es ist, wird in den Dialogen vielfach ausgesprochen, ohne daß die Worte den Protagonisten auf die Sprünge helfen könnten. Es handelt sich um die mißglückte Schöpfung (mißglückt, so wäre in Becketts Logik zu folgern, weil sie überhaupt entstanden ist und damit zwangsläufig verpfuscht werden mußte), die Nagg in seinem Kalauer vom Schneider, der mit seiner Hose nicht fertig wird, anspricht,²⁴ um die unheilvolle, in die Katastrophe führende Geschichte der Menschengattung, bei der die Erlösung ausbleibt und auch der Tod auf sich warten läßt,²⁵ von der Hamm in seiner Version der „Weihnachtsgeschichte“ erzählt. In dem Umgang der Figuren miteinander dokumentiert sich das fortgeschrittene Stadium eines Prozesses, in dem Herrschaft (Hamm erlaubt trotz seiner Unbestimmtheit, ihn als Repräsentanten einer Unterdrückung zu sehen, die historisch viele Gesichter annimmt) die natürlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen des Lebens bis zu dem Punkt zerstört, an dem sie sich selbst die Grundlage entzieht. Dort wird das unbrauchbar gewordene Menschenmaterial unerbittlich als Müll an die Seite geschoben (Hamms Eltern vegetieren verkrüppelt in ihren Mülltonnen

23 Vgl. Beckett 1981, S. 225.

24 Ebenda, S. 235.

25 Ebenda, S. 271-275.

dahin). Dort empfinden die Knechte ihr Dasein als eine endlose Strafe, der sie, wie Clov, weder durch Weglaufen, noch durch Revolte, noch durch rückhaltlose, die eigene Person auslöschende Unterordnung entgehen können. Es geht nicht mehr darum, daß durch einen Umsturz das alte Spiel von oben und unten mit neu verteilten, umgekehrten Rollen weiterlief, noch darum, daß der eine die Macht nicht mehr halten, der andere sie nicht mehr ergreifen kann, weil es angesichts der eingetretenen Verwüstung weder mehr etwas zu gewinnen noch zu verlieren gibt.

In diesem Prozeß ist jeder Täter und Opfer. Die Eltern Nell und Nagg erhalten von dem Sohn Hamm zurück, was sie ihn an Kälte, Lieblosigkeit und Vernachlässigung spüren ließen. Hamm, der Clov bis aufs Äußerste hat leiden lassen, ist als blinder, gelähmter, an den Rollstuhl gefesselter Despot seinem Knecht hilflos ausgeliefert. Clov schließlich übernimmt Hamms mörderische Perspektive so vollkommen als eigene, daß er im Falle des plötzlich vor dem „Unterschlupf“ auftauchenden fremden Knaben (es bleibt unklar, ob er nicht nur in Clovs Phantasie existiert) einen Vernichtungsbefehl ausführen will, bevor er überhaupt ausgesprochen wird.

Für keine der Figuren gibt es ein Entkommen. Physisch wäre ohnehin nur noch Clov imstande, die Zuflucht zu verlassen, aber auch geistig treten die Figuren so auf der Stelle wie das Stück insgesamt. Hamm kommt mit seiner Erzählung nicht voran, in der er mit literarischen Mitteln einen Versuch macht, der eigenen Vergangenheit ein glorifizierendes und legitimierendes Denkmal zu setzen. Es gelingt ihm auch nicht, über die plötzliche Behauptung, er sei nie dagewesen, alles habe sich ohne ihn zugetragen,²⁶ sich aus der Verantwortung zu stellen. Zugleich bleibt unerfindlich, wie er ihr noch gerecht werden sollte, da unter den gegebenen Bedingungen sich die Pose des Herrn längst in die Schmierenrolle einer Tag für Tag wiederholten Farce verwandelt hat, und da die Sprache, mit der er zur Rechenschaft gezogen werden könnte, genau wie das rationale Denken durch Legierung mit Herrschaft korrumpiert und um ihre Bedeutung gebracht worden ist.²⁷

Auf paradoxe und ihm unbewußte Weise hat Hamm indessen auch die Wahrheit gesagt. Der Prozeß, den er vorantreibt, mit dem er an einer Stelle sich sogar identifiziert,²⁸ ist einer, in dem Hamm immer nur entfremdet als

26 Ebenda, S. 301.

27 Ebenda, S. 247, 263.

28 Ebenda, S. 261.

Agent, Charaktermaske oder Rolle anwesend, als selbstverantwortliche, unabhängige Persönlichkeit aber seit je abwesend war. In der Mehrdeutigkeit seiner Feststellung, die wörtlich genommen, so unsinnig ist, daß Clov, der Zeuge seiner Handlungen, sie empört zurückweist,²⁹ kommt implizit zum Ausdruck, daß authentisches Anwesendsein durch den Lauf der Dinge ausgeschlossen wird und erst in einem Jenseits seinen Platz hätte, das nur durch einen qualitativen, apokalyptisch-offenbarenden Umschlag in ein ganz Anderes zu erreichen wäre. In dieser Richtung, wiederum ohne den Sinn der eigenen, absurd erscheinenden Äußerung zu begreifen, beantwortet Hamm Clovs Frage, ob er an das zukünftige Leben glaube, mit „meines ist es immer gewesen“.³⁰ Was bisher in der Geschichte als Leben sich ausgab, war keines im emphatischen Sinne, enthielt aber in seinen falschen Formen ein Versprechen auf ein richtiges, das noch einzulösen wäre.

Die Vertröstung auf ein religiös vorstellbares Jenseits fällt indessen aus. Der Versuch der Figuren, über das Gebet mit einem verborgenen Gott in Verbindung zu treten, schlägt fehl. Er wird von Hamm resümiert mit „Der Lump! Er existiert nicht!“ und von Clov mit der widersinnigen Einschränkung „Noch nicht“ kommentiert.³¹ Auch hier liegt der eigentliche Sinn im Widersinn, denn wenn die Hoffnung auf das erlösende göttliche Walten leer bleibt, dann kann die Verwirklichung dieses Jenseits sich nur im Diesseits vollziehen durch Menschen, denen dann selbst der göttliche Status zukäme. Die daran anschließende Vermutung, daß die Figuren, die sich ihrer eigenen Einschätzung nach in einer irdischen Hölle befinden,³² selbst den qualitativen Umschlag in ein irdisches Paradies vollziehen könnten, wenn sie ihr Geheimnis ahnten, wird an der Stelle erhärtet, wo Clov das Rasseln eines Weckers kommentiert mit „Damit kann man Tote aufwecken! Hast du gehört?“, Hamm „Von weitem“ antwortet und Clov mit „Das Ende ist unerhört“ fortfährt.³³ Hamm und Clov sind die aufzuweckenden, bzw. auferweckten Toten, die von der eigenen Auferstehung nichts wissen. Für sie ist daher dieses Ende (ergänzt werden könnte: ihres Leidens), das so ganz anders ist als der erwartete Tod, doppelt unerhört, weil sie es dem Geräusch nicht anhören, und weil es andererseits, könnten sie es hören, über alles vorher Gehörte hinausginge.

29 Ebenda, S. 301.

30 Ebenda, S. 269.

31 Ebenda, S. 277.

32 Ebenda, S. 241.

33 Ebenda, S. 267.

Um welche Entfaltung der Humanität es geht, wird an anderer Stelle deutlich, wo Hamm, dessen Rollstuhl zu Beginn des Stücks in der Mitte des Raumes steht, Clov auffordert, mit ihm „eine kleine Runde um die Welt“ zu machen, das heißt, den Rollstuhl aus der Mitte an die Wand, dann die Wände entlang und wieder zur Mitte zurückzuschieben.³⁴ Diese clowneske Episode enthält zunächst die Identifikation des Innenraums mit dem Außenraum der „Welt“. Sie impliziert über die „Runde“ den geschlossenen Kreis, in dem Anfang und Ende zusammenfielen, und sie bezieht diesen Kreis auf einen Mittelpunkt, der traditionell von Gott, hier indessen von einem Menschen eingenommen wird. Die „Runde“ wird indessen nicht zum Abschluß gebracht. Clov erhält vorzeitig Order, Hamm in die Mitte zurückzuschieben. Daran schließt sich eine weitere clowneske Einlage an, als Clov und Hamm sich nicht darauf einigen können, was die Mitte sei. Clovs Angebot, den Punkt mit dem Zollstock zu ermitteln, führt zu nichts. Gleichwohl ist zu vermuten, daß angesichts der Parallelität, die ungeachtet kleiner Unterschiede zwischen Anfang und Ende des Stücks besteht, daß Hamm wieder da gelandet ist, wo er zu Beginn stand und auch im Schlußtableau stehen wird.

Auch hier wissen die Akteure nicht, was sie tun. Hamms Verständnis des Zentrums ist eingebunden in eine Sozialordnung, die den Herrn auf Kosten des Knechtes in den Mittelpunkt stellt. Für seine kalkulatorische Machtstrategie wären Kreis und Mitte allenfalls geometrische Aspekte von Natur- und Menschenbeherrschung. Der Egozentrismus des Herren, um den sich alles dreht, ist unvereinbar mit einem Innewerden, daß nicht der Unterdrücker, sondern der historisch noch nicht zum Menschen gewordene Mensch (der potentiell insgeheim schon ist, was er noch werden soll) den Mittelpunkt einer von überkommenen Verkrüppelungen und Verblendungen befreiten Existenz bildet. Diese aber hätte keinen bestimmten, sozialen oder geometrischen Ort, sondern wäre zugleich nirgendwo und überall. Clovs Borniertheit ist indessen komplementär zu der Hamms. Hinter dem Rollstuhl stehend ist er ohnehin aus der Zentralposition ausgeschlossen und er unterwirft sich zudem mit dem Vorschlag, die Mitte auszumessen, jener verkürzten Rationalität, die den Sinn des im Mittelpunkt Stehens auf das empirisch Gegebene verkürzt. Ungeachtet dieser Blickschränke aber beendet Clov das Geplänkel darüber, ob Hamm „genau“ oder nur „ungefähr“ die Mitte erreicht hat, mit der resigniert-verzweifelten Feststellung: „Wenn ich ihn töten könnte, würde

34 Ebenda, S. 239.

ich zufrieden sterben.“³⁵ Er reißt damit für einen Augenblick den Horizont jener Klassenauseinandersetzungen auf, durch welche die Unterdrückten über den Sturz der Machthaber selbst ins Zentrum zu gelangen hofften, der aber vom Standpunkt des *Endspiels* der Vergangenheit angehört, weil gegenwärtig den Gegnern nur mehr die Alternative gelassen ist, entweder gemeinsam sehend zu werden oder zusammen unterzugehen, bzw. des Endes harrend auf der Stelle zu treten.

Während die Figuren unfähig sind, die schillernde Qualität ihrer Äußerungen zu begreifen, thematisieren sie in ihrer farcenhafte Weise kulturgeschichtliche Traditionen vom befreienden Aufleuchten eines ganz Anderen im Bestehenden als trivialen Witz, als leeres Klischee oder als zynischen Hohn. Als Hamm mit gespreizter, zwischen Pose und wirklicher Verunsicherung schwankender Rhetorik die Möglichkeit erwähnt, daß ihre Existenz trotz allem einen Sinn haben könnte, daß ihr Leben vielleicht nicht umsonst gewesen sei, entlarven Clovs unter „kurzem Lachen“ gemachte Bemerkung „Das ist aber gut“³⁶ und die Feststellung, er habe einen Floh, die Tatsache, daß was für den Herrn Sinn für den Knecht nur Widersinn sein könne. Darüber hinaus aber verurteile beider Zustand den Gedanken an eine bedeutungsvolle Überhöhung zur Lächerlichkeit. An anderer Stelle hält Hamm den Pseudo-Dialog mit Clov aufrecht, indem er von der schöpferischen Arbeit an seiner Erzählung in den Leerformeln einer verdinglichten romantischen Genieästhetik faselt und eine unverhofft sich einstellende begnadete Inspiration, eine nicht mit Arbeit, Technik, Anstrengung zu erzwingende poetische Eingebung beschwört. An dieser indessen mangelt es, weswegen er, seine Worte verraten ihn, sich einerseits mit unimaginativer schreibtechnischer Routine begnügt, andererseits andeutet, daß er mit der Erzählung nie weiter gekommen ist,³⁷ nie weiter kommen wird. Bezeichnenderweise stockt seine die Ereignisse eines Weihnachtstags berichtende Geschichte im Augenblick der

35 Ebenda, S. 243.

36 Ebenda, S. 249.

37 Die von Beckett selbst vorgenommene englische Übersetzung des französischen Originals gibt an dieser Stelle das Gemeinte klarer wieder als die von Elmar Tophoven besorgte deutsche Übersetzung in Ebenda 1981, S. 281. Ich zitiere daher den englischen Text als Ergänzung. “Hamm (modestly): ‘There are days like that, one isn’t inspired.’ *Pause*. ‘Nothing you can do about it, just wait for it to come.’ *Pause*. ‘No forcing, no forcing, it’s fatal.’ *Pause*. ‘I’ve got on with it a little all the same.’ *Pause*. ‘Technique, you know.’” Ebenda, S. 488. „I’ve got on with it a little all the same” läßt sich, wie in der Tophoven-Übersetzung lesen als “Ich bin nichtsdestoweniger ein wenig vorangekommen”, aber auch wörtlich nehmen als “Ich bin ein wenig vorangekommen, aber es ist alles dasselbe.”

eingetretenen Katastrophe, in der ihm ein Kind zur Rettung angeboten wird (einige Hinweise im Stück lassen vermuten, daß es sich dabei um Clov handeln könnte), wobei die Assoziationen, es handle sich um eine Parallele zur Erscheinung von Christus, sich ebenso unvermeidlich einstellen, wie sie enttäuscht werden, da eine solche Heilserwartung in den Prämissen des *Endspiels* gar nicht auf der von Hamm vorgegebenen Ebene erfüllt werden könnte.³⁸ Andererseits ist die Annahme nicht unplausibel, daß Hamms Blockierung beim Schreiben im Zusammenhang steht mit dem Ausbleiben einer irgendwie gearteten „Erlösung“, so daß Leben und Literatur gewissermaßen komplementär auf der Stelle treten.

In dem erwähnten Dialog mit Clov wird indessen nicht nur eine historische Form der Poetik als triviales Konversationsgewäsch außer Kurs gesetzt, sondern, wiederum bewußtlos, die Frage einer negativen Poetik eingebracht, die in der Art einer inneren Selbstreflexion des Stückes an den Nerv seiner Konzeption rührt. Hamm bezeichnet die kümmerlichen Fortschritte seiner Erzählung als „besser als nichts“ und wird von Clov gekontert mit „Besser als nichts! Jetzt muß ich mich aber wundern!“³⁹ Clov nimmt die Floskel „besser als nichts“ wörtlich und bestreitet sie in dem Sinne, daß Nichts das anzustrebende unübertreffliche Optimum sei. Ein Nichts, das sich erschlosse entweder in einer Ordnung des tödlichen Stillstands, als „eine Welt, in der alles still und starr wäre und jedes Ding seinen letzten Platz hätte, unterm letzten Staub“,⁴⁰ oder auch als die Transformation der Welt in Asche, wie sie sich dem Blick eines von Hamm an anderer Stelle ins Gespräch gebrachten wahn sinnigen Malers darstellt,⁴¹ dessen Wahrnehmungen der Außenwelt denen Clovs gleichen. Hamms mit der Künstlerpose kokettierendem Warten auf die erlösende Eingebung, die der autobiographischen Geschichte und damit seinem Leben die sinnvolle und bedeutsame Gestalt verliehe, setzt Clov eine auf die formale Komposition gerichtete Ästhetik des Todes entgegen. Auf den ersten Blick findet sie sich in den Strukturen des *Endspiels* verwirklicht in der Rückführung der am Anfang ausgelösten Bewegung in den Stillstand des Schlußtableaus, das wiederum mit kleiner Abweichung dem Anfangsarrangement gleicht.

38 Vgl. ebenda, S. 275, 283, 315.

39 Ebenda, S. 283.

40 Ebenda, S. 279.

41 Ebenda, S. 263.

Es ist die schnappschußartige Fixierung einer Situation als Endpunkt, der insofern beliebig ist, als er nichts wirklich zum Abschluß bringt, andererseits aber nicht beliebig, als durch die Fast-Wiederholung des Anfangs deutlich wird, daß der für den Augenblick erstarrte Prozeß jederzeit durch unendliche weitere Fast-Wiederholungen hindurch spiralig-aporetisch ins Leere, ins Nichts läuft. Auf den zweiten Blick erweist sich indessen, daß die doppelte Konnotation der Bauelemente des Stücks sie zu Umschlagspunkten von desintegrierter Welt und ungestalteter jenseitiger Potentialität in beiden Richtungen werden lässt. Das Nichts wird somit doppelt transparent: es markiert zum einen den Tod, zum anderen aber die Überwindung des Todes in einem ungeborenen und daher unsterblichen Bereich, der das bornierte Begriffsvermögen der Figuren übersteigt. Die Konzeption des *Endspiels* hat ihren paradoxen Sinn nicht im Tod, sondern in einem über die Negativität erahnbaren, aufblitzenden Unvergleichlichen, das daher auch keinem Leben gleicht, das die Menschen in ihrer Klassengeschichte gestalten konnten, in dem aber aufgehoben wäre, was sich historisch an beschädigtem Glück, vertanen Freiheitsmöglichkeiten und enttäuschten Hoffnungen angesammelt hat.

Woran dabei zu denken wäre, wird von den Figuren in unverbindlichen Phantasien und Reminiszenzen eingestreut. Hamm sehnt sich danach, daß ihn eine über den Schlaf erreichbare Traumdimension der tristen Realität enthöbe: „Wenn ich schlafen könnte! Ich würde vielleicht lieben. In die Wälder gehen. Sehen (...R.H.) den Himmel, die Erde! Laufen! Fliehen! Natur!“⁴² Die eskapistischen Bilder werden erweitert zu der geradezu mythischen Überhöhung einer freundlichen und beseelten Natur: „Hinterm Gebirge aber (...R.H.) Wenn es da noch grün wäre?(...R.H.) Flora! Pomona! (...R.H.) Ceres!(...R.H.) Du brauchst vielleicht gar nicht weit zu gehen.“⁴³ Es ist eine von Menschen bestellte, fruchtbare Natur, wie Hamm sich erinnert: „Die aufgehende Saat (...R.H.) Die Segel der Sardinienboote. Wie schön das alles ist.“⁴⁴ Selbst in Hamms Zynismus gegenüber dem Mann, der ihn angesichts der Katastrophe bittet, seinen Sohn aufzunehmen, wird noch *ex negativo* einer heilsgeschichtlichen Aussicht gedacht, in der die Erde als Schöpfung eines Gottes erscheint, der den Menschen aus ihrer Not heraushilft: „Was erhoffen Sie eigentlich? Daß die Erde im Frühling wieder erwacht? Daß Meer und Flüsse wieder fischreich werden? Daß es noch Manna

42 Ebenda, S. 231.

43 Ebenda, S. 257.

44 Ebenda, S. 263.

im Himmel gebe, für Idioten wie Sie?“⁴⁵ Die biblische Anspielung setzt sich fort in Hamms sarkastisch-obszöner Umkehrung der Bergpredigt, welche in dessen die ursprüngliche Verheißung, wenn auch als durchgestrichene und trivialisierte im Gedächtnis hält:

„Alle, denen ich hätte helfen können (...R.H.) Die ich hätte retten können (...R.H.) Sie krochen aus allen Ecken (...R.H.) Macht euch weg und liebt und leckt einander! (...R.H.) Haut ab, zurück zu euren Orgien.“⁴⁶

Mit Bezug auf die Katastrophe, die hier angesprochen ist, entlarvt Clov gegen Ende des Stücks anhand der eigenen Erfahrung den Grund, warum diese Vorstellungen einer menschlichen Welt geschichtlich nicht eingelöst wurden: sie wurden beschlagnahmt zur Legitimation von Herrschaft, zur Verklärung unmenschlicher Zustände und damit um ihren Sinn gebracht. Clov:

„Man sagte mir immer: Ja, das ist die Liebe, doch, doch, glaub es nur, wie du siehst, ist es (...R.H.) gar nicht so schwer. Man sagte mir: Ja, das ist die Freundschaft (...R.H.) du brauchst nicht weiter zu suchen (...R.H.) Da bleib stehn, Kopf hoch, schau dir diese Herrlichkeit an. Diese Ordnung! Man sagte mir: Nur zu, du bist doch kein Tier, bedenke diese Dinge und du wirst schon sehen, wie klar alles wird. Wie einfach! Man sagte mir: Sieh doch, mit welcher Kunst all diese tödlich Verletzten gepflegt werden.“⁴⁷

Auch die Sprache, zum Transportmittel von Herrenideologie korrumpiert, bedeutet nichts mehr. Da der Knecht Clov aber keine andere Sprache zur Verfügung hat,⁴⁸ kann Opposition nicht mehr sprachlich ausgedrückt werden. Ihr bleibt einzig das Schweigen, da alles, was sie äußern könnte in Wort und Bild, in religiöser oder künstlerischer Form unweigerlich von den unfreien Zuständen eingeholt und zu deren Bestätigung affirmativ verkehrt würde. Mit dem Satz „Es ist nichts zu sagen“, lehnt Clov Hamms geheuchelte Bitte um ein paar zu Herzen gehende Abschiedsworte ab⁴⁹ und bekundet damit nicht nur, daß ihm nichts einfallt, sondern auch, daß Sprache überhaupt unfähig wäre, unter den gegebenen Bedingungen etwas Authentisches

45 Ebenda, S. 275.

46 Ebenda, S. 293.

47 Ebenda, S. 311.

48 Ebenda, S. 263.

49 Ebenda, S. 309.

mitzuteilen. Zugleich geht Clovs Äußerung nicht in dem Bezugsrahmen auf, den er ihr aus seiner Perspektive nur geben könnte. Daß „nichts“ zu sagen ist, impliziert nicht nur eine Weigerung, sondern auch eine Aufgabe, die zwar Clov nicht sieht, die dafür aber dem Autor Beckett umso deutlicher bewußt ist. Er macht es sich in seinem Programm einer unmöglichen Kunst gerade zur unabdingbaren Verpflichtung, in diesem nun in seinem anderen Sinne verstandenen Nichts einen transzendent-immanenten Ort des Exils und der Heimat auszuloten.⁵⁰

Wenn das *Endspiel* infolgedessen ein Nichts darstellt, das zugleich ein Alles ist, das indessen nur auf diese paradoxe Weise ermittelt werden kann, muß die Rezeption auf Schwierigkeiten stoßen, wenn sie auf die Suche nach einem dingfest zu machenden Sinn geht.⁵¹ Hamm liefert die Parodie eines in dieses Dilemma hineingeratenden Zuschauers:

„Wenn ein vernunftbegabtes Wesen (...R.H.) uns lange genug beobachtete, würde es sich dann nicht Gedanken über uns machen? (*Mit der Stimme des vernunftbegabten Wesens:*) Ah, ja, jetzt versteh ich, was es ist, ja, jetzt begreife ich, was sie machen!“⁵²

Wie aber wäre der Sinn dieses Un-Sinns zu begreifen, der, kaum daß er an einer Stelle feststellbar scheint, an einer anderen außer Kraft gesetzt wird? Gäbe der Zuschauer indessen dieses aussichtslose Unternehmen des Begreifen-Wollens auf und ließe sich stattdessen von der Struktur des Stücks zu den Umschlagspunkten ins Bild- und Sprachlose führen, so überwände er im Augenblick der Evidenz des Nichts die Aporie von Korn und unmöglichem Haufen, höbe den spiralförmigen Leerlauf auf und vereinte in sich Anfang und Ende als zu sich selbst gekommenes, nicht mehr entfremdetes Weltsubjekt. Im nächsten Augenblick, beim Versuch, das visionär Einleuchtende zu übersetzen in sprachlich Mittelbares, fände er sich jedoch unbarmherzig und unausweichlich zurückgeschleudert in die endliche, sterbliche, entfremdete Existenz. Becketts zu Beginn angeführte, auf die Probleme der Inszenierung bezogene Feststellung, wir könnten die Welt nicht loswerden, zumindest nicht im Stück, gilt auch für die Rezeption. Wenn indessen einerseits die Aporie nicht aufhebbar ist, daß das Nichts als alles Gestaltete übersteigende Potentialität-Aktualität nicht gedacht werden kann, ohne es in Gestalten zu übersetzen und damit zu verlieren, so bietet sie nach der anderen Seite einen

50 Vgl. Chevigny 1969, S. 2, sowie Beckett 1976, S. 103.

51 Vgl. Iser 1981, S. 139-189.

52 Vgl. Beckett 1981, S. 249.

nicht zu beseitigenden Stachel, sich mit keinem Gegebenen so abzufinden, wie es ist. Darin mag der Anstoß liegen, auch das apokalyptische Geschehen der Gegenwart nicht als unabwendbar anzusehen, sondern eingedenk seiner säkularisierten, messianischen Dimension die historisch erzeugten Hoffnungen auf ein besseres Leben zumindest in der unvollkommenen Weise einzulösen, zu der Menschen guten Willens in der Lage sind.

Literatur

BAIR, Deidre (1980): Samuel Beckett: A Biography. London.

BECKETT, Samuel (1976): Proust *and* Three Dialogues with Georges Duhuit. London.

BECKETT, Samuel (1977): Murphy. London.

BECKETT, Samuel (1981): Endspiel. In: Beckett, Samuel: Dramatische Dichtung in drei Sprachen. Frankfurt a. M.

CHEVIGNY, Bell Gale (1969): Introduction. In: Chevigny, Bell Gale (Hrsg.): Twentieth Century Interpretations of *Endgame*. Englewood Cliffs, N. J.

DEARLOVE, J. E. (1982): Accomodating the Chaos. Samuel Beckett's Non-relational Art. Durham, N.C.

HAERDTER, Michael (1968): Samuel Beckett inszeniert das *Endspiel*. In: Materialien zu Becketts *Endspiel*. Frankfurt a. M.

ISER, Wolfgang (1981): The Art of Failure: The Stifled Laugh in Beckett's Theater. In: Bucknell Review 26/1.

KESTING, Marianne (1982): Samuel Beckett: *Endgame*. In: Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Englisches Drama von Beckett bis Bond. München.

LAASS, Henner und SCHRÖDER, Wolfgang (1984): Samuel Beckett. München.

MARTINI, Joachim (1979): Das Problem der Entfremdung in den Dramen Samuel Becketts. Köln.

METSCHER, Thomas (1975): Samuel Beckett. Zur ästhetischen Physiognomie spätbürgerlichen Kulturzerfalls. In: Bürger, Peter (Hrsg.): Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Frankfurt a. M.

(Der vorstehende Text ist die leicht überarbeitete Fassung eines Beitrags, der unter gleichem Titel zuerst erschien in: GRIMM, G. E., FAUSTICH, W. und P. KUON (1968) (Hrsg.): Apokalypse, Frankfurt a. M.)

7 Das Konzept der Obszönität in Henry Millers *Tropic of Cancer*¹

In einem Brief an Anaïs Nin aus dem Jahr 1938 skizziert Miller die symbolische Bedeutung der Titel von *Tropic of Cancer* und *Tropic of Capicorn*:

“For me Cancer means the Crab (...R.H.) It is the sign in the Zodiac for the poet – the halfway station in the round of realization (...R.H.) Opposite Cancer in the Zodiac (extremes of the Equinox – turning points) is Capricorn (...R.H.) which is religious and represents renaissance in death. Cancer also means for me the disease of civilization, the extreme point of realization along the wrong path – hence the necessity to change one’s course and begin all over again. Nietzsche’s doctrine of eternal recurrence, also, in a more profound way, the essence of Buddhism: Cancer then is the apogee of death in life, as Capricorn is of life in death. The two symbols are found in geography as tropics (which is another word for hieroglyphs), Cancer lying above the Equator and Capricorn below. Myself am trying to walk the hairline which separates the two.”²

Das Krebszeichen in *Tropic of Cancer* ist ein komplexes Symbol. Es läßt sich mehrdimensional beziehen auf Inhalt, Struktur und Erzählerperspektive. Es bezeichnet eine Hemisphäre in einem zyklischen Ganzen, dessen Halbkreise einander kontradiktorisch zugeordnet sind. Die Hemisphäre wird begrenzt durch den Wendekreis, auf dem der Extrempunkt der Bewegung in der einen Richtung liegt, der zugleich der Umschlagspunkt für die Richtungsänderung ist. Die Bewegung verläuft in der Zeit und schließt Werden und Vergehen ein. Sie hat daher eine evolutionäre Komponente. Der Kreislauf geht über in eine Spirale, deren Drehung auf- oder absteigend interpretiert werden kann. Sie enthält Höhepunkt und Tiefpunkt, an denen die Entwicklung jeweils erneut in ihr Gegenteil umschlägt.

Für Miller liegt hierin eine kosmische Ordnung beschlossen, die sich in Sonnen- und Planetenbahnen, im astrologischen Zyklus der Sternbilder und Tierkreiszeichen, in der Geschichte von Gesellschaften, aber auch in der

1 Vgl. Miller 1985.

2 Vgl. Stuhlmann 1979, S. 173-4.

Biographie von Individuen findet. Verstößt eine Zivilisation gegen deren Gesetze, so wird sie krank und droht abzusterben. In diesem Zustand ist die Gegenwart, die der Ich-Erzähler in Paris beschreibt:

“Wherever there are walls, there are posters with bright venomous crabs heralding the approach of cancer. No matter where you go, no matter what you touch, there is cancer and syphilis. It is written in the sky; it flames and dances, like an evil portent. It has eaten into our souls and we are nothing but a dead thing like the moon”³.

Das Zeichen des Krebses, das in anderer Hinsicht den Poeten repräsentiert, bezeichnet hier das Geschwür, das die Gesellschaft und den einzelnen befällt. Auch der Poet ist davon betroffen und muß sich selbst zu heilen suchen.

Das Zeichen hat indessen eine Doppelnatur. Es ist nicht nur dem Himmel und den Plakaten eingeschrieben. Es repräsentiert nicht nur, es ist auch die akute Krankheit. Es ist Zeichen und Bezeichnetes, Schrift und Leben in einem. Es hat dieselbe Zweideutigkeit wie die Wendekreise, die in Millers symbolischer Geographie zugleich Hieroglyphen sind, die den Globus in einen Text transformieren. Der Schriftsteller hat ihre Bedeutung ebenso zu enträtseln wie die des Krebses. In seiner Deutung fällt das Lesen der Lebens-Schrift mit dem Leben und dem spontanen Aufschreiben des Sinns zusammen. Der reale Vorgang ist bereits der literarische. Insofern inkorporiert der Krebs den Zerfall der Wirklichkeit und die Struktur des Buches in einem.

Der Ich-Erzähler Henry Miller sieht die westliche Welt am Extrempunkt einer Entwicklung angelangt, die in den Tod führt, falls keine Richtungsänderung erfolgt. Sie zerstört Individualität, Kreativität und Vitalität. Sie vernichtet die Menschen in Kriegen und Krisen. Sie schließt sie ein in die Gefängnisse von Verboten, Lüge und Angst. Sie raubt ihnen Willen, Würde und Selbstbestimmung. Sie trennt sie von Körper, Sinnlichkeit und Gefühl. Sie macht sie zu Maschinen, Marionetten und Automaten. Sie nimmt ihnen das Bewußtsein der Verluste, Wunden und Leiden. Sie verurteilt sie zu Isolation, Lähmung, Gleichgültigkeit. Sie transformiert alles in Ware, unterwirft alles dem Geldmaßstab: „the gold standard in ideas, dress, morals (...R.H.) The gold standard of love!“⁴. Sie verbirgt ihren Zerfall hinter Leuchtreklamen, deren grelles Licht eine “cold electrical imitation of heat“ ist, während sie

3 Vgl. Miller 1985, S. 189.

4 Ebenda, S. 244.

den Verzweifelten unaufhörlich in schalem Optimismus "Tout Va Bien"⁵ verkünden. Diese Gesellschaft stagniert. Sie hat keine Perspektive außer der, daß Korruption und Prostitution in allen Lebensbereichen zunehmen. Die Erfahrungen, die sie zuläßt, sind die der Leere und der Absurdität.

Diesen Zustand eines entfremdeten, verdinglichten Lebens empfindet der Ich-Erzähler als obszön. "It is the obscene horror, the dry, fucked-out aspect of things which makes this crazy civilization look like a crater. It is this great yawning gulf of nothingness"⁶. An anderer Stelle wird das Urteil wiederholt: "The dry, fucked-out crater is obscene. More obscene than anything is inertia"⁷. Er sieht "cowards, liars, thieves, vandals, calumniators"⁸ in denen, die am Fortbestand des Systems interessiert sind. Da sie sich das Etikett der Humanität aufkleben, bleibt dem, der opponiert, nur die Gegenposition übrig.

"Once I thought that to be human was the highest aim a man could have, but I see now that it was meant to destroy me. Today I am proud to say that I am *inhuman*, that I belong not to men and governments, that I have nothing to do with creeds and principles. I have nothing to do with the creaking machinery of humanity"⁹.

Der Ich-Erzähler will den Verhältnissen die Maske herunterreißen. Er will unter der glatten Oberfläche die Wunden, Verstümmelungen, die Fäulnis und Verwesung entdecken. Bei sich selbst und anderen legt er das Krebsgeschwür frei. Rücksichtslos müssen die befallenen Organe aufgeschnitten, Eiter und Gestank herausgelassen werden. Diese Zivilisation hat den äußersten Tiefpunkt auf ihrem Wendekreis erreicht. Eine Operation des Geschwürs ist die Voraussetzung, daß die Wende eintreten kann. Da dies indessen den herrschenden Interessen widerspricht, setzt sich der Chirurg der Verfolgung aus.

"If there were a man who dared to say all that he thought of this world there would not be left him a square foot of ground to stand on. When a man appears the world bears down on him and breaks his back"¹⁰. Der Ich-Erzähler erfährt dies am eigenen Leibe. Wie der Autor Miller, dessen literarische Per-

5 Ebenda, S. 242.

6 Ebenda, S. 250.

7 Ebenda, S. 251.

8 Ebenda, S. 254.

9 Ebenda, S. 255.

10 Ebenda, S. 249.

sona er in der angestrebten Einheit von Leben und Literatur verkörpert, ist er ein sozial, ökonomisch und literarisch gescheiterter Amerikaner. Als er sich in den USA als mittelloser Bohemien und Außenseiter nicht länger halten kann, geht er zu Beginn der dreißiger Jahre ins freiwillige Exil nach Paris. Dort erlebt er den endgültigen Zusammenbruch seiner bürgerlichen Existenz. Er erreicht den Nadir seines eigenen Wendekreises. So fällt die gesellschaftliche Diagnose mit der individuellen zusammen. Die Wende ist eine Aufgabe, die auf beiden Ebenen gestellt ist. Die Lösung, die sich für das eigene Leben findet, ist unverhofft und unerwartet. Zunächst stürzt der Protagonist in die soziale Bodenlosigkeit, in die Tiefen eines Meeres, auf dem die Trümmer einer Welt treiben, die zum Schlachthaus und Beinhaus geworden ist. Während er dem toten Zentrum, dem „dead center“¹¹ dieses Ozeans entgegenfällt, läßt er die Fallstricke der gesellschaftlichen Rollen und Verpflichtungen hinter sich, die ihm keinen Halt mehr gäben, selbst wenn er sich an sie klammern wollte. Im Fall begreift er diesen Verlust plötzlich als Befreiung. Niemand zwingt ihn mehr, mitzumachen und etwas darzustellen, was er nicht ist.

“Somehow the realization that nothing was to be hoped for had a salutary effect upon me (...R.H.), inspired by the absolute hopelessness of everything, I felt relieved, felt as though a great burden had been lifted from my shoulders (...R.H.) I decided to let myself drift with the tide (...R.H.) Nothing that had happened to me thus far had been sufficient to destroy me; nothing had been destroyed except my illusions. I myself was intact. The world was intact. Tomorrow there might be a revolution, a plague, an earthquake; tomorrow there might not be left a single soul to whom one could turn for sympathy, for aid, for faith. It seemed to me that the great calamity had already manifested itself, that I could be no more truly alone than at this very moment. I made up my mind that I would hold on to nothing, that I would expect nothing, that henceforth I would live as an animal, a beast of prey, a rover, a plunderer“.¹²

Die Gesellschaft, die sich human nennt und inhuman verhält, stößt den aus, der sich nicht anpaßt. Die Inhumanität, die der Ich-Erzähler als Standpunkt seiner Opposition wählt, ist kein bloßes Gedankenspiel sondern die Erfahrung, daß der enthumanisiert wird, der seine sozialen Verbindungen verliert.

11 Ebenda, S. 186.

12 Ebenda, S. 103-4

Was an Diskriminierung erlitten wurde, läßt sich indessen zum Vorteil wenden. Der Tiefpunkt wird zum Wendepunkt, wenn der Verlust der bürgerlichen Existenz verstanden wird als Gewinn einer menschlicheren Existenz, die nicht mehr den Schranken von Karriere, Status, Geld und Eigentum unterliegt.

Dies geht nicht ohne Widersprüche ab. Der Außenseiter bricht die Regeln des zivilisierten Umgangs. Er sieht sich aus deren Gültigkeitsbereich ausgegrenzt, und sie erscheinen ihm ohnehin nur als Heuchelei. Das menschlichere Dasein aber, in das er sich ausgesetzt fühlt, erscheint ihm als Raubtierdasein, in dem alle Energien entfesselt werden für ein rücksichtsloses Ausleben der Triebe, für einen geradezu darwinistischen Kampf aller gegen alle. Die Verhältnisse werden mit denselben Mitteln bekämpft, die sie zu ihrem Überleben aufbieten. Der Zweck der individualistischen Freibeuterei ist jedoch nicht die Erhaltung, sondern die Auflösung von Besitz- und Monopolansprüchen. Die anarchische Revolte des einzelnen erscheint wie die Karikatur und Travestie der bürgerlichen Verhaltensmaximen von Konkurrenz und Akkumulation. Den Verhältnissen wird ihre eigene Melodie vorgespielt, um sie zum Tanzen zu bringen. Ihre tödliche Lethargie wird aufgebrochen, indem sie mit den eigenen Mitteln geschockt werden. Die verdeckte Obszönität des Bestehenden wird im obszönen Verhalten des Protagonisten offenbart und bekämpft. So geht aus dem individuellen Zusammenbruch eine Perspektive hervor, die auf den gesellschaftlichen Kollaps zielt. Dem Wuchern des Krebsgeschwürs am Körper von individuellem und Gesellschaft wird eine Richtung verliehen, in der es sich selbst verschlingt. Im Raubtierdasein des Ausgestoßenen wird es öffentlich gemacht, scheinbar befördert, zugleich jedoch vernichtet, indem es gegen sich selbst gewandt wird. Für die Spiralbewegung, in der die Wendekreise durchlaufen werden, ergibt sich dabei das Paradox, daß jeder Punkt auf der Spirale doppelt in absteigender und aufsteigender Richtung interpretierbar ist. Chaos und Auflösung sind zugleich Momente von Ordnung und Gefüge. Destruktion schlägt um in Rekonstruktion. Dies gilt für die Erfahrung des Protagonisten wie für die Gestaltung des Textes. Der an vielen Stellen inszenierte Amoklauf gegen die gefällige, gekaufte und korrumpierte Literatur wird neue Literatur. Aus der Zerstörung der Form entspringt die neue Form.

In *The World of Sex* beschreibt Miller diesen Vorgang als „conversion“.¹³ Es ist ein Prozeß der Reinigung und Läuterung, in dem eine todverfallene Welt in neue Schöpfung verwandelt wird. In hellstichtigen Augenblicken sieht der Schriftsteller die Verhältnisse gewissermaßen als allegorisches Buch des Lebens. Ihre Struktur gleicht einem Menetekel, einer Schrift an der Wand, deren Vernichtungsurteil er mit Leib und Seele ausführt. In seinem Zerstörungsrausch, in dem er selbst untergeht, erschafft er eine neue Welt und ein neues Ich. Vom Tode erhebt er sich in einem Textleib, in einem Lebenstext der gelebten Autobiographie. Unterderhand wird damit indessen das Programm einer Attacke auf die obszöne Gesellschaft, deren Veränderung der einzelne nicht in der Hand hat, zu einem Programm literarischer Obszönität, die sich nicht in gleicher Weise der Kontrolle entzieht.

Auf der Ebene der Wendekreissymbolik lassen sich mehrere Stufen in der Reinigung von der Obszönität unterscheiden. Die Spiralhalbkreise, die einander versetzt gegenüberliegen, müssen durch eine Beschleunigung der Umschlagsgeschwindigkeit der Extreme so gestreckt werden, daß sie sich gewissermaßen auf einer imaginären Mittellinie treffen. Dadurch kann jeder Punkt auf der Spirale mit negativer und positiver Bedeutung, obszön und nicht obszön aufgeladen werden. Die Wendekreise treffen sich dann quasi auf der Äquatorlinie, jener „hairline“,¹⁴ welche die Hemisphären trennt. Auf ihr versucht Miller, nach beiden Seiten vom Absturz bedroht, einen zirkusischen Balanceakt in derselben Weise wie sein Ich-Erzähler, der den Meridian, „that separates the hemispheres of life and death“¹⁵ entlangzugehen sucht. Der Protagonist, mit einem Bein im Tode, mit dem anderen im Leben stehend, in der Mitte zerrissen, versucht gewissermaßen den Spreizwinkel seiner Grätsche gegen Null zu vermindern. Doch damit nicht genug. Auf der zur Linie gestreckten Spirale muß die auf- und absteigende Bewegung ebenfalls so beschleunigt werden, daß im Schritt des Protagonisten Nadir und Zenit in einem imaginären Zentrum zusammenfallen. Das Wesentliche am Ergebnis des Unternehmens ist seine Doppelnatur, zugleich imaginär und wirklich zu sein. Der Mittelpunkt, in dem Kreisumfang und Zentrum, Umlauf und Ruhe Zeitfluß und Zeitlosigkeit zusammenfallen, ist das Resultat von gegenläufigen Tendenzen, die sich hier schneiden. Der Schnittpunkt läßt sich als Moment des Prozesses nicht fixieren und wird dennoch als Resultat

13 Vgl. Miller 1970, S. 58.

14 Vgl. Stuhlmann 1979, S. 174.

15 Vgl. Miller 1985, S. 268.

aus dem Prozeß quasi herausgehoben und zum Standpunkt von Miller und seinem Protagonisten fixiert. In den Aporien der Position zeigt sich die Schwierigkeit, als vom Krebs Befallener zugleich sein eigener Heiler zu sein, ohne dafür andere als krebserzeugende Mittel zur Verfügung zu haben.

Der Schriftsteller, der diesen Punkt besetzt, führt eine paradoxe Existenz. Er ist in der Welt und außerhalb, krank und gesund, angesteckt und immun. Er ist Täter und Beobachter, aktiv und kontemplativ, diesseits und jenseits, engagiert und distanziert, immanent und transzendent. Er gleicht auf der einen Seite dem Ich-Erzähler, der als Fahnenkorrektor bei einer Zeitung die alltäglichen Weltkatastrophen liest, ohne von ihnen berührt zu werden. Er ist in dieser Hinsicht, wie der Protagonist sich selbst sieht: "a little like God Almighty, he's in the world but not of it"¹⁶.

In dieser Position wäre die Läuterung von der Obszönität gelungen. Für die Dauer eines Augenblicks sind Genesung und Neuanfang möglich. "Everything", bemerkt der Ich-Erzähler, "is packed into a second which is either consummated or not consummated"¹⁷. Auf der anderen Seite ist jener Augenblick sofort wieder in Frage gestellt, da das Leben in dieser Zurückhaltung nicht geführt werden kann und jedes Einlassen die Gefahr der erneuten Ansteckung bringt.

Das Dilemma zeigt sich auch auf der Ebene der Erzähltechnik. In *The World of Sex* beschreibt Miller die Wirkung der „conversion“ als eine Rückschau des erzählenden Ich auf sich selbst als erzähltes Ich:

"There was a period in Paris, just after I had undergone a conversion, when I was able to visualize with hallucinating clarity the whole pattern of my past (...R.H.) Every thing that had happened to me acquired significance."¹⁸

Jedes Detail kann er an seinem bestimmten Platz in einem geordneten Ganzen sehen. Die dabei erneut eingebrachte planetarische und astrologische Symbolik dient dazu, den Platz des Individuums in einer kosmischen Totalität zu verankern.

"I could detect the orbits which my planetary friends and acquaintances had described, and I could also detect amidst these dizzying

16 Ebenda, S. 152.

17 Ebenda, S. 251.

18 Miller 1970, S. 65.

movements the erratic course which I myself had traced (...R.H.) I observed the periods of opposition and conjunction as well as the periods of partial or total eclipse.“¹⁹

Die Ordnung der widersprüchlichen Bewegung ergibt sich hier aus der Nachzeitigkeit des externen Beobachters. Dies steht jedoch im Gegensatz zu Millers Bestehen auf spontanem Schreiben und zum schriftstellerischen Credo seines Ich-Erzählers: “I have made a silent compact with myself not to change a line of what I write. I am not interested in perfecting my thoughts, nor my actions“²⁰. Auf der einen Seite erscheint das Ich gespalten in zwei Personen, von denen die eine der anderen zusieht. Auf der anderen Seite sollen Erlebnis und Erzählung unmittelbar zusammenfallen in derselben Person. Schreiben soll Leben, die fiktionale Autobiographie die Life-Story im wörtlichen Sinne sein. Die Zerrissenheit von Autor und Protagonist beim Versuch, gegen die obszönen Verhältnisse Ganzheit und Integrität zu finden, ist die ironische Kontrafaktur der Trennungen, die dem Bestehenden selbst entspringen. Beide Aspekte werden überwiegend in der Beziehung zu Frauen erfahren, wodurch das Thema der Obszönität hier seine wesentliche Zuspitzung erfährt. Geburt und Durchschneiden der Nabelschnur erscheinen als erste Spaltung eines symbiotischen Ganzen, in deren Folge das Kind aus einem geschützten Zustand ausgestoßen wird. “They cut the umbilical cord, give you a slap on the ass, and presto! You’re out in the world, adrift, a ship without a rudder“²¹. Die Lebensgeschichte des Protagonisten erscheint als eine Serie von Geburten in immer neue chaotische Situationen, die zugleich Vertreibungen aus sehnsüchtig erinnerten Paradiesen sind. Es scheint die Schuld der Frauen, daß die Beziehungen von Mutter und Kind, die erotischen Partnerschaften, die Ehen scheitern. Die Anklänge an den biblischen Sündenfall sind zahlreich, aber nicht der Vertriebene scheint verantwortlich, sondern die, welche ihn ausstoßen. Dagegen strebt der Ich-Erzähler auf jeder Stufe seiner Entwicklung nach einer neuen Einheit, nach einem nicht entfremdeten Zustand, der ihn wieder mit sich selbst und der Welt verbände. Es wäre die Transformation der je vorgefundenen Hölle in einen neuen Garten Eden. Das Durchschneiden der Nabelschnur wäre dadurch rückgängig gemacht, allerdings nicht in einem regressiven, sondern in einem erwachsenen Sinne. Wenn der seiner selbst nicht sichere Ich-Erzähler nicht nur feststellt

19 Vgl. Ebenda.

20 Vgl. Miller 1985, S. 19.

21 Ebenda, S. 288.

“It must have all started with the navel“²², sondern den Plan faßt „to erect a world on the basis of the *omphalos*“²³, so strebt er keine Rückkehr in den Mutterschoß an, sondern eine Situation freier Vergesellschaftung. Darin könnte die Enttäuschung an den Frauen aufgehoben sein. Zunächst wird diese Enttäuschung indessen ausgelebt. *Tropic of Cancer* ist nach einer wesentlichen Seite ein Gang durch eine Galerie desillusionierender Frauen, letztlich eine Wanderung durch eine frustrierende, feminisierte Wirklichkeit, denn die Stadt Paris trägt ebenso weibliche Züge wie die Erde, die ihre “fornications of the planets“²⁴ betreibt. Alle Frauen erscheinen als Huren in einer obszönen Realität, die sich unter der Herrschaft des Geldes in ein Bordell verwandelt hat. Insgesamt wirken sie wie Fragmente einer einzigen, vom Krebs zerfressenen Welt-Frau, einer allegorischen Frau Welt, hinter deren verführerischer Maske der Ich-Erzähler die verwesende Kehrseite erblickt. Ihre Vagina, für die das Genital jeder einzelnen Protagonistin steht, ist der obszöne Krater, der große Abgrund der Nichtigkeit der westlichen Zivilisation, von dem eingangs die Rede war.

Es erscheint mir unzutreffend, wenn Kate Millett die These aufstellt, „Miller’s ideal woman is a whore“.²⁵ Von einem Ideal kann keine Rede sein, wo es um eine Krankheit zum Tode geht, welche nicht nur die Frauen, sondern auch die hurenden Männer durch Syphilis, Ekel, Impotenz und Gleichgültigkeit zerstört. Miller weist zudem die Schuld für den Zerfall nicht allein den Frauen zu. Die Geburt, die scheinbare Ursache des Übels, wird nur dann zu einer Ausstoßung, wenn zu der physischen Trennung von der Mutter die psychische hinzutritt und die Mutter dem Kind als eine Fremde begegnet. Als solche aber ist sie nur eine Agentin allgemein entfremdeter Verhältnisse, die sie zwar reproduziert, aber nicht produziert. Der Sündenfall, der zum Verlust des Paradieses führt, ist nicht das Gebären, sondern das Zerbrechen einer organischen Einheit der Individuen untereinander und mit dem Kosmos. Diese Fehlentwicklung der westlichen Zivilisation reicht nach Miller bis in die sokratischen Zeiten der griechischen Philosophie zurück, schließt die zweitausendjährige Geschichte des Christentums ein und hat sich seit der Renaissance erheblich beschleunigt. Die Verantwortung für dieses Verhängnis tragen alle, die es ursprünglich herbeiführten, das wären in der von Miller

22 Ebenda, S. 288.

23 Ebenda, S. 244.

24 Ebenda, S. 251.

25 Millett 1985, S. 301.

angeführten Tradition wohl wesentlich die entwicklungsbestimmenden Männer, und darüber hinaus alle, die ihm nicht wehren. Das trifft Männer und Frauen in gleicher Weise. Die männlichen Protagonisten in *Tropic of Cancer* bieten zu den Frauen keine Alternative, sondern sind ihnen komplementär. Die vielen Parallelen zwischen dem Ich-Erzähler und den anderen maskulinen Charakteren lassen den Schluß zu, auch bei ihnen handle es sich um zersprengte Aspekte einer einzigen krebsbefallenen männlichen Gestalt, die ihrem weiblichen Pendant gegenüberstünde.

Der obszöne Zustand zerstört die Symbiose des Lebens. Er trennt, was zusammengehört und verwickelt die Geschlechter in einen vernichtenden Kampf, in dem sie ihre wechselseitige Ausbeutung und Unterdrückung betreiben. An diesem Kampf beteiligt sich der Ich-Erzähler mit der ganzen Widersprüchlichkeit, die seine Raubtierexistenz als Daseinsform einer höheren Menschlichkeit beinhaltet. Sein Ziel ist nicht Versklavung, sondern Befreiung und Selbstbefreiung. Er behandelt indessen die Frauen mit einer Verachtung und Brutalität, die der gleichsieht, welche die Unterdrücker für ihre eigenen Zwecke aufbieten. Er erblickt in ihnen die Feinde seiner Freiheit, da sie die unfreien Verhältnisse repräsentieren. Treulosigkeit, Betrug, Verrat, Kälte, Gleichgültigkeit und Lüge wirft er ihnen vor. Auf der einen Seite verließen sie den Mann, der bei ihnen sein Glück suchte. Auf der anderen Seite versuchten sie, ihn in die Fessel entfremdeter Arbeit zu legen, um eine Familie zu ernähren. Frauen erscheinen als Vampire, die den Mann aussaugen, kastrieren und verschlingen. Der Ich-Erzähler zahlt ihnen heim, was er von ihnen zu empfangen glaubt. Der Zweck ist Rache und Therapie zugleich. In der leidenschaftlichen Vereinigung ekstatischer Augenblicke schlagen Haß und Liebe ineinander um. Der Penis wird zur Zündschnur, zum „live wire of sex“²⁶, mit deren Hilfe der erloschene Krater der Vagina in der Penetration und orgasmischen Explosion aufgesprengt wird. Blut und Eiter sollen aus der geöffneten Wunde hervorbrechen. Der rote Strom soll aus dem Körper die tödlichen Gifte und Verwesungstoffe herauspülen. Der Koitus ist eine sadistische Operation am Krebsgeschwür, bei der die Frau zerstört und zugleich gerettet wird. In diese Erfahrung mischt sich die der Selbstzerstörung. Beim Anblick der Vagina reißt eine Wunde im Gehirn des Ich-Erzählers auf „and my guts spill out in a grand schizophrenic rush“²⁷. Der Mann wird wie die Frau in den Untergang der orgasmischen Katharsis hineingeris-

26 Miller 1985, S. 250.

27 Ebenda, S. 248.

sen. Die Mittel aber, mit denen beide vom Krebsgeschwür kuriert werden sollen, gehören dem verkrebsten Bestehenden an. Der Penis, der mit den Metaphern des Elektrodrahts oder des „dynamo“²⁸ bezeichnet wird, steht damit im Assoziationsfeld „cold electrical imitation of heat“²⁹ der Leuchtrelaxen und der „creaking machinery of humanity“³⁰. Er hat teil an der Obszönität, gegen die er als Waffe eingesetzt ist. Der Phallus ist indessen nicht nur Sprenginstrument und Skalpell, sondern auch der Schreibstift, der die ekstatische Zerstörung der beiden Kontrahenten festhält. Durch eine unvermerkt wirksam werdende erneute Trennung von erzähltem und erzählendem Ich, geht nur das erzählte Ich unter in diesem Kampf, während es als erzählendes zugleich wie ein Phönix aus der Asche aufersteht. Es wird gewissermaßen parthenogenetisch wiedergeboren als Schöpfung aus der Zerstörung, als neue Einheit von Text-Ich und Text-Welt, welche an die Stelle der verbrannten obszönen Zustände tritt.

Als erzählendes Ich hat der Ich-Erzähler sich als erzähltes Ich überlebt. Er hat sich darüber hinaus selbst gezeugt und selbst geboren. Er ist Vater, Mutter und Kind in einem. Er repräsentiert androgyne Dreifaltigkeit in einem geist-leiblichen Text. Während er sich als Fahnenkorrektor mit einem kontemplativen Gott „in the world but not of it“³¹ verglich, ist er nun zu einem poetischen Gott geworden, bei dem Erschaffen und Schreiben zusammenfallen. Als solcher erschreibt er sich „a new Bible“³² als Buch-Kathedrale des von der Obszönität erlösten Lebens: „a veritable cathedral, in the building of which everybody will assist who has lost his identity“³³. Um die Kirche herum soll eine Stadt entstehen als „free commune“³⁴. Die Analogie zum Neuen Jerusalem der Apokalypse liegt nahe. Allerdings wird der richtende und rettende Gott des Jüngsten Gerichts hier ersetzt durch einen Schriftsteller, dem anstelle der himmlischen Bezüge eher die Ankunft einer irdischen freien Gesellschaft am Herzen gelegen haben dürfte. Deren Verwirklichung wird indessen durch die Widersprüche des Unternehmens eher behindert als gefördert. Sie wäre auf die wechselseitige Verständigung der betroffenen Subjekte angewiesen, wenn aus dem aporetischen Verhalten des Ich-Erzählers nicht falsche Schlüsse gezogen werden sollen.

28 Ebenda, S. 251.

29 Ebenda, S. 242.

30 Ebenda, S. 255.

31 Ebenda, S. 152.

32 Ebenda, S. 33.

33 Ebenda, S. 34.

34 Ebenda, S. 34.

Eine solche intersubjektive Reflexion fehlt in *Tropic of Cancer*. Kein Mann und keine Frau, auch nicht die Ehefrau Mona werden ins Vertrauen gezogen. Der Protagonist bleibt einsam in seine Vorstellungen eingeschlossen, ohne sie dialogisch objektivieren oder korrigieren zu können. Er erfährt nicht, ob, was er bei den Frauen an Obszönität beobachtet, ihrer Wirklichkeit entspricht, oder ob es nur die Projektion seiner eigenen traumatischen Phantasien ist, die sich mit ihrer äußeren Erscheinung verbindet. Er kann nicht erkennen, ob die Obszönität seiner Partnerinnen womöglich den gleichen rebellischen Motiven entspricht, die er selbst dafür in Anspruch nimmt. Er kommt nicht einmal auf den Gedanken, daß jemand anderes in ähnlicher Weise den Teufel mit Beelzebub austreiben könnte.

Während er auf eigene Faust auf Läuterung und „conversion“ hinarbeitet, scheint niemand in seiner Umgebung eine Entwicklung zugestanden. Er versucht, sich durch eine selbst herbeigeführte Katastrophe „that befalls the imaginative individual“³⁵ orgasmisch-schreibend zu retten. Die Individuen in seiner Nähe scheinen dagegen von einem „cataclysm“ erfaßt, „in which a large portion of humanity is buried, wiped out forever“³⁶. Selbst über die Bedeutung der orgasmischen Höhepunkte wird unter den Akteuren nicht gesprochen. Das leere Schweigen wird statt dessen durch die inneren Monologe des Ich-Erzählers ausgefüllt. Er weiß nicht, ob der Sinn, den er dem Ereignis gibt, auf einer gemeinsamen Erfahrung beruht. Ihn interessiert nicht einmal, ob die betroffene Frau selbst den Orgasmus erreichte. Die Frauen erscheinen als bloßes Mittel für seinen ekstatischen Höhenflug, in dem sie in Vorlagen für die Textproduktion verwandelt werden. Sie fungieren als Instrument der männlichen Selbstreinigung. Ihre eigene Reinigung wird dem gegenüber zu einem untergeordneten oder gleichgültigen Sachverhalt. Das Konzept der parthenogenetischen Selbsterlösung läuft auf die vollkommene Autonomie des Ich-Erzählers hinaus. Durch seine Wiedergeburt aus eigener Kraft kann er die ursprüngliche Tatsache seiner Geburt durch eine Frau vernachlässigen. Indem er sich selbst zeugt und gebiert, verbindet er das männliche mit dem weiblichen Element in sich zu gottgleicher Selbstvollendung und macht sich von jeder weiblichen Mitwirkung unabhängig.

An dieser monadischen Selbsteinmauerung zerbricht indessen die programmatische Perspektive der gemeinsam erbauten Kathedrale und der „free commune“. Die Selbstbefreiung schließt die kollektive aus. Mit der narzißtischen

35 Ebenda, S. 256.

36 Ebenda, S. 256.

Exklusivität des Unternehmens fällt es auf die gleichgültige, egoistische Privatheit des Verhaltens zurück, welche in der bestehenden Gesellschaft vorherrscht. Dieselben Mittel, die zur Befreiung führen sollten, errichten erneut die Mauer des Gefängnisses. Der Kampf gegen das Obszöne mit den Mitteln des Obszönen erzeugt unversehens neue Obszönität. Der Vorgang läßt sich innerhalb von Millers Wendekreissymbolik interpretieren als ein erneutes Umschlagen der positiven in die negativen, der aufsteigenden in die absteigenden Momente. Er zeigt, daß Miller auf seinem zentralen Meridianpunkt die Balance nicht halten konnte, daß seine Arbeit eher der des Sisyphus in einer endlosen Wiederholung des Bestehenden als einem Sprung in die Freiheit gleicht.

Millers Konzeption der Obszönität reflektiert Desintegrationsprozesse der sozialen und kulturellen Identität von Männern und Frauen in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen – aus dem Blickwinkel eines aus der Bahn geworfenen bürgerlichen Intellektuellen. Traditionelle wirtschaftliche und familiäre Strukturen des Bürgertums erhalten in dieser Zeit Risse. In den Krisen der zwanziger und dreißiger Jahre werden Positionen patriarchaler Männlichkeit erschüttert. Die Erfahrung der Entfremdung kann sich ausnehmen als soziale und psychische Entmannung. Zum Verlust der ökonomischen Unabhängigkeit tritt die soziale Deklassierung. Die Gestaltung von Arbeit und Leben wird zunehmend kolonisiert von anonymen bürokratischen Apparaten und Massenorganisationen. Vor diesem Hintergrund kann die anarchische Bohème als widerständige Lebensform verstanden werden, an der Miller in New York und Paris partizipiert. Seinem Ich-Erzähler gibt er die eigenen Erlebnisse am Rande des Existenzminimums, am Übergang zu Asozialität und Kriminalität mit.³⁷ Die Erschütterung der bürgerlichen Basis des Gedankens individueller Autonomie mag dazu beigetragen haben, daß dieses Konzept sich von seiner Verankerung lösen konnte. So wird es verfügbar, um im Zeichen von maskuliner Ich-Schwäche und narzißtischer Kompensation die Erfahrung von Ohnmacht und Perspektivlosigkeit zu verwandeln in Phantasien göttlicher Allmacht. Diese zerbrechen zwar im Augenblick der schriftstellerischen Verwirklichung an den inneren Widersprüchen. Sie müssen indessen nicht preisgegeben werden, wenn das Scheitern des Autonomiemodells sich noch innerhalb des Modells als Aspekt seiner Verwirklichung darstellen läßt. In dieser Struktur eines *circulus vitiosus* bewegt sich Miller. Eine Reflexion auf diese Schwierigkeit mag man in dem

37 Vgl. Orwell 1967.

widersprüchlichen Ichideal erblicken, das Miller seinen Erzähler formulieren läßt: „To paint a pre-Socratic being, a creature part goat, part Titan“³⁸. Wenig später sieht er aus dem obszönen Krater der Vagina ein Wesen aufsteigen, das diese Vorstellung ergänzt:

“Out of that dark, unstitched wound, that sink of abominations (...R.H.), out of strangled Utopias is born a clown, a being divided between beauty and ugliness, between light and chaos, a clown who when he looks down and sidelong is Satan himself and when he looks upward sees a buttered angel, a snail with wings.“³⁹

Aus den Aporien der Selbstbefreiung entspringt der Clown, dessen Scheitern zugleich Gelingen ist. Bezeichnet dies den dialektischen Umschlag auf dem einen Wendekreis, so wäre dem wiederum das Gelingen als Scheitern entgegengesetzt, das sich in der entgegengesetzten Hemisphäre ereignet. In der Summe ergeben die Erfahrungen dieses Charakters ein Bild der Absurdität, das der Ich-Erzähler ausspricht, als er sich in die Tradition des literarischen Absurdismus stellt:

“I see that behind the nobility of his gestures there lurks the specter of the ridiculousness of it all – that he is not only sublime, but absurd.“⁴⁰

Literatur

MILLER, Henry (1970): *The World of Sex & Max and the White Phagocytes*, London.

MILLER, Henry (1985): *Tropic of Cancer*, London.

MILLETT, Kate (1985): *Sexual Politics*, London.

STUHLMANN, Gunther (1979) (Hrsg.): *Henry Miller: Letters to Anaïs Nin*, London.

ORWELL, George (1967): *Inside the Whale*. In: Wickes, George (Hrsg.): *Henry Miller and the Critics*, Carbondale and Edwardsville.

(Dieser Beitrag wurde gegenüber der ursprünglichen Fassung leicht überarbeitet. Er wurde unter demselben Titel zuerst publiziert in: BÖHM, R. und H. WODE (1987) (Hrsg.): *Anglistentag 1986 Kiel*. Vorträge, Gießen.)

38 Miller 1985, S. 244.

39 Ebenda, S. 248-9.

40 Ebenda, S. 255.

8 Macht der Lust und Lust der Macht. Anaïs Nins *Delta of Venus* und Henry Millers *Opus Pistorum*

Die Geschichten, die Anaïs Nin in den 70er Jahren unter dem Titel *Delta of Venus* veröffentlicht,¹ sind zu Beginn der 40er Jahre als Auftragsarbeiten für einen älteren Sammler von Erotika entstanden. In mehreren Tagebucheinträgen aus den Jahren 1940 und 1941 sowie in einem Postskript aus dem Jahr 1976 zur Veröffentlichung des Buchs befaßt Nin sich mit dem Problem, als Frau erotische Texte zu verfassen und sich damit auf das Gelände einer von Männern dominierten Gattung zu begeben.² Prekäre finanzielle Umstände, der Zwang, sich durch Schreiben über Wasser halten zu müssen, führen die Autorin in eine Situation, in der sie sich als „madam of this snobbish literary house of prostitution“ empfindet³ – kompromittierend für sie als Frau und als Künstlerin. Sie findet sich verpflichtet auf einen Stil, eine Sprache und Darstellungskonventionen, die nicht ihre eigenen sind. Sie entsprechen den Wünschen des Auftraggebers und dem Eindruck, den Nin von der amerikanischen Tradition des Genres hat. Die Texte sind „shoddy, written by second-rate writers“⁴. Sie werden weder weiblicher Sinnlichkeit gerecht, für die, wie Nin bei Gelegenheit feststellt, bisher keine Sprache entwickelt wurde,⁵ noch ihren Maßstäben literarischer Qualität. Beim Versuch, ihre Integrität zu bewahren, schwankt Nin zwischen innerer Distanz, die ihr verbietet „to give anything genuine“,⁶ literarischer Camouflage, indem sie aus dem Freundeskreis Kolportiertes, Zusammengeschriebenes, aus sexualwissenschaftlichen Handbüchern Aufgelesenes als Eigenes verkauft⁷ und der Anstrengung, ihre eigene Position in den Texten nicht völlig zu verleugnen. Das Postskript von 1976 enthält Nins Überzeugung, daß ihr Letzteres ungeachtet der aufgezwungenen Kompromisse gelungen sei:

“I see that my own voice was not completely suppressed. In numerous passages I was intuitively using a woman’s language, seeing sex-

1 Ich stütze mich auf die Ausgabe Nin 1984: *Delta of Venus*, London.

2 Vgl. Nin 1984, S. 13.

3 Ebenda, S. 11.

4 Ebenda.

5 Ebenda, S. 8.

6 Ebenda.

7 Vgl. ebenda, S. 8-10.

ual experience from a woman's point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men."⁸

Die Tagebucheintragungen und das Postskript enthalten im Ansatz eine prinzipielle Kritik an männlichen Rezeptionserwartungen, die das Genre bestimmen. Sie sind indessen nicht nur defensive Abgrenzung weiblichen Interesses, sondern entfalten die These offensiv, daß Texte, die weiblicher Sinnlichkeit nicht entsprechen, zugleich auch die männliche unbefriedigt lassen. Ihrem Auftraggeber wirft Nin vor, auf Machwerken zu bestehen, die in ihrer sensuellen Verarmung das Gegenteil einer aphrodisierenden Wirkung, nämlich die männliche Impotenz zum Resultat hätten.⁹ Indem er auf ihre Vorstellungen nicht oder nur partiell eingehe, verschließe er sich der Möglichkeit, seine sexuelle Kraft zu entfalten.¹⁰ Nin sieht die Auseinandersetzung konzentriert um zwei einander ausschließende Konzepte, die beide, von den Kontrahenten mit jeweils umgekehrtem Vorzeichen versehen, in der Anweisung des Sammlers enthalten sind: "(...R.H.) leave out the poetry and descriptions of anything but sex. Concentrate on sex."¹¹ Die Verbannung von „poetry“ führt in Nins Augen zu einer Trennung der Sexualität von allen anderen Dimensionen der Sinnlichkeit, mit denen sie in Wechselbeziehung steht. Sie wird abgespalten von den emotionalen, intellektuellen, imaginativen und „romantic“ Aspekten, aus denen sie Kraft und Feuer zieht. Eine Art besessenes Interesse richtet sich auf die klinische Beschreibung bedeutungsleerer, mechanischer Körpergesten, auf eine „microscopic examination of sexual activity“,¹² als werde der Penis zu einem wissenschaftlichen Instrument, als trage der Sammler ein „periscope at the tip of your sex.“¹³ Herausgerissen aus ihren Zusammenhängen verliert Sexualität „power and magic“.¹⁴ Entsinnlicht bietet sie den Sinnen keinen Gegenstand. Sie stumpfen ab, schrumpfen und verschließen sich in der entstehenden Langeweile und Monotonie. Impotenz ist Nin zufolge die unausweichliche Konsequenz dieser Reduktion der Sexualität auf ihre Karikatur. Sie sieht in dem Auftraggeber einen Ignoranten, der seine abgestorbene, vertrocknete Sinnlichkeit mit

8 Ebenda, S. 14.

9 Vgl. ebenda, S. 13.

10 Vgl. ebenda, S. 12.

11 Ebenda, S. 12.

12 Vgl. ebenda, S. 12.

13 Ebenda, S. 13.

14 Ebenda, S. 12.

denselben literarischen Mitteln zu überwinden versucht, die ihn in diesen Zustand versetzen.¹⁵ Dagegen hält Nin an einer poetischen Auffassung der Sexualität fest. Sie wird zum erotischen Spiel, zur synästhetischen Orchestrierung der Sinne, zum verwirrenden und faszinierenden Fluß der Sinnesreize, atmosphärischen Timbres und Valeurs. Im Strom einander ablösender Konstellationen, Transformationen und Metamorphosen verschmelzen Sexualität, Sensualität, Emotionen, Intellekt, Leidenschaft, Traum, Phantasie und Rausch in je neuer und einzigartiger Weise.

“Sex must be mixed with tears, laughter, words, promises, scenes, jealousy, envy, all the spices of fear, foreign travel, new faces, novels, stories, dreams, fantasies, music, dancing, opium, wine.”¹⁶

Sexualität erscheint als verfeinerter Genuß von „surprising-textures“ und „subtle transformations“,¹⁷ bei dem das Auge und alle andren Sinne liebend verweilen bei der Unverwechselbarkeit jedes Details, jedes Haars, jeder Pore der Haut.

“No two hairs alike (...R.H.) no two skins with the same texture, and never the same light, temperature, shadows, never the same gesture.”¹⁸

Vereint mit Liebe und Imagination wird Sexualität zum Lustspiel, zum Schauspiel, in dem einem Liebenden das Spektrum der erotischen Rollen, Varianten und Praktiken offensteht, welche die „love lore“ von Jahrhunderten bereithält. Geschichte verwandelt sich in das unerschöpfliche Material ästhetischer Abenteuer und Romanzen:

“What a range, what changes of age, what variations of maturity and innocence, perversity and art.”¹⁹

In Nins konsequenter Ästhetisierung der Erotik ist die eingeschränkte Bedeutung des Ästhetischen auf den Bereich der Künste aufgegeben zugunsten einer Art Lebenskunst, in der sich Sinnliches, Geistiges und Emotionales zu immer neuen Gestalten fließend verbindet. „Poetry“ wird damit, wie es eine

15 Vgl. zu dem gesamten Abschnitt Nin 1984, S. 9-13.

16 Ebenda, S. 13.

17 Ebenda, S. 12.

18 Ebenda, S. 13.

19 Ebenda.

Tagebucheintragung vom Dezember 1940 vermerkt, zum eigentlichen Aphrodisiakum.²⁰

Etwa zur gleichen Zeit wie Anaïs Nin und teilweise für denselben Sammler verfaßt auch Henry Miller erotische Auftragsarbeiten, um seinen finanziellen Schwierigkeiten abzuweichen. Nin berichtet in ihrem Tagebuch von seinem Widerwillen gegen diese Arbeit unter Aufsicht eines „voyeur at the key-hole“, die er als eine „castrating occupation“ empfand, da sie seine Spontaneität lähmte.²¹ Sie erwähnt seine Weigerung „to touch upon any of the material he planned to write about for his real work.“²² Während sie indessen einerseits Miller konzediert, in ähnlich kompromittierenden Umständen wie sie selbst unter seinem künstlerischen Niveau schreiben zu müssen, hält sie andererseits ihm gegenüber an einer fundamentalen Differenz fest, welche die männliche Behandlung der Sexualität von der weiblichen trennt. Es ist ein Unterschied, der sich auf alle seine Texte zu beziehen scheint, gleichgültig, ob er sich damit identifiziert oder nicht.

“I was already conscious of a difference between the masculine and feminine treatment of sexual experience. I knew that there was a great disparity between Henry Miller’s explicitness and my ambiguities – between his humorous Rabelaisian view of sex and my poetic descriptions.”²³

Sie scheint an eine geschlechtsspezifische Sicht zu denken, die sich – wenn auch in verschiedenen Erscheinungsformen – in mechanisch, ohne innere Beteiligung geschriebenen Arbeiten ebenso durchhält wie in anspruchsvollen, authentischen Texten. Es scheint ihr um einen Habitus zu gehen, der ernst zu nehmen ist, gleichviel ob er sich in trivialer oder seriöser Weise äußert.

So gesehen erscheint die Frage von eher minderem Gewicht ob Miller hinter der 1941 für den Hollywood-Buchhändler Luboviski geschriebenen Episodensammlung unter dem Titel *Opus Pistorum* stand, die keinen Vergleich mit seinen anderen Büchern aushält,²⁴ oder ob er den Erwartungen seines Auftraggebers und dessen Klientel zu entsprechen suchte. Wesentlich ist dagegen, daß der Text von dem gleichen Standpunkt aus geschrieben erscheint,

20 Vgl. ebenda, S. 10.

21 Vgl. ebenda, S. 7.

22 Ebenda.

23 Ebenda, S. 13.

24 Ich stütze mich auf die Ausgabe Miller 1984: *Opus Pistorum*, London.

den Nin in ihrer eigenen Auseinandersetzung mit dem Sammler kritisiert. Die Reduktionen, Abstraktionen, Verarmungen, die Sinnes- und Gefühlsfeindlichkeit, die sie beklagt, finden sich auf nahezu jeder Seite. Folgt man Nin in der Vermutung, daß diese Literatur das Aphrodisiakum nicht sein kann, für das sie sich ausgibt, so steht man vor dem Paradox, daß dessenungeachtet das, was eigentlich abstumpfen und abstoßen müßte, auf andere Weise so erregend zu sein scheint, daß ein anhaltendes männliches Konsumbedürfnis besteht. Ich versuche, diesen Widerspruch aufzuheben, indem ich Millers Buch als einen Diskurs patriarchaler Machtentfaltung lese, der den Bereich der Sexualität durchdringt und strukturiert. Sexuelle Erregung erscheint zugleich als der Rausch der Macht und umgekehrt. Andererseits enthält dieser Diskurs selbsterzeugte Aporien, welche die Macht gefährden, so daß einer drohenden Ohnmacht unablässig entgegengearbeitet werden muß. In die Erregung der männlichen Potenz mischt sich die Erregung der Verunsicherung und der immer wieder zu bannenden Gefahr.

In *Opus Pistorum* entfaltet der Erzähler Alf, US-Bürger, Gelegenheitsjournalist und Schriftsteller, über die erotischen Abenteuer einer Gruppe von Amerikanern im Paris der 30er Jahre ein Panorama der Verunsicherung, der Bestätigung und letztlich unaufhebbaren erneuten Erschütterung männlicher Machtpositionen. Er sieht die geordnete Welt weißer, männlicher Dominanz aus den Fugen,²⁵ gefährdet durch maskuline Schwäche und Verhältnisse, in denen die Menschen Angst haben, auf eigenen Füßen zu stehen und sich vor den eigenen vitalen Trieben fürchten.²⁶ Vor allem aber nützen Frauen „the general helplessness of the male sex“ aus,²⁷ um Männer zu korrumpieren, zu reizen, zu provozieren, zum Gespött zu machen. Sie brechen die Tabus von Sodomie und Inzest²⁸ – Töchter verführen die Väter, Mütter die Söhne und Töchter. Mädchen „with no innocence“ wetteifern mit erwachsenen Huren.²⁹ Frauen legen es darauf an, Männer bis aufs Blut zu erregen, mit ihrer Geilheit zu spielen, um sich ihnen anschließend genüßlich zu verweigern.³⁰ Andere verlachen den Mann, dem ihre Schamlosigkeit die Sprache verschlägt.³¹

25 Vgl. Miller 1984, S. 28.

26 Vgl. ebenda, S. 85.

27 Ebenda, S. 57.

28 Vgl. ebenda, S. 14, 93.

29 Ebenda, S. 11.

30 Vgl. ebenda, S. 35, 36.

31 Vgl. ebenda, S. 11.

Unbefriedigte Ehefrauen betrügen ihre Männer,³² benehmen sich wie Prostituierte,³³ stellen die Potenz ihrer Gatten in Frage, darüber hinaus die Potenz eines jeden Mannes, ihnen zu genügen, und dokumentieren Unersättlichkeit. Frauen, die sich wahllos jedem hingeben, denen jeder gleich gilt, verleugnen die Einzigartigkeit des jeweiligen Mannes.³⁴ Einerseits sind sie wie Tiere, zwingen den Mann, seine Tiernatur freizulassen,³⁵ andererseits kränken sie den phallischen Narzißmus, widersetzen sich maskulinen Wünschen,³⁶ und verachten Männer, die nicht den Mut haben, sich auch gegen ihren Widerstand durchzusetzen.³⁷ Sie unterminieren das patriarchale Machtgefüge auf vielfache und chaotische Weise bis zu dem Punkt, wo sie die maskuline Herrschaft insgesamt abzulösen drohen. „The Lesbians“, sinniert einer der Charaktere, „are taking over the world under our very noses.“³⁸

Dem Erzähler und seinen Freunden erscheint dies als eine Herausforderung der etablierten Ordnung durch eine höllische Gegenwelt der grenzenlosen orgiastischen Ausschweifung,³⁹ der amoralischen, schmutzigen Zügellosigkeit,⁴⁰ in der die zu gefährlichen besinnungs- und würdelosen Furien gewordenen Frauen⁴¹ die Züge von „Satanic delight“ im Gesicht tragen.⁴² Dieser Bedrohung Herr zu werden, ist nicht einfach. Frauen, die einverstanden erscheinen, wenn sie den Männern ausschließlich als „whore“, „bitch“, „cunt“ und „lay“ gelten, deren Name „a one-word summary of all the slobbering bitchiness she displays“ ist,⁴³ denen der Verlust des guten Rufs ebenso gleichgültig ist wie ihre Degradierung zur sich gehenlassenden „filthy cunt“, die vor nichts zurückschrecken, wenn sie „hot enough and drunk enough“ sind,⁴⁴ läßt sich nicht mit Appellen an „respect“ und „decency“ begegnen.⁴⁵ Zugleich erfahren die Protagonisten im Umgang mit diesen Frauen, daß sie gespalten sind. Sie eckeln sich vor dem eigenen Samen wie vor dem ande-

32 Vgl. ebenda, S. 131.

33 Vgl. ebenda, S. 136.

34 Vgl. ebenda, S. 16.

35 Vgl. ebenda, S. 82, 119.

36 Vgl. ebenda, S. 130.

37 Vgl. ebenda, S. 33, 159.

38 Ebenda, S. 37.

39 Vgl. ebenda, S. 139-143.

40 Vgl. ebenda, S. 76.

41 Vgl. ebenda, S. 143, 157.

42 Vgl. ebenda, S. 105.

43 Ebenda, S. 139.

44 Ebenda, S. 78.

45 Vgl. ebenda, S. 127.

rer.⁴⁶ Was ihnen Lust bereitet, empfinden sie als schmutzig, kotig. Der Erzähler ist entsetzt, daß eine Frau die Macht hat, ihn gegen seinen Willen zu erregen.⁴⁷ Als er bei einem Orgasmus das Bewußtsein vorübergehend verliert und von seiner Partnerin mit Ohrfeigen traktiert wird, erschrickt er vor dem Verlust der Selbstkontrolle, der ihn seinen Trieben und der Gewalt einer Frau ausgeliefert hat.

“My face is being slapped (...R.H.) I must have gone under. My God, if you came like that the first time you’d probably shit your pants and then cut your dick off with your old man’s razor.”⁴⁸

Entmannung erscheint als das paradoxe äußerste Mittel, um Mann zu bleiben, das heißt, die Kontrolle über sich selbst und die Frauen zu behalten. Anders formuliert – patriarchale Herrschaft verbindet mit der Unterdrückung der Frauen die Selbstunterdrückung des Mannes. Die maskuline Sexualität muß zerstört oder zumindest verdrängt und auf Distanz gehalten werden. Im letzteren Fall führt sie ein abgespaltenes, verselbständigtes Eigenleben. Sie ist getrennt von Gefühlen, von nicht genitalen Sinneseindrücken, von der gesamten Persönlichkeit. Sie ist jene abstrakte, verdinglichte Triebregung, deren Herauslösung aus allen sozialen Beziehungen Anaïs Nin in ihrer Kritik beklagt. Der Erzähler erlebt seinen Penis als eine unabhängige Person mit den der vulgären Umgangssprache entlehnten Namen John Thursday oder Jean Jeudi, der seinen eigenen Willen hat.

“John Thursday sticks out like the sawed-off limb of a tree. If I wanted to I couldn’t keep him down (...R.H.) not with that bitch throwing herself in front of him.”⁴⁹

Der Vergleich des erigierten Phallus mit einem abgesägten Ast erinnert an die Kastration, die notwendig werden könnte, wenn der Machtanspruch des Mannes von seinem eigenen Körper verraten wird, weil die maskuline Triebregung sich mit der entfesselten weiblichen verbindet. Der Erzähler, der den Niedergang der Welt des weißen Mannes unter anderem darin erblickt, daß die Menschen (es muß wohl heißen: die Männer), sich vor den eigenen vitalen Trieben fürchten, steht vor dem Widerspruch, daß offensichtlich gerade das Ausleben der Triebe die maskuline Position noch weiter schwächt. Der

46 Vgl. ebenda, S. 84, 137, 172.

47 Vgl. ebenda, S. 11, 14.

48 Ebenda, S. 83.

49 Ebenda, S. 67.

Erzähler und seine Freunde „lösen“ das Problem, indem sie ihrer genitalen Lust scheinbar so grenzenlos nachgeben, wie es eine Frau, „who’s crazy for cocks“ verlangt.⁵⁰ Was indessen auf den ersten Blick wie Kapitulation vor der doppelten Herausforderung aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine Strategie der Unterwerfung. Der Phallus kann auf die Vagina losgelassen werden um den Preis, daß er in eine Waffe, in ein sadistisch eingesetztes Durchbohrungs- und Zerstörungsinstrument transformiert wird. Die Lust wird in den Dienst desselben Machtinteresses genommen, das vorher ihre Abspaltung besorgte. Sie ist nur so frei wie es die Wiederherstellung der männlichen Dominanz fördert. In *Opus Pistorum* kann der Eindruck einer unbegrenzten Freiheit phallischer Aktivität entstehen, da die sexuelle Provokation der Frauen alle Grenzen überschreitet und daher mit einer ebenso weitreichenden Strafexpedition des Penis beantwortet werden muß. Was als Entfesselung der männlichen Libido erscheint, ist in Wirklichkeit ihre strikte Disziplinierung. Die genitale Lust wird überlagert, durchdrungen und strukturiert durch die Lust an der Macht. Der Erzähler und seine Freunde wissen, was sie tun. Anlässlich einer Vergewaltigung, an der alle teilnehmen, spricht es einer unumwunden aus.

“Arthur thinks we ought to screw her again and at once. ‘Full measure’, he says. He gives a little lecture on the subject of our obligation both to those who came before us and those who are to come after. The first lay he declares, was for pleasure only (...R.H.) the second is a responsibility we have taken onto our shoulders. The second round, it seems, is the one that really counts, the one that takes the nonsense out of her.”⁵¹

Beschworen wird eine sexualpolitische und ethische Verpflichtung, die jeder Mann sich selbst und allen anderen Männern gegenüber habe, keinen weiblichen Widerstand gegen den souveränen Anspruch zu dulden, nach dem eine Frau jederzeit und allerorten zum Objekt männlicher Verfügung gemacht werden kann. In der Vergewaltigung, zu der Männer das Recht haben, wenn andere Mittel versagen, wird der widerspenstigen Frau ein Prozeß gemacht, bei dem sie mit dem Todesurteil rechnen muß, wenn sie nicht zur Einsicht kommt.⁵²

50 Ebenda, S. 92.

51 Ebenda, S. 58.

52 Vgl. ebenda, S. 48, 51.

Sie wird bestraft für die Anmaßung, den Willen eines Mannes nicht zu erfüllen und lernt unter Todesangst ihre Lektion, in aller Zukunft „reasonable“, das heißt gefügig und kooperationswillig zu sein.⁵³ Sie lernt zudem, was sie vorher nicht wußte, daß ihr wirkliches Bedürfnis nicht in der Abwehr, sondern in der letztendlichen freudigen Zustimmung zur Unterordnung liegt.

“‘Ah, now she’s becoming reasonable’, Sid declares. ‘Maybe she’s learning again that it’s nice to be fucked (...R.H.) I think she enjoys being raped.’”⁵⁴

Auch für die Männer bedeutet die gemeinsame Anwendung von Gewalt eine Lehre. Sie lernen, nicht wankend zu werden, sich über Regungen des Gewissens oder die Angst vor der Polizei hinwegzusetzen.⁵⁵ Die Ausübung von Zwang, zynisch-euphemistisch als „forceful persuasion“ bezeichnet,⁵⁶ gilt ihnen als Vergeltung, mit der sie Rache nehmen für alles, was diese Frau anderen Männern angetan haben könnte.⁵⁷ Sie stellen ihre Konkurrenz untereinander zurück zugunsten der Komplizenschaft, die sie als Geschlechtssolidarität aller Männer gegen Frauen interpretieren. Gesetzen, die Frauen schützen, setzen sie das Faustrecht als das eigentliche männliche Gesetz entgegen, das mit Hilfe des Phallus durchgesetzt wird. Im brutalen Eingriff erfährt der Erzähler den Umschlag der Macht der Lust in die Lust der Macht:

“Now I’m for rape one hundred percent, and I’ve seldom enjoyed taking off a woman’s clothes as much as I enjoy stripping this cunt (...R.H.) and the more she squirms and blubbers into the gag, the harder my dong gets.”⁵⁸

In seinem Gefühl “I CAN DO ANY FUCKING THING I WANT!” verkehrt sich, was unter andren Umständen das Glück einer befreiten Libido sein könnte, in die Willkür des Autokraten.⁵⁹ Das Spektrum seiner Macht-Lust reicht von der unauslöschlichen Einprägung des Phallus in den weiblichen Körper, der Brandmarkung eines Tiers vergleichbar,⁶⁰ über die Möglichkeit,

53 Vgl. ebenda, S. 48, 49.

54 Ebenda, S. 49.

55 Vgl. ebenda, S. 47, 57, 59.

56 Ebenda, S. 57.

57 Vgl. ebenda, S. 59.

58 Ebenda, S. 47.

59 Vgl. ebenda, S. 51.

60 Vgl. ebenda, S. 118.

die Frau als Ware zu verkaufen⁶¹ bis hin zu ständiger grundloser Gewaltanwendung⁶² oder dem Bedürfnis, einen Lustmord zu begehen.⁶³ Darin bleibt kein Platz für die unbefangene wechselseitige Hingabe von Partnern, die aneinander Gefallen finden. Alles ist abgestellt auf die Ausübung von Männlichkeit als einer der Person oktroyierten Rolle, Charaktermaske und Agentur des Patriarchats, die ihre Bestätigung findet in den Frauenopfern, welche dem Penis dargebracht werden. Außerhalb des Sexualkontaktes, bei dem über Sieg und Niederlage in diesem Kampf der Geschlechter entschieden wird, entzieht sich der Mann den Frauen. Die Aufnahme von weiterreichenden Beziehungen und emotionales Engagement erscheinen als Zeitverschwendung.

“I don’t try to figure them out anymore (...R.H.) I just fuck them. It’s a great saving of effort. You can screw a cunt in twenty minutes, but if you consider your time as worth anything you can’t afford to answer all the questions that come up in those twenty minutes.”⁶⁴

Alles, was von der einzig wesentlichen Sache abhält – Mitteilungsbedürfnis, Phantasien, romantische Vorstellungen, Zärtlichkeiten, Sinneseindrücke – ist überflüssig und lästig,⁶⁵ wird allenfalls widerwillig in Kauf genommen als Preis, der zu zahlen ist, wenn Gewalt nicht ratsam erscheint. Unter der patriarchalen Zeitökonomie erscheint daher das Eingehen der Ehe, das Zusammenbleiben mit einer einzigen Frau als Fehler,⁶⁶ der doppelt gebüßt wird durch den Verzicht auf weitere Abenteuer und dadurch, daß die Gattin den Partner hört mit Nebenbuhlern, die ihre Zeit effektiver zu nutzen wissen. Ein Ehemann gewinnt seine Souveränität erst wieder, wenn er aus seiner domestizierten Position ausbricht und nicht mehr als Gatte, sondern als Mann handelt.⁶⁷

Der Erfolg der Unterwerfungsstrategie ist an die Potenz des Phallus gebunden. Gerade hier aber liegen die Risiken und Widersprüche. Auf der einen Seite finden sich Omnipotenzphantasien von einem riesigen, einzigartigen Penis, der nicht nur eine untergeordnete Stellung in der sozialen Hierarchie

61 Vgl. ebenda, S. 49.

62 Vgl. ebenda, S. 33, 123.

63 Vgl. ebenda, S. 90.

64 Ebenda, S. 150.

65 Vgl. ebenda, S. 28, 117.

66 Vgl. ebenda, S. 217.

67 Vgl. ebenda, S. 285, 286.

der Männergesellschaft ausgleicht,⁶⁸ sondern auch eine Frau alle anderen Männer vergessen läßt.⁶⁹ Auf der anderen Seite äußern die Männer eine vielgestaltige Angst, den Kampf zu verlieren. Sie fürchten um ihr Leben im Angesicht von Partnerinnen, die sie diskriminierten oder in ihrer Leidenschaft enttäuschten.⁷⁰ Kastration, der Verlust der phallischen Waffe, droht durch die Bisse von vergewaltigten wie auch von besinnungslos erregten Frauen.⁷¹ Die Vagina erscheint als ekelerregend, von Würmern wimmelnd, stinkend,⁷² als versteinernes Medusenhaupt,⁷³ andererseits als eruptiver, verschlingender Vulkan.⁷⁴ Sie erscheint als Vagina dentata, die an die Stelle des beißenden Mundes tritt.

“It takes a brave man to trust his cock to a thing that looks like that. The damned thing looks ravenous (...R.H.) snapsnap (...R.H.) and you’re gobbled up.”⁷⁵

Sie ist das bodenlose, unersättliche Organ, dem kein noch so großes männliches Genital genügt.

“Try to sound bottom on a bitch who really has a yen for fucking! There isn’t any bottom, you could pay out prick to them like cable, and they’d always have room to tuck in an extra inch or so (...R.H.) she just smiles sweetly at you and looks as though she were disappointed but too polite to mention it.”⁷⁶

Die absehbare Erschöpfung der Männer wird noch dadurch gesteigert, daß der maskuline Sadismus auf einen komplementären femininen Masochismus trifft. Auf unheimliche Weise scheinen die Frauen jede ihnen angetane Erniedrigung nicht nur hinzunehmen, sondern in einen Anspruch, in ein Recht zu verwandeln, das ihnen zusteht. “She’s having a splendid time imagining she’s being foully mistreated and she’s perfectly within her rights.”⁷⁷ In verrückt anmutender Weise bringen sie das männliche Kalkül durcheinander.

68 Vgl. ebenda, S. 151.

69 Vgl. ebenda, S. 16.

70 Vgl. ebenda, S. 73, 98, 109.

71 Vgl. ebenda, S. 33, 53, 120.

72 Vgl. ebenda, S. 88.

73 Vgl. ebenda, S. 195.

74 Vgl. ebenda, S. 83.

75 Ebenda, S. 197.

76 Ebenda, S. 198.

77 Ebenda, S. 123.

“They’re crazy, these bitches”, lamentiert der Erzähler, “no matter what you do to them, it’s fine, it’s marvelous (...R.H.) Do you want to beat the ass off them? Ah, they’ll rush out and buy a whip! They’re grateful for everything, and anything you do to them is fun. There’s no other explanation (...R.H.) all these cunts are queer in the head.”⁷⁸

Jede Vergewaltigung, bei der eine Frau ihre Lektion lernt, ist nach dieser Logik ein Pyrrhussieg, da sie möglicherweise die Zahl jener vermehrt, welche die begrenzte Potenz und damit auch die begrenzte maskuline Macht bloßzustellen drohen. Gerade durch die Unterwerfung und darauffolgende Selbstunterwerfung werden Frauen auf andere Weise unüberwindlich. Indem sie das ihnen zugedachte Objektdasein voll ausleben, reißen sie potentiell erneut die Subjektrolle an sich.

Daraus ergeben sich weitere Paradoxien. Frauen sind einerseits die verachteten, gefürchteten und dämonisierten Gegnerinnen, deren Kraft mit allen Mitteln gebrochen werden muß. Andererseits geraten die Männer bei der entsprechenden Anstrengung in ein Dilemma, aus dem ihnen nur die Kooperation der Feindinnen heraushelfen kann. Ohne die weibliche Zuarbeit läßt sich die patriarchale Ordnung sexuell nicht aufrechterhalten. Der Erzähler und seine Freunde begegnen diesem Problem mit einer Doppelmoral, welche die Frauen mit einem double bind konfrontiert, dem sie nicht entgehen können, solange die Drohung wirkt, daß die Männer gegebenenfalls vor Maßnahmen äußersten Zwangs nicht zurückschrecken. Sie müssen einwilligen, das Ziel ungezügelter Aggression zu sein und zugleich darauf verzichten, die eigene größere Stärke auszuspielen. Statt die Schwäche der maskulinen Potenz auszunutzen, müssen sie diese höflich übersehen und selbstverleugnend überwinden. In dem Lob, das der Erzähler für eine Frau findet, wird das empfohlene Verhalten charakterisiert: “She’s willing (...R.H.) but not too willing. She’s a nice girl.”⁷⁹ Schamlosigkeit soll sich mit Zurückhaltung, Prostitution für alle mit leidenschaftlicher Hingabe an einen, Zügellosigkeit mit gutem Ruf und Bereitschaft zu allem mit Würde und restriktiver Moral vereinbaren. Paradigmatisch für das Geforderte ist die absurde Situation, daß eine Frau, während sie davon spricht, daß der Schreck über ihre promiskuitive Wollust sie dazu gebracht habe, ihrem Liebhaber treu zu sein, sich dem Erzähler hingibt.⁸⁰ *Opus Pistorum* endet mit dem Scheitern der Strategie in den Wider-

78 Ebenda, S. 159.

79 Ebenda, S. 127.

80 Vgl. ebenda, S. 75.

sprüchen, in welche sich die um ihre Dominanz kämpfenden Männer hineinmanövrieren. Als in der sexuellen Freizügigkeit von Paris sich die Komplikationen ins Unabsehbare steigern, ergreift der Erzähler die Flucht.

Das Scheitern bedeutet indessen nicht, daß der Diskurs aufgegeben werden müßte und die Fluchtrichtung signalisiert, daß er in eskapistischer Form weiterleben kann.

“I am going to buy or make or have made a good mechanical cunt, a fucking machine, which runs by electricity and which can be pulled out of the wall socket when the fuses begin to blow and the trouble starts.”⁸¹

In der mechanischen Sexpuppe kulminiert eine Tendenz, die sich bereits vorher auf der Suche nach der „machinery of women“ äußerte.⁸² Sie entspringt dem Ziel des Diskurses, das fließende, vieldeutige, vieldimensionale und offene Verhältnis der Geschlechter unter die quasi naturwissenschaftliche, technisch manipulierbare Kontrolle des Mannes zu bringen. Sie prägt nicht nur das Verhalten der Protagonisten, sondern auch die Erzählerperspektive, den Habitus des Schreibens, dem diese Texte ihre Form verdanken. Komplexe sexuelle Begegnungen werden zusammengeschnitten auf eine bezugslos aneinandergereihte Serie von Situationen die empirisch prüfbar und in allen Details ausgeleuchtet sind. Alles wird explizit. Nichts soll in der Andeutung bleiben. Der soziale Umgang reduziert sich auf den genitalen Bereich. Die Rollen der Kontrahenten sind fixiert, die Handlungsmuster festgelegt, Veränderungen nur mehr zugelassen als Variation von Schablonen im vorgegebenen Rahmen. Die Realität schrumpft auf die sicht- und betastbare Oberfläche eines stereotyp wiederholten Repertoires von Fakten, die gewissermaßen als Auslöser für konditionierte Reflexe dienen. Die positivistische Eindeutigkeit wird durch eine Sprache verstärkt, in deren Vulgarität die Bezeichnung der Dinge zusammenfällt mit dem Herrschaftsanspruch, dem sie ausgesetzt sind. Die Protagonisten, die ihrem Reiz-Reaktionsverhalten entsprechend gelegentlich selbst Automaten ähneln, bleiben entindividualisierte, flache Charaktere – beschränkt auf ihre Sexual- und Herrschaftsfunktion. Dieser Funktion entsprechen die Dialoge und die Handlungsmuster, die ansonsten beliebig und austauschbar sind. Die Settings und Interieurs gleichen wechselnden Fassaden und Kulissen. Überall ist der Aspekt der Redun-

81 Ebenda, S. 286.

82 Vgl. ebenda, S. 40, 117.

danz, des Mechanischen, der monotonen Wiederholung spürbar. Die erzeugte Oberfläche ist überkonkret und wirkt zugleich abstrakt, leer und entwirklicht. Überrealismus schlägt um in eskapistischen Realitätsverlust. In dieser Irrealität erreicht der Diskurs zwar sein Ziel, aber er stößt zugleich auf die Grenzen seiner Wirksamkeit. Einerseits erlahmt das Leserinteresse in der Langeweile. Andererseits ist auch für den Erzähler und seine Freunde eine Mechanisierung des Koitus problematisch. Im Umgang mit der seelenlosen, auf die äußerliche Faktizität reduzierten Sexmaschine wäre zwar der Zweifel beseitigt, ob der äußeren Unterwerfungsgeste eine innere Einstellung entspricht, der sie gegenüber ihren lebenden Sexualpartnerinnen nie verläßt. Sie müßten indessen zugleich auf die Beweise leidenschaftlicher Erregung verzichten, die sie noch bei der gleichgültigen, ihren Körper tendenziell wie einen Automaten bewegenden Prostituierten einklagen.⁸³

Wenn sich die eine Form des Eskapismus zur Rettung des patriarchalen Machtanspruchs nicht bewährt, dann möglicherweise eine andere, welche den Zweifel an den Frauen und an der eigenen Potenz imaginativ überwindet. Der sinnlich-empirische Kontakt wird für den Erzähler zum Auslöser einer Phantasie, die sich vom konkreten Gegenstand der Lust in geradezu übersinnliche Dimensionen katapultiert:

“Yes, I’ll screw you (...R.H.) ass, mouth and cunt (...R.H.) until you have been marked forever by the passage of my prick (...R.H.) I’ll put my dong in your hair, in your ears, let you jerk me off and come with the end of my cock held tightly against your nostrils (...R.H.) I’ll fill your body with fucking, and your mind with fucking and your soul with fucking (...R.H.) Your hair will be forever sparse where my cock has rubbed it thin. I’ll give you a fucking too great for you to hold within yourself, a screwing too big for your life and your experience (...R.H.) it will enter you, fill you to overflowing, spill into your children, and your children’s great-grandchildren (...R.H.) ten generations from today your descendants will start from their sleep with the shock of a dream which will live forever in the cells and fibers of the line that springs from your ripe loins.”⁸⁴

Durch die dürrtige Welt der Fakten hindurch, auf der die Protagonisten ansonsten besessen bestehen, der sie vergeblich die ersehnte Eindeutigkeit ein für allemal abzuringen versuchen, fällt der Blick hindurch in das Reich der

83 Vgl. ebenda, S. 12.

84 Ebenda, S. 118.

bloßen Vorstellung. Die Kontrahentin wird zu einer Matrix frei flottierender Phantasmen, die sich in einem Bereich entfalten, der jenseits des unmittelbaren Kontaktes liegt. Das Interesse verlagert sich vom aktuellen Beischlaf, welcher der positivistischen Haltung zufolge im Zentrum stehen müßte, in einen Hof mit unbestimmten Grenzen, den eine ausschweifende Imagination um den eigentlichen Mittelpunkt zieht. Hier vollzieht sich die vollkommene Penetration der Frau, ihre restlose Erfüllung durch den Mann für die Gegenwart und für alle Zukunft. Von ihr bleibt nichts übrig, was eigenständige, unabhängige oder widersetzliche Existenz beanspruchen könnte. Nicht nur das Äußere wird besetzt, sondern auch das Innere bis in seinen letzten Winkel. Es bleibt keine Zuflucht, falls die Frau sich entziehen wollte. So vollständig wird sie beschlagnahmt, daß sie zu einem bloßen Spiegel gerät, in dem der Mann sich in seiner Vollendung narzißtisch genießt. Die Imagination löst ein, was in der Praxis des patriarchalen Machtdiskurses nicht zu verwirklichen ist. Sie teilt desssen Voraussetzungen, ohne daß sie mit dessen Widersprüchen zu kämpfen hätte. So bleibt sie frei und unangefochten von dessen Erschütterungen, während zugleich jede reale Enttäuschung des Machtanspruchs ihr neue Energien zuführt und ihren ortlosen Ort erweitert.

Dem Leser, dem die ermüdende Monotonie des Textes den Vergleich mit einer Sexmaschine nahelegt, bleibt die Möglichkeit, sich dem Erzähler entsprechend zu verhalten. Das Dargestellte ist zu dünn, um das Interesse dauerhaft zu binden. Es kann indessen vielleicht gerade um dieser Eigenschaft willen zum Projektionsmedium und zum Katalysator werden, an dem sich die Phantasien entzünden.

So scheint es, daß die Männer durch die Verlegenheiten und Defizite der eigenen Strategie an den Punkt geführt würden, an dem sie Anaïs Nins Kritik an der Ausblendung von Imagination und Poesie aus der Sexualität zustimmen könnten. Tatsächlich ist Nins Stoßrichtung den hier entfaltenen Männerphantasien genau entgegengesetzt. „Poetry“, das eigentliche Aphrodisiakum, entschädigt nicht für die Frustrationen männlichen Dominanzstrebens, ist kein Fluchtort für gekränkten Narzißmus. Allerdings durchdringt „Poetry“, so weit das gegen den Auftraggeber durchzusetzen war, die Sexualität in einer dem maskulinen Machtdiskurs vergleichbaren Weise. „Poetry“ läßt sich durchaus als Antwort auf den patriarchalen Zugriff lesen, als ein Versuch, ihn innerhalb gewisser Grenzen aus den Angeln zu heben. Die erotisch-ästhetische Bewältigung der Männerherrschaft erzeugt indessen ihre eigenen Widersprüche, die unterscheidbar sind von dem, was die Interventio-

nen des Sammlers an Kompromissen und Zurücknahmen bewirkt haben mögen.

Auf das Konto männlicher Erwartungen gehen möglicherweise die kaum unterbrochene Aneinanderreihung von Sexszenen, die wenig Raum für ein umfassenderes Netz sozialer Beziehungen lassen, und der Katalog von Sexvarianten, der sich auch bei Miller abgearbeitet findet und darüber hinaus zum allgemeinen Repertoire des Genres gehört. Es finden sich die verschiedenen Spielarten des männlichen und weiblichen Fetischismus,⁸⁵ Inzest und Sodomie,⁸⁶ männliche und weibliche Homosexualität,⁸⁷ Vergewaltigung,⁸⁸ männlicher und weiblicher Sadismus und Masochismus,⁸⁹ Nekrophilie⁹⁰, Exhibitionismus⁹¹, Lustmord⁹², Pädophilie⁹³, Prostitution⁹⁴, Voyeurismus und das übliche Spektrum hetero- und homosexueller Koituspositionen.

Unter Nins Regie geraten die männlichen Gefechtspositionen, welche in diesen Sujets verankert sind, auf eigenartige Weise ins Schwimmen. Sie lösen sich nicht auf, aber sie werden auch nicht absolut gesetzt. Sie finden Zustimmung und treffen andererseits auf Kritik. Sie markieren einen unter anderen möglichen Standpunkten, die nach den Kriterien der Lust mit- und gegeneinander ins Spiel gebracht werden. Sie sind weder über-, noch unter-, sondern gleichgeordnet unter erotischen Alternativen. Die Episoden von *Delta of Venus* werden von einer Anzahl weiblicher und männlicher Charaktere erzählt, ohne daß eine Figurenperspektive gegenüber anderen privilegiert wäre. Vielfach sind in die Erzählungen andere Erzählungen eingestreut, wodurch sich perspektivische Brechungen, Spiegeleffekte, Ironisierung, wechselseitige Relativierung und Reflexivität einstellen. Sicht und Gegensicht, Entsprechung und Entgegnung zwischen Partnern, aber auch in derselben Person lösen einander ab. Frauen entdecken in sich männliche, Männer weibliche Qualitäten.⁹⁵ Homo- und Heterosexuelle treffen sich in bisexuel-

85 Vgl. Nin 1984, S. 27, 28, 54, 79, 80, 103-4, 157, 158, 160, 232.

86 Vgl. ebenda, S. 20, 191, 192.

87 Vgl. ebenda, S. 104, 107, 127.

88 Vgl. ebenda, S. 20, 62, 75, 254.

89 Vgl. ebenda, S. 29, 33, 39, 40, 184, 189, 192.

90 Vgl. ebenda, S. 196, 197.

91 Vgl. ebenda, S. 218-220.

92 Vgl. ebenda, S. 33, 39.

93 Vgl. ebenda, S. 36.

94 Vgl. ebenda, S. 229. Vgl. auch die Erzählungen „Elena“, „The Basque and Bijou“, „Linda“.

95 Vgl. ebenda, S. 107, 108, 126, 133.

len Konstellationen,⁹⁶ Androgynie bildet sich psychisch und auch physisch aus.⁹⁷ Monogame Treue wechselt mit ausgelebter Promiskuität,⁹⁸ Prostituierte, Geliebte und Ehefrau tauschen ihren Platz,⁹⁹ sadistische und masochistische Züge schlagen ineinander um.¹⁰⁰ Niemand scheint auf eine Rolle, eine Überzeugung festgelegt. Alles ist eine Sache der Zeit, des Augenblicks, der Situation, der Rhythmen des Befindens, der Stimmung, der Unwägbarkeiten von Anziehung und Abstoßung. Im Prinzip hat jeder reziproken Zugang zu den Erfahrungen einer polymorphen Sinnlichkeit, deren Grenzen sich nicht bestimmen lassen. In den Asymmetrien, Inkongruenzen und Hierarchien des patriarchal geprägten Sexualverhältnisses wird eine verborgene Symmetrie spürbar, die sich in unaufhörlich veränderten Fließgleichwichten der Lust offenbart.

Diese Symmetrie ist nicht statisch, sondern bewegt und der maskulinen Ordnung mit ihren starren, mechanisch-repetitiven Schemata entgegengesetzt. Nins Charaktere handeln nach hedonistischen Impulsen, welche die Fundamente des patriarchalen Realitätsprinzips unterspülen. Sie sind mit allen Zügen ausgestattet, welche die Männergesellschaft den Individuen einprägt, aber dieser Bezugsrahmen scheint für sie an Verbindlichkeit zu verlieren. Sie sind in gleicher Weise frei, den Motiven zu folgen, welche in die Richtung eines ungehinderten, unkontrollierten Treibens, Strömens, Verbindens, Ausdehnens der Körper und Seelen, eines allseitigen erotischen Austauschs, einer universalen Zirkulation von Lust und Liebe deuten. Sie sind ergriffen von Einflüssen, überwältigt von Mächten, die ihnen in den Formen der Klassengesellschaft gegenüber treten, in denen sich indessen andere, gewissermaßen archetypische Kräfte regen.¹⁰¹

Die Mächte des Gefühls können sich dort entfalten, wo die gesellschaftlichen Zwänge außer Kraft gesetzt sind. Es sind nicht unbedingt neue Gefühle, aber frei von sozialen Rücksichten werden sie neu erfahrbar. Es steht ihnen ein weiter Horizont von neuen Kombinationen offen. Es ist, als sei in der fortbestehenden Landschaft des Patriarchats unvermittelt dessen Verfassung aufgehoben und ersetzt durch ein vorher unterdrücktes Prinzip der Sinnen-

96 Vgl. ebenda, S. 107.

97 Vgl. ebenda, S. 51, 107.

98 Vgl. ebenda, S. die Erzählung „Elena“.

99 Vgl. ebenda, S. 139, 230.

100 Vgl. ebenda, S. 189.

101 Vgl. ebenda, S. 154.

freude, eines vitalen Elans, dessen sich die Figuren während ihrer Odyssee durch das Labyrinth der Reize und Attraktionen nur unvollständig und mit unterschiedlicher Konsequenz bewußt werden. Ihre zufälligen und wirren Erfahrungen erscheinen als Suche nach einem nicht recht greifbar werdenden umfassenden Ganzen, in dem narzißtische Autoerotik,¹⁰² die beschränkende Geschlossenheit einer Zweierbeziehung,¹⁰³ promiskuitive Leidenschaft¹⁰⁴ und eine Sinnlichkeit und Spiritualität vereinende Liebe versöhnt wären.¹⁰⁵ Sie wirken zugleich wie Manifestationen jenes Lebensprinzips, das alles mit seinem erotischen Äther durchtränkt und sich in Nins Erzählerperspektive verwirklicht.

Dieses Prinzip ist nur auf den ersten Blick anarchisch und chaotisch. Tatsächlich ist es ästhetisch determiniert und verweist auf eine zur Realisierung aufgegebene harmonische Ordnung, der die patriarchale im Wege ist. In *Delta of Venus* wäre das Verhalten der Figuren im Rahmen der maskulinen Hierarchien ganz sinnlos. Sinnvoll wird es erst, wenn diese ästhetische Ordnung in den Blick tritt, welche die Tribschicksale strukturiert. Nin beugt sich den Anforderungen des Genres, nimmt alle männlich geprägten Sujets und auch die Reduktion der Lebenszusammenhänge auf Sexualität in ihre Episoden hinein. Sie wendet indessen die Verabsolutierung der Sexualität listig gegen die maskulinen Herrschaftsnormen, indem sie nun scheinbar ungebunden von Gesetzen, welche das Leben in der Männerwelt bestimmen, das Gesetz der Erotik als ein ästhetisches im erweiterten Sinn fassen kann, in dem die gegnerischen Maximen nicht mehr gelten.

Nin zeigt damit ein Patriarchat, das keines mehr ist. Es gleicht einem Kostümball mit Verkleidungen, die der Männerwelt zum Verwechseln ähneln. Es wird zu einem Lustspiel, zu einer Komödie der Irrungen und Versteckspiele, in dem ein real antagonistisches Geschlechterverhältnis den Stoff für Romanzen und unerhörte Abenteuer abgibt. Von dieser Warte her ist alles, was die Protagonisten tun, nicht mehr beim Wort zu nehmen, selbst wenn sie nicht wissen, daß sie Schauspieler sind. Sie treten auf einer Lebensbühne auf in Dramen, die nach den Regeln des Rollentauschs, der Reziprozität aller Positionen, des freien und gleichen Zugangs zu wechselnden Szenen, der

102 Vgl. ebenda, S. 130.

103 Vgl. ebenda.

104 Vgl. ebenda, S. 143.

105 Vgl. ebenda, S. 156.

freiwilligen, Teilnahme und gänzlich ohne Vulgarität gespielt werden,¹⁰⁶ nach Regeln also, die dem maskulinen Machtdiskurs ganz fremd sind. Alle Perversionen und Deformationen der Leidenschaft sind zugelassen und als theatralische Inszenierung zugleich um ihren Stachel gebracht. Klassenspezifische Sexualphysiognomien der männlichen Ordnung werden transformiert in exotische Stimuli,¹⁰⁷ rassistische Eigenarten erhöhen Erregung und Raffinement.¹⁰⁸ Zur erotischen Romanze verfremdet, wird das Patriarchat zur Landschaft einer Entdeckungsreise für Männer und Frauen, die gleichberechtigt ihre androgyne Natur entfalten nach einer Zeitökonomie, die viel mit der Bewunderung unendlicher Schönheiten zu tun hat und nichts mit der bei Miller angeführten.¹⁰⁹ Wo die Protagonisten den zwangslosen Übergang aus einem Zustand, einer Rolle in die andere noch nicht beherrschen, zeigt die Versiertheit, mit der die Schriftstellerin Nin über die Erzählerperspektive jede Figur von innen heraus einfühlend-intuitiv und großzügig verständnisvoll gestaltet, was die Richtung ihrer Entwicklung sein könnte.

Der Vorteil von Nins Strategie, über den ästhetischen Diskurs auf der erotischen Ebene die Gleichheit von Männern und Frauen herzustellen, erweist sich zugleich als Nachteil, da er die Probleme der weiterhin bestehenden gesellschaftlichen Ungleichheit ausblendet und damit letztlich auch die geschilderte sexuelle Egalität zu unverbindlichem Theater, zur Farce werden läßt. Das ästhetische Referenzsystem legt sich über das soziale und psychische und interpretiert es in einer Weise um, die vergessen läßt, daß die wirklichen Machtpositionen des Gegners nicht in der phallischen Potenz und Verführungskunst liegen. Aus dem harmonischen Modell des freien erotischen Austauschs wird verdrängt, daß es ökonomische Zwänge für Frauen gibt, daß Verelendung und Ausbeutung nur zynisch ein hedonistischer Aspekt abgewonnen werden könnte, daß Arbeit die Liebe unterbricht, daß psychisches Leid nicht unbedingt eine Form der Leidenschaft ist. Wenn alle historische Asymmetrie insgeheim schon Symmetrie und das wirkliche Patriarchat ein Klamottenstück, dann schlägt die programmatische Befreiung der Sinne um in ein ästhetisches Tabu über die Sinne. Ihnen wird verwehrt, sich an ihren wirklichen gesellschaftlichen Gegenständen zu bewähren, wenn sie vorab die Brille des ästhetischen Bezugsrahmens tragen müssen. Das

106 Vgl. ebenda, S. 11.

107 Vgl. ebenda, S. 154.

108 Vgl. ebenda, S. 176ff.

109 Vgl. ebenda, S. 71, 164.

Zeugnis der Sinne ist nicht um seiner selbst willen von Wert, sondern ausschließlich gemäß seiner Verträglichkeit mit einer ästhetischen Situation. Ausgegrenzt wird das Eigensinnige, das Disparate der Triebe, das in kein Modell paßt. Wenn das Patriarchat eine unvollkommene Erscheinungsform einer vollkommenen Seinsweise ist, dann geraten die destruktiven Effekte und Folgen aus dem Blick, die jenem schöneren Zustand gerade im Wege stehen. Eine patriarchale Vergewaltigung kann nur dann zum Aphrodisiakum stilisiert werden, wenn man verschweigt, daß die Sinne dadurch nicht nur entfesselt, sondern auch abgetötet werden können. Die wirklichen Konflikte sind nur mehr "Konflikte" in einem Spiel, aus dem Tragik und Ekel entfernt sind. Zu seiner Inszenierung kann die Geschichte dieser Gesellschaft auf eine Kulissensammlung reduziert werden, aus der beliebige Versatzstücke aus „the gamut of centuries of love lore“ im Angebot sind.¹¹⁰ Historie wird zur Collage, zu einer surrealen Erlebnislandschaft, in der Surrogate, Tagträume, Wunschphantasien zu einer sinnesbetörenden und sinnesbetäubenden Wirklichkeit von Unwirklichkeit verschmelzen. Was herauskommt, ist geschönte und dekorative Darstellung von etwas, was weder schön noch dekorativ ist, keine Gegenwelt zur Männerwelt, sondern eher eine eskapistische Illusion.

Nin scheint mit entgegengesetzter Absicht in einer ähnlichen Sackgasse wie Miller zu enden. Millers Machtdiskurs entfesselt die Sexualität, nur um sie erneut unter Disziplin zu nehmen. Nin befreit die Sinne wie durch einen Zauberspruch, nur um sie in den Bann eines ästhetischen Modells zu schlagen. Beide Diskurse sind letztlich in keiner Realität zu verorten, halten sich einzig in der flüchtigen Phantasie. Auf dieser Ebene aber sind sie in merkwürdiger und für Nin fataler Weise komplementär. Was könnten Nins Charaktere Millers Erzähler Alf entgegenhalten, der je nach Laune das „romantische Theater“ einer Frau mitspielt oder unterbricht, um schneller seine eigenen Ziele zu erreichen? Bei einer Chinesin erweist sich das Mitspielen als klug:

“It’s such a wonderful game once I understand how it’s played. This cunt really has imagination about selling her body (...R.H.) It’s all such a marvellous fraud (...R.H.) I add my part to the show.”¹¹¹

In einem anderen Fall ist es Zeitverschwendung, weil es den Beischlaf zum Abschied gefährdet.

110 Ebenda, S. 13.

111 Miller 1984, S. 24f.

“She lets her imagination carry her along (...R.H.) Shit, if I don’t stop her she’ll have herself believing these fantasies (...R.H.), and all my fine leave-takings will be wasted.”¹¹²

Die Vermutung läßt sich nicht abweisen, daß die Transformation des Patriarchats in Romanze den Patriarchen letztlich in die Hände arbeitet.

Literatur

MILLER, Henry (1984): *Opus Pistorum*, London.

NIN, Anaïs (1984): *Delta of Venus*, London.

112 Ebenda, S. 117.

9 **Der Holocaust: Geschichte und Geschichten: D. M. Thomas' Romane *The White Hotel* und *Pictures at an Exhibition***

Experimenteller literarischer Umgang mit den Vorgängen des NS-Genozid führt offenbar unweigerlich zu Kontroversen über die zulässige, aber auch die mögliche Darstellung der zeitgeschichtlichen Ereignisse. Die Texte geraten in ein Spannungsfeld widerstreitender historischer und ästhetischer Diskurse. Es geht um den Wahrheitsgehalt des Geschilderten. Es geht zugleich um eine moralische Verpflichtung gegenüber den Opfern und den Überlebenden. Der Historiker Saul Friedlander umreißt 1990 die Grenzen und Möglichkeiten der Literatur im Zusammenhang einer Konferenz zum Thema *Nazism and the 'Final Solution': Probing the Limits of Representation* wie folgt:

“It may be that we feel the obligation of keeping the record of this past through some sort of ‘master-narrative,’ without actually being able to define its necessary components. (...R.H.) Our problem thus appears to center on intangible but nonetheless perceived boundaries.“¹

Dem Bedürfnis nach einer verbindlichen autoritativen Sprachregelung stehen indessen Hindernisse entgegen:

“Our central dilemma can be defined as confronting the issues raised by historical relativism and aesthetic experimentation in the face of two possibly contrary restraints: a need for „truth“, and the problems raised by the opaqueness of the events and the opaqueness of language as such.“²

Friedlander formuliert das entstehende Dilemma mit großer Eindringlichkeit:

“Thus on the one hand, our traditional categories of conceptualization and representation may well be insufficient, our language itself problematic. On the other hand, in the face of these events we feel the

1 Friedlander 1992, S. 3.

2 Ebenda, S. 4.

need of some stable narration; a boundless field of possible discourses raises the issue of limits with particular stringency.“³

Friedlander sieht die erkenntnistheoretische Problematik historischer Diskurse, daß sie die Fakten sprachlich erst konstituieren, die sie bearbeiten. Relativität und Subjektivität der Bearbeitung sind daher nicht auszuschließen. Ebenso wenig kann in den Überlegungen die grundsätzliche Ambiguität, die Polysemie der darstellenden Sprache verdrängt werden. Nicht zu übersehen sind auch die fiktiven Aspekte, welche die Notwendigkeit des Erzählens geschichtlicher Prozesse mit sich bringt. Die Annäherung der Historiographie an narrative Genres der Literatur ist nicht zu leugnen. Dennoch schließt er seine Überlegungen zur Unterscheidung akzeptabler und nicht akzeptabler Repräsentationen mit einem Appell, ungeachtet aller diskursiver Relativierung die Kategorien „Realität“ und „Wahrheit“ als etwas gelten zu lassen, das allen Diskursen quasi ontologisch vorgeordnet ist und daher als Richtschnur und Grenze der Darstellung der NS-Vernichtungspraxis zu beachten sei. Zum einen soll damit an einer klaren Differenz zwischen „Geschichte schreiben“ und „Geschichten erzählen“ festgehalten, zum anderen aber auch den fiktionalen Gestaltungen eine autoritative Orientierung vorgegeben werden. Anders ausgedrückt: eine auf „Wahrheit“ und „Realität“ ausgerichtete Historiographie setzt die Maßstäbe der Faktenermittlung. Der Literatur kommt die Aufgabe zu, diese Fakten auf ihre je eigene, von der Geschichtsschreibung abweichende Weise dem Publikum zu vermitteln. Beide Methoden der Repräsentation konvergieren in der Aufgabe verantwortlicher Aufklärung.⁴ Der Spielraum ästhetischer Texte bewegt sich in dieser Sicht zwischen konventionellen realistischen Schilderungen und einem Realismus, der mit (nicht allzuvielen) allegorischen Aspekten durchsetzt ist.⁵

Friedlander stellt erkenntniskritische Einsichten letztlich zugunsten eines Katalogs moralischer und politischer Postulate an die Arbeit des Historikers und Schriftstellers hintan. Die Grenzen der Repräsentation ergeben sich nicht primär aus den Grenzen einer bestimmten Forschungsrichtung oder des Mediums von Geschichtsschreibung und Sprache überhaupt (obwohl er “problems raised by the opaqueness of the events and the opaqueness of language as such“ zugesteht). Sie werden vielmehr vorab im Sinne einer „politi-

3 Ebenda, S. 5.

4 Vgl. ebenda, S. 20.

5 Vgl. ebenda, S. 17.

schen Korrektheit“ präskriptiv und normativ gegenüber konkurrierenden, aber weniger „korrekten“ Positionen festgesetzt.

Eine gegenläufige Position wird in dem Beitrag von Dan Stone zu einer 1995 an der Universität Krakau veranstalteten Konferenz und Ausstellung *Representations of Auschwitz* deutlich. Für Stone ist die Grundlage historischer Forschung die unaufhebbare Differenz zwischen dem Vergangenen (das keine Gegenwart hat, allenfalls Spuren hinterließ) und dessen Repräsentationen, welche die Vergangenheit vergegenwärtigen. Wie es an sich gewesen ist, läßt sich nicht feststellen, da alle Aussagen über das Gewesene gegenwärtige Rekonstruktionen sind. Repräsentation ersetzt die Präsenz in jedem Fall. Damit aber rücken Probleme der Darstellung, der Sprache, der Rhetorik, der moralischen Entscheidung, des politischen Interesses ins Blickfeld, welche die Bedeutung bestimmen, die der Vergangenheit jeweils zugeschrieben wird. Für den Holocaust hat dies besondere Relevanz. Stone findet in diesem Zusammenhang die weitgehend konventionellen Darstellungen, die von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart reichen, problematisch. Sie folgen einem narrativen Schema von

“linear chronology, strong empirical evidence at the expense of analysis, and the closure of the events within the stories of redemption, American / Soviet liberation, or the founding of the state of Israel (and thus of a return to progress)“.⁶

Der Realismus solcher Beschreibungen, Stone bezeichnet ihn als „realist fallacy“,⁷ der seine Vorbilder im literarischen „ready-made plot“ hat,⁸ projiziert in die historischen Ereignisse eine Kohärenz, die sie womöglich von sich aus nicht hatten. Er unterstellt eine sinnvoll artikulierbare Struktur ungeachtet des entgegenstehenden Befunds, daß das Geschehene nur im Detail vielleicht aufklärbar, im Ganzen aber möglicherweise unbegreiflich ist. Er übersetzt ein tendenziell Unaussprechliches in eine symbolische Ordnung und klammert aus, was sich nicht in Sprache und Logik fügt. Er schirmt die Rezipienten gegen den Schock der Konfrontation mit Ereignissen ab, welche die Grenzen des humanistischen Weltbilds sprengen. Darin deutet sich für Stone ein starkes Bedürfnis realistischer Autoren an, nicht in einen Strudel der Desorientierung hineingerissen zu werden (“a strong desire not to

6 Doorsky 1995, S. 27.

7 Ebenda.

8 Ebenda

surrender to the chaos of events“⁹), vielmehr der Diskontinuität eine zivilisatorische Kontinuität entgegenzusetzen. Dabei spielen nicht zuletzt Gesichtspunkte diskursiver Macht und Sprachregelung eine Rolle. Friedlanders Forderung nach einem „master-narrative“ kommt in Erinnerung, wenn Stone kritisch bemerkt:

“When even the most horrific of occurrences can be mastered, then those who order them, whether by text or by photograph, are in a privileged position. Those who represent the holocaust in such a way imply that they enjoy a position of transcendence which gives them an unparalleled view over the past.“¹⁰

Ihnen fiel dann auch die Sprachregelung zur Orientierung des gesellschaftlichen Bewußtseins zu.

Stone öffnet sich der Problematik der narrativen (und damit unweigerlich auch fingierenden) Aspekte der historischen Darstellung weit mehr als Friedlander. Er gibt den Standpunkt des Historikers nicht auf, aber er macht die Grenze zwischen Fakt und Fiktion durchlässig, indem er den Konstitutionsprozeß der Fakten reflektiert. Darin berührt er sich mit einem neueren Zweig des historischen Romans, der historiographischen Metafiktion. Hier wird die gleiche Grenze von der literarischen Seite in umgekehrter Richtung überschritten. Der Konstitutionsprozeß von Geschichte und Geschichten wird als Erzählung reflektiert, die ihren Status perspektivisch ändern kann und zwischen Fiktion und Faktum oszilliert. Diese „Unschärferelation“, die Unentscheidbarkeit in Bezug auf „Realität“, „Wahrheit“, „Erfindung“ und „Repräsentation“ zeigt sich am intertextuellen Einbezug realhistorischer Dokumente in die Fiktion. Einer der britischen Autoren dieser Richtung ist Donald M. Thomas, der mit *The White Hotel* (1981) und *Pictures at an Exhibition* (1993) Ereignisse des Holocaust zu seinem Thema macht. Lisa Erdman, die Protagonistin von *The White Hotel* stirbt in dem Massaker, dem im September 1941 in der Schlucht von Babij Jar bei Kiew rund 33 000 Juden zum Opfer fallen. *Pictures at an Exhibition* verfolgt den Fall eines SS-Arztes aus Auschwitz, dem nach dem Krieg eine zweite Karriere als „jüdischer“ Psychoanalytiker unter falschem Namen in London gelingt. Unter seinen Patientinnen ist die konvertierte Jüdin Rachel Brandt. Sie gerät an eine Sammlung

9 Ebenda, S. 29.

10 Ebenda.

von realen Holocaust-Dokumenten zu dem Mord an jüdischen Kindern, der 1941 in dem ukrainischen Ort Byelaya Zerkow stattfindet.

Die beiden Romane (bzw. historiographischen Metafiktionen) geraten wegen ihrer ungewöhnlichen Struktur, zu der auch die Verwendung dokumentarischen Materials zählt, ins Feuer der Kritik. Stellvertretend für andere seien hier die Vorwürfe aufgeführt, die der Holocaust-Historiker James E. Young gegen *The White Hotel* erhebt. Sie sind einleuchtend, wenn man die normativen Vorgaben Friedlanders zugrunde legt: Gegenüber der historischen Wahrheit stehe bei Thomas die Eigentümlichkeit des literarischen Interesses im Vordergrund. Die Vermischung tatsächlicher Ereignisse mit erfundenen Figuren verleihe der Fiktion die historische Autorität realer Ereignisse und entbinde zugleich im Namen poetischer Freiheit von der Pflicht zu historischer Genauigkeit. Der Unterschied von Geschichte und Fiktion werde verwischt. Authentische Quellen würden ästhetisch ausgebeutet, um das Grauen der Erzählung zu steigern. Der Bericht einer Überlebenden werde als rhetorischer Topos des „Augenzeugen“ eingeführt (Young spricht von Mißbrauch), um der Stimme der Protagonistin Authentizität zu verleihen. Die „authentische Stimme“ werde zweideutig, weil sie zwischen zwei Kontexten, einem realen und einem literarischen, oszilliere. Tatsächlich habe sie ihren Bezugsrahmen mehr im Romantext als in der Wirklichkeit. Thomas sehe auch von der Problematik ab, daß der Bericht dieser Überlebenden (der Schauspielerin Dina Pronicheva aus Kiew) ihm nur aus zweiter Hand, aus dem Tatsachenroman *Babi Yar* des sowjetischen Autors Kuznetsov bekannt sei. Young schreibt:

“The supreme irony in all this, of course, is that by invoking Dina Pronicheva’s testimony for his authority, Thomas is actually relying on Kuznetsov’s own novelistic reconstruction of her account. Kuznetsov’s declarations of his work’s explicit factuality notwithstanding, Thomas is ultimately invoking a secondhand rendering of a third party’s memory, which had been massively censured in Russian, then rewritten (i. e. „uncensored“) by Kuznetsov on his immigration to the West, and then translated: hardly the stuff of „authentic“ or unmediated testimony.“¹¹

Young vermutet zudem, Thomas habe seiner Beschreibung des Massensmords von Babij Yar auch Photos eines Massakers unterlegt, das Einsatz-

11 Young 1988, S. 56.

gruppen der SS im Dezember 1941 an den Juden von Riga verübten. Damit werde in die Perspektive des Opfers (Pronicheva) die Perspektive der Täter eingeblendet¹² und die Ambiguität des „Augenzeugen“ verstärkt. Young befürchtet, daß eine derartige Vermengung der Gattungen und Perspektiven die Leser verunsichere, da der epistemologische Status der einzelnen Aussagen durch das Flimmern des Textes zwischen „Fakt“ und Fiktion unentscheidbar werde.

Eine ähnliche Kritik trifft *Pictures at an Exhibition*. Frederick Busch, der das Buch für die *New York Times* bespricht, beklagt zunächst die allzu deutlichen Verweise auf die Thesen der poststrukturalistischen Sprach- und Literaturtheorie im Text:

“It’s as if the story he tells is secondary to him. It’s as if his paramount concern is to demonstrate to us that consciously used language, not unlike that with which we speak unconsciously to our deepest selves, will usually lie.”¹³

Der Erkenntnisrelativismus dieser Position verblasse allerdings vor dem Grauen, das die einmontierten Dokumente zu dem Kindermord von Byelaya Tserkov verbreiteten. Der Autor kläre jedoch nicht, „whether that (die unbestreitbare Sachhaltigkeit des Dokuments, R.H.) is Mr. Thomas’s point, or whether his novel’s comment on uncertainty matters more to him.“¹⁴ Der Rezensent vermutet letzteres. Darüber hinaus beute Thomas das Leiden der Opfer von Folter und Mord aus, um ästhetische Effekte zu erzielen.

Für Thomas, 1935 in Cornwall geboren, ist der Holocaust keine unmittelbare Erfahrung. Seine Rezeption der historischen Ereignisse verläuft über Repräsentationen in Bild und Text, über das Universum der gesellschaftlichen Diskurse und Medien. Er teilt damit die Problematik des Historikers und des poststrukturalistischen Theoretikers. Seine Verarbeitung von Problem und Gegenstand schlägt indessen andere Wege ein, denn sein Ziel ist ein anderes. Er mißt die Holocaust-Darstellungen weder am Maßstab einer vorab festgelegten politischen oder moralischen Ordnung, noch an der Abwesenheit einer solchen. Stattdessen hält er an der Möglichkeit fest, daß dem Verlauf der realen Geschichte ungeachtet aller Skepsis und im Falle von *Pictures at an Exhibition* nur mehr über die literarische Entlarvung einer zynisch-nihilisti-

12 Vgl. ebenda, S. 57.

13 Busch 1993.

14 Ibid.

schen Nachkriegszivilisation ein schwaches Moment der humanen Hoffnung untergemischt sei. In *The White Hotel* scheint dieses Moment etwas stärker betont und lässt die Vermutung zu, dass zumindest in einem imaginären Bereich an die Herstellung sinnvoller, humaner Zusammenhänge gedacht werden könnte. Deren Struktur tritt allerdings nicht manifest zutage. Sie entzieht sich der Erkenntnis, aber sie deutet sich an in überraschenden Koinzidenzen und Korrespondenzen, die Heterogenes als aufeinander beziehbar erscheinen lassen.¹⁵ Sie schlosse alles ein, was in der Zeit war, ist und sein kann. Sie läge quer zu den diskursiven Trennungen und kategorialen Hierarchien. Sie versammelte alles historisch und biographisch Entfaltete in seiner Gleichzeitigkeit. Im Rahmen seiner subjektiven Episteme schließt Thomas auf das Vorhandensein eines faktisch nicht greifbaren, aber intuitiv erfahrbaren Netzes, das alles verbindet, was in der Zeit geschieht.¹⁶ In diesem Netz ist der Autor in der Art eines Bildes von Escher mit seinen Gegenständen und mit seinem Text zusammengeschlossen. Er behält seine Distanz und verliert sie zugleich. Die Gegenstände und Texte sind sein Gegenüber, und er ist gleichzeitig unter ihnen. Die Pole des Gegensatzes von Subjekt und Objekt, aber auch alle anderen Gegensätze schlagen hier perspektivisch ineinander um und werden außerdem in ihrer Polarität erhalten. Alles ist in allem und kann nach den Gesetzen der Analogie miteinander verknüpft werden. Der Autor muß sich daher nicht für den einen oder anderen Diskurs entscheiden, dessen Vor- und Nachteile er vergleichend abwägt. Er ist vielmehr offen für alles, was ihn kreativ anregt und ihm darüber vielleicht das verborgene Bezugssystem offenbart, in dem es jenseits des Offensichtlichen steht. Dabei setzt Thomas seine Imagination improvisierend in der Art einer spirituellen Divination oder einer psychoanalytischen Deutungstechnik ein.¹⁷ Er zerstreut seine Subjektivität unter das heterogene Material der Diskurse und Repräsentationen. Er spaltet sich auf, um den unterschweligen Verbindungen nachzuspüren. Heuristische Spaltung des Bewusstseins ist geradezu die Voraussetzung der schriftstellerischen Arbeit.¹⁸ Die Aufgabe besteht darin

15 Vgl. Thomas (1988), S. 128.

16 Vgl. Wingrove, D./D. M. Thomas 1982, S. 42.

17 Vgl. Thomas 1988, S. 168.

18 Vgl. Wingrove, D./D. M. Thomas 1982, S. 28.

“to achieve an inclusive form: one that would allow me to switch easily from fantasy to reality and back, from fiction to poetry to drama to autobiography – anything I felt like“.¹⁹

Diese Form aber kristallisiert sich in beiden Romanen zu einer zentralen Bildmontage, die den Charakter eines Leitmotivs hat.²⁰

Die Behandlung des Holocaust in *The White Hotel* und *Pictures at an Exhibition* läßt sich unter dieser Perspektive erschließen. Für *The White Hotel* hat Thomas die einzelnen kompositorischen Schritte festgehalten. Die zufällige Lektüre einer Anekdote in Ernest Jones' Freud-Biographie inspiriert ihn zu einem sadomasochistischen Versmonolog, den eine anonyme Patientin an Freud richtet. Die weitere Verwendung dieses Textes ist zunächst unklar. Erst als Thomas unverhofft auf das Augenzeugnis Dina Pronichevas, der Protagonistin in Kuznetsovs Tatsachenroman *Babi Yar* stößt, fällt ihm assoziativ eine Verbindung zwischen der Frau seines Gedichts, Freud, Pronicheva und dem Holocaust zu.²¹ Im Rahmen eines imaginativen *quid pro quo* ist er überzeugt, daß die Heldin des Gedichts, dann seines Romans, der er verschiedene Namen, unter anderem auch den Namen Lisa Erdmann gibt, der Person und der literarischen Dina Pronicheva Kuznetsovs entsprechen könnte oder zumindest jemandem, der ihr gleicht.²² Die weitere Arbeit konzentriert sich auf die Entdeckung der Korrespondenzen, Echos, Analogien zwischen Lisa Erdman (der Roman läßt es offen, ob sie von der väterlichen Seite her Jüdin ist) und der jüdischen Überlebenden von Babij Yar. Dies führt zu weiterer Textproduktion: einem erfundenen Briefwechsel zwischen Freud und Mitgliedern seines Kreises, dem Pastiche einer Fallstudie Freuds, der Transformation des Gedichtes in ein Tagebuch, zu Anleihen bei Freuds metapsychologischen Spekulationen zu Eros und Thanatos, zu einem Briefwechsel Freuds mit Lisa, zu einer realistischen Erzählung im Stil Turgenjews und einer das Buch beschließenden Phantasie zu „Palästina“. Die Verbindung dieser Texte mit den Babi Yar-Passagen, die Thomas aus Kuznetsov entleiht, erfolgt durch ein Netz von Leitmotiven, das sein Zentrum in dem Titelmotiv des weißen Hotels hat.

Im Laufe des Romans erweist sich dieses Motiv als ein Signifikant, dem je nach Bezugsrahmen und Perspektive andere Signifikate unterschoben wer-

19 Thomas 1988, S. 136.

20 Vgl. ebenda, S. 19.

21 Vgl. ebenda, S. 24.

22 Ebenda, S. 40.

den. In Lisas Versphantasie, die sie während einer Kur in Bad Gastein niederschreibt, ist es ein Berghotel, der Ort eines Nebeneinander-Ineinander von Erotik und Tod. In einer imaginären Beziehung mit einem Sohn Freuds ergibt sie sich einer frei fließenden, alles überflutenden, sado-masochistischen Sexualität, einer orgiastischen, polymorph perversen Lust. Diese hat ihr Eben- und Gegenbild in den tödlichen Katastrophen (Feuer, Gewitter, Sturm, Flut, Lawinen), die sich ringsum ereignen, ohne daß sie der Lust Abbruch täten. Die Körper agieren ihre libidinöse Energie im Rahmen einer grausamen Natur aus, wobei sie die zivilisatorischen Schranken von Angst, Scham, Eifersucht, Egoismus und Besitzindividualität hinter sich lassen. Sie sind befreit zu dem, was sie sein könnten, wenn die gesellschaftlichen Restriktionen entfielen. Diese anarchische Szenerie entfaltet sich zunächst auf den Seiten eines Übungsheftes für Kinder und schließlich zwischen den Notenlinien einer *Don Giovanni*-Partitur, die Lisa als Schreibmaterial benutzt. Sie erzeugt damit assoziative und intertextuelle Bezüge zu Konzeptionen der Kindheit (Unschuld, Wildheit) und der europäischen Tradition des Don Juanismus (Promiskuität, Masken, Verkleidungen, Rollentausch, provokativer Bruch von Tabus und Verbrechen). Die Übertragung des Gedichts in die Prosa eines Tagebuchs konkretisiert den Charakter des weißen Hotels, verändert ihn jedoch wesentlich nur in Bezug auf den manifesten Antisemitismus eines Gastes.

Der Freud des Romans, der 1920 mit den Kollegen Ferenczi und Sachs über das Elaborat seiner Patientin Lisa Erdman korrespondiert, macht aus dem weißen Hotel den Schauplatz eines metapsychologischen Dramas von Eros und Thanatos, wie er es in dem Essay *Jenseits des Lustprinzips* abhandelt. In Lisas Phantasien sieht er eine Bestätigung seiner Annahme, daß die Psyche neben der Libido von einem Todestrieb regiert werde. Er bemüht römische und griechische Mythologeme zum Vergleich: "It is as if Venus looked in her mirror and saw the face of Medusa."²³ Sachs steuert in seiner Antwort weitere Assoziationen bei:

"Her phantasy strikes me as like Eden before the Fall – not that love and death did not happen there, but there was no *time* in which they could have a meaning. The new clinic is splendid; not, alas, flowing

23 Thomas 1996, S. 12f.

in milk and honey like the *white hotel*, but considerably more durable.“²⁴

Das Leitmotiv des weißen Hotels wirkt wie ein schwarzes Loch, das immer weitere Deutungen in sich hineinzieht. Als Bild wird es damit mehr und mehr überdeterminiert und gewinnt eine grundlegende Ambiguität. Der freudianische Meisterdiskurs überlagert und interpretiert hier Lisas Phantasie nach eigenen Prämissen und stellt einen Zusammenhang mit dem mythischen Denken der heidnischen Antike her. Sachs ergänzt mit Hinweisen auf den jüdischen Mythos (der paradiesische Zustand vor dem Sündenfall, aber auch Kanaan, das dem Volke Israel verheißene Land, in dem Milch und Honig fließen). Schließlich erscheint die psychiatrische Klinik, der Ort der psychischen Heilung, gewissermaßen als säkularisiertes Substitut für das mythische Pendant.

Die 29-jährige Lisa Erdman sucht 1919 Freuds Praxis in Wien auf wegen chronischer Atemnot und rätselhafter Beschwerden in der Gegend der linken Brust und des Beckens, die sich einer ärztlichen Organdiagnose entziehen. In der Niederschrift der Fallgeschichte erkennt Freud auf Hysterie und sucht nach dem Kindheitstrauma, das die Neurose auslöst und die psychische Verletzung in organisches Leiden übersetzt. Im ätiologischen Rückblick liest er das Körperliche als Repräsentation, als Symbol eines seelischen Problems, für das der Körper die metaphorische Projektionsfläche abgibt. Die analytische Bemühung führt zu widersprüchlichen, fragmentarischen, teils glücklichen, teils tragischen Erinnerungen Lisas zu „white“ und „hotel“ (ihre Mutter verbrannte in einem Hotelzimmer). Das weiße Hotel in Lisas Gedicht und Tagebuch deutet Freud schließlich als Ort eines ozeanischen Gefühls, als Ziel des Heimwehs nach dem Körper der Mutter:

“It is a place without sin, without our load of remorse (...R.H.) The hotel speaks in the language of flowers, scents and tastes (...R.H.) What is more to the point is the overall feeling of the white hotel, its wholehearted commitment to orality – sucking, biting, eating, gorging, taking in, with all the blissful narcissism of a baby at the breast. Here is the oceanic oneness of the child’s first years, the auto-erotic paradise, the map of our first country of love.“²⁵

24 Ebenda, S. 14f.

25 Ebenda, S. 105.

Der Einheit mit der Mutter entspricht das Gefühl der Einheit von Ich und Welt:

“In the ‘white hotel’ there is no division between (the patient, R.H.) and the world outside; everything is swallowed whole. The newly born libido overrides all potential hazards (...R.H.) This is the ‘good side’ of the white hotel, its abundant hospitality. But the shadow of destructiveness cannot be ignored for a single moment, least of all in the times of greatest pleasure. The all-giving mother was planning her visit to the doomed hotel.”²⁶

Der positive Aspekt des weißen Hotels ist eine universale, erotisch erfüllte Verbundenheit von allem mit allem, jenseits aller Trennungen und Spaltungen. Da indessen nichts ausgeschlossen ist, kann auch der ebenso universal negative, der destruktive, tödliche Aspekt nicht verdrängt werden. Das Bild des weißen Hotels hat die paradoxe Struktur eines Möbiusbandes. Der universale Zusammenhang ist in einem vital und letal konnotiert.

Im Laufe ihrer Analyse identifiziert Lisa das weiße Hotel mit ihrem Leben. In den Hotelgästen erkennt sie entweder sich selbst oder Personen aus ihrem Umkreis. Der in der Prosaversion auftauchende Antisemit ist ihr geschiedener Ehemann, den sie in Unkenntnis ihres möglichen Judentums gehalten hat. Im Koitus mit ihm halluziniert sie die Katastrophen, die ihren Aufenthalt im weißen Hotel begleiten, die sie aber nur zum Teil mit ihrem bisherigen Leben in Verbindung bringen kann.²⁷ Sie unterstellt implizit, das noch nicht Zuordenbare könnte ihr zukünftiges Leben belasten. Sie widerspricht der Interpretation Freuds, der das weiße Hotel mit der präödpalen Phase des Kindes gleichsetzt, weitet stattdessen seine Bedeutung aus. Sie löst ihre personale Identität auf in eine Gruppe ausdifferenzierter, personifizierter Aspekte, die keine unmittelbare Einheit, sondern ein Netz von Beziehungen unterhalten. Sie bewegt sich metamorphotisch zwischen den Maschen dieses Netzes. Sie schlüpft bald in diese, bald in jene Gestalt, während zugleich, wie Freud bemerkt, auch die Figuren ihrer Umgebung austauschbar werden.²⁸

Am Ende der Analyse sind die Symptome gemildert, aber nicht beseitigt, deretwegen Lisa Erdman Freud ursprünglich aufsucht. Als Freud Jahre spä-

26 Ebenda, S. 106.

27 Vgl. ebenda, S. 111-113.

28 Vgl. ebenda, S. 128.

ter ihre Einwilligung zur Publikation ihrer Fallstudie einholt, schränkt sie deren wissenschaftlichen Wert mit Verweis auf das eigene Verhalten in der Therapie ein. Aus ihren partiell falschen Aussagen und weil sie ihm wesentliches Material vorenthielt, habe er eine Version ihrer Persönlichkeit entworfen, mit der sie allenfalls eine Familienähnlichkeit, aber keine Übereinstimmung verbinde. Sie habe in der Erinnerung Situationen und Personen verwechselt, unhaltbare Vorwürfe gemacht. Vor allem aber habe sie mit Rücksicht auf Freuds Judentum über ihre sexuelle Erregung geschwiegen, die sie in der Vergewaltigung durch antisemitische russische Matrosen beim Aufstand in Odessa 1905 erfahren habe. Man habe sie als Tochter eines Juden mit dem Tode bedroht und zur Fellatio gezwungen; ihre asthmatischen Anfälle seien eine mögliche Reaktion darauf. Danach habe sie sich ihres Judentums geschämt.

“But from that time I haven’t found it easy to admit to my Jewish blood. I’ve gone out of my way to hide it; and I think that may have something to do with my evasiveness and lies generally – earlier in my life; and particularly with you, Professor. Because I knew you were Jewish, of course, and it seemed to be shameful to be ashamed. I think that was the most important thing I kept back from you.”²⁹

Lisas Beichte gibt Freud die Möglichkeit, seine Studie zu revidieren oder gar völlig zurückzuziehen. Er lehnt ab. Die Repräsentation des Falles entspreche dem Stand der Information, den ihm Lisa in der Analyse anvertraut habe. Zugleich gibt er die Relativität und Vorläufigkeit jeder diskursiven Fixierung der Psyche zu erkennen: “I call to my mind a saying of Heraclitus: ‘The soul of man is a far country, which cannot be approached or explored.’”³⁰

Die darin implizierte Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit der Seele offenbart sich Lisa in einem anderen „white hotel“. Auf der Hochzeitsreise mit ihrem zweiten Mann, dem russisch-jüdischen Sänger Victor Berenstein aus Kiew, besucht Lisa 1934 die Villa ihrer Eltern in Odessa, „a rambling white house“, das zu einem sowjetischen Erholungsheim ungewidmet ist. Im Park des Hauses überkommt sie eine Vision:

“She had the feeling that she was no more than a spectre. Herself was unreal (...R.H.) She was cut off from the past and therefore did not live in the present. But suddenly, as she stood close against a pine tree

29 Ebenda, S. 168.

30 Ebenda, S. 174.

and breathed in its sharp, bitter scent, a clear space opened to her childhood, as though a wind had sprung up from the sea, clearing a mist. It was not a memory from the past but the past itself, as alive, as real; and she knew that she and the child of forty years ago were the same person. That knowledge flooded her with happiness. But immediately came another insight, bringing almost unbearable joy. For as she looked back through the clear space to her childhood, there was no blank wall, only an endless extent, like an avenue, in which she was still herself, Lisa. She was still there even at the beginning of all things. And when she looked in the opposite direction, towards the unknown future, death, the endless extent beyond death, she was there still. It all came from the scent of a pine tree.“³¹

Lisa erlebt hier einen Augenblick der erfüllten, vollendeten Zeit, der selbst keiner Zeit angehört, weil er alle Zeiten in seiner Gleichzeitigkeit versammelt. Das Individuum lebt alle seine Vergangenheiten und Zukünfte zugleich in der Gegenwart. Es ist, was es war und sein wird. Alle Repräsentation schlägt hier um in unmittelbare Präsenz. Alle Differenzierung ist nur ein Modus des Einsseins mit sich selbst. Diese Individuation überschreitet die Spanne der Lebenszeit und erfaßt die Geschichte des Universums vom Anfang bis zum Ende. Ein solches Individuum hat vor seiner Zeit in unzähligen anderen gelebt und wird nach seinem Tode in anderen weiterleben und wiedergeboren werden. Es ist unsterblich, weil es in vielen Gestalten es selbst bleibt. Es ist Teil des universalen Netzwerks und zugleich das Ganze. Thomas' Protagonistin erfährt sich als Verkörperung der geheimen Ordnung, nach der er als Autor auf der Suche ist. Sie schließt alles ein in einer metaphorischen Totalität, die zugleich das ewige Leben ist. In der Epiphanie dieser Fülle, Erfülltheit und Vollendung liegt ein geradezu unerträgliches Glück.

Lisa stirbt in dem Massaker von Babij Yar, aber sie lebt partiell weiter in der überlebenden Dina Pronicheva. Der Roman dreht indessen das Verhältnis von realer Person und Romanfigur um. Lisa übernimmt auf ihrem Weg in den Tod große Teile des von Kuznetsov auktorial überformten Augenzeugenberichts Pronichevas.³² Dadurch wird letztere teilweise ihrer Identität enteignet und aus Lisas Augen von außen als eine flüchtige Bekannte aus

31 Ebenda, S. 190.

32 Vgl. Kuznetsov 1967, S. 66-79.

früheren Zeiten gesehen.³³ Die von Thomas imaginierte Symbiose zwischen seiner Protagonistin und Pronicheva saugt den fremden Text und die fremde Erfahrung in den eigenen Text ein, um diesen zugleich in die Realhistorie zu introjizieren. Durch diese mehrfache Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Geschichte, zwischen fiktionalen und dokumentarischen Texten und letztlich auch zwischen Identitäten erweitert Thomas seinen eigenen Text in einen potentiell unabschließbaren Hypertext, der alles seinen eigenen Modalitäten unterwirft.³⁴

Das zentrale Leitmotiv des weißen Hotels integriert auch hier die weit auseinanderliegenden Materialien. Alle in Babij Yar Ermordeten sind Seelen, auf die das Heraklit-Zitat Freuds zutrifft.

“Their lives and histories were as rich and complex as Lisa Erdman-Berenstein’s. If a Sigmund Freud had been listening and taking notes from the time of Adam, he would still not fully have explored even a single group, even a single person.”³⁵

Alle sind zugleich auch „white hotels“. Aus den 30.000 Leichen des ersten Tages werden schließlich 250.000. “A quarter of a million white hotels in Babi Yar.”³⁶ Lisa ist eines davon. Im Augenblick ihres Todes erfährt sie, daß die Schmerzen in Unterleib und Brust, deretwegen sie Freuds Therapie sucht, ihre Quelle nicht in einer frühkindlichen Neurose haben, sondern die somatische Antizipation von Tritten eines SS-Mannes sind. Diese treffen sie an den bezeichneten Stellen, als sie unter den Sterbenden und Toten liegt. Ihre Symptome haben nicht Vergangenes wiederholt, sondern Zukünftiges in die jeweilige Gegenwart geholt. Darüber hinaus ist die Schlucht von Babij Yar selbst das grauenhafte Pendant des weißen Hotels, das Lisa in ihrer Phantasie erfindet. Die Katastrophen, die Lisa in ihren Texten imaginiert (“The lake had flooded, the hotel burned, mourners had been buried in an avalanche, skiers had fallen through the air to their deaths.”³⁷), haben hier ihre Entsprechung in der Wirklichkeit:

“All these events were echoed at Babi Yar: the victims had fallen into the ravine; Dina Pronicheva, the survivor, had been terrified of being

33 Vgl. Thomas 1996, S. 215.

34 Vgl. Thomas 1988, S. 48-49.

35 Thomas 1996, S. 220.

36 Ebenda, S. 221.

37 Thomas 1988, S. 39.

buried alive as earth was flung down on the sea of bodies; later, the Nazis had burned the dug-up corpses, trying to hide their crime; then, under the Soviets, a dam had burst, flooding the ravine and most of Kiev.“³⁸

Auch die Sexualität, die Lisa mit dem weißen Hotel verbindet, korrespondiert mit ihrem Schicksal in Babij Yar. An die Stelle des in die Vagina eindringenden Penis tritt hier das Bajonett eines Soldaten, das ihr Leben beendet.³⁹

Die Leitmotivtechnik des Romans vernetzt die Ereignisse des Holocaust mit dem Vorleben Lisas, das von deren Schatten teils bewußtlos, teils hellsichtig begleitet wird. Sie bezieht über das Ende hinaus auch noch ein imaginäres Nachleben ein, dessen Status zwischen lebendem Tod, Auferstehung, Utopie, diesseitigem Jenseits oder jenseitigem Diesseits unentschieden bleibt. Auf das weiße Hotel von Babij Yar, in dem die Vernichtung herrscht, folgt das weiße Hotel eines Transitlagers in Palästina.⁴⁰ Es verweist zurück auf Babij Yar, wo Wehrmacht und SS die Juden Kiews mit dem Versprechen einer Deportation nach Palästina in die Falle locken. Es schließt aber auch den Kreis zu den biblischen Assoziationen (Garten Eden, Kanaan), die Freuds Kollege Sachs zu Lisas Texten einfielen. Es nimmt religiöse Hoffnungen des Judentums und zionistische Planungen auf, aber es ist nicht nur Juden vorbehalten, sondern nimmt alle auf, die sich zu einem besseren Leben bekehren wollen. Hier erscheinen Leiden und Tod durch Liebe überwindbar.⁴¹ Die sadistische Komponente der Erotik ist gestrichen:

“‘Anyway’, continued Lisa (im Gespräch mit ihrer wiedergefundenen – auferstandenen? – Mutter, R.H.), ‘I think wherever there is love, of *any* kind, there is hope of salvation’. She had an image of a bayonet flashing over spread thighs, and corrected herself hastily: ‘Wherever there is love in the heart.’ ‘Tenderness’. ‘Yes, exactly.’“⁴²

Lisa begreift den Sinn, der in dem Geschehen des Camps liegt. Die Nebel über ihrem Bewußtsein verfliegen. Zugleich aber ist der Augenblick der Heilung auch der des Vergessens. Wieder riecht sie den Duft einer Pinie wie damals, als sie ihre Vision im Park des Elternhauses in Odessa hat. Wieder

38 Ebenda, S. 40.

39 Vgl. Thomas 1996, S. 20, 22, 23, 219, 220.

40 Vgl. ebenda, S. 227.

41 Vgl. ebenda, S. 227, 232f.

42 Ebenda, S. 237.

überkommt sie das Gefühl des Glücks, aber sie weiß nicht mehr, woran der Duft sie erinnert. Mehr noch: die Skepsis eines schlagstockbewehrten Lagergenossen, ob Menschen zum Glück bestimmt seien und die merkwürdige Beunruhigung, die Lisa im Augenblick des Glücks verspürt, deuten an, das Lager sei kein Endzustand, es laiere eine andere Seite, eine Bedrohung, die nur noch nicht in Erscheinung getreten ist.⁴³ Der Sinn, den Lisa begriffen hat, ist nicht der ganze. Dies betrifft vor allem die Seite der Gewalt und der Täter. Sie sieht unter den Insassen des Lagers den hingerichteten Massenmörder Peter Kürten, dessen Verbrechen etwas von den Mordorgien des Holocaust vorwegnehmen.⁴⁴ Die Schergen von Babij Yar tauchen indessen nicht auf. Die Frage nach deren Platz in „Palästina“ markiert eine Leerstelle in dem Roman wie auch die andere Frage, was mit den destruktiven Energien der Opfer geschehe, da doch jedes „white hotel“ neben der Libido auch einen Todestrieb ausagiert. (Trifft Freuds Spekulation zu? Hätte demnach die Opfer ein masochistischer Thanatos-Trieb nach Babij Yar geführt, gewissermaßen in geheimem Einverständnis mit und komplementär zu dem sadistischen Trieb der Täter? Wäre auch ein Rollentausch von Täter und Opfer denkbar? Oder hebt Lisas Zweifel an der Richtigkeit der Freud'schen Diagnose in ihrem eigenen Fall auch allgemein den metapsychologischen Todesdiskurs des Meisters aus?) Das Lager ist ein Transit-Camp. Es markiert einen Übergang, dessen Richtung der Roman offen läßt.

Der Titel von *Pictures at an Exhibition* spielt auf eine britische Ausstellung von Bildern des norwegischen Malers Edvard Munch an, die zu Beginn der 1990er Jahre stattfindet, im Zentrum des Romans steht und einen Reflexionsrahmen für die Charaktere abgibt. Die einzelnen Kapitel tragen mit einer Ausnahme Titel von Munch-Exponaten. Die Kapitelinhalte werden daher ebenfalls ausgestellt. Gegenstand der Ausstellung auf dieser zweiten Bedeutungsebene ist die Selbstdarstellung von Tätern und Opfern während und nach dem Holocaust, sowie das Selbstverständnis der Generation, die in der Nachkriegszeit heranwächst, aber noch während des Krieges geboren wird. Ausgestellt wird schließlich ein Prozeß der Verschiebungen, Verkehrungen, Substitutionen, Verwandlungen, Metamorphosen, Namen-, Rollen- und Identitätswechselln, Maskierungen und Camouflagen. In seinem Verlauf geraten die klaren Fronten durcheinander. Auschwitz, von einem der Täter

43 Vgl. ebenda, S. 239-240.

44 Vgl. ebenda, S. 159, 160, 230.

als „anus mundi“ bezeichnet,⁴⁵ erweist sich als ein schwarzes Loch, das in seiner Wirkungsgeschichte auch das Bewußtsein der zweiten Generation in seinen nihilistischen Strudel reißt. Der zeitgeschichtliche Kontext des Romans betrifft die Regierung Thatcher in Großbritannien und den Zusammenbruch der sozialistischen Staaten im Jahre 1989.

Thomas arbeitet auch hier mit Korrespondenzen und Leitmotiven. Ich werde mich in der Folge auf das Motiv „Padernice“ konzentrieren. Es gleicht dem „white hotel“ darin, daß es ein Signifikant ist, dem unvereinbare Signifikate unterschoben werden. Obwohl es den Anschein eines slawischen Wortes erweckt, läßt es sich in keiner slawischen Sprache nachweisen. Es könnte allerdings ein Ortsname sein.⁴⁶ Das Wort taucht erstmals in dem ersten Teil eines Bericht des Arztes Dr. Galewski (Kommunist und Jude) über seine Zeit als Häftling in Auschwitz auf. Er hat sich im KZ, um seine Lage zu verbessern, um den Kontakt mit Dr. Lorenz, einem der SS-Ärzte bemüht. Lorenz, überzeugter Antisemit und Nationalsozialist, erzählt Galewski, den er wegen seiner Kopfschmerzanfälle „psychoanalytisch“ zu Rate zieht, einen seiner Albträume, der kafkaeske Züge hat:

“He had another Jew-dream. Very unpleasant. It had started well. He was on leave, visiting a holiday resort. The signposts said Padernice. It was a nice town (...R.H.) No Jews, he had observed; and it made a wonderful change after Auschwitz. However, while he was taking a shower in a hotel room, suddenly a door closed on him and he couldn't get out. He could hardly move in the cubicle. 'And suddenly lice – actually little black beetles but I thought they were lice – poured out of a crack in the tiles and swarmed all over me' (...R.H.) Well, it was quite clear, he mused, the Jews were the black lice. Padernice was a significant name; it was the name of a nonexistent town given to Jews in the ghettos who enquired where their relatives had been sent to work. There were no Jews in Padernice, it was a wonderfully clean city: yet they *were* there, lurking, disguised as insects.“⁴⁷

Padernice ist das NS-Ideal eines judenfreien Urlaubsortes, ein Traumort, der zum Alptraumort umschlägt. Er ist das Gegenbild zu Auschwitz und sein geheimes Ebenbild, denn das Wort ist potentieller Deckname für ein KZ. Es ist ein Ort der Verkehrungen. Der Täter wird zum Opfer. Die Duschkabine läßt

45 Vgl. Thomas 1993, S. 27.

46 Diesen Hinweis verdanke ich meinen slawistischen Kollegen Hentschel und Menzel.

47 Thomas 1993, S. 58.

noch die Gaskammer durchschimmern. Die antisemitischen Propagandame-taphern (Juden = Ungeziefer) verkehren sich in wirkliche Insekten, die bereit sind, sich in Juden zurückzuverwandeln.

Die Verwirrung um Padernice wird gesteigert durch die kompositorischen Einrahmungen dieses Traums. Galewskis Bericht füllt das erste Kapitel des Romans, das den Titel „Death and the Maiden“ trägt. Dies stellt den Bezug her zu einem Bild der Munch-Ausstellung, aber auch zu einem Quartett von Schubert, das Galewski unter den Schallplatten von Lorenz entdeckt. Auch auf beides zusammen wird Bezug genommen, jedoch nicht im selben Kapitel, sondern verschoben in ein späteres Kapitel, das unter dem Titel „The Lonely One“ auf ein weiteres Munch-Bild aufmerksam macht und den Besuch der Munch-Ausstellung durch die Hauptcharaktere des Romans zum Gegenstand hat. Rachel Brandt, eine konvertierte Jüdin und angehende Psychotherapeutin, in Lehranalyse bei Dr. Jacobson, einem jüdischen Psychoanalytiker, unterhält sich bei diesem Anlaß mit Dr. Becker, einem nach Syrien emigrierten deutschen Arzt und ehemaligem Wehrmachtsoffizier über das Bild und Schubert.

“Rachel turned (...R.H.) to *Death and the Maiden*. The naked woman is embraced by a skeleton under bare trees. Beside them hover, one above the other, two meagre children with the overlarge heads of famine victims. She felt Dr Becker loom up at her shoulder.“ Becker ist von dem Bild berührt: „I’ve written about this picture. Not about this picture exactly but what lies behind the figures. I gave it this title, but I was thinking of the Schubert. I wrote it last year after my wife, my second wife, died. It helped to fill the gap.“⁴⁸

Zu diesem Zeitpunkt weiß der Leser bereits mehr als Rachel. Aus der komplexen, über mehrere Kapitel und Munch-Titel verstreuten Informationsvergabe des Romans ergibt sich, daß Lorenz und Jacobson, aber auch Galewski und Becker jeweils dieselbe Person sind. Die neuen Namen bezeichnen veränderte, retuschierte Biographien. Täter und Opfer haben die Rollen gewechselt, jedoch nicht ganz symmetrisch. Lorenz wird zu Jacobson, der sich erfindet als Offizier der britischen Armee. Becker firmiert als Deutscher, der mit Jacobson befreundet ist. Er gerät gelegentlich unter den Verdacht, ein ehemaliger SS-Arzt zu sein. Was Becker zu dem Munch-Bild einfällt, sind vermutlich Szenen aus Auschwitz: als Häftlingsarzt Galewski hat er Beihilfe

48 Ebenda, S. 171, 172.

zu sadistischen Sexualexperimenten des SS-Arztes Dr. Stolb geleistet, um nach der Vergasung seiner Mutter und seiner Frau zumindest seine die Gaskammer überlebende Tochter Ellie zu retten. Beteiligt an den Experimenten ist die polnische Jüdin Judith Korczak, die, um ihr Leben zu retten, von Galewski vorgeschlagen wird, halb verhungerte Häftlinge sexuell zu erregen, was mit deren Erschießung endet. Judith wird noch in Auschwitz die Geliebte von Galewski, überlebt den Todesmarsch von Auschwitz nach Bergen-Belsen und ist unter dem Namen Myra als Frau von Jacobson an der Organisation der Munch-Ausstellung beteiligt. Sie gibt vor, Jacobson unmittelbar nach dem Krieg in Bergen-Belsen kennengelernt zu haben.

Padernice steht für ein zynisches Verwirrspiel, das Auschwitz mit dem London der Romangegenwart, ein bürgerliches Heim mit dem KZ verbindet, denn Jacobson gibt seinem Haus in dem Londoner Stadtteil Golders Green diesen Namen. Hier absolviert Rachel Brandt ihre Ausbildung und erzählt ihrem Analytiker ihr Interesse an dem Kindermord von Byelaya Tserkov, zu dem sie publizierte Dokumente findet. Unter den Opfern vermutet sie Cousins aus dem ukrainischen Zweig ihrer Familie. Nach dem Besuch der Munch-Ausstellung findet sie in der Wohnung der Jacobsons Photos, Zeichnungen und Requisiten Myras aus Auschwitz, ohne den Zusammenhang zu begreifen. Unter dem Eindruck von Munchs Bild „The Sick Child“ halluziniert sie sich unter die sterbenden Kinder von Byelaya Tserkov und beißt, Munchs Bild „The Vampire“ impersonierend, in einem psychotischen Anfall Jacobson in den Hals, ohne indessen über dessen frühere Identität Bescheid zu wissen. Die Beschreibung des Angriffs durch eine Zeugin findet sich in einem Kapitel, für das Munchs Bild „The Scream“ den Titel abgibt. Aber nicht Rachel, sondern Jacobson selbst stößt den Schrei aus. Im selben Kapitel erzählt sie nach ihrer Gesundung in einer Therapiesitzung bei Jacobson Träume von Byelaya Tserkov, von dem Haus, in dem die Kinder eingeschlossen waren:

“Once, the house seemed to be mixed up with yours (...R.H.) I was with Anya, my cousin, in that dream, and we were trying to tunnel out (...R.H.) I don't want normally to *escape* from your house; I really love 'Padernice'; I'd like to spend all my time here (...R.H.) It's so light and spacious, and so cultured and comfortable.”⁴⁹

49 Ebenda, S. 200.

Padernice ist eine Fassade von trügerischer Friedlichkeit, deren andere Seite den Blick auf ein namenloses Grauen eröffnet. Rachels Wahnzustand versetzt sie in diesen Abgrund. Munchs Bilder und die Dokumente von Byelaya Tzerkow schlagen um in unmittelbare psychische und physische Wirklichkeit. Ihre Attacke ist eine atavistische Verweigerung des Opferstatus, eine elementare Negation des Mörders. Hinterher fehlt ihr die Erinnerung, was sie im Wahn tat. In der nachfolgenden Depression schreibt sie Jacobson im Ton einer vom Leben Geschlagenen in Anspielung auf ein weiteres Munch-Bild, aber auf das Buch Hiob:

“I am a sick girl. I bleed. I am the world. I ask God, Why the holocaust? Why leukaemia? Why the death of children? And he only answers, Why do you want to know? Or else, It’s time.“⁵⁰

Ihre Frage an Gott, an Jacobson nach dem Sinn des Leidens bleibt unbeantwortet. Darüber hinaus erscheint ihre Gleichschaltung von Holocaust und Leukämie irreführend. Im Traum eröffnet sich ihr erneut der wahre Zusammenhang von Padernice und Holocaust. Hier gibt sie einem Fluchtimpuls nach, den sie hernach in der Verblendung des Wachseins wieder verdrängt. Padernice erscheint erneut als Hort zivilisierter Annehmlichkeiten, den sie dem Grauen entgegensetzt. In gleicher Naivität wendet sie sich dem Leben zu.

“Life is beautiful (...R.H.) despite all the horror. We mustn’t always dwell in tragedy (...R.H.) I’ve been more aware of the preciousness of life since my illness.“⁵¹

Jacobson weiß Rachels hellsichtigen Wahn und ihren Traum besser zu deuten als sie selbst. Sie ist ihm auf der Ebene einer existentiellen Regung gegen den Tod begegnet, die er anerkennt, weil sie ihn an den Überlebenswillen Myras in Auschwitz erinnert. Andererseits findet er diesen Lebenswillen um seinen Wert gebracht, wenn ihm nach dem Ende der totalitären Systeme nur der triviale Alltag westlicher Konsumgesellschaften zur Verwirklichung offensteht. Entsprechend fällt sein Pressekommentar zu Rachels Angriff auf ihn aus. Chris James, sein zweiter Lehranalysand, erinnert ihn, er habe Rachels Wahnzustand mit dem von Shakespeares König Lear verglichen:

50 Ebenda, S. 191.

51 Ebenda, S. 201.

“That *Lear* quote in the *Guardian* reminded me of something you said to me after Rachel’s vampirism. With amazing generosity you said she’d cut through the crap for a moment; that all the party-babble about wicked taxes and who-was-bonking-whom was as if, amidst the cosmic tragedy of *Lear*, we saw Cordelia trotting along to marriage guidance with her hubby, and complaining that he spent no time on foreplay. You said life isn’t really *here*, and only survivors like Myra – and Rachel in her moment of dementia – knew where it really was.”⁵²

Als Dr. Lorenz versteht Jacobson seine Tätigkeit in Auschwitz als Teilnahme am Versuch einer großen Befreiung des Lebens zu seiner wahren Bestimmung in der Ordnung des NS-Systems. Die Voraussetzung dazu ist die Vernichtung des unwerten Lebens, der Genozid, die große Reinigung. Zur Legitimation zieht er die großen kulturellen Zeugnisse der Vergangenheit heran. Was in ihnen antizipiert sei, könne als Saat erst nach dem Endsieg aufgehen. Galewski berichtet:

“What we have done (...R.H.) was necessary; even enlightened. Truly constructed around Goethe’s tree (im KZ Buchenwald, R.H.). Yet we shall be misunderstood. People will call us doctors who killed instead of healing. They won’t realise we’ve been healing too, in a larger sense, by killing Europe’s plague bacillus.”⁵³

Galewski stimmt ihm darin zu, ersetzt allerdings das NS-System durch den Stalinismus:

“(Lorenz, R.H.) supervised the flinging of more and more corpses into crematoria or into burning pits. And I understood him; understood his sense of mission, his conviction that this was for the greater good of humanity. We were on opposite sides, but I guessed I might do the same, if it would lead to the triumph of communism.”⁵⁴

Nach Krieg und Niederlage verschwindet Lorenz und taucht mit neuer Identität in London auf. Padernice wird nun die Camouflage eines verachteten, verlogenen, bürgerlichen Lebens, die Fassade vor einer existentiellen Leere. Die Obsession der Reinigung bleibt indessen und richtet sich nun nicht mehr gegen Juden (er selbst versteckt sich in einer jüdischen Identität), sondern

52 Ebenda, S. 239.

53 Ebenda, S. 256.

54 Ebenda, S. 247f.

gegen seine spießbürgerliche Umgebung. Auf einer Weihnachtsparty in ihrer Wohnung in Brighton (gewissermaßen einem „Außenlager“ des Londoner Padernice) bringen er und Myra eine Reihe von Freunden und Bekannten um, indem sie eine Mordorgie reinszenieren, die ihm einst Galewski als Weihnachtserlebnis von Auschwitz berichtet hat. Sie finden ein glaubhaftes Alibi. Chris James, dessen Vater unter den Ermordeten ist, schreibt darüber an Jacobson und bringt dabei die Rede auf Padernice. Als Erbe des väterlichen Vermögens hat er alles, was er sich immer gewünscht hat:

“Country house, Daimler, lovely five-acre garden, fame of a kind, some splendid antiques. And yet I feel I have nothing. I feel hollow. An ‘existential void’ – as you say about the West (...R.H.) We’re enslaved (...R.H.) by trivia, by the mad pursuit of personal happiness, diversions. As if by a black swarm of insects. (You told me once, long ago, how you’d dreamt the name ‘Padernice’, meaning purification, in an insect-dream.“⁵⁵

Er wünscht Jacobson: “I hope your return to Padernice will not be too harrowing.“⁵⁶

Chris James wird mehr und mehr zu einem Echo von Jacobson, übernimmt dessen Ansichten. Er muß die antisemitischen Inhalte von Jacobsons ursprünglichem Padernice-Albtraum kennen, denn dieser hat ihm den Bericht von Galewski übergeben (den er als seinen Cousin ausgibt). Gleichwohl erwähnt er sie nicht, widerspricht ihnen nicht. Seine Zustimmung zu Jacobson führt ihn in gewisser Weise zurück nach Auschwitz. Er beschließt, statt Therapeut Schriftsteller zu werden. Er vermutet eine Verwandtschaft zwischen modernistischer Ästhetik und den Vernichtungslagern, zwischen Hitler und Kafka.⁵⁷ In seinem ersten Roman läßt er einen überlebenden Häftlingsarzt die winterliche Szene vor seinem Fenster als Erinnerung an die „Heimat“ Auschwitz erfahren: ““There is no colour in the landscape: it’s very like Auschwitz in winter. In other words, it’s home. If you spent any time in Auschwitz, that becomes the home you can never forget.”“ Der Rezensent des Romans interpretiert dessen Autor:

“In a sense, James suggests, the camps are the common home to everyone who lives under their evil and enormous shadow. The mentality

55 Ebenda, S. 241.

56 Ebenda, S. 242.

57 Vgl. ebenda, S. 217, 228.

that shaped them, in the cause of a perverted 'reason' is still with us. In the words of the surviving prisoner-doctor: 'Whom the gods wish to destroy, they first make rational.'⁵⁸

Der letzte Satz, der hier einem Häftlingsarzt unterschoben wird, ist ein wörtliches Zitat Jacobsons.⁵⁸ Was zunächst wie eine Distanz zu jenem aussieht, ist keine.

Chris James ist nicht der einzige der jüngeren Generation, den Jacobson in Padernice einzuführen sucht. Nach dem Weihnachtsmassaker deutet er Phil, dem minderjährigen Sohn von Lilian und Stephen Rhodes (beide Eltern gehören zu den Opfern von Jacobsons Weihnachtsparty) unter dem Briefkopf „Padernice, January 22, 1991“ an, er müsse befürchten, von den Fahndern des Wiesenthal-Zentrums zur Aufklärung von Holocaust-Verbrechen belastet zu werden. Er gibt vage Hinweise auf seine und Galewskis Metamorphosen, kündigt seinen und Myras Selbstmord an und vermacht ihm ein Requisit aus Auschwitz, aus dem seine Identität als Dr. Lorenz hervorgeht, mit dem Wunsch, er und seine Generation “will make a better job of it than we did.”⁵⁹ Seine annoncierte Selbstverbrennung ist indessen nur eine weitere Camouflage. Er und Myra tauchen als jüdisches Ehepaar Dr. Orenberg aus Paraguay auf der Krim auf, wo sie Dr. Becker treffen, der durch Zufall in einer Urlauberin aus der ehemaligen DDR seine in Auschwitz aus der Gaskammer gerettete Tochter Ellie (alias Alma Stolb, alias Alma Koch) erkennt (ohne daß diese weiß, daß Becker, vorher Galewski, ihr Vater ist). Alma Koch ist nach dem Tod ihres „Vaters“ (Adoptivvaters) hinter dessen wahre Identität als SS-Arzt und Mörder Dr. Stolb gekommen und daran psychisch zerbrochen. Sie bezeichnet sich als unpolitisch, aber sie hat Verständnis für den neuen Rechtsradikalismus nach dem Zusammenbruch der DDR. Die Jugend im Osten sei arbeitslos, ohne Hoffnung und fühle sich enteignet. Sie (die selbst geborene Jüdin ist, ohne es zu wissen), habe nichts gegen die Juden, findet aber deren Rückforderung von verlorenem Eigentum bedenklich.⁶⁰ Sie wünscht, ihrem „Vater“ vergeben zu können und erhofft sich dazu die Hilfe von Orenberg und Becker.

Auschwitz scheint alles in sich hineinzuziehen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es scheint das Codewort für eine Ordnung zu sein, die alles

58 Ebenda, S. 264.

59 Vgl. ebenda, S. 243.

60 Vgl. ebenda, S. 267.

aufnimmt, um es zu vernichten (Jacobson erzählt Rachel Brandt, das Wort *Vernichtungslager* sei „a word full of poetry and enchantment for them“ gewesen.⁶¹) Dies gilt für die Charaktere des Romans (sogar Rachel Brandt scheint zum Schluß das Spiel der Orenbergs mitzuspielen) ebenso wie für die vielen Zitate und Anspielungen auf die Bibel, die homerischen Epen, die europäische Literatur, Kunst und Musik. Alles erscheint in einer tendenziell unendlichen Kette von Assoziationen, Korrespondenzen und Analogien deplaziert, pervertiert und diskreditiert. Den Höhepunkt erreicht diese Perversion, wenn Lorenz und Galewski kurz vor der Befreiung von Auschwitz (mit unausgesprochenem, aber unausblendbarem Bezug auf das weitergehende Morden) gemeinsam den Chorus Mysticus der Schlußpassage von Faust II zitieren: “‘Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis (...R.H.)/ Das Unzulängliche./ Hier wird’s Ereignis;/ Das Unbeschreibliche/ Hier wird’s getan.’“⁶² Der Text schlägt dem Leser in solchen Passagen, die das Gesagte unmittelbar in seinen Implikationen perspektivieren, geradezu den Atem.

Auschwitz als nihilistische „Heimat“ impliziert Momente eines ebenso zynischen Gegenbildes: Ambiguität in allem, bedingte Menschlichkeit, die ihren Preis hat, wie auch umgekehrt eine Unmenschlichkeit, die (gelegentlich) menschlich „korrumpiert“ werden kann, eine minimale Ethik innerhalb maximaler Unmoral. Galewski beobachtet Judith Korczak: “There was an ambiguity about her, as there was about the doctors, indeed all of Auschwitz. How could it have been otherwise?“ Sie verdankt ihm ihr Leben, aber um den Preis ihrer Beihilfe zum Mord an Häftlingen: “You saved my life, I think. I’m not sure if there’s a life to save, any more (...R.H.) You’ve saved me and destroyed me.“⁶³ Hierher gehört auch die Bemerkung von Jacobson über Stangl, den Kommandanten von Treblinka:

“He killed a million people, yet (...R.H.) he was *fundamentally* quite a nice man.“ Und auf die Gegenwart bezogen: “Go into your local at a busy hour, and somewhere there – given the wrong circumstances, ambitious, frightened, obedient – is Stangl. Instead, not having been put to the test, he is perhaps planning a charity run.“⁶⁴

Relative Humanität-Inhumanität, relativ zu den Umständen. Kunst wird in einer solchen Umgebung selbst krank. In dem Film, der in der Ausstellung

61 Vgl. ebenda, S. 235.

62 Ebenda, S. 253.

63 Ebenda, S. 61.

64 Ebenda, S. 127.

gezeigt wird, bezeichnet der alte, bettlägrige Munch seine Bilder im Beisein eines SS-Offiziers, der ihn zur Kollaboration ermuntert, als seine „sick children“.⁶⁵

Daß diese Schrumpfstufe einer opportunistisch verkürzten Ethik nicht ausreichend, daß sie keinesfalls als der implizite Maßstab des Romans betrachtet werden kann, wird an vielen Stellen durch das Verfahren der Textmontage deutlich. Ein prägnantes Beispiel der strukturell erzeugten, ironischen Distanz bietet das letzte Kapitel, das den sarkastischen Titel „Consolation“ trägt. Es besteht aus einem vierzeiligen Auszug aus einer Rede zur Eröffnung des Museums für die ermordeten Kinder von Byelaya Tserkov. Sie wird gehalten von einem bejahrten deutschen Bischof, der im Krieg als Wehrmachtspfarrer das Kindermassaker ohne Protest miterlebt und nach dem Krieg eine geistliche Karriere machen konnte. Die Passage lautet:

“‘The cries of the children’, said the aged German bishop, in the crowded museum, ‘will be heard no more. For those of us here who were involved, innocently, and who fought with all our strength to save them, there is but one consoling thought...’“⁶⁶

Den tröstlichen Gedanken, welcher den offensichtlichen Verdrehungen nur eine weitere hinzufügen könnte, spart der Roman aus.

Pictures at an Exhibition stellt eine verlogene und kompromittierte Nachkriegsgesellschaft aus. Sie ist von den Folgen des Holocaust geprägt. Ihr Bewußtsein weist quer durch die Generationen hindurch totalitäre Anfälligkeiten auf. Dies kennzeichnet auch den Umgang mit den historischen Dokumenten des Genozids. Die Rezeption der Zeugnisse von Byelaya Tserkov durch die Charaktere des Romans entlarvt diese durch das Ausmaß von Naivetät, Verschleierung und dubioser Instrumentalisierung. Thomas' experimentelle Textmontage organisiert einen pessimistischen Blick auf eine skandalöse Wirkungsgeschichte. Kollidiert diese Sicht mit dem Blick des Historikers oder bildet sie seine Ergänzung?

65 Vgl. ebenda, S. 188.

66 Ebenda, S. 277, vgl. ebenda auch S. 200. Vgl. Klee, E./ W. Dreßen/ V. Rieß 1988, S. 132.

Literatur

BUSCH, Frederick (1993): The Man from Auschwitz. In: The New York Times, October 31, 1993, Sunday, Late Edition.

DOORSKY, Yasmin (1995) (Hrsg.): Representations of Auschwitz, Oswiecim.

FRIEDLANDER, Saul (1992) (Hrsg.): Probing the Limits of Representation, Cambridge, Mass.

KLEE, E., W. DREEBEN, V. RIEß (1988) (Hrsg.): „Schöne Zeiten. Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer, Frankfurt am Main.

KUZNETSOV, Anatoly (1967): Babi Yar, New York.

THOMAS, D. M. (1988): Memories and Hallucinations, London.

THOMAS, D. M. (1993): Pictures at an Exhibition, London.

THOMAS, D. M. (1996): The White Hotel, London.

WINGROVE, D. und D. M. THOMAS (1982): Different Voices. In: London Magazine (February).

YOUNG, James E. (1988): Writing and Rewriting the Holocaust, Bloomington und Indianapolis.

(Der Beitrag wurde in gekürzter Version zuerst abgedruckt in: Hard Times Nr. 75, Berlin 2003.)