

Individual(l)tag

Single-day Novels zwischen Augenblicksästhetik und Alltagskritik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von

Anne Christina Scheuss

aus

Bonn

Bonn 2024

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

PD Dr. Neil Stewart
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Sabine Mainberger
(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Christian Moser
(Gutachter)

Prof. Dr. Barbara Schmidt-Haberkamp
(weitere prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 26.09.2022

Meiner Familie

1	Individual(l)tag	6
1.1	Von einzelnen und von allen Tagen. Zur Einleitung	6
1.2	„Flaschengeister“. <i>Single-day Novels</i> : Definition und Forschungsstand	14
1.3	The ‚troubled career‘ of everyday life	21
1.3.1	Alltag als Erfindung der Moderne	25
1.3.2	Alltag als wissenschaftlicher Gegenstand	29
1.3.3	Phänomenologie des Alltags – Alltägliches Erzählen	40
1.3.4	Alltag und Literaturwissenschaft	44
1.4	Textkorpus und Methode	48
2	„Jeder Moment wird absolut“. Literarische Motive des Augenblicks	54
2.1	<i>Spots of time</i> – Wordsworths holistische Augenblicke	56
2.2	Epiphanien als Epochensignatur?	63
2.3	Jemanden erkennen – Joseph Conrads <i>Moments of Vision</i>	66
2.4	„Mere straws in the wind“ – Joyces <i>Epiphanies</i>	71
2.5	„Chercher? Pas seulement: créer“ – Zu Proust	81
2.6	Die Phänomenologisierung des Augenblicks – Virginia Woolfs <i>Moments of being</i>	87
3	Eine ‚alltägliche Optik‘ – Alltagskritiken	103
3.1	Alltäglich sein oder nicht sein – Das versteckte Potenzial des Alltags. Henri Lefebvres <i>Critiques de la vie quotidienne</i>	103
3.2	„Tout est quotidien, dans le quotidien“ – Maurice Blanchots Ontologisierung des Alltags	115
3.3	Der Zoo der Alltagspraktiken – De Certeaus Poetik des Alltagslebens. <i>L’invention du quotidien</i>	118
4	<i>Single-day Novels</i> als Romane des Alltags	131
4.1	‚The dailiest day possible‘? James Joyce, <i>Ulysses</i>	131
4.1.1	‚How’s the body?‘ – Alltägliche Wahrnehmung	135
4.1.2	‚Wandering Rocks‘ oder ‚Im Maschenwerk des Alltags‘	140
4.1.3	‚Ithaca‘: Die Tagesbilanz ziehen	148

4.2	‚What composes the present?‘ Virginia Woolf, <i>Mrs. Dalloway</i> und <i>Between the Acts</i>	155
4.2.1	Wiederholung mit Modifikation. Selbstbeobachtung als Formproblem	155
4.2.2	‚What composes the self?‘ Subjektive Standortbestimmung als Kreation der Gegenwart – Zu <i>Mrs. Dalloway</i>	163
4.2.3	‚What composes the present (in) art?‘. Zu <i>Between the Acts</i>	182
4.3	Die ‚Temperatur des Tages‘ messen. Wolfgang Koeppen, <i>Tauben im Gras</i>	200
4.3.1	Scheitern der Geschichte(n). Zur Problematik einer erschöpfenden Lesart von <i>Tauben im Gras</i>	205
4.3.2	Im Vakuum der Gegenwart – Atempause ohne Atem	213
4.3.3	Urlaub wider Willen – Zum Alltag verurteilt	222
4.3.4	‚Es war nicht Zufriedenheit, es war Bescheidung‘ – Existenzielle Momentaufnahmen	228
4.4	‚Sur le chemin de la salle d’attente mobile‘. Michel Butor, <i>La Modification</i>	233
4.4.1	Paris oder Rom? Oppositionen versus Relationen	240
4.4.2	‚À l’école du regard‘ – Rom in Paris sehen	244
4.4.3	‚De l’autre côté de... ?‘ Visuelle Selbstverortung	250
4.5	‚Nowadays of destruction – reconstruction – destruction‘. Christopher Isherwood, <i>A Single Man</i>	259
4.5.1	‚Waking up begins with saying am and now‘ – Der Verlust des Ichs in der Konstruktion von Sein und Zeit	266
4.5.2	Them and Us. ‚Doing Identity‘ als (De)Konstruktion der ‚American utopia‘	275
5	In einen Maßstab bringen – Fazit	287
	Siglenverzeichnis	294
	Literaturverzeichnis	297

1 Individual(I)tag

1.1 Von einzelnen Tagen und allen Tagen. Zur Einleitung

[I]n[] the cottage parlour, there are the tea things on the table; the hard windsor chairs; tea caddies on the shelf for ornament; the medal under a glass shade; vegetable steam curling from the pot; two children crawling on the floor; and Liz comes in and John catches her a blow on the side of her head as she slopes past him, dirty, with her hair loose and one hairpin sticking out about to fall. And she moans in a chronic voice animal way; and the children look up and then make a whistling noise to imitate the engine which they trail across the flags, and John sits himself down with a thump at the table and carves a hunk of bread and munches because there is nothing to be done. A steam rises from his cabbage patch.¹

Dieses Zitat ist kein Auszug aus einem Erzähltext des Naturalismus, auch wenn die detaillierte Schilderung des Interieurs wie eine Milieustudie wirkt, in der Liz und John als exemplarische Vertreter:innen eines frustrierenden, kleinbürgerlichen Alltags erscheinen, in dem spontane Gewaltakte die Kommunikation ersetzt haben. Alternativlosigkeit und Langeweile stellen dabei zugleich den Auslöser für die gewaltsame Geste wie den zur Routine gewordenen Zustand des Familienlebens dar, wodurch diese eine Szene als willkürliches Beispiel einer ganzen Reihe ähnlicher, regelmäßiger Wiederholungen erscheint.

Tatsächlich findet sich diese Szene der als Normalität geschilderten unerträglichen Alltäglichkeit in einem Essay Virginia Woolfs, der sich eigentlich darum bemüht, dem Gegenmodell des Alltags auf den Grund zu gehen: „Yet what composed the present moment?“ (MSN 509), fragt sich die unpersönliche Erzählstimme in „The Moment: Summer’s Night“ (circa 1938), um der Komposition dieses Augenblicks – dem titelgebenden Sommerabend – in seiner Zusammensetzung aus körperlich wahrnehmbaren Eindrücken und von der Präsenz dieser Eindrücke angestoßenen Assoziationen auf den Grund zu gehen. Der unangenehm voyeuristische, auch die Lesenden zur alternativlosen Passivität verurteilende, intime Einblick in das häusliche Drama stellt sich als imaginäre Szene heraus, die aus der Gegenwart des tatsächlich sehr friedlichen Sommerabends auf ein Stichwort hin evoziert wird. Die poetischen Implikationen dieser Augenblicks-Skizze werden an späterer Stelle wiederaufgegriffen und differenziert, für diesen Moment soll erst einmal nur das darin aufscheinende Spannungsverhältnis von Augenblick und Alltag weiterverfolgt werden.

Wie Marcel Proust oder James Joyce zählt Virginia Woolf zu den Schreibenden des frühen 20. Jahrhunderts, deren Werk den außergewöhnlichen Augenblick als ästhetisches

¹ Virginia Woolf, „The Moment: Summer’s Night“, in: *The Essays of Virginia Woolf*, Band 6: 1933-1941 and Additional Essays 1906-1924, hg. v. Stuart N. Clarke, London: Hogarth Press, 2011, S. 509-514. Hier: S. 512. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text unter Angabe der Sigle „MSN“ sowie Nennung der Seitenzahl nachgewiesen.

Gegenmodell zur Erfahrung eines als entindividualisierend empfundenen, soziokulturellen Alltags versteht, dem die Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihrem naturalistischen Ansatz zu einer eigenen Ästhetik verholpen hat. Wo das Individuum seinen Subjektstatus nicht mehr durch gesellschaftliche Distinktion gegen die Bedrängnisse von Beschleunigung, Rationalisierung und Kontingenzerfahrung einer als entfremdet empfundenen Gegenwart verteidigen kann, reagiert die Kunst mit einer Innerlichkeit und Subjektivität, die es erlaubt, einzelne Momente aus dem unaufhaltsamen Strom der Zeit zu privilegieren, daran und darin zu verharren und die Zeit so für einen kurzen Augenblick anzuhalten. Als literarisches Motiv erstellen diese von der Forschung pauschal unter dem Begriff *Epiphany* gefassten Momente besonderen Bewusstseins ein eigenes Perzeptions- und Bewusstseinsmodell, das dieser Literatur den Status eines subjektivistischen Ästhetizismus eingebracht hat, der sich nicht noch weiter von den gesellschaftlichen Realitäten des Alltags des frühen 20. Jahrhunderts entfernen könnte. Alltag, so scheint es, ist also der Sammelbegriff für ein soziokulturelles Phänomen, während der bedeutungshafte Augenblick der intensiven Ich- und Welterfahrung sich überhaupt nur als ästhetisches Prinzip einer solchermaßen anti-naturalistischen und anti-alltäglichen Kunst behaupten kann.

Wie das Beispiel von Virginia Woolfs Essay zeigt, ist der Alltag jedoch alles andere als aus der Sphäre dieser Kunst verdrängt: Lässt er sich z.B. nicht aus der Zusammensetzung einer jeden Gegenwart herausdifferenzieren, begegnet er in anderen literarischen Augenblicksmotiven des frühen 20. Jahrhunderts als Modus der subjektiven Wahrnehmung oder als Resource für Beobachtungen des Außergewöhnlichen. Dabei stellt das Phänomen des Alltags kaum nur das antagonistische Gegenmodell eines individuellen Bewusstseinsaktes dar, sondern wird immer produktiv in eine Dynamik von Subjekt, Lebenswelt und Wahrnehmung eingebunden und in diesem Prozess von Perzeption, Reflexion und Produktion auf sein poetisches und ästhetisches Leistungsvermögen hin untersucht. Mit dem Augenblicksmotiv geht so in der Regel eine Tendenz zur (auto)poetischen Reflexion einher, die in den jeweiligen Texten auch immer eine Ästhetik des Augenblicks entwirft, wie sich entlang der Untersuchung ausgewählter Augenblicksszenarien zeigen wird. Die Ästhetik des Augenblicks wird dabei von drei markanten Wahrnehmungsphänomenen begleitet: Diese betreffen die Beobachtung einer veränderten Temporalität, ein zunehmendes Bewusstsein für den eigenen Körper als Wahrnehmungsinstanz sowie das veränderte Bewusstsein für bis dato nicht (bewusst) wahrgenommene Dinge, die so erstmals in den Fokus geraten oder in einem neuen Licht erscheinen. Die bewusst auf die visuelle Perzeption verweisende Wortwahl sowie der gezielte Gebrauch des Terminus Augenblick deuten auf die Vergegenwärtigungsfunktion des Augenblicks hin, die Abstraktes konkretisiert, Flüchtiges

konzentriert und Unbewusstes vor Augen führt. Die Sphäre des Alltags stellt in diesen Modellen sowohl den Ort der Augenblickserfahrung wie in ihrer Modalform als Alltäglichkeit die Art und Weise des Erlebens dar. Erscheint das literarische Motiv des Augenblicks so zunächst als Gegenmodell zur Erfahrung einer soziokulturellen Alltagswirklichkeit, zeigt sich, dass vor allem die Augenblicks-Texte ein frühes Beispiel für einen rehabilitierenden Umgang mit dem Alltag abgeben.

Diskursiv wird daran zeitgleich mit den kulturkritischen Untersuchungen Walter Benjamins, Siegfried Kracauers und Georg Simmels zur Verfasstheit der Gegenwart gearbeitet, die den Alltag als Gegenstand der wissenschaftlichen Reflexion überhaupt erst entdecken. Bevor diese Beobachtungen zur Vielschichtigkeit und dem damit einhergehenden, produktiven und kreativen Eigenwert des Alltags in den am prominentesten von Henri Lefebvre und Michel de Certeau hervorgebrachten Alltagskritiken formuliert werden, die dann selbst eine neue Phase des Umgangs mit dem Alltag auslösen, unterhält die Literatur sozusagen vor der Zeit einen diversen Alltagsdiskurs, der das versteckte Leistungsvermögen des Alltags erkennt und versucht, sich den vielzähligen Ambivalenzen des Gegenstandes mit den ganz eigenen Verfahren und Stilmitteln anzunähern.

Dabei stellt sich der Alltag auch für die Literatur als Paradox des Zugriffs und der unklaren Gegenständlichkeit aus. Als lebensweltliche Realie, der jede Existenz ausgesetzt ist, stellt der Alltag nicht nur die ästhetische Repräsentation, sondern jedes Adressieren vor das Problem des ‚Zugriffs auf Augenhöhe‘: Mit jeder Form von Aufmerksamkeit scheint der Alltag seine eigene spezifische Verfasstheit, seinen alltäglichen Eigenwert, zu verlieren. Wird er als etwas Besonderes betrachtet, wird er seiner Alltäglichkeit beraubt, was wiederum auch für Darstellungen des Alltags als besonders sinnentleert und banal gilt. Will man den Alltag seiner Alltäglichkeit nicht berauben, so bleibt er am besten unangetastet und diskursiv ignoriert. Rückt der Alltag jedoch in den Diskurs, eröffnen sich notwendigerweise Dichotomien, die Alltag immer als Gegensatzpaar denken. Die Oppositionspaare öffentlich/privat, bedeutsam/banal und aktiv/passiv sind dabei sicherlich die augenfälligsten, doch könnte man auch um männlich/weiblich und individuell/kollektiv erweitern. Zwischen diesen Polen erscheint es unmöglich, den Alltag ganz zu erfassen. Maurice Blanchot bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „[L]e quotidien échappe, c’est sa définition.“²

² Maurice Blanchot, „La parole quotidienne“, in: Ders., *L’entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, S. 355-366. Hier: S. 355. Im Folgenden werden Zitate dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „PQ“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

Auch die epiphanen Texte können dieses Spannungspotenzial nicht auflösen, machen es sich, wie sich im zweiten Kapitel dieser Arbeit zeigen wird, jedoch als textimmanentes Leistungsvermögen zunutze, sodass Alltag weniger als Was, sondern als Wie der Darstellung zur Repräsentation gelangt. Diese grundlegende Verschiebung von der Bedeutung als scheinbar selbst-evidente Dimension des ‚Hintergrunds‘, vor der sich so etwas wie das Außergewöhnliche überhaupt abhebe und zur Geltung kommen könne, hin zu einem Modus der Alltäglichkeit, der vor allem das heterogene Erleben von Wirklichkeit bedeutet, ist maßgeblich in den Augenblicksästhetiken des frühen 20. Jahrhunderts zu verorten, wobei dies eher ‚en passant‘ im Kontext der poetischen Auslotung der Beziehung von Subjekt und Lebenswelt geschieht. Dem so jedoch deutlich aufscheinenden, engen Zusammenhang von Alltag und Wirklichkeit soll in dieser Arbeit nachgegangen werden, indem besondere alltägliche Schreibweisen in den Blick genommen werden, die sich darum bemühen, das dem Alltag eigene Paradox als Modus der Alltäglichkeit zu repräsentieren. Während der Alltag in den Augenblicksästhetiken nur einen Faktor für die Reflexion des Wahrnehmungsaktes und die damit verbundene Identitätskonstruktion darstellt, soll eine literarische Form in den Fokus gerückt werden, in der sich der Alltag noch intensiver konzentriert und die so verspricht, Alltäglichkeit als inhaltlich-motivisches wie formal-ästhetisches Prinzip zu vergegenwärtigen, also zugleich in Erscheinung treten zu lassen und diskursiv zu reflektieren.

In Annäherung an ein solches Format soll zunächst eine weitere literarische Alltagszene in den Blick genommen werden: „[T]he whole human story is contained in every day of every life more or less the way the blueprint for an entire organism is present in every strand of its DNA,”³ bemerkt der US-amerikanische Schriftsteller und Drehbuchautor Michael Cunningham anlässlich der Verfilmung seines Romans *The Hours* (1998) durch Stephen Daldry im Jahr 2002. Damit spricht er dem Tag ein über sich selbst hinausweisendes Potenzial zu, das nicht nur für das Zeitmaß selbst gilt, sondern auch für die ästhetische Dimension des Tagesformats, beruht sein Roman doch gleich in mehrfacher Weise auf einer solchen ‚Tagespoetik‘: *The Hours* erzählt von drei Tagen des 20. Jahrhunderts, die durch Virginia Woolfs Roman *Mrs Dalloway* (1925) nicht nur inhaltlich, sondern auch formal verknüpft werden. Während ein in den 20er-Jahren angelegter Erzählstrang von Woolfs ersten Skizzen ihres neuen Werks erzählt, der in dieser frühen Phase noch den Titel *The Hours* trug, rückt ein zweiter Erzählstrang eine begeisterte Leserin des fertigen Romans in den Mittelpunkt: Mithilfe von *Mrs. Dalloway* sucht

³ Michael Cunningham, „The Novel. The Movie. My Baby Reborn. ‘The Hours‘ brought Elation, But Also Doubt“, in: *New York Times*, 19.01.2003, S. 22.

die junge Mutter Laura Brown⁴ dem erdrückenden Hausfrauendasein in einer amerikanischen Vorstadtsiedlung der späten 40er zu entkommen. Am Ende des Tages ist sie mit den von der Hausarbeit und Kinderbetreuung für die Lektüre gestohlenen Minuten nicht nur kurzzeitig ihrem Alltag entkommen, sondern beschließt auch, ihren Mann und Sohn zu verlassen. Für diesen Sohn wiederum richtet die Protagonistin des dritten, in den 90er-Jahren in New York angesiedelte Erzählstrang, deren Vorname ihr den Spitznamen ‚Mrs Dalloway‘ eingebracht hat, eine Geburtstagsparty aus, die das Geburtstagskind jedoch nicht erleben wird: Wie Septimus in Woolfs Roman stürzt sich der schwerkranke Richard aus dem Fenster in den Tod. Was hier wie eine (tragische) kausale Verknüpfung von Fiktion und (fiktionaler) Wirklichkeit erscheint, wird jedoch nicht als Kettenreaktion erzählt, sondern als Phänomen der Wiederholung, der Analogien und Ähnlichkeitsverhältnisse, die das Potenzial des Tages als eine auffällige Doppelbödigkeit von singulärem Ereignis und Sukzession aufzieht, denn erst durch das Nebeneinanderstellen dieser historisch und räumlich voneinander abweichenden Einzeltage lässt sich ein interner Zusammenhang wie eine strukturelle Ähnlichkeit erkennen. Jeder dieser drei erzählten Tage ist zugleich Einzelphänomen wie Glied einer ganzen Reihe von Tagen, steht also singulär für sich und – um das von Cunningham aufgeworfene Bild des DNA-Strangs zu nutzen – ist doch zugleich Träger generischer Informationen, die wiederum nicht nur auf die individuelle Existenz, sondern darüber hinaus auf die kollektive Verfasstheit von Existenz in Tagen verweist. Dass Cunningham das poetische Potenzial des Tages in Analogie zu einem biologischen Phänomen erläutert, ergibt sich wiederum aus dem Tag selbst: Als einziges sinnlich erfahrbares Zeitmaß ist der Tag die wichtigste Ordnungsgröße für das Erleben von Existenz. Das Leben – so könnte man sagen – vollzieht sich *in* Tagen; sie sind dabei in die Physiologie des menschlichen Körpers eingeschrieben, dessen Rhythmen sich nach dem kontinuierlichen Wechsel von Tag und Nacht richten⁵, und auch die Psyche stützt sich auf das Zeitmaß des Tages als Spanne, in der Bewusstsein und körperliche Empfindungen wahrgenommen werden. Das Aufwachen nach der Nachtruhe markiert dabei in der Regel nicht nur den Beginn eines neuen Tages, sondern auch und vor allem den Beginn eines neuen Bewusstseinsintervalls, in dem sich das

⁴ Zur Bedeutung des Namens Brown als Metapher für das Alltägliche vgl. Kapitel 4.2.1.

⁵ Eine vollständige Phase der Mitose dauert circa 24 Stunden, vgl. Hans Halberg, „Chronobiology“, in: <http://www.scholarpedia.org/article/Chronobiology> (zuletzt aufgerufen am 02.07.2022). Die wichtige Bedeutung des chronobiologischen Rhythmus für den menschlichen Körper erkannte auch das Nobelpreis-Komitee an, das die Forschungen der Physiologen Jeffrey C. Hall, Michael Rosbash und Michael W. Young 2017 mit dem Nobelpreis für Medizin auszeichneten. Den US-Amerikanern gelang es bereits 1984, das Gen zu isolieren, das für die Regulation der ‚inneren Uhr‘ zuständig ist, welche die Physiologie des menschlichen Körpers so an den kosmischen Rhythmus der Erdrotation angleicht (siehe: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2017/, zuletzt aufgerufen am 02.07.2022).

Subjekt nach der unbewussten Phase des Schlafens aufs Neue im eigenen Leben einrichtet.⁶ So verweist der Psychologe William James auf die Bedeutung des Aufwachens für die (Re)Konstruktion des Selbst als Einheit: „Each of us when he awakens says, Here’s the same old Me again, just as he says, Here’s the same old bed, the same old room, the same old world.“⁷ Als repetitive Figur besitzt der Tag so auch die Funktion als kontextueller Rahmen des Wiedererkennens, in dem sich das Subjekt überhaupt nur als dauerhafte Entität erleben und versichern kann. Über die physiologische und psychologische Bedeutung hinaus spielt der Tag eine wichtige Rolle für das individuelle und kollektive Zurechtfinden im Abstraktum Zeit. Erst wenn diese abstrakte Größe durch das sinnliche Erleben unterschiedlicher Zustände differenziert und in einzelne Abschnitte organisiert werden kann, ist ein Sprechen von einer temporalen Ordnung und eine Lokalisierung in der Zeit möglich.

Versucht man den Tag figurativ zu erfassen, stellt z.B. die Metapher des Mikrokosmos oder auch die Redewendung vom „Lebensabend“ das metonymische Potenzial des Tages heraus, das darüber hinaus mit einer besonderen Raumzeitlichkeit ausgestattet wird. Als Zeitraum, in dem Existenz erlebt wird bzw. als Summe von Zeiträumen, in denen Existenz geschieht, ist der Tag zugleich größtmögliche Wahrnehmungsdimension wie kleinste (wahrnehmbare) Einheit und besitzt damit eine paradoxe Struktur, aus der sich ein der Figur eigenes Spannungsverhältnis aufzieht. Als besondere Figur der Synekdoche trägt der Tag sowohl die Dynamik des *Pars pro toto* wie des *Totum pro parte*.⁸ Eine weitere Figur, die die Selbstreferentialität des Tages erfasst und als beschreibende Terminologie eine wichtige Funktion in dieser Arbeit einnehmen wird, ist die Form der *Mise en abyme*, die dann besonders ins Spiel gebracht werden kann, wenn es um das räumliche und visuelle Potenzial des Tages geht.

Um den Tag mit dem Alltag in Beziehung zu setzen, bietet es sich zunächst an, den Tag als Zeiteinheit des Alltags zu verstehen, denn auch der Alltag geschieht *in* Tagen, welche den Alltag strukturieren und das gleichmäßige Ablaufen zyklischer Zeit in einen Maßstab setzen. Gerade das Maß des Tages erscheint zunächst als Garant und Figuration der lähmenden Routine des Alltags. Geht man jedoch von dem per se sinnstiftenden Format des Tages aus, stellt der

⁶ Till Roenneberg stellt in seinem gleichnamigen Aufsatz anschaulich dar, welche Konsequenzen ein „Leben zwischen Uhren“ für den Organismus und die Psyche hat (vgl. Ders., „Ein Leben zwischen Uhren“, in: *Was ist die Zeit?*, hg. v. Peter Gendolla und Dietmar Schulte, München: Fink, 2012, S. 57-67).

⁷ William James, *Psychology. Briefer Course*, New York: Macmillan, 1962, S. 215. Dieser Moment des Wiedererkennens ist es, der die Vorstellung einer homogenen Zeit erzeugt. Henri Bergson, der diese Vorstellung als Illusion verabschiedet, betont ebenfalls das Format des Tages als wichtigste Markierung eines psychologisch bedeutsamen Zeitintervalls, das grundsätzlich wichtig ist, um Veränderungen der Wahrnehmung oder Erfahrung verzeichnen zu können. Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit, Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinstatsachen*, Jena: Eugen Diederichs, 1920.

⁸ Vgl. Gert Ueding und Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, (5., aktualisierte Auflage), Stuttgart u.a.: Metzler, 2011, S. 290.

Tag sich als exponierte Erscheinungsform des Alltags heraus, in der der Alltag in seiner ganzen paradoxen Bedeutung in Erscheinung tritt, die durch das metonymische Format des Tages besonders hervorgehoben wird.

Single-day Novel, die, wie im nächsten Kapitel näher erläutert wird, selbst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts sind, erscheinen so als prädestinierte ästhetische Form einer ‚alltäglichen‘ Alltagsreflexion, die dem Alltag sowohl als Struktur einer lebensweltlichen Erfahrung wie als formale Struktur der Repetition von Ähnlichem gerecht wird und so verspricht, das dem Alltag eigene Problem der erst nachträglich konstatierten diskursiven Verfehlung auszuhebeln. Im Folgenden werden sechs zwischen 1922 und 1964 entstandene Romane dieses Formats auf das besondere alltägliche Potenzial hin untersucht. Im Fokus der jeweiligen Analysen stehen ästhetische Verfahren der Alltäglichkeit – sowohl motivische wie formalästhetische –, die den bereits für die Augenblicksästhetik konstatierten Modus des Alltäglichen als heterogenes Erleben der Wirklichkeit in den Blick nehmen. Der somit abgesteckte historische Zeitrahmen dieser Untersuchung entwirft dabei zugleich auch den Problemhorizont. So fragt diese Untersuchung gezielt nach dem Beitrag des *Single-day*-Formats für den Alltagsdiskurs, das mit der unerwarteten Alltäglichkeit der Augenblicksliteratur aufgeworfen und von Alltagskritiken nachträglich formuliert wird. Sowohl Lefebvre wie de Certeau weisen in ihren Modifikationen des Entfremdungsnarrativs des Alltags auf die Bedeutung der Literatur als Träger einer besonderen Alltagslastigkeit hin, die mehr als den oben skizzierten Hintergrund für das davor aufblitzende ‚Wesentliche‘ bedeutet. Der literaturwissenschaftliche Diskurs hat diese Funktion erst in jüngerer Zeit erkannt, den Beitrag des *Single-day Novel* bisher jedoch völlig übersehen. Ziel dieser Arbeit ist es dabei nicht, die in den Alltagskritiken entworfenen Beobachtungen auf die ausgewählten Romane zu übertragen, vielmehr sollen die Texte als ästhetische Austragungsorte eines das 20. Jahrhundert bestimmenden Alltagsdiskurses auf ihre jeweils eigene Poetik des Alltäglichen hin befragt werden. Es wird sich zeigen, dass alle diese Romane die von Blanchot konstatierte Qualität der Flüchtigkeit des Alltags mit jeweils eigenen Mitteln und Schreibverfahren reproduzieren und dennoch überwinden und dabei über die literarisch inszenierte Dimension des Alltags modellhaft Lesarten einer anderen Alltäglichkeit, die sich von dem eindimensionalen ‚alltäglichen Einerlei‘ distanziert.

Dabei geht es nicht darum, eine Evolution der Form aus der Augenblicksästhetik vorzuschlagen und nachzuvollziehen, stattdessen beruht diese Untersuchung auf der Beobachtung, dass in den epiphanen Texten des frühen 20. Jahrhunderts, den in der Mitte des Jahrhunderts entstandenen Alltagskritiken und den zwischen diesen beiden Alltagsdiskursen entstandenen

Vertretern des *Single-day Novel* eine besondere, eigendymisch-produktive Form des Alltags aufzufinden ist, deren Doppelbödigkeit in diesen Texten Rechnung getragen wird.

Selbstverständlich soll und muss deutlich daraufhingewiesen sein, dass die disziplinäre Differenz zwischen dem literarischen und dem kulturphilosophischen Alltagsdiskurs nicht einfach übergangen werden kann. Die Alltagskritiken werden als Beiträge zu einem frühen kulturwissenschaftlichen Ansatz gelesen, der den Alltag als besondere Herausforderung an die kritischen Methoden der klassischen Theorie der Einzeldisziplinen interpretiert und zugleich eine ‚antidisziplinäre‘ Lesart vorschlägt, die sich mit den Praktiken und der strukturellen Erfahrbarkeit von Alltag beschäftigt. An dieser Stelle bietet sich die literaturwissenschaftliche Analyse an, denn anders als etwa die Soziologie, die solche Strukturen erst durch empirische Verfahren als Untersuchungsgegenstand hervorbringen muss, liegt dieser mit und in literarischen Texten bereits vor. Da es sich in den für diesen Zusammenhang ausgewählten Texten nicht um eine Dokumentation einer sozio-kulturellen Wirklichkeit handelt, sondern um die sprachliche Inszenierung unterschiedlicher Erscheinungsformen und Wahrnehmungsmodi des Alltags, kann diese Analyse sich nicht auf die ‚raumausstatterische‘ Funktion des Alltags – eine solche wirft Virginia Woolf dem überholten Realismuskonzept der ‚Edwardians‘ Arnold Bennett, John Galsworthy und H.G. Wells vor⁹ – beschränken. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang eben nicht die alltäglichen Requisiten, sondern die Repräsentation der Alltagserfahrung selbst, die eng an ein wahrnehmendes Subjekt gebunden ist, das sich selbst in dieser als Wahrnehmungsprozess beschriebenen Alltagserfahrung als Ich entwirft, auf die Probe stellt, bedroht sieht, reflektiert, neu entwirft, usw. Dieser Vorgang der als Aufeinandertreffen des Individuellen und des Allgemeinen im und als Alltag geschildert wird, soll im Kern entlang der bereits für das Erleben des Augenblicks beobachteten Wahrnehmungsphänomene der veränderten Zeitlichkeit, der Bedeutung der körperlichen Erfahrung und als Fokusverschiebung vom (bisher) Unbewussten zum Bewussten untersucht werden. Dafür sollen genaue solche Szenen der Wahrnehmung wie der textuellen Verfahren in den Blick genommen werden, die eine konstatierte ‚wahrnehmbare Alltagshaltigkeit‘, die im nächsten Kapitel als besonderes Leistungsvermögen von *Single-day Novels* etabliert wird, entwerfen. Mit der als Phänomenologie des Alltags beschriebenen Erfahrbarkeit des Alltäglichen werden so Figurationen einer besonders konzentrierten Alltäglichkeit in den Blick genommen, die dem metonymischen Prinzip des Tagesformat Rechnung tragen.

⁹ Vgl. Kapitel 2.6 und 4.2.

1.2 ‚Flaschengeister‘. *Single-day Novels*: Definition und Forschungsstand

Der Begriff *Single-day* oder *One-day Novel* wird in der englischsprachigen Literaturwissenschaft zunächst als deskriptiver Gebrauchsbegriff verwendet, um die temporale Struktur von Romanen wie *Ulysses* oder *Mrs. Dalloway* zu beschreiben. Während andere Romanformen auf einen breiten Gattungsdiskurs zurückschauen können und in der Regel mehr als einen Definitionsversuch besitzen, hinkt der *Single-day Novel* in Bezug auf die wissenschaftliche Reflexion hinterher, wurde bisher weder ausdifferenziert noch definiert. Dabei sind sich Leser:innen und Feuilleton einig: Die Textform existiert und wächst, wovon auch die zahlreichen und häufig aktualisierten Literaturlisten und Top-Ten-Charts des *Single-day Novel* in Literaturforen im Netz zeugen.¹⁰ Erst im vergangenen Jahr veröffentlichte die Online-Ausgabe der britischen Tageszeitung *The Guardian* eine Liste von zehn *Single-day Novels*, die von Charles Dickens *Christmas Carol* bis zu Nicholson Bakers *The Mezzanine* reicht.¹¹ Der Verfasser dieser Liste, James Clammer, selbst Schriftsteller, erklärt, sich eher unverhofft als Autor eines solchen Romans (*Insignificance*, 2021) wiedergefunden zu haben:

I can't claim that writing such a work had been my intention. In seeking to bring to life the world of manual labour – a world not over-represented in modern fiction – I'd found it necessary to focus on the minute and the granular. If we can have police procedurals, why can't we also have plumbing procedurals? And quite quickly this technique of the tight focus, the super closeup, found itself being played out within the characters themselves, and their stories. There's a freedom, after all, to working within limits, and perhaps the most important limit is time itself. New possibilities for compression open up; opportunities for strange amplifications.¹²

Dass ein solches Genrepotenzial, welches die von Cunningham aufgebrachte Metapher des DNA-Strangs um einen Hinweis auf die Techniken zur Erzeugung dieses metonymischen Verhältnisses erweitert, im Kontext der Poetik eines Einzeltextes durch einen Schreibenden selbst formuliert wird, ist dabei bezeichnend für die Romanform, die sich nicht nur gegen einen globaleren Poetisierungsversuch, sondern auch gegen die Vereinnahmung in einen anderen Diskurs zu sperren scheint. Wie die folgende Untersuchung zeigen wird, werden solche theoretischen Überlegungen in der Regel ‚an Ort und Stelle‘, das heißt in der jeweiligen Romanpraxis oder im Kontext einer Autopoetik formuliert und reflektiert. Diese Tendenz zur

¹⁰ Vgl. u.a. „15 Novels that take place on a single day“ (<https://electricliterature.com/15-novels-that-take-place-in-a-single-day/>, zuletzt aufgerufen am 03.07.2022) und „10 Novels that take place on a single day“ (<https://www.flavorwire.com/213838/10-novels-that-take-place-in-a-single-day>, zuletzt aufgerufen am 03.07.2022).

¹¹ James Clammer, „Top 10 novels told in a single day“, in: *The Guardian*, 9. Juni 2021 (<https://www.theguardian.com/books/2021/jun/09/top-10-novels-told-in-a-single-day-james-clammer-insignificance?%202021>, zuletzt aufgerufen am 03.07.2022).

¹² Ebd.

Selbsterläuterung mag der Grund sein, weshalb das Phänomen *Single-day Novel* bisher wissenschaftlich unterreflektiert geblieben ist. Die verschwindend geringe Zahl an literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die sich darum bemühen, Einzeltexte als Guppenphänomen zu betrachten und solchermaßen gattungstheoretisch einzuordnen, scheitern an einer fehlenden Definition sowie einer daraus resultierenden Heterogenität der Einzeltexte. Dennoch formulieren diese Untersuchungen formpoetische Ansätze, die in dieser Arbeit weiter ausgeführt werden sollen.

Einen ersten Überblick verschafft sich David Leon Higdon, der unter Verweis auf die Bedeutung des Tages für biologische Prozesse den aus der Disziplin der Chronobiologie stammenden Begriff des Zirkadianen (= ungefähr 24 Stunden zählend) einführt und mit dem Terminus des *Circadian Novel* literaturwissenschaftlich weiterdenkt. Higdon benennt das 20. Jahrhundert als Geburtsstätte des Genres: „Before it could exist in numbers, the circadian novel’s creation had largely to wait for the time-obsessed twentieth century.“¹³ Higdon’s Beitrag ist jedoch nicht darum bemüht, eine Genealogie des Formats nachzuzeichnen oder dieses literaturhistorisch einzuordnen, sondern eine Bestandsaufnahme des vorliegenden Materials vorzunehmen. Aus der über 100 Einträge zählenden Liste von Romanen aus neun Sprachen und 18 Nationen werden vier Schwerpunkte unterschieden, die versuchen, dem titelgebenden Tagesformat Rechnung zu tragen. Higdon unterscheidet so zwischen Romanen, „which attempt to achieve the Tolstoyan ambition of capturing the multiplicity and complexity of events which surround one during an ordinary day“ – diese Agenda steht in Clammers poetologischer Überlegung im Mittelpunkt –, Erzählungen, die um den Todestag einer Figur zirkulieren sowie – in direktem Bezug dazu – Romane, die die Reaktion einer Figur auf den Tod eines anderen darstellen, und zuletzt solchen Texten, die von einem besonderen Tag erzählen, „[a] birthday, a school holiday, a wedding, a graduation party, a retirement dinner, a public assassination etc.“¹⁴ Obwohl Higdon mit dem Verweis auf die Chronobiologie das strukturelle Potenzial des Tagesformats zu unterstreichen scheint, werden die drei letzten Kategorien motivisch-inhaltlich konstruiert, was den ansatzweise vorgenommenen Definitionsversuch insgesamt verwässert. Auf das formateigene Spannungsverhältnis wird stattdessen über das Motiv des epiphanen Augenblicks hingewiesen, das, so Higdon, im Zentrum eines jeden solchen erzählten „memorable day“¹⁵ stehe:

¹³ David Leon Higdon, „A First Census of the Circadian or One-Day Novel“, in: *The Journal of Narrative Technique* 22:1, 1992, S. 57-64. Hier: S. 57.

¹⁴ Ebd. S. 60.

¹⁵ Ebd.

[W]e can see how much the circadian novel privileges the epiphany. All of these rhythms share a concentration on a narrowly circumscribed moment and a confined place, whether the place be the human mind, a coffin, a bed, a cell, a room, an office, a house, a ration line, or a small area of a city.¹⁶

Obwohl auch Higdon das metonymische Leistungsvermögen des Augenblicks erkennt, gelingt es ihm nicht, dieses als formales wie motivisches Prinzip fruchtbar zu machen, wovon die unklare Verwendung des Epiphanie-Begriffs zeugt. Die auffällige Konzentration von Raum und Zeit wertet Higdon als Versuch, den von Aristoteles formulierten drei dramatischen Einheiten gerecht zu werden.¹⁷ Dabei steht für Higdon weniger der damit konstatierte mimetische Realismuseffekt im Fokus, vielmehr zeichneten sich solche Romanprojekte als Herausforderung Schreibender an sich selbst aus, die sich mit der temporalen Begrenzung einen gattungsuntypischen Rahmen absteckten, den es dann auszufüllen gelte.¹⁸

Es zeigt sich, dass diese Bestandsaufnahme trotz der Forderung nach einer klaren Grenzziehung – „[t]he boundaries [...] must be carefully drawn“¹⁹ – von einem recht weit gefassten Begriff des Zirkadianen ausgeht. Die angeführte Liste versammelt eine ganze Reihe von Romanen und längeren Erzählungen, die auf die eine oder andere Art eine diarische Temporalität besitzen, jedoch keine *Single-day Novels* im eigentlichen Sinn sind, wenn das Tagesmaß von circa 24 Stunden als gattungskonstitutive Bedingung zu verstehen ist.

Steven G. Kellman verortet die Romanform in der französischen Erzähltradition vom *Chanson de Roland* bis hin zum *Nouveau roman*. So sei die besonders weite Verbreitung dieser Form in französischer Literatur, Theater und Film des 20. Jahrhunderts das Ergebnis eines bereits an restriktiven Forderungen des neoklassizistischen Theaters sowie einem an den kleinen, zumeist genau einen Tag fassenden Erzähleinheiten der *Comédie humaine* ablesbaren Bedürfnisses nach Ordnung, Pünktlichkeit und Maßstabsgenauigkeit, allesamt Phänomene einer ‚wohlkalkulierten Bescheidenheit‘, die das Romanformat nicht nur vorbereite und

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Higdon, „A First Census“, S. 59. In der *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) wird die Einheit der Zeit als ein paradigmatisches Attribut zur Erzeugung von lebensweltlicher Realität benannt. Hier wird dem Maß des Tages eine besonders hohe nachahmende Funktion wie mimetische Wirkung zugeschrieben. In einem Vergleich von Epos und Tragödie stellt Aristoteles, neben der unterschiedlichen Prosodie, „in der Ausdehnung“ einen weiteren Unterschied fest: „die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen: das Epos [hingegen] verfügt über unbeschränkte Zeit“ (Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 2008, S. 17). Während vor allem die Renaissance diese Beobachtung neben den Formulierungen zur Einheit des Ortes und der Handlung als Postulate lasen und interpretierten und diese ‚klassischen‘ Forderungen in Regelpoetiken bis hin zu Gottsched zu finden sind, weiß man heute, dass die drei Aristotelischen Einheiten als Beschreibung der antiken griechischen Theaterpraxis zu verstehen sind. Zu vermuten ist, dass sich die Zeitangabe ‚innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs oder nur wenig darüber‘ dann auch eher auf die Aufführungszeit als auf die dargestellte Zeit bezieht, dennoch haben Generationen von Kritikern eine Deckungsgleichheit der beiden Zeitebenen angenommen.

¹⁸ Vgl. Higdon, „A First Census“, S. 59.

¹⁹ Ebd. S. 59.

hervorbringe, sondern auch selbst charakterisiere: „It is the French literary tradition of narrative parsimony and aesthetic purity that sanctifies the modern one-day novel.“²⁰ Während auch Kellmans Beitrag eher als Bestandsaufnahme eines zu beobachtenden literarischen Phänomens zu verstehen ist und die genealogischen Überlegungen eher als Vorschläge für eine noch ausstehende gattungstheoretische Untersuchung einzuordnen sind, stellt dieser Ansatz doch einen Aspekt heraus, der zentral für diese Untersuchung ist: Verstanden als „celebration of the quotidian – as both ordinary and diurnal“²¹ – weist Kellman auf den engen Zusammenhang von Alltag und *Single-day*-Format hin, die sich in der oben beschriebenen, besonderen Doppelstruktur des Tagesformats trafen und sich dort gleichsam potenzierten, wie Kellman Richard Wilbury zitierend feststellt: „In general, I would say, that limitation makes for power: the strength of a genie comes of his being confined in a bottle.“²²

So steht sowohl Higdons international ausgerichteter wie Kellmans nationalästhetischer Ansatz vor dem Problem, das Vorhandensein eines ganzen Genres statuieren zu können, ohne jedoch das richtige Werkzeug zu besitzen, dieses zu definieren und eine Genrepoetik vorzuschlagen, die sowohl dem einzelnen Text wie der Summe aller Genreangehörigen gerecht zu werden.

Diese für Romane gattungsuntypische Limitierung der erzählten Zeit auf circa 24 Stunden, jedoch nicht deutlich darunter oder darüber hinaus – im Gegensatz zu Higdon, der Texte mit einer deutlich kürzeren erzählten Zeit von weniger als einer bis hin zu nur wenigen Stunden unter den Begriff des *Circadian Novel* fasst – und die daraus resultierende Intensivierung und nicht selten Maximierung der Alltagsverfahren ist bezeichnend für alle hier untersuchten *Single-day Novels*. In bewusster Abgrenzung zum häufig vagen Gebrauch des Terminus *Circadian Novel* werden mit diesem Begriff Romane bezeichnet, die über dieses Spannungsverhältnis hinaus ein besonderes selbstreflexives Potenzial besitzen, das das titelgebende Format des Tages, das sich wiederum selbst als ein Dualismus von Einzigartigkeit und Wiederholung darstellt, in der eigene Poetik problematisieren und über jeweils eigene Schreibweisen und Verfahren zur Darstellung bringen. Dies bedeutet, dass *Single-day Novels* mittels ihres besonderen Formats, das den Tag als formales wie inhaltliches Potenzial auflädt, sowohl Tages- wie Alltagsromane sind, zugleich eine individuelle Geschichte erzählen, aber aufgrund ihres besonderen Formats auch eine autoreferentielle Metaebene auf das Leistungsvermögen von Kunst im Allgemeinen und die Funktion des Tagesromans im Besonderen eröffnen. Mit dem Begriff Alltäglichkeit, der

²⁰ Stephen G. Kellman, „Circadia in Paris. The One-Day Novel and the French“, in: *The Stanford Literature Review* 2:2, 1985, S. 209-226. Hier: S. 216.

²¹ Ebd. S. 225.

²² Ebd. S. 214.

bereits für den Modus des Alltagserlebens eingeführt wurde, soll im Folgenden auf dieses doppelte poetische und ästhetische Vermögen hingewiesen werden.

Ansätze, die in der Regel versuchen, sich dem Genre über Einzeltextanalysen anzunähern, übersehen dieses doppelte Potenzial des Tages, das in dieser Arbeit besonders fruchtbar gemacht werden soll. Wie Higdon kommen auch diese Beiträge zu dem Schluss, dass es sich bei dem Genre um eine relativ junge Form handelt²³, die erst im 20. Jahrhundert zu voller Blüte kommen konnte und vor dem heterogenen Zeitdiskurs der frühen Jahre des letzten Jahrhunderts betrachtet werden müsse. Der Fokus dieser Untersuchungen betrifft dabei häufig den Stellenwert von *Ulysses* als Archetypus, weshalb viele Beiträge im Kontext der Joyce-Rezeption entstehen und sich nicht selten an der Frage nach dem modernistischen Erbe abarbeiten. Im Gegensatz zu Kellmans französischer Traditionslinie wird so eine anglo-amerikanische Erzähltradition entworfen,²⁴ die trotz des hier verwendeten englischsprachigen Begriffs mit der Untersuchung von Romanbeispielen aus der englisch-, deutsch- und französischsprachigen Literatur angefochten werden soll.

So betrachtet Laura Marcus *Single-day Novels* als „legacy of modernism“²⁵ und verfolgt in ihrem Beitrag ausgehend von *Ulysses* die Genese dieser Form. Obwohl sie diesen Roman mit B.S. Johnson zum „Einstein of the novel“²⁶ erklärt, macht sie dennoch deutlich, dass Romane dieses Genres nicht als Kopien von *Ulysses* zu verstehen seien:

It is not a question of influence, of writing like Joyce. It is a matter of realizing that the novel is an evolving form, not a static one, of accepting that for practical purposes where Joyce left off should ever since have been regarded as the starting point.²⁷

Dabei stellt das Single-day-Format von *Ulysses* nur *ein* beispielhaftes ‚Vermächtnis der Moderne‘ dar, welches Marcus als „particular and powerful modernist way of structuring the fictional work“²⁸ versteht. Als Methode der Organisation, „a device to gather the proliferation of moments“²⁹, stelle das Format des *Single-day Novel* dabei ein typisches Beispiel für die Problematisierung des ambivalenten Zeitdiskurses um die Jahrhundertwende dar.

²³ Vgl. ebd., S. 59.

²⁴ Die Beobachtung, dass *Single-day Novels* doch in der Mehrheit ein Phänomen der anglo-amerikanischen Literatur sind, muss widersprochen werden, auch wenn Autor:innen dieser Nationalsprachen besonders produktive Verfasser:innen von Vertretern des Genres sind.

²⁵ Laura Marcus, „The Legacies of Modernism“, in: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, hg. v. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 82-98.

²⁶ Ebd., S. 83.

²⁷ B.S. Johnson, „Introduction“, in: Ders., *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?*, London: Hutchinson, 1973, S. 30, zitiert in Marcus, „The Legacies of Modernism“, S. 83.

²⁸ Marcus, „The Legacies of Modernism“, S. 84.

²⁹ Ann Banfield, „Remembrance and Tense Past“, in: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, hg. v. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 48-64. Hier: S. 54.

Wie Laura Marcus versteht auch Ann Banfield *Ulysses* als imposanten Auftakt, unterstreicht jedoch auch, dass *Single-day Novels* nicht als dessen Kopie zu verstehen seien, stattdessen rückt sie die auffällige temporale Anlage in den modernistischen Zeitdiskurs. Wie Marcus widmet sich auch Banfield in ihrer vergleichenden Untersuchung vorrangig den formalen Ähnlichkeiten. In einem Vergleich der temporalen Struktur der als Großstadtromane gelesenen Romane *Ulysses*, *Mrs. Dalloway* und Andrej Belyjs *Petersburg* (1916) zeichnet Banfield nach, wie diese Romane mit ihrer Zeitgestaltung auf neueste wissenschaftliche Entdeckungen antworten.

Robert Weninger hingegen versteht Romane wie *Mrs. Dalloway* oder Don DeLillos *Cosmopolis* als Hommage an Joyces Roman,

that not simply take up and rework the one-day structure but simultaneously reference and acknowledge their precursor, James Joyce, by metanarratively paying homage to their prototype, *Ulysses*, either through direct quotation, intertextual allusion, or metapoetical commentary, or a combination thereof.³⁰

In einer textnahen Auseinandersetzung mit der *Ulysses*-Rezeption kommt Weninger zu dem Schluss, dass *Ulysses* als „pretext“ zu verstehen sei und argumentiert unter Bezugnahme auf Foucaults Autor-Funktion dafür, den Roman als „‘foundational‘ text par excellence of twentieth-century literature“³¹ zu verstehen. Die temporale Organisation *Ulysses*‘ „functions precisely as Foucault specifies, namely as a ‚classificatory function [that] permits one to group together a certain number of texts, define them, differentiate them from and contrast them to others.“³² Weninger fasst den Roman in diesem Sinne metaphorisch als „*primum mobile*“, welches das Genre des *Single-day Novels* antreibe.³³

Während sich diese Ansätze mit dem Zusammenhang von *Single-day Novel*, dem Modernismus und der Bedeutung von *Ulysses* für die Genese des Genres beschäftigen, stellen nur wenige Ansätze eine Engführung von *Single-day Novel* und Alltagsdiskurs dar. Chiara Brigantini Lektüre von *Mrs. Dalloway* sowie der Romane *A Day Off* (1933) von Margaret Storm Jameson und *One Fine Day* (1947) von Mollie Panter-Downes rückt den Alltag von drei weiblichen Figuren in der britischen Zwischen- und Nachkriegszeit in den Mittelpunkt, wobei sie sich grundsätzlich an dem vor allem von der feministischen Kultur- und Literaturkritik betriebenen Einwand gegen die patriarchal ausgerichteten Alltagskritik beteiligt. Dadurch engagiert sich ihr

³⁰ Robert Weninger, „Days of Our Lives. The One-Day Novel as Homage à Joyce“, in: *Bloomsday 100. Essays on ‚Ulysses‘*, hg. v. Morris Beja und Anne Fogarty, Gainesville: University of Florida Press, 2009, S. 190-210. Hier: S. 193.

³¹ Ebd., S. 206.

³² Ebd., S. 207.

³³ Ebd.

Ansatz nicht nur um die Rehabilitation der weiblichen Dimension des Alltagserlebens³⁴, sondern beteiligt sich an der von der Alltagskritik angestoßenen Rehabilitation des Alltags selbst.

[R]escuing the quotidian from anonymity, salvaging the constant flow of life jetsam that ‚falls through the narrative sieve‘, and finding forms to accomodate ‚the most universal and the most unique condition, the most social and the most individuated, the most obvious and the best hidden.³⁵

Auch Bryony Randalls Arbeiten verstehen sich dabei grundsätzlich als Kritik an der fehlenden weiblichen Perspektive in den gängigen Alltagsdiskursen³⁶, wobei ihre Untersuchungen vor allem durch die Engführung von Zeitwahrnehmung und Alltag einen besonders fruchtbaren Ansatz darstellen. In *Modernism, Daily Time and Everyday Life* (2007) nimmt Randall Modi der Aufmerksamkeit in den Blick, die alltäglichen Aktivitäten gewidmet werden, wobei unter Alltag eben nicht als alltäglich geltende Handlungen, sondern dessen affektive Dimensionen verstanden werden. Diesen attestiert Randall eine besondere temporale Struktur, die sowohl dem Format des Tages wie dem Alltag Rechnung trägt: Diese als „dailiness“³⁷ bezeichnete Struktur sei Merkmal vieler modernistischer Texte, die sich durch eine auffällige „daily depth“³⁸, einer Beziehung von Oberfläche und Tiefe, die als Spannungsverhältnis in ihrer jeweiligen Konzeption von und Relation zum Alltag aufscheine.³⁹ Zwar verweist Randall auf die besondere Eignung von Texten „bounded by the day – one day novels, for example“ zur Repräsentation des Alltags, widmet sich jedoch erst in einem weiteren Aufsatz diesem Genre. In dieser als Vorschlag formulierten Engführung auf das Format des *Single-day Novel* – auch Randall spricht vom *One-day Novel* – als Genre betrachtet sie *Mrs. Dalloway* und *Ulysses* als unumgänglich, zumal deren Status als „most celebrated texts of modernism“ eine gewisse Lektüreerwartung an das Genre stellten.⁴⁰ Sie nähert sich diesen Texten jedoch zunächst aus einer anderen, für den hier vorgetragenen Zusammenhang bedeutungsvolleren Richtung: Als „novels of the everyday“⁴¹ korrespondierten diese beiden Romane nicht nur inhaltlich mit Texten des frühen 21. Jahrhunderts, etwa McEwans *Saturday* (2005) oder Rachel Cusks *Arlington Park*

³⁴ Die Figur der aufgrund ihres Alters und ihres Geschlechts mehrfach marginalisierten „middle-aged woman“ liest Briganti dabei als Symbol des Alltags: „As she gives visibility to the mundane she herself ceases to be invisible“ (Chiara Briganti, „Giving the Mundane its Due: One (Fine) Day in the Life of the Everyday“, in: *English Studies in Canada* 39:2-3, 2013, S. 161-180. Hier: S. 177).

³⁵ Ebd. S. 175.

³⁶ Vgl. auch Bryony Randall, „‘Telling the day’ in Beatrice Potter Webb and Dorothy Richardson: The temporality of the working woman“, in: *Modernist Cultures* 5:2, 2010, S. 243-266.

³⁷ Randall, *Modernism*, S. 2.

³⁸ Ebd., S. 9.

³⁹ Vgl. dazu auch Bryony Randall, „Modernist Literature and the Everyday“, in: *Literature Compass* 7:9, 2010, S. 824-835. Hier: S. 827f.

⁴⁰ Bryony Randall, „A Day’s Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday“, in: *New Literary History* 47:4, 2016, S. 591-610. Hier: S. 594.

⁴¹ Ebd., S. 595.

(2006), sondern auch formal, was Randall dazu veranlasst, *Mrs. Dalloway* und *Ulysses* als „touchstones, both implicit and explicit, [...] for the writers of contemporary one-day novels“ zu betrachten. Aus dem genreeigenen Paradox ergeben sich auch für Randall Fragen nach dem Maßstab von Tag und Alltag⁴² und der Handlungsfähigkeit eines einzigen Tages, die gegebenermaßen limitiert ist. Hier zeigt es sich, dass in dieser Limitierung strukturelle Merkmale des Alltags wie Wiederholungen und Gewohnheiten als besonders identitätsstiftend erscheinen.⁴³

Es bleibt festzuhalten, dass eine breit angelegte Studie, die sowohl der von Higdon aufgerufenen Internationalität wie auch der mittlerweile über hundertjährigen Tradition des Genres Rechnung trägt, noch aussteht. Während die vorliegende Arbeit versucht, sich aus der oben skizzierten Linie der *Ulysses* (und *Mrs. Dalloway*)-Rezeption zu lösen und so über den ästhetischen Tellerrand des Modernismus und die vor allem englischsprachige Genretradition zu blicken, kann in diesem Kontext keine Genrepoetik vorgeschlagen werden. Dieses Forschungsdesiderat gilt es an anderer Stelle zu füllen.

1.3 The ‚troubled career‘ of everyday life

Als Mikrokosmos des Lebens scheint der Tag mit einem überwältigenden Potenzial ausgestattet zu sein, doch stellt sich die kollektive wie individuelle Erfahrung der Lebensstage oberflächlich betrachtet als oftmals langweilige und habituell gewordene Routine von weitestgehend notwendigen, das heißt vorhersehbaren und somit reizarmen Tätigkeiten dar. Als Gegensatz zum Ereignis, zum intensiv erlebten Augenblick oder zu bewusst wahrgenommener Zeit, steht der Alltag für das tägliche Einerlei und das dumpfe Gefühl des Ausgesetztseins gegenüber diesen automatisierten Handlungen und einer immer gleichförmig ablaufenden Zeit. Doch auch der Alltag birgt einen Mehrsinn: Scheint die Definition des Alltags zunächst bloß die unbewusste Routine, z.B. den Weg zur Arbeit, das Erledigen von Einkäufen, Kochen und Essen oder sich selbst, die Kleidung oder das Auto waschen, also offenbar bedeutungslose Tätigkeiten zu beschreiben, die sowohl individuell von jedem Einzelnen wie kollektiv von jedermann ausgeführt und erlebt

⁴² Vgl. ebd., S. 596.

⁴³ Vgl. ebd., S. 604. Vgl. dazu auch Randalls Lektüre von Woolfs Roman *The Waves*, die sowohl unter dem Aspekt des *Single-day Novel* wie mit besonderem Augenmerk auf den vielversprechenden Ansatz der *Everyday Life Studies* geschieht (vgl. Dies., „Virginia Woolf’s ‘The Waves’ and the Everyday“, in: *Lit: Literature Interpretation Theory* 26:3, 2015, S. 173-193).

werden, bildet doch gerade dies den sozio-materiellen Zusammenhang von menschlichem Denken und Handeln. Mag der individuelle Ablauf dieser willkürlichen Aufzählung sich graduell vom Alltag anderer unterscheiden, strukturell ist er identisch und stellt somit spätestens seit Erfindung des Begriffs im 18. Jahrhundert einen Gradmesser dar, an dem sich eine bestimmte Zeit, eine bestimmte Gesellschaftsschicht oder -klasse ablesen lässt.

Soziologisch betrachtet bezeichnet der Alltag so dreierlei grundlegende Modi des menschlichen Umgangs mit dieser Basis allen sozialen Lebens: Als Modus des Handelns beschreibt der Alltag die pragmatische, routinierte Bewegung in der Wirklichkeit, die auf eine kontextuell und institutionell vorgegebene Organisation von Zeit, sozialen Regeln und Beziehungen reagiert. Zur Alltäglichkeit wird diese Beziehung dann in der gesellschaftlichen Reproduktion dieser Normierungen, Ordnungen und Regeln. Diese nicht reflektierte Reproduktion stellt sich im Begriff des Alltags als Wahrnehmungsmodus dar, der von einer Aneignung der als ‚normal‘ oder ‚natürlich‘ realisierten sozialen Welt ausgeht, die den Alltag als „Ganzheit unseres Lebensrahmens“ versteht. Als Modus des Sozialen umgrenzt der Alltag schließlich die gesellschaftliche Zugehörigkeit, mit der er zugleich eine Differenzierung der ‚eigenen‘ Alltagswelt von fremden oder anderen Welten vornimmt.⁴⁴ Alltäglich ist also das, was ich immer schon kenne, das, was meinen sozio-kulturellen Horizont bedeutet, in dem mir die wiederkehrenden Routinen und die fest abgesteckten Regeln des Zusammenseins einerseits eine grundlegende Sicherheit garantieren, aber eben auch ein Gefühl der Langeweile und der Gleichförmigkeit erzeugen können. So impliziert der Alltag als „Netz der Lebenswelt“⁴⁵ den Antagonismus von positiv empfundener Entlastung und negativ empfundener, aber notwendiger Begrenzung.

Zugleich eröffnet das Konzept des Alltags als soziale Dimension Fragen nach der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung: Ist bereits das in der Regel arbeitsfreie Wochenende oder die bei Schichtarbeit übliche Freiwoche nicht mehr zur Zeit des Alltags zu zählen, obwohl doch auch dieses Teil eines zunächst durch den christlichen Kalender am Heilsplan ausgerichteten, bald aber vornehmlich marktorientierten, streng rhythmisierten temporalen Korsetts ist? Wie sind dann Feiertage, Ferien oder auch Krankheitstage einzuordnen? Welchen Raum nimmt der Alltag ein? Bezeichnet der Alltag nur den privaten Raum, den Ort des Arbeitslebens oder den öffentlichen Raum? Zu fragen ist auch nach der Reichweite des Alltags: Spielt sich der persönliche Alltag relativ eng abgesteckt inmitten einer lokalen Umgebung ab, wird dieses Phänomen doch auch global, da es so etwas wie einen Welt-Alltag gibt, spätestens seitdem die

⁴⁴ Vgl. G. Günter Voß, „Alltag. Annäherung an eine diffuse Kategorie“, in: *Neue Medien im Alltag. Begriffsbestimmungen eines interdisziplinären Forschungsfeldes*, hg. Klaus Boehnke, G. Günter Voß und Werner Holly, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften, 2000, S. 31-77. Hier: S. 34f.

⁴⁵ Vgl. Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

Synchronisation der Uhren jeden einzelnen Ort auf der Erde über ein einheitliches Zeitmodell miteinander verbunden hat. Besondere Leistung des Alltags scheint also das Verknüpfen von Zeiten und Räumen zu sein, die wie in einem Stundenplan miteinander synchronisiert werden, sodass lineare Abläufe verstetigt werden und als zyklische Erscheinungen auftreten, deren Rhythmen wiederum erfahrbar werden. Alltag bedeutet so also auch die Wahrnehmung von zeitlichen Strukturen.

Diese Überlegungen schließen auch die Frage nach der Historizität des Alltags mit ein. Als Modus des Handelns erscheint der Alltag als anthropologische Universalie und existenzielle Formation einer jeden menschlichen Epoche. Eng verbunden mit der Wahrnehmung von Zeit entsteht jedoch nicht nur der Begriff Alltag erst in der bürgerlichen Gesellschaftsordnung des 18. Jahrhunderts, auch die Erfahrbarkeit des Alltags als lebensweltliche Dimension ist eng an den Prozess der Vergesellschaftung gebunden. Dabei bedeutet die historische Erfahrbarkeit von Alltag eine Abstraktionsleistung, die – hier schließt sich Lukàcs an Hegels Beobachtung an, die ebenso von Lefebvre aufgegriffen wird – den historischen Prozess des Auseinanderdriftens eines ursprünglich als Totalität wahrgenommenen Seinszustands in eine öffentliche und eine private Sphäre nachvollzieht und so zugleich auch den damit einhergehenden Bedeutungsverlust bemängelt. So muss der Alltag als Begriff wie als Konzept als genuine Erfindung und Phänomen der Moderne gewertet werden und wird in diesem Kontext zum präferierten Gegenstand der marxistischen Kulturtheorie.

Eine andere Frage ergibt sich aus der Erfahrbarkeit des Alltags: Bezeichnet der Alltag nur die zwar in Routine übergegangenen, aber so doch grundsätzlich bewusst, weil eben als Routine erkannten, vollzogenen Tätigkeiten, oder umfasst der Begriff auch all das, woran wir nicht denken, wenn wir leben, also das, was unbewusst abläuft, etwa Träume während der Schlafphase oder körperliche Empfindungen? Auch zu fragen ist nach dem Gegenteil dieser als Routine empfundenen, alltäglichen Zeit, den Unterbrechungen des Alltags, etwa besonderen Glücksmomenten, aber auch Augenblicken der Angst oder des intensiv empfundenen Verlusts, die das Individuum nicht selten an die extremen Randzonen seines Selbstverständnisses versetzen. Welchen Stellenwert nehmen diese besonders herausragende Momente ein? Zudem stellt sich so auch die Frage nach der individuellen Handlungsfähigkeit im Alltag. Bedeutet die vorgeformte Routine eine völlige Machtlosigkeit des Einzelnen oder bereitet der Alltag Freiräume für agentielles Handeln? Welches Maß an Selbstbestimmung und Möglichkeit zur aktiven Konstruktion der eigenen Person bietet der Alltag? Erscheint die Routine so einerseits erdrückend, stellt sie doch auch so etwas wie eine verlässliche Matrix dar, vor deren Hintergrund der Prozess der aktiven kritischen Selbstgestaltung überhaupt erst möglich gemacht wird.

Rückt man dieses Andere der Routine in den Blick, erscheint der Alltag trotz seiner oberflächlichen Ordnung und Struktur eine deutlich chaotischere Dimension zu enthalten, die auch zwei grundsätzlich unterschiedliche alltägliche Zeitverständnisse involviert: Während die Vorstellung der wiederkehrenden Tätigkeiten mit einem zyklischen Modell des Zeitvergehens verbunden ist, das Zeit als Routine und Rhythmus bemerkbar werden lässt, betrifft das Unbewusste des Alltags eine Dimension, in der Zeit unbemerkt vergeht, da sie nicht mit den ordnenden Strukturen erfasst werden kann. Neben der oberflächlichen Bedeutung des Alltags ergibt sich so eine mindestens ebenso große Dimension des Unbewussten und Unbemerkten, die den Alltagsbegriff ausweitet und auch aufwertet. Denn erst vor dem Horizont eines bewussten Hervortretens von Zeit kann so etwas wie ein Gefühl von Langeweile entstehen, das wiederum notwendig ist, um Brüche und Ausnahmen von der Regel wahrzunehmen und diese als solche zu erkennen oder auch herbeizusehnen. Zudem trägt der Alltag ein weiteres Paradox in sich, das seine theoretische Erfassung betrifft. Nicht nur der Versuch einer akademisch-analytischen Annäherung wird, wie sich im Folgenden zeigen wird, durch die oben beschriebene Unausweichlichkeit des Alltags maßgeblich erschwert, bereits das ‚alltägliche‘ Sprechen vom Alltag steht immer vor dem Problem der Vereinnahmung durch den Alltag selbst. Da ‚alles‘ Teil des Alltags ist, scheint eine Distanz unmöglich oder auch gar unnötig. Indem sich der Alltag dem abstrakten Denken entzieht, kann eine Annäherung immer nur aus dem Alltag selbst, das heißt über sein Material oder aus seiner Praxis heraus geschehen. Zugleich stellt diese Gebundenheit an das Konkrete jedoch auch ein Hindernis für die Übertragbarkeit ins Abstrakte dar, sodass der Alltag als Konzept einerseits unmittelbar nah erscheint und andererseits extrem unerreichbar. Alles andere als vorhersehbar, komplett ausgeleuchtet oder diskursiv voll erfassbar stellt der Alltag so eine Sphäre des Geheimnisvollen und Unergründlichen dar, die jedoch konkret erfahrbar mitten im Leben angesiedelt ist. Zugleich alltäglich im banalen Sinne und außergewöhnlich, selbsterklärend und unergründlich, bewusst erfahrbar und unbewusst geschehend, zeitbewusst und zeitlos tritt der Alltag so als Paradox in Erscheinung, das als hermeneutischer Bedeutungszusammenhang, in dessen Rahmen sich individuelle Erfahrung und Öffentlichkeit begegnen, immer wieder neu ausgehandelt werden muss. Nirgendwo anders werden die Erfahrbarkeit und die Praxis des Lebens so vollumfänglich konkret wie im Alltag.

1.3.1 Alltag als Erfindung der Moderne

Vor der Einführung von Uhren spielte das Maß des Tages eine entscheidende Rolle für die frühe kulturelle und gesellschaftliche Ordnung von Zeit, zum Beispiel in einer frühen Form der Ökonomisierung von Arbeits- und Ruhezeiten, ohne dabei jedoch allgemeingültig datierbar zu sein. Erste regelhafte Zuordnungen wurden dann im Rahmen des christlichen Denkens entwickelt. Neben der Unterscheidung der Zeit Gottes als Ewigkeit und dem menschlichen Bewusstsein von Zeit als Zergliederung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, welches Augustinus formuliert, fordert vor allem das klösterliche Leben mit seinem als Heilsplan festgeschriebenen, intervallierten Wechsel von Arbeit und Gebet nach einem Kontrollmedium, das auch das Jahr im Sinne des eschatologischen Heilsplan als Kirchenjahr strukturiert. Mit der Einführung von Kalendern wird jeder einzelne Tag dann über seine Bedeutung für das Kirchenjahr hinaus in einer bis dahin nur durch die natürlichen und kulturellen zyklischen Rhythmen wie Sommer und Winter, Ernte- und Brachzeiten unterscheidbaren Masse an Tagen identifiziert und referenzierbar.⁴⁶ Die Vereinheitlichung diverser lokaler Zeitsysteme im 19. Jahrhundert transponiert dann alle Orte in eine kollektive Welt-Zeit⁴⁷, wichtigste Voraussetzung für die mittlerweile vollständig erreichte Entkopplung gesellschaftlicher Prozesse wie Kommunikation und Produktion von der natürlichen Ordnung von Tag und Nacht. Damit rückt das Zeitmaß des Tages aus einer natürlichen zyklischen Struktur heraus und wird zu einer gesellschaftlich und kulturell normierten Bezugsgröße, die zunächst nur das öffentliche Leben beeinflusst, schnell jedoch auch in den Bereich des Privaten eindringt. Ausgehend von den ersten Turmuhren, die im 14. Jahrhundert in den oberitalienischen Städten per stündlichem Glockenschlag nicht nur das kollektive städtische Leben, zum Beispiel öffentliche Institutionen wie das Bildungs- und Erziehungswesen oder die Beamtenstuben, regeln, wird Pünktlichkeit auch zum Taktgeber und Erfolgsrezept eines erstarkenden Bürgertums. Die Uhr wird dabei zum Modell für geordnete und sich selbst regulierende Prozesse⁴⁸, die unter der Prämisse der Pünktlichkeit an Beschleunigung gewinnen und nach immer größerer Effektivität streben. Die Uhr wird zum Sinnbild

⁴⁶ Vgl. Klaus Mainzer, *Zeit. Von der Urzeit zur Computerzeit*, München: C.H. Beck, 2005. Vgl. auch Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, San Diego: Harcourt Brace, 1963, S. 12ff.

⁴⁷ Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C.H. Beck, 2011, S. 116.

⁴⁸ Vgl. Gerhard Dohrn-van Rossum, „Mechanische Uhren, moderne Zeitordnungen und die Wissenschaften um Spätmittelalter“, in: *Zeit in den Wissenschaften*, hg. v. Wolfgang Kautek, Reinhard Neck und Heinrich Schmidinger, Wien u.a.: Böhlau, 2016, S. 9-43. Hier: v.a. S. 9 und 23-31. Neben gesellschaftlichen und ökonomischen Prozessen wird die Uhr auch zur Metapher für eine moralische Lebensweise (vgl. Peter Gendolla, „Die Einrichtung der Zeit. Gedanken über ein Prinzip der Räderuhr“, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hg. v. Christian Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, S. 47-58. Hier: v.a. S. 47f. und 52).

dieser zunehmenden Beschleunigung und Vernetzung aller Lebensbereiche, erhält im 19. Jahrhundert jedoch einen besonderen metaphorischen Stellenwert, wenn das Format des Tages von kleineren und kleinsten, nur noch chronometrisch zu erfassenden Zeiteinheiten abgelöst wird:

The clock, not the steam-engine is the key-machine of the modern industrial age. For every phase of its development the clock is both the outstanding fact and the typical symbol of the machine: even today no other machine is so ubiquitous⁴⁹,

stellt Lewis Mumford dann folgerichtig in seiner kulturkritischen Beobachtung zum 19. Jahrhundert fest. Die Uhr übernimmt hier eine wichtige Doppelfunktion: Zum einen ist sie Taktgeber einer immer stärker differenzierten Ökonomie und Gesellschaft, in der die Akteure winzigen Zahnrädchen gleich unter dem Primat der Uhr funktionieren müssen, indem sie synchronisiert und koordiniert werden, andererseits agiert die Uhr als Metapher für dieses (scheinbar) reibungslos funktionierende System. Mit dem ‚Triumph der Uhr‘ verliert der Tag an Bedeutung: es sind die kleineren und kleinsten Einheiten der Zeit, die zum Maßstab des Fortschritts und der Produktion werden. Im Schichtdienst wird sichergestellt, dass Maschinen ‚rund um die Uhr‘ laufen, also unabhängig vom natürlichen Rhythmus von Tag und Nacht. Eine weitere Koordination der Produktionsprozesse erfordert die Synchronisierung auf dem stetig expandierenden Weltmarkt: Nicht mehr nur die lokale Zeit wird zum Regulator, sondern eine globale Zeit⁵⁰, die niemals ruht und im Rahmen des kompromisslosen Fortschrittsgedankens als in die Zukunft geöffnete lineare Chronologie vorgestellt wird.

Die Geschichte des Alltags lässt sich parallel dazu lesen, auch dieser ist das Ergebnis des als Moderneprozess bezeichneten sozio-kulturellen Wandels: Zwischen dem bloß gelebten Alltag und der abstrakt-theoretischen Reflexion liegt zunächst eine gesellschaftliche Zeitenwende, die die Wahrnehmung von Alltag überhaupt erst möglich macht. Werner Jung erkennt die Bedingungen für diesen Bedeutungswandel in der Veränderung vom ‚Jahrhunderte bloß gelebten und erlittenen Alltag unter feudalem Patronat‘⁵¹ zu einer vom Bürgertum getragenen, neuen Sphäre der Privatheit. Zunächst ist der Begriff Alltag nach seiner ‚Erfindung‘ vor allem in der Aufklärung durchaus positiv konnotiert – etwa durch D’Alembert und Diderot im zweiten Band der *Encyclopédie* eng mit dem ‚bon sens‘, dem gesunden Menschenverstand und der

⁴⁹ Mumford, *Technics and Civilization*, S. 14.

⁵⁰ Zunächst mithilfe der Telegraphie, später dann mittels Radiosignale fand eine temporale Vereinheitlichung nationaler Gebiete statt. Es wurden Längengrade angeordnet und Zeitzonen eingerichtet, die über die *Greenwich Mean Time* verbindlich synchronisiert wurden. Vgl. Peter Galison, *Einstein’s Clocks and Poincaré’s Maps. Empires of Time*, New York: Norton, 2003.

⁵¹ Werner Jung, *Schauderhaft Banales. Über Literatur und Alltag*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S. 25.

gelebten Erfahrung verbunden⁵² –, doch gegen Ende des 18. Jahrhunderts überwiegt die Definition des Alltags als Erfahrung banaler Routine, die durch den Gegensatz von gewöhnlichem Wochentag und Sonn- und Feiertag eine gewisse Kontur und repetitive Struktur erhält. Die Erfahrung der Repetition und unnatürlichen Zeitstruktur, die mit einem industrialisierten Zeitalter einhergeht, bestimmt das marxistische Narrativ vom entfremdeten Alltag nachhaltig.⁵³

Eng an Gesellschaftsformen geknüpft, bezeichnet der Begriff Alltag nach seiner Erfindung im 18. Jahrhundert also zunächst stolz die bürgerliche Lebenswelt im Gegensatz zur feudalen. Doch mit der zunehmenden Differenzierung der bürgerlichen Gesellschaft nimmt die Bedeutung des privaten, alltäglichen Raums als lebensrealistische Domäne zu, also auch die Wahrnehmung ihrer Grenzen und Instabilitäten, die spätestens im 19. Jahrhundert mit Aufkommen einer durchstrukturierten, öffentlichen Form von Alltag in Konflikt gerät und als ein Auseinanderdriften wahrgenommen wird, das letztlich erst dazu beiträgt, so etwas wie eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Alltag zu beginnen, die mit der Begriffsbildung einhergeht.

Lefebvre formuliert dies wie folgt:

Avant la chaîne des révolutions qui ont inauguré les temps dits modernes, l'habiter, le vêtir, le boire, le manger, en bref, le ‚vivre‘, offraient une prodigieuse diversité. [...] Cette diversité n'a jamais été bien connue ni reconnue comme telle; elle échappait à la comparaison comme à la raison, et cette raison n'est venue qu'en intervenant, en détruisant la diversité. Aujourd'hui, on constate une tendance mondiale à l'uniforme. La rationalité domine, que l'irrationnel accompagne sans la diversifier: les signes, rationnels à leur manière, s'ajoutent aux choses pour dire le prestige de leurs possesseurs, leur place dans la hiérarchie.⁵⁴

Mit der Moderne, ihrem durch Industrialisierung und Fortschrittsdenken beschleunigten Takt des Kapitalismus, der zu einer Angleichung aller Lebensbereiche führt, so stellt Lefebvre es dar, entstehe überhaupt erst so etwas wie ein allgemeingesellschaftliches Konzept des Alltags, das zugleich differenziert und normiert, zugleich als Struktur und oktroyierter Zwang verstanden wird.⁵⁵ Damit eröffnet Lefebvres Alltagsdefinition bereits eine Kritik am lange gültigen

⁵² Vgl. „BON-SENS, s. m. (*Métaphysique.*) c'est la mesure de jugement & d'intelligence avec laquelle tout homme est en état de se tirer à son avantage des affaires ordinaires de la société. [...] [C]'est de la faculté de déduire des expériences, qu'on fait le plus communément les inductions les plus immédiates“ (Jean le Rond d'Alembert und Denis Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1^{er} édition), Band 2, 1751: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BON-SENS (zuletzt aufgerufen am 03.07.2022).

⁵³ Vgl. Peter Jehle, „Alltag / Alltäglichkeit“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1, Stuttgart: Metzler: 2000, S. 104-133.

⁵⁴ Henri Lefebvre, „Quotidien et Quotidienneté“, in: *Encyclopaedia Universalis* (Band 19), hg. v. Peter F. Baumberger, Paris: Société d'édition Encyclopædia Universalis S.A., 1992, S. 419-420. Hier: S. 419.

⁵⁵ Vgl. „Le quotidien se définit donc comme l'ensemble des fonctionnalités qui lient et relient les systèmes en apparence distincts. Ainsi défini, le quotidien est un *produit*, le plus général dans cette époque où la consommation est manipulée par ceux qui produisent: non pas le ‚travailleurs‘, mais les gestionnaires et les propriétaires des moyens de production (la technique, les connaissances, les machines). Le quotidien est donc le plus général et le plus singulier, le plus social et le plus individuel, le plus évident et le mieux caché: stipulé dans la lisibilité des

Entfremdungs- und Verlustnarrativ der Moderne, das den Alltag zur Stätte dieser Erfahrung deklariert. Synonym für das negative Verständnis von Alltag wird das Bild des Fließbands gesetzt, dessen Semantik von habituell gewordener Routine, Wiederholung und daraus resultierender Langeweile und geistiger Lethargie sinnbildlich für die Verfasstheit und die prekäre Situation des Individuums in einer kapitalistischen Massengesellschaft steht:

In Manufaktur und Handwerk bedient sich der Arbeiter des Werkzeugs, in der Fabrik dient er der Maschine. Dort geht von ihm die Bewegung aus, der er hier zu folgen hat. In der Manufaktur bilden die Arbeiter Glieder eines lebendigen Mechanismus. In der Fabrik existiert ein toter Mechanismus unabhängig von ihnen, und sie werden ihm als lebendige Anhängsel einverleibt. „Der trübselige Schlendrian einer endlosen Arbeitsqual, worin derselbe mechanische Prozeß immer wieder durchgemacht wird, gleicht der Arbeit des Sisyphus; die Last der Arbeit, gleich dem Felsen, fällt immer wieder auf den abgematteten Arbeiter zurück.“⁵⁶

Während das Arbeitsleben immer weiter rationalisiert und mechanisiert wird, zieht sich das Individuum in die Intimität des privaten Raumes zurück, der zur Sphäre der persönlichen Bedeutungskreation wird.⁵⁷ Resultat dieses Auseinanderdriftens der gesellschaftlichen Sphären ist eine grundlegende Erfahrung der Entfremdung des Individuums gegenüber seiner Lebenswelt, die nicht nur zur Signatur des 19. Jahrhunderts wird, sondern sich auch als paradigmatische Verfasstheit sowohl durch alle Versuche einer sozial- oder kulturtheoretischen Auseinandersetzung mit dem Alltag als auch in den ästhetischen Antworten auf die seit Mitte des 18. Jahrhunderts wahrgenommenen radikalen Umbrüche in Zeitwahrnehmung und Weltbildern zieht. Der Alltag, so scheint es, ist das Phänomen einer vielfachen Krise, in der nicht nur das Subjekt seinen souveränen Status verliert, sondern auch Metaphysik, Wissenschaft und Kunst von fortschreitenden Rationalisierungsprozessen infragegestellt und in einer modernen Massenkultur an Kontur und epistemologischer Bedeutung verlieren.

Genau davon erzählt auch die Gattung des Romans, die eng mit der Entwicklung des Alltags verbunden ist: Hegels kanonisch gewordene Beobachtung, dass die Kunst in der Moderne, das heißt im bürgerlichen Zeitalter und im Vergleich zur Antike, vor allem durch den Verlust einer umfassenden künstlerischen Gestaltung gekennzeichnet sei, betrifft einen Paradigmenwechsel, der Entfremdung und Entlastung bedeutet: Losgelöst vom Anspruch einer mimetischen Darstellung eines als Totalität wahrgenommenen Weltzustands, kann sich die

formes, prescrit par les fonctions, inscrit dans les structures il constitue la plate-forme sur laquelle s'érige la société bureaucratique de consommation dirigée. [...] Le quotidien est donc un concept" (ebd., S. 9, Hervorhebung im Original).

⁵⁶ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872, Hamburg: Nikol Verlag, 2016, S. 403. Marx zitiert an dieser Stelle aus Friedrich Engels Schrift „Die Lage der arbeitenden Klassen in England“ (1845).

⁵⁷ Vgl. David Chaney, *Cultural Change and Everyday Life*, New York: Palgrave, 2002.

Kunst dem Einzelnen, dem Besonderen und Partikularen, dem Privaten und Häuslichen, also der Sphäre des bürgerlichen Alltags zuwenden. Der Roman als „bürgerliche Epopöe“⁵⁸ wird so zur repräsentativen Darstellungsform eines neuen Zeitalters, die in ihrem Fokus auf das Private und den häuslichen Rahmen dennoch als exemplarisch gelten soll, denn gerade das alltägliche Leben stellt, mal als Schnittstellen mal als Konfrontationslinien, den Ort des Zusammentreffens von Privatheit und Öffentlichkeit dar, der so in seiner Besonderheit immer auch als exemplarisch für den jeweiligen Zustand einer Gesellschaft steht. Im Fokus steht nicht mehr die objektive Totalität aller Seinszusammenhänge des Epos, sondern das Individuum im Bezugssystem seiner persönlichen ‚kleinen‘ Welt. Der Roman wird so zum Träger wie zum Kommentator des Moderneprozesses und beteiligt sich so auch an der Reflexion der oben geschilderten gesellschaftlichen und kulturellen Krise.

In genau dieser umfassenden Krisensituation wird der Alltag nicht nur von der Literatur, sondern auch als wissenschaftlicher Gegenstand (wieder)entdeckt, ohne jedoch als Gegenmodell der Krise oder gar als Rettungsanker entworfen zu werden. Stattdessen fordern die bereits skizzierten Dichotomien, die den Alltag durchziehen, zu einer besonders aufmerksamen Annäherung an den Forschungsgegenstand auf, um dem eröffneten Oppositionsschema auszuweichen.

1.3.2 Alltag als wissenschaftlicher Gegenstand

Tatsächlich ist der Alltagsdiskurs lange von diesen Oppositionen geprägt. Mit dem Anerkennen der Banalität des Alltags geht die Zuschreibung als Dimension des Bedeutungslosen einher, während jeder Versuch der Aufwertung zugleich zum Scheitern verurteilt scheint, weil der Gegenstand verfehlt werde.⁵⁹ Zugleich dient diese paradoxe Doppelbödigkeit auch als Legitimation, um den Alltag als das andere des Diskurses, das Unwichtige, Abseitige, Unbewusste oder gar Unheimliche⁶⁰ aus den philosophischen Überlegungen auszuschließen.

⁵⁸ Georg Friedrich Hegel, *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bände, Band 14 „Vorlesungen über Ästhetik II“, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986. S. 214.

⁵⁹ Vgl. Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, S. 154.

⁶⁰ Eine erste wichtige Etappe auf dem Weg der Rehabilitation des Alltags stellen Sigmund Freuds Arbeiten zur Funktionsweise der Psyche und der Bedeutung des Unbewussten dar, die 1904 als *Psychopathologie des Alltagslebens* veröffentlicht wurde. Freud misst dem Alltäglichen den Status als Wahrheitsträger zu, welche sich in unbewussten Äußerungen zeige. Bekanntestes Beispiel sind die als ‚Freud’sche Versprecher‘ in den Sprachgebrauch

Nachdem das 19. Jahrhundert aus philosophischer Perspektive vor allem von der negativen Bedeutung des ‚entfremdeten‘ Alltags geprägt war, der auch die Ablehnung des alltäglichen Menschen in der Philosophie Schopenhauers oder Nietzsches entspricht, entwickeln sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts diverse kulturphilosophische und modernekritische Ansätze, die sich zunächst weniger um eine Aufwertung des Begriffs – ab Mitte des 20. Jahrhunderts ein deutlicher Trend – als um eine Neudefinition bemühen, indem sie das Bild des dem Alltag hilflos ausgesetzten Individuums, das sich dennoch „mit aufrechtem Gang durch den Alltag der Entfremdung hindurchkämpf[e]“⁶¹, gegen eine komplexe Darstellung der Gesellschaft als Kultur eintauschen, das den Alltag als Sphäre eigenständiger Sinnproduktion erforscht.⁶²

So versteht bereits Georg Simmel in seinem kulturphilosophischen Ansatz, der die Fachgrenzen von Soziologie, Philosophie und Nationalökonomie aufbricht und sich methodisch der Psychologie und Archäologie bedient, das Alltagsleben der Moderne als enorme Anforderung an das Individuum, das angesichts der ihm gegenüberstehenden Komplexität mit Nervosität und einer Überstimulation der Sinne oder einer besonderen Anpassungsleistung reagiere.⁶³ Kennzeichnend für Simmels mikroskopischen Ansatz⁶⁴ ist dabei die Analyse einzelner, konkreter Phänomene des Alltags, um eine gesamtgesellschaftliche Untersuchung der modernen Gesellschaftsordnung vorzulegen. Das Alltagsleben stellt dabei den Zusammenhang, das heißt die Wechselwirkungen und Abhängigkeiten, all dieser häufig auch widersprüchlichen Fragmente dar, ohne dabei als homogene Einheit verstanden zu werden. Vielmehr unternimmt Simmel so die Vermessung einer breit gefächerten und komplexen Heterogenität kultureller Symptome, die das Modell der Klassengesellschaft langsam aufbricht und eine Individualisierung und Pluralisierung der Lebensstile zur Grundlage ihres Denkens erklärt.⁶⁵ Als Zeitdiagnostiker der Moderne untersucht er die Entstehungsbedingungen der modernen Gesellschaft im 18. Jahrhundert, wobei er das System der Geldwirtschaft als maßgeblich konstituiert. Die

eingegangenen sprachlichen Fehlleistungen der Lapsus Linguae (vgl. Ders., *Gesammelte Werke 4. Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, hg. v. Anna Freud, München: De Gruyter, 2020).

⁶¹ Jung, *Schauerhaft Banales*, S. 39.

⁶² Hans-Ulrich Gumbrecht, „Pathos des irdischen Verlaufs“, in: *Atta Troll tanzt noch: Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert*, hg. v. Petra Boden und Holger Dainat, Berlin: Akademie Verlag, 1997, S. 139-154. Hier: S. 139.

⁶³ Vgl. Georg Simmel beobachtet etwa eine „Blasiertheit“ als Anpassungserscheinung des Individuums an das urbane Leben, um sich und „die Selbstständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächtigkeiten der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren“ (Ders., „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden: Band 7: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908*, Band 1, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995, S. 116-131. Hier: S. 116).

⁶⁴ Vgl. David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, aus dem Englischen übersetzt v. Adriane Rische, Rheda-Wiedenbrück: Daedalus, 1989.

⁶⁵ Vgl. Hans-Peter Müller, „Kultur und Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer neuen Kultursoziologie?“, in: *Berliner Journal für Soziologie* 4:2, 1994, S. 135-156. Hier: S. 136f.

Gegenwart und die Gesellschaft stellen keine Ganzheit mehr dar, sondern sind höchstens noch „Synthese[n]“⁶⁶ der Fragmente. Diese Diagnose gilt auch für das Individuum:

Wir alle sind Fragmente, nicht nur des allgemeinen Menschen, sondern auch unser selbst. Wir sind Ansätze nicht nur zu dem Typus Mensch überhaupt, nicht nur zu dem Typus des Guten und des Bösen u. dgl., sondern wir sind auch Ansätze zu der – prinzipiell nicht mehr benennbaren – Individualität und Einzigkeit unser selbst, die wie mit ideellen Linien gezeichnet unsre wahrnehmbare Wirklichkeit umgibt.⁶⁷

Das Alltagsleben wird in dieser Untersuchung der Vergesellschaftung zum Träger der „tausend, von Person zu Person spielenden, momentanen oder dauernden, bewußten oder unbewußten, vorüberfliegenden oder folgenreichen Beziehungen.“⁶⁸ Simmel nimmt so nicht einfach eine Umdeklaration vom Banalen zum plötzlich Bedeutungsvollen vor, sondern – und dies wird auch die Alltagskritiken von Lefebvre und de Certeau bestimmen – spricht dem Alltag eine Vielschichtigkeit und Dynamik zu, die potenziell bedeutungsvoll sind. Festzuhalten bleibt, dass Simmel die dem Alltag immanente Erfahrung der Entfremdung nicht auflöst, sondern vor allem in seiner *Philosophie des Geldes* (1900) als markante Erfahrung der Gegenwart auszeichnet. Simmels Leistung ist es, den Begriff des Alltags zu rehabilitieren, indem die Erfahrung der Entfremdung nur ein Moment oder Fragment des komplexen Zusammenspiels der Vergesellschaftung darstellt. So geht es Simmel auch weniger um eine Bewertung der Gegenwart, sondern um eine Beschreibung der gesellschaftlichen Ordnung, deren mal mehr mal weniger offensichtliche Rollenzuweisungen das soziale Miteinander organisieren. Um dieses Aufdecken der gesellschaftlichen Beziehungen und deren Reproduktion geht es dann vor allem auch den heute als klassisch geltenden ‚Alltagstheoretikern‘, allen voran Henri Lefebvre und Michel de Certeau; aber auch Michel Foucaults Arbeiten zur Diskursivität von Macht zeichnen diese Verfasstheit der modernen Gesellschaftsformen nach. Gemeinsam ist diesen Verständnissen von Alltag, dass sie diesen als grundsätzlich in Macht- und Herrschaftsverhältnisse eingewoben begreifen. Hintergrund dieser Beiträge, die im Folgenden intensiver betrachtet werden sollen, ist die Kritik an einerseits kapitalistischen und andererseits realsozialistischen Regimen, die einen besonderen Motivationsschub durch die Erfahrung der europäischen Revolutionen und die Studierendenbewegung 1968 erhalten. Bevor es zu dieser Hochphase der Alltagskritik kam, zog sich die Beschäftigung mit dem Alltag, wie Ágnes Heller feststellt, nach dem Ersten Weltkrieg zunächst in die Bereiche der Philosophie und Soziologie zurück, die jedoch einen anderen

⁶⁶ Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in: Ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Band 11, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2016, S. 33.

⁶⁷ Ebd. S. 36f.

⁶⁸ Ebd., S. 22.

Schwerpunkt setzten als der weitgefaste Kultur- und Gesellschaftsdiskurs Simmels. Für die moderne Philosophie konstatiert sie mit Blick auf das Spätwerk Husserls und Heideggers sogar einen Paradigmenwechsel, der sich an der Referenz zum Alltag ablesen lasse: „Everyday life and thinking has become the starting point and concern of modern philosophy, and so constitutive of various paradigms (mainly the paradigm of ordinary language)“.⁶⁹ Den engen Zusammenhang von Alltäglichkeit und Rationalisierungsproblematik erkennt Heller an Husserls Kritik des Positivismus, die aus der historischen Erfahrung der Materialschlachten des Ersten Weltkriegs resultiere. Gegen den Siegeszug der vor allem im Denken der Naturwissenschaft verankerten Zweckrationalität, die ihr lebensweltliches Fundament völlig vergessen habe, setzt Husserl ein Programm, in dessen Rahmen der Begriff der Alltäglichkeit eine zentrale Rolle zukommt. Als „Lebenswelt“ stellt das Alltägliche die primäre Wirklichkeit dar, auf der alles Wissen, auch sämtliche Wissensformen, beruhen.⁷⁰ Dies bedeutet für Husserls Philosophie auch eine Wende zur Transzendentalphänomenologie, die von seinem Schüler Martin Heidegger scharf verurteilt wird. Während Husserl die Alltäglichkeit als Urboden der Philosophie betrachtet, versteht Heidegger in seinem fundamentalontologischen Ansatz das Alltägliche vor allem vor dem Hintergrund der Erfahrungen der krisengeschüttelten Weimarer Republik als Sphäre des uneigentlichen und inauthentischen Seins: „Das Dasein stürzt aus ihm selbst in es selbst, in die Bodenlosigkeit und Nichtigkeit der uneigentlichen Alltäglichkeit“⁷¹, heißt es in *Sein und Zeit* (1927). Heideggers Verständnis von Alltäglichkeit richtet sich dabei diametral gegen Husserls Ansatz als ewige Wiederkehr des ständigen „Einerleis“ und bedient so die Vorstellung des Alltags als Struktur des menschlichen Welterlebens im Modus des Repetitiven:

Die Alltäglichkeit meint das Wie, demgemäß das Dasein ‚in den Tag hineinlebt‘, sei es in allen seinen Verhaltungen, sei es nur in gewissen, durch das Miteinandersein vorgezeichneten. Zu diesem Wie gehört ferner das Behagen in der Gewohnheit, mag sie auch an das Lästige und ‚Widerwärtige‘ zwingen. Das Einerlei der Alltäglichkeit nimmt als Abwechslung, was je gerade der Tag bringt. Die Alltäglichkeit bestimmt das Dasein auch dann, wenn es sich nicht das Man als ‚Helden‘ gewählt hat (SuZ 370f.).

⁶⁹ Ágnes Heller, *The Power of Shame. A Rational Perspective*. London: Routledge Kegan and Paul, 1985, S. 81.

⁷⁰ Vgl. „Eine andere Welt haben wir [...] überhaupt nicht als die in Form der Lebenswelt vorgegebene [...], von ihr hängt jede erdenkliche Wissenschaft ab“ (Edmund Husserl, „Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)“ (Husserliana Band 39), hg. v. Rochus Sowa, Dordrecht: Springer, 2008, S. LIII). Für eine detaillierte Darstellung des Konzepts der Lebenswelt in Husserls Werk vgl. z.B. Christian Bermes, „Die Lebenswelt“, in: *Husserl Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Sebastian Luft und Maren Wehrle, Stuttgart: Metzler, 2017, S. 230-236.

⁷¹ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (16. Auflage), Tübingen: Niemeyer, 1986, S. 178.

Das Subjekt des Alltags findet sich in einer Welt wieder, die komplett vorstrukturiert ist, ohne dass das Subjekt aktiv – wie in der Vorstellung Simmels oder auch den späteren Ansätzen – an deren Konstruktion mitwirken könne. Das Dasein wird so zur Erfahrung der Entfremdung.⁷²

Diese pessimistische Ausdeutung des Alltags als theoretisches Konzept prägt nicht nur die Zwischenkriegszeit, sondern durchzieht auch die 50er und frühen 60er Jahre. Der von vorrangig kulturwissenschaftlich perspektivierten Untersuchungen attestierte ‚Alltagsboom‘ bzw. das Phänomen des Alltags als ‚Modethema‘ steht in engem Zusammenhang mit der in den 60er Jahren immer stärker werdenden organisierten Kritik am Realsozialismus und am Neo-Kapitalismus. Dabei knüpfen diese Untersuchungen, die sich um die Rehabilitation des Alltagslebens bemühen, sowohl in ihrem Verständnis des Alltags als fruchtbar zu machendem Spannungsverhältnisses wie in ihrer disziplinären Methodik eher bei Simmels Beobachtungen an. Bevor die besonders prominenten Ansätze Henri Lefebvres und Michel de Certeaus, die in dieser Untersuchung sowohl einen alltagsdefinitorischen und methodischen wie einen historischen Stellenwert einnehmen, im Detail vorgestellt und für diesen Zusammenhang analysiert werden, soll an dieser Stelle schon einmal grob der weitere Werdegang des Alltags nachgezeichnet werden.

Zusammen mit den Schriften Lefebvres und de Certeaus gelten Simmels Schriften heute als Grundlagentexte der Kulturwissenschaft, die den disziplinär variablen Ansatz zwischen Soziologie, Philosophie und Kulturkritik für die eigene Methodik übernommen und so aufgrund der nicht geringen Schnittmenge mit den Fragestellungen der Alltagssoziologie diese Disziplin vor allem in den letzten Jahren als Domäne der Alltagskritik abgelöst hat.⁷³ Das Alltagsleben nimmt im Kontext der relativ jungen Formation der Kulturwissenschaft einen besonderen Stellenwert ein, denn es erfährt hier als konkrete lebensweltliche Dimension wie theoretischer Gegenstand eine neue Perspektivierung. Dabei steht das inhärente Paradox des Alltags auch hier Pate für die andauernde Bedeutsamkeit: Indem etwas als ‚alltäglich‘ bezeichnet wird, wird etwas per se eigentlich bedeutungslosem Bedeutung zugemessen. Die kulturwissenschaftliche Perspektive nimmt sich dieses Paradox zur eigenen Methode, indem sie das Alltagsleben bzw. den Komplex der Artefakte, Theorien oder Symbole, die das Alltagsleben ausmachen, durch

⁷² Für eine detaillierte Darstellung der Auseinandersetzung Husserls und Heideggers mit dem Alltäglichen vgl. Jung, *Schauderhaft Banales*, S. 43-48.

⁷³ Vgl. Norbert Elias Typologie des Alltagsbegriffs, die diese Überschneidungen veranschaulicht: Ders., „Zum Begriff des Alltags“, in: Hammerich und Klein (Hg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags*, S. 22-29. Hier: v.a. S. 25-27. Einen theoretischen Ansatz zu diesem Zusammenhang leistet Ben Highmore, „Hopscotch Modernism. On Everyday Life and the Blurring of Art and Social Science“, in: *Modernist Cultures* 2:1, 2006, S. 70-79.

den Rückbezug auf die Kultur, in der sie entstehen, erklären. So setzt sich die Kulturwissenschaft gleichsam eine alltägliche Optik auf, wenn sie ihre Gegenstände analysiert.⁷⁴

Besonders die sich um die Jahrtausendwende herauskristallisierende, kulturwissenschaftliche Unterdisziplin der *Everyday Life Studies*, die federführend durch den britische Kulturwissenschaftler Ben Highmore und den Oxforder Romanisten Michael Sheringham vertreten wird, sowie die feministische Kritik der Alltagstheorien hält an der zentralen Position des Alltags als Gegenstand der wissenschaftlichen Reflexion fest. Highmore macht es sich zur Aufgabe, die „troubled career of the everyday [...] from the late nineteenth century to the late twentieth century“⁷⁵, nachzuvollziehen. Dabei entwickelt er eine disziplinäre Methode, die sich an dem durch die Dichotomien und Paradoxien des Alltags aufgezogenen Potenzialen orientiert, die als „interconnected ways that relate to a variety of perspectives on the everyday“⁷⁶ verstanden und fruchtbar gemacht werden. Highmore nimmt dabei die eher ‚weitwinkelige‘ und auf das Strukturelle des Alltags gerichtete Perspektive Lefebvres ein, indem sich seine Untersuchungen darum bemühen, Strukturen und Muster eines solchermaßen als „thoroughly relational term“⁷⁷ begriffenen Alltags herauszustellen:

Rather than analysing shopping, for instance, as a practice separate from other practices (dreaming, for instance) it might be more productive to look at the patterning of desire and routine as they connect and disconnect, and to try and describe the different intersections of memory, need, forgetfulness, humour and so on, as they are played out while buying the groceries.⁷⁸

An einer Reihe von Fallstudien von alltäglichen Handlungen – etwa dem unaufmerksamen TV-Konsum oder dem routinierten Maschinenschreiben – kann der Alltagstheoretiker einen Rhythmus von Unaufmerksamkeit und Aufmerksamkeit als alltäglichen Wahrnehmungsmodus feststellen, der es möglich macht, die inhärenten Dichotomien des Alltags zu überwinden.⁷⁹

⁷⁴ Zeitgleich erhebt sich bereits Kritik am kulturwissenschaftlichen ‚Alltagshype‘. Kritiker wie Stephen Crook oder John Roberts warnen vor der ‚monströsen‘ Theorielosigkeit des Alltags (Crook, „Minotaurs and other monsters: ‘Everyday life’ in recent social theory“, in: *Sociology* 32:3 (1998), S. 523-540. Hier: S. 523) oder die Gefahr der „depoliticization“, die mit einem solchen ‚Modediskurs‘ einhergehe (Roberts, *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, London: Pluto Press, 2006, S. 1). Vgl. dazu auch Bruce Bégout, *La Découverte du Quotidien*, Paris: Éditions Allia, 2005.

⁷⁵ Highmore, *Everyday Life*, S. 1. Zum Gegenstand der *Everyday Life Studies* vgl. u.a. auch Toby Miller und Alec McHoul (Hg.), *Popular Culture and Everyday Life*, Los Angeles u.a.: Sage Publications, 1998; Fran Martin (Hg.), *Interpreting Everyday Culture*, London u.a.: Bloomsbury, 2004; Susie Scott, *Making sense of everyday life*, Cambridge: Polity Press, 2009 und John Storey, *From Popular Culture to Everyday Life*, London: Routledge, 2014.

⁷⁶ Highmore, *Everyday Lives*, S. 5.

⁷⁷ Ben Highmore, *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*, London: Routledge, 2010, S. 2.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Ebd., Kapitel „Absentminded Media“, S. 114-138. Zur phänomenologischen Bedeutung der alltäglichen Wahrnehmung vgl. Joe Moran, *Reading the Everyday*, London: Routledge, 2005 und Barry Sandywell, „The Myth of Everyday Life. Towards a Heterology of the Ordinary“, in: *Cultural Studies* 18:2/3, 2004, S. 160-180.

‚Ordinary‘ is the world pulsing with life in its very singularity, existing across and in the interstices of the arbitrary and unhelpful distinctions we can't help making between ‚labour‘ and ‚love‘, ‚private‘ and ‚public‘, ‚text‘ and ‚context‘, ‚art‘ and ‚economics‘. The term ‚ordinary‘ is a flag raised as a commitment to a world in solution (and dissolution), a commitment to the heuristic, prespecialised *gestalt* of life – an unachievable goal, no doubt, but one worth striving for nonetheless.⁸⁰

Dieser Fokus auf die lebensweltliche Erfahrbarkeit von Alltäglichkeit führt Highmore dazu, nach einer Poetik des Alltags zu fragen:

What if ‚theory‘ was to be found elsewhere, in the pages of a novel, in a suggestive passage of description in an autobiography, or in the street games of children? What of theory (the kind that is designated as such) was beneficial for attending to the everyday, not via its systematic interrogations, but through its poetics, its ability to render the familiar strange? This is not to suggest that everyday life theory is anti-theoretical, far from it, but that in attending to the every-day such theory is never going to be a purely critical or deconstructive project.⁸¹

Wie Highmore nimmt auch Sheringham nicht nur eine Relektüre der Alltagskritiken vor, sondern bemüht sich darum, eine Disziplin der Alltagsstudien zu entwickeln, die sich am Gegenstand selbst orientiert. Als Problemfall des klassischen wissenschaftlichen Diskurses und mittels der gängigen Methodik nicht greifbar⁸², sucht Sheringham unter Hinblick auf de Certeau nach ‚Praktikern des Alltags‘, die des Gegenstands habhaft werden. Geeignetes Material für seine breit angelegte Studie findet Sheringham dann nicht nur in den einschlägigen theoretischen Ansätzen, sondern beispielsweise auch in der Figur des Flaneurs als Repräsentant des alltäglichen urbanen Raums sowie Texten der ‚Ethnographie de proximité‘, etwa Marc Augés *Un ethnologue dans le Métro*, sodass der Alltagsdiskurs als Herzstück der französischen Kultur aufgegriffen wird.⁸³ Obwohl diese Ansätze, die sich gegenseitig befruchteten und so zum Entstehen des andauernden Paradigmas des Alltags beitragen, letztlich zur Entwicklung der Kulturwissenschaften geführt haben, warnt Sheringham davor, dieses „set of interconnecting discourses on the everyday“ als homogene Bewegung zu verstehen.⁸⁴ Trotz der unterschiedlichen intellektuellen Hintergründe und verschiedener Diskurse kann Sheringham zwei große Periodisierungen innerhalb der französischen Alltagsdiskussion feststellen: Während die für die Entstehung von Alltagstheorien besonders fruchtbare Periode von circa 1960 bis 1980 als „phase of active, often invisible invention“ betrachtet wird, wird der Zeitabschnitt von circa 1980 bis zur Jahrtausendwende als „phase of practice, variation and dissemination“ verstanden.⁸⁵ Diese

⁸⁰ Highmore, *Ordinary Lives*, S. 7 (Hervorhebungen im Original).

⁸¹ Highmore, *The Everyday Life Reader*, S. 3.

⁸² Vgl. Michael Sheringham, „Attending to the Everyday. Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec“, in: *French Studies* 54:2, 2000, S.187-199. Hier: S. 188.

⁸³ Vgl. Sheringham, *Everyday Life*, S. 3.

⁸⁴ Ebd., S. 6.

⁸⁵ Ebd.

Periodisierung erlaubt es, einen Problemhorizont aufzuspannen, der als „prime test bed for new disciplinary combinations“⁸⁶ die kulturwissenschaftliche Methode von Sheringhams Ansatz beschreibt, mit dem es ihm gelingt, sowohl die objektiven täglichen Verrichtungen wie das an die subjektive Erfahrbarkeit gebundene Muster von Rhythmus und Kontinuität zusammenzubringen und – anders als viele andere Untersuchungen, die nur darauf hinweisen, dass diesen Strukturen nachgegangen werden müsse – mit dem Vorschlag, ‚Figurationen des Alltags‘ zu untersuchen⁸⁷, tatsächlich einen Gegenstand des Diskurses der *Everyday Life Studies* herauszuarbeiten, „something that is adverbial, modal and ultimately therefore ethical, because it has to do with the individual and collective *art de vivre*.“⁸⁸ Als eine solche Figuration des Alltags betrachtet Sheringham den Tag, der als einzelner Tag eine temporale Einheit des Alltags darstelle, darüber hinaus aber besitze der einzelne Tag wie der Alltag eine über sich hinausweisende Qualität: „Dailiness both transcends particular days and partakes of the day. A day is a microcosm.“⁸⁹ Solchermaßen als metonymische Figur ausgezeichnet, stellt sich die Figuration des Tages als performatives Instrument zur Untersuchung des Alltags heraus:

To make the unfolding of a day the instrument of an act of self-fashioning is to apprehend the day as a figure of the everyday in its figurality, in other words as possessing a *sens* over and above its descriptive or statistical *significations*. It is to make ‚l’ordre du jour‘ – the regular, cyclical unfolding of the hours, which is at the same time endlessly changing and made up of an infinity of minor gradations – a touchstone for a particular relationship to experience, everyday experience, and to locate this as a dimension of subjectivity that one seeks to uncover and cultivate.⁹⁰

Auffallend ist die auch von den *Everyday Life Studies* kaum in Frage gestellte, fehlende weibliche Perspektivierung der Alltagskritiken Lefebvres, Blanchots und de Certeaus⁹¹, die z.B. Laurie Langbauer und Lorraine Sim bemängeln. Während Langbauer darauf hinweist, dass diese Ansätze mit einem unzulänglichen, nicht zwischen Geschlecht, Sexualität oder Klasse differenzierenden Alltagskonzept arbeiteten, das die Alltagserfahrung von Männern

⁸⁶ Ebd., S. 295.

⁸⁷ „Figurality depends on modes of perception where lived experience involves being at grips with the real, processing it and attending to it, albeit obliquely. Temporality and intersubjectivity are vital. To be figures of the everyday, pathways into the apprehension of everydayness, the house, the conversation, or the object must be mobilized and modalized, grasped through such parameters as the interplay of the individual and the collective, the significant and the insignificant, the singular and the plural, identity and difference, the cumulative and the non-cumulative“ (Ebd., S. 363).

⁸⁸ Ebd., S. 361 (Hervorhebung im Original).

⁸⁹ Ebd., S. 364.

⁹⁰ Sheringham, *Everyday Lifes*, S. 369.

⁹¹ Vgl. Laurie Langbauer, „Cultural Studies and the Politics of the Everyday“, in: *Diacritics* 22:1, 1992, S. 47-65. Hier: S. 48.

bevorzuge⁹², erklärt Lorraine Sim das Fehlen weiblicher Perspektiven und Stimmen mit der langen Ausgeschlossenheit von Theoretikerinnen und Wissenschaftlerinnen aus der theoretischen Alltagsreflexion, die – wie Lefebvre anmerkt⁹³ – aufgrund ihrer zu starken Verwicklung in die Strukturen und zyklischen Rhythmen des Alltags, einfach nicht die nötige theoretische Distanz besäßen und stattdessen ‚praktischere‘ Alltagsdiskurse besetzt hätten:

Feminist critics had to look to alternative genres and discursive modes such as literature, life writing, the essay and potentially other modes of cultural production such as photography, in which to locate ‚unofficial‘ studies and representations of the everyday.⁹⁴

Während Sim andeutet, dass es durchaus möglich sei, eine „alternative critical history of the everyday“⁹⁵ zu verfassen, rückt die feministische Literaturwissenschaftlerin Rita Felski diesen theoretischen Missstand⁹⁶ in den Mittelpunkt ihrer Studien, indem sie die besondere Struktur weiblicher Zeiterfahrung in den Fokus ihrer feministischen Alltagskritik rückt. Ziel ist dabei nicht nur, diese nichtlineare Zeiterfahrung vom häufig despektierlichen Label des Kreatürlichen und Primitiven zu befreien, sondern auch gegen das Primat einer autorisierten, männlich dominierten Geschichtsschreibung vorzugehen.

Felski nähert sich der Frage nach einem spezifisch weiblichen Alltag sowie einem spezifisch weiblichen Zeitverständnis in einem weiten Bogen über eine Kritik an kulturhistorischen Periodisierungen der zeitgenössischen Theoriebildung des Postmodernediskurses.⁹⁷ Vor allem der Terminus ‚Postmoderne‘ und die damit einhergehenden Vorstellung der Verabschiedung aller zeitlichen Konzepte wird als zutiefst problematisch deklariert, da ein solches Epochendenken immer dazu tendiere, frühere Epochen als weniger gegenwärtig und somit natürlicherweise diskursiv weniger weit entwickelt zu despektieren.⁹⁸ Ein solches Label des Primitiven würde

⁹² Vgl. Lorraine Sim, „Theorising the Everyday“, in: *Australian Feminist Studies* 30:84, 2015, S. 109-127. Hier: S. 112. Als eine der wenigen Ausnahmen führt Sim die marxistisch orientierte Alltagsanalyse der ungarischen Philosophin Ágnes Heller an. Vgl. ebd., S. 111.

⁹³ Vgl. Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris: L'Arche Éditeurs, 1961, S. 34. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle „CVQ II“ sowie Nennung der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen).

⁹⁴ Ebd., S. 113. Sim stellt in ihrem Beitrag als ein Beispiel für eine solche ‚inoffizielle‘ Repräsentation des Alltags das essayistische Werk der US-amerikanischen Dokumentarfotografin Dorothea Lange vor. Vgl. ebd., v.a. S. 115-123.

⁹⁵ Ebd., S. 114.

⁹⁶ Vor allem der marxistischen Geschichtsschreibung attestiert Felski eine allenfalls marginale weibliche Perspektivierung: „I often feel frustrated by Marxist discussions of the modern and postmodern that relegate women to a solitary footnote or, indeed, that fail to acknowledge them at all“ (Rita Felski, *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York u.a.: New York University Press, 2000, S. 2).

⁹⁷ Hier bleibt anzumerken, dass die in *Doing Time* versammelten Essays teilweise lange vor Veröffentlichung des Bandes an anderer Stelle publiziert wurden. Die diese unabhängig voneinander geschriebenen Beiträge zusammenführende Einleitung stellt nachträglich einen zeitgenössischen Kontext her.

⁹⁸ Vgl. S. 31.

das postmoderne Denken auch dem mit dem Weiblichen verbundenen zyklischen Zeitmodell aufdrücken, allerdings gelte dies nicht nur für Frauen, sondern für alle marginalisierten Gruppen, die der postmoderne Diskurs nur scheinbar versuche zu integrieren.⁹⁹ Felski kritisiert diese ‚gegenderte‘ Zuschreibung von Zeiterfahrung, die sie bereits der Moderne attestiert, verfolgt die weiblich konnotierte Vorstellung eines zyklischen Zeitverständnisses jedoch weiter und stellt so eine Verbindung zur rhythmisierten Zeit des Alltags als Domäne der Frau her.¹⁰⁰ Die solchermaßen zunächst zugespitzten Dichotomien werden dann jedoch eingeebnet, wenn Alltag grundsätzlich als Phänomen repetitiver und rhythmisierter Strukturen verstanden werde. Mit dieser Wendung verdrängt Felski „the white bourgeois male as subject of history“¹⁰¹ und plädiert so für eine Anerkennung des Ambivalenten als konstantes Paradigma der Zeit- und Alltagserfahrung seit der Moderne, für dessen reflexive Durchdringung ein besonderer Ansatz gefunden werde müsse.¹⁰²

Auch Felski setzt sich zunächst für einen kulturwissenschaftlichen Ansatz ein: „Reading the modern through the concept of culture makes such groups central rather than tangential. It directs our attention to everyday practices, popular forms of cultural expression, and the rich but often overlooked textures of daily experience.“¹⁰³ Genau diese ‚Texturen‘ und Strukturen des alltäglichen Lebens verfolgt Felski nun weiter: Gegen die falsche Transzendierung¹⁰⁴, wird Alltag dabei als ein phänomenologisches Beziehungsgeflecht von „time, space and modality“ betrachtet, wobei die Wiederholung („repetition“) als temporale Erscheinungsform des Alltags, „a sense of home“ als räumliche Kategorie und Gewohnheit („habit“) als Wahrnehmungsmodus definiert werden.¹⁰⁵ Felskis Diskussion dieser Begriffe befreit sie vom Label des Weiblichen und Primitiven, führt diese in ihrer Definition des Alltags als nicht geschlechts-, rassen- oder auf die sexuelle Orientierung bezogene, lebensweltlich verortete Erfahrungsdimension zusammen¹⁰⁶ und konturiert einen phänomenologischen Ansatz, der nach Soziologie und Ethnologie

⁹⁹ Ebd. Zu den „other disenfranchised groups“ zählt Felski „people of colour“ oder homosexuelle Personen (vgl. ebd., S. 3 und 64ff.).

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰¹ Ebd., S. 25.

¹⁰² In ihrem Aufsatz „Telling Time in Feminist Theory“ diskutiert Felski entlang der „four R’s“, der vier grundsätzlichen Formen von Zeit in der feministischen Kritik („time as redemption, time as regression, time as repetition, and time as rupture“), die Notwendigkeit einer eigenen weiblichen Zeit und deren Anwendbarkeit. Wie in *Doing Time* kommt Felski auch hier zu dem Schluss, dass es keine ausschließlich weibliche Form von Zeit gebe, noch sei eine solche zielführend. Stattdessen plädiert sie für „[a] pragmatics, not a metaphysics of time“, die Zeit und Geschichte eher in einem System von Bezügen verstehe (Dies., „Telling Time in Feminist Theory“, in: *Tulsa Studies in Women’s Literature* 21:1, 2002, S. 21-28. Hier: S. 21 und S. 27).

¹⁰³ Felski, *Doing Time*, S. 59.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 92.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Z.B. in der Einführung zum 2002 erschienenen Themenheft ‚Everyday Life‘ der Zeitschrift *New Literary History*. Während sie sich in *Doing Time* für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Betrachtung des Alltags stark

als weitere antihermeneutische disziplinäre Ausrichtung einen fruchtbaren Beitrag zur Alltagskritik zu leisten verspreche.¹⁰⁷ Während die Kulturwissenschaft vor allem danach trachte, „the mundane and humdrum qualities“¹⁰⁸ des Alltags aufzuwerten, biete sich die Phänomenologie deshalb an,

[because] it attends to what is already in plain view; it looks at, rather than through, everyday modes of experience; it seeks to describe rather than prescribe, to attend, rather than escape, the commonplace. What renders phenomenology a still timely framework is not Husserl's attempt at a transcendental reduction [...] but the gaze of wonder it directs at ordinary objects and mundane forms of feeling and thought. Its aim is to really see ordinary structures of experience – not in order to celebrate them or trumpet their authenticity but to gain a surer grasp of the ineluctable nature of our first-person relation to the world.¹⁰⁹

Für Felski steht diese vor und jenseits aller Theoretisierungen geschehende Beziehung zwischen Individuum und Welt im Fokus ihrer Alltagsästhetik: Während die kritische Theorie immer dazu neige, zu selektieren, verspreche ein phänomenologischer Ansatz „a more ecumenical and expansive account of aesthetic experience.“¹¹⁰ Felski plädiert also für eine der alltäglichen Beziehung von Subjekt und Objekt analoge Ästhetik, die weniger in der Theorie als in der ästhetischen Praxis, etwa Romanen, zu finden sei:

The promise of phenomenology lies in a similar potential to convey, via metaphorical analogies, imaginative formulations, and processes of discernment, something of what it feels like to become absorbed in a film or lost in a book. Its orientation, in this sense, is neither subjective nor objective, but attuned to the copresence, communion, and the interdependence of self and text.¹¹¹

macht, kommt sie hier zu dem Schluss „that other disciplinary approaches may be equally fruitful“ (vgl. Dies., „Introduction“, in: *New Literary History* 33:4, 2002, S. 607-622. Hier: S. 621).

¹⁰⁷ Einen ähnlichen Ansatz wählt Stephen Clucas, der Alltag als Messlatte für die Anwendbarkeit phänomenologischer Ansätze betrachtet. Während die Ansätze der klassischen Phänomenologie als zu stark systematisierende und tendenziell totalisierende Form der Beschreibung vor allem für die Betrachtung des Alltags verabschiedet werden, erkennt Clucas in jüngeren Ansätzen – dazu zählt er Lefebvre, de Certeau, Percec – eine der „open-endedness“ des Alltags gerechter werdende Perspektive (Ders., „Cultural Phenomenology and the Everyday“, in: *Critical Quarterly* 42:1, 2000, S. 8-34. Hier: v.a. S. 9 und 24f.).

¹⁰⁸ Rita Felski, „Everyday Aesthetics“, in: *The Critical Pulse. Thirty-Six Credo's by Contemporary Critics*, hg. v. Jeffrey J. Williams und Heather Steffen, New York: Columbia University Press, 2012, S. 193-201. Hier: S. 196.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 197.

¹¹¹ Ebd., S. 199.

1.3.3 Phänomenologie des Alltags – Alltägliches Erzählen

Die bereits von Husserl und Heidegger formulierte, von Lefebvre und de Certeau umgedeutete und von den *Everyday Life Studies* und der feministischen Kulturwissenschaft bekräftigte Fokusverschiebung vom Thema Alltag hin zur lebensweltlichen Dimension der Alltäglichkeit als Erfahrbarkeit von Alltag soll im Folgenden als phänomenologischer Ansatz verfolgt werden, der hier kurz in seiner disziplinären Ausrichtung vorgestellt wird.

Von Bedeutung für diese literaturwissenschaftliche Analyse ist so weniger die Darstellung eines historischen, unter Umständen empirisch zu überprüfenden Alltags, sondern die Wahrnehmung des Phänomens Alltag durch ein dafür sensibles (fiktionales) Bewusstsein, das sich in der Perzeption des Alltags als Subjekt kreiert und dort als solches erfährt.

Die Schriften des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) eröffnen dabei ein Wahrnehmungs- und Bewusstseinsmodell, das das Subjekt der Wahrnehmung nicht von Objekten der Umgebung trennt, sondern in einen unauflösbaren existenziellen Zusammenhang stellt, der nur über die sprachliche Artikulation hergestellt und ausgedrückt werden kann. Dabei erfährt das Subjekt die Welt über konkrete Objekte, den eigenen Körper, Begegnungen mit dem Anderen und einer komplexen, vor allem körperlich erfahrenen, räumlichen und zeitlichen Struktur der Wahrnehmung, die sich in der dreifachen Bezüglichkeit von „être-pour-soi“, „être-en-soi“ und ‚In der Welt sein‘ („être-au-monde“)¹¹² äußert. Ein solches mehrfach perspektiviertes Subjekt erscheint als besonders geeignete Wahrnehmungsinstanz, vereinnahmt es doch die Welt nicht ausschließlich durch den Akt der Perzeption, sondern setzt sich selbst dazu in Beziehung, indem die Gegenstände der Umgebung zunächst nur in ihrer Präsenz wahrgenommen werden. Phänomenologische Wahrnehmung dient so nur in zweiter Instanz als Instrument der Erkenntnis, vor allem ist sie Mittel der Beobachtung des Wahrnehmungsvorgangs. Während dies für die Wirklichkeit des Alltags eine besondere Sensibilität für die Wahrnehmung des Uneindeutigen und Mysteriösen bedeutet, eröffnet dieser Ansatz für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung des Alltäglichen ein Modell, das der ästhetischen Inszenierung der Alltagswahrnehmung Rechnung trägt.

Im literarischen Text ist die Alltagserfahrung dabei auf zwei Ebenen angesiedelt: Zunächst auf der Ebene der Beschreibung des Wahrnehmungserlebnisses aus Perspektive des wahrnehmenden Subjekts und auf zweiter Ebene als Beschreibung der Strukturen des Erlebens. Wie Christiane Solte-Gresser in ihrer Arbeit zur literarischen Gestaltung von Alltäglichkeit feststellt, findet sich die Literaturwissenschaft besonders von dieser zweifachen Ebene der

¹¹² Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1952, S. 519.

Alltagserfahrung betroffen, die zum einen die Wahrnehmung des Alltags durch eine Figur und zum anderen mit der Wahrnehmung dieser durch Lesende. Als dritte Ebene zwischen diesen beiden erscheine die literarische Konstruktion der Figurenwahrnehmung. „Zu beschreiben wäre also nicht nur in doppelter, sondern in dreifacher Hinsicht: nämlich Wahrnehmungsvorgänge der Figuren, die Strukturen dieser Wahrnehmung ebenso wie die Strukturen der literarischen Konstruktion bzw. der ästhetischen Inszenierung.“¹¹³

Die phänomenologisch ausgerichtete Literaturwissenschaft spricht Literatur dabei die Fähigkeit zu, alltägliche Erfahrung der Wirklichkeit literarisch zu inszenieren. Besonders die Erzählform des Romans sticht durch eine besondere Welt- und Zeithaltigkeit, also eine besondere Alltäglichkeit, heraus: Aufgrund der zahlreichen Berührungspunkte zwischen dem „Welt-Konstrukt [...], der Konstruktivität des menschlichen Bewusstseins und der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit“¹¹⁴ erhält der Roman den Status als „epistemologische[] Metapher [und] historisch variable[s] Schaubild der Erkenntnis.“¹¹⁵ Die Welt-Re- und Konfiguration ist dabei „immer angelegt auf einen breiten Weltentwurf, auf ein Entwerfen neuer Wirklichkeit, nicht auf Mimesis im Sinne einfacher Nachahmung“¹¹⁶ und beschränkt sich dabei nicht ausschließlich auf thematisch-motivische Aspekte, sondern ist in der Lage, die Erfahrung von Wirklichkeit nachzubilden. Dies gilt vor allem für das Erleben des Alltags als temporale Struktur, die Paul Ricœur in ein phänomenologisches Narratologiekonzept überträgt. Ricœur konstatiert das Erzählen als grundlegendes Verfahren, welches das Erleben von Wirklichkeit in eine zeitliche Ordnung versetzt.¹¹⁷ Ricœur formuliert dies folgendermaßen: Zeit wird „in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird; umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie sie die Züge der Zeiterfahrung trägt.“¹¹⁸ Ricœur findet so im Erzählen den privilegierten Ort der Artikulation menschlicher Zeiterfahrung. Der kausale und universelle Zusammenhang von lebensweltlicher Zeiterfahrung, ihrer Aneignung im literarischen Kunstwerk und ihrer Rekonfiguration im Akt des Lesens wird auf drei theoretischen Ebenen angesiedelt (Mimesis I, Mimesis II und Mimesis III), die eine metasprachliche Analyse dieses Prozesses

¹¹³ Christiane Solte-Gresser, *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929-1949)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 35.

¹¹⁴ Matthias Bauer, *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung* (2. Auflage), Stuttgart u.a.: Metzler, 2005, S. 4.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, S. 164.

¹¹⁶ Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, München: Winkler, 1972, S. 13.

¹¹⁷ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, S. 50f.

¹¹⁸ Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung. Band 1: Zeit und historische Erzählung*, München: Fink, 1988, S. 13. Zur Bewertung von Ricœurs Ansatz vgl. auch Ansgar Nünning und Roy Sommer, „Die Vertextung der Zeit. Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen“, in: *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, hg. v. Martin Middeke, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, S. 33-56.

erlauben: Mimesis I bezeichnet eine „prä-narrative Struktur der Zeiterfahrung“, die als kollektives Vorverständnis das Wahrnehmen, Beurteilen und Wiedergeben von Zeit – „die Art und Weise, wie die Alltagspraxis die Gegenwart der Zukunft, die Gegenwart der Vergangenheit und die Gegenwart der Gegenwart zueinander ins Verhältnis bringt“ – möglich macht.¹¹⁹ Diese ist grundsätzlich notwendig für die mit Mimesis II bezeichnete Konfiguration von Zeit im literarischen Werk. Vollendung findet dieser Prozess jedoch erst mittels des Akts des Lesens, der als „Operator“ Mimesis II und Mimesis III verknüpft und „als letzter Träger der Refiguration, der Neugestaltung der Welt der Handlung im Zeichen der Fabel“ die „Dynamik der Konfiguration an ihr Ziel“¹²⁰ versetzt. Kunst im Allgemeinen, Literatur im Besonderen mit Peter Gendolla und Dietmar Schulte als Aisthesis, das heißt als „Wahrnehmung des Wahrnehmens oder der Technik der Wahrnehmung“¹²¹ verstanden, besitzt also ein besonderes Leistungsvermögen, um ‚andere‘, das heißt, subjektive Zeitmodelle zu reflektieren und zur Darstellung zu bringen. Solche anderen Zeiten, die mit den Begriffen ‚innere Zeit‘ oder ‚Eigenzeit‘¹²² belegt sind, stellen „Spiele, Experimente oder Testverfahren“ der Künste dar, mit deren Hilfe die beiden antagonistisch operierenden Bereiche von Innen und Außen sich gegenseitig beobachten sowie eine mögliche Konsolidierung austesten. Die Künste bieten so in einer Art Laborsituation einen Möglichkeitsraum, um eine andere Wahrnehmung von Zeit auszuprobieren und vorzustellen. Diese spielerischen Verfahren werden damit zugleich zu Artefakten von Zeitlichkeit, denn in Erscheinung treten kann Zeit nur, wenn sie zur Darstellung gebracht wird. So ist nicht nur die Erfahrung von Zeit, sondern auch die Reflexion über Zeit „unhintergebar an die Darstellungskraft von ästhetischen Verfahrensweisen, also an das Zusammenspiel von sinnlich perzipierbaren Techniken, Symbolen, Medien und Institutionen gebunden“¹²³, wie die beiden Initiatoren des DFG-Schwerpunktprogramms ‚Ästhetische Eigenzeiten‘ programmatisch formulieren. Dabei begeben sich die Zeit-Artefakte in ein dialektisches Verhältnis, denn „[j]edes Wissen von Zeit ist an eine Zeitlichkeit dieses Wissens und eine Zeitlichkeit seiner Darstellung gebunden, und jede Darstellung produziert durch ihre Zeitlichkeit ein Wissen von Zeit.“¹²⁴ So versprechen „besonders formbewusste Objekte“ als besonders vielversprechende Verhandlungsträger dieses oben beschriebenen Darstellungskonzepts, und es lässt sich mit Michael Gamper und Helmut

¹¹⁹ Ebd., S. 99.

¹²⁰ Ebd. S. 122.

¹²¹ ¹²¹ Peter Gendolla und Dietmar Schulte, „Vorwort“, in: *Was ist die Zeit?*, hg. v. dies., München: Wilhelm Fink, 2012, S. 7-11. Hier: S. 8.

¹²² Vgl. Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010.

¹²³ Michael Gamper und Helmut Hühn, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover: Werhahn Verlag, 2014, S. 12.

¹²⁴ Ebd., S. 15.

Hühn annehmen, „dass gerade ästhetische Formverhältnisse immer auch Zeitverhältnisse sind und Form wesentlich eine Organisation von Zeit ist.“¹²⁵ Diese Beobachtungen lassen sich auf den Alltag übertragen und gelten für die Erzählform des Romans im Allgemeinen, für das Genre des *Single-day Novel* jedoch im Besonderen, der sich als solch „besonders formbewusstes Objekt“ behauptet, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Auch wenn die Terminologie Ricœurs im Folgenden nicht zum Tragen kommen soll, lassen sich aus diesem Modell zusammen mit den Beobachtungen zur Phänomenologie des Alltags doch besondere Blickwinkel formulieren, die in dieser Untersuchung verfolgt werden sollen. Indem Alltag nicht als Summe von alltäglichen Gegenständen und Handlungen, sondern als „Struktur einer ausgezeichneten Erfahrung“ – so die Begrifflichkeit Eckhard Lobsiens, dessen Untersuchung von *Ulysses* ein frühes Beispiel für einen literaturwissenschaftlichen phänomenologischen Ansatz zum Alltag darstellt¹²⁶ – verstanden wird, rücken die Strukturen dieser Erfahrung in den Fokus. Vor allem die alltägliche Erfahrung von Zeit wird so als Erleben diverser, oft heterogener Zeitlichkeiten markiert, die etwa die Dichotomie von gewöhnlicher Zeit und außergewöhnlichem Ereignis, aber auch unbewusster und extrem bewusster Zeiterfahrung eröffnet. Dies gilt auch für das Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz, das nicht nur die Perspektive der Wahrnehmung als räumliches Verhältnis von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenen Objekten betrifft, sondern auch als Modus des In-der-Welt-Seins die Subjektconstitution selbst betrifft, für die der Alltag so zugleich eine bekannte und versichernde Dimension wie den Ort der existenziell erschütternden Begegnungen bedeutet. Für die phänomenologisch ausgerichtete literaturwissenschaftliche Untersuchung bedeutet dies, die von Sheringham vorgeschlagenen Figurationen von Alltäglichkeit in den Fokus zu rücken, die als Modi der Wahrnehmung Subjekt und Wirklichkeit verbinden und miteinander in Beziehung setzen. Dies gilt dabei nicht nur für ‚tote‘ Gegenstände der Umgebung, sondern und gerade für die Begegnung mit anderen Subjekten, die eine besondere Rolle für den subjektiven Selbstentwurf spielen.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Eckhard Lobsien, *Der Alltag des Ulysses. Die Vermittlung von ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart: Metzler, 1978, S. 47.

1.3.4 Alltag und Literaturwissenschaft

Während der Alltag als Forschungsgegenstand bereits im frühen 20. Jahrhundert in den Fokus verschiedener Disziplinen rückt und aufgrund seiner paradoxen Gegenständlichkeit eine neue, inter- und multidisziplinär agierende Wissenschaft herausfordert und entstehen lässt, findet die Literaturwissenschaft erst vergleichsweise spät zum Thema des Alltags und hat dieses bisher nicht erschöpfend erfasst.¹²⁷ Dies gilt zumindest für Arbeiten, die das auch hier vorgetragene Verständnis von Alltag behandeln. Betrachtet man den Alltag unter dem Aspekt der Darstellung von Wirklichkeit, ist das Feld der Forschungslandschaft weitaus breiter abgesteckt. Prominentestes Beispiel hierfür ist sicherlich Erich Auerbachs 1946 erschienene Untersuchung *Mimesis. Zur dargestellten Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, die das Prinzip der Nachahmung entlang verschiedener Modelllektüren von Homer bis zu Romanen der 1920er-Jahre verfolgt. Die Dimension des Alltags stelle dabei einen wichtigen und durchgängig stabilen Faktor zur Erzeugung von Wirklichkeit dar, allerdings könne an den Romanen Balzacs und Stendhals, also dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, beobachtet werden, dass

die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlage, nach welcher das alltägliche und praktische Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben dürfe,¹²⁸

überwunden worden seien. Damit „vollendeten sie eine Entwicklung, die sich seit langem vorbereitete [...], und sie bahnten den Weg für den modernen Realismus, der sich seither in immer reicheren Formen entfaltet hat, entsprechend der ständig sich verändernden und verbreiternden Wirklichkeit unseres Lebens.“¹²⁹ Dass der Alltag als Maßstab einer vor allem dem Roman eigenen Welthaltigkeit und einem besonderen Realismuseffekt diene, der sich jedoch nicht als nur motivisch-inhaltliches Prinzip der für den realistischen Roman symptomatischen, unübersichtlichen Masse an Gegenständen und deskriptiven Details erschließe, stellen Franco Morettis Studien zum Roman des 19. Jahrhunderts deutlich heraus.¹³⁰

¹²⁷ Hans-Peter Thurn, „Literatur und Alltag im 20. Jahrhundert“, in: *Materialien zur Soziologie des Alltags*, hg. v. Kurt Hammerich und Michael Klein, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1978, S. 325-352. Hier: S. 325. Christiane Solte-Gresser stellt in ihrer breiten Arbeit zum Alltag fest, dass dieses Forschungsdesiderat weiterhin auf eine systematische Bearbeitung warte (vgl. Dies., *Spielräume des Alltags*, S. 51).

¹²⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen: A. Francke Verlag, 2001, S. 515.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Franco Moretti, „Serious Century“, in: Ders., (Hg.), *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*, Princeton u.a.: The Princeton University Press, 2006, S. 364-400 und Franco Moretti, *The Way of the World. The ‚Bildungsroman‘ in European Culture*, London: Verso, 1987, v.a. S. 30ff. Vgl. dazu auch Kate Flint, „The Novel and the Everyday“, in: *A Companion to the English Novel*, hg. v. Stephen Arata, Madigan Haley, Jennifer Wicke und J. Paul Hunter, Chichester: John Wiley & Sons, 2015, S. 407-425.

Insgesamt fällt auf, dass es bis auf den von Heinz-Peter Preußner herausgegebenen Sammelband, der sich dem Alltag als Genre widmet¹³¹, kaum Studien zur Gestaltung des Alltäglichen in der Literatur des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts oder Gegenwartsliteratur gibt.¹³² Irisch Radisch begründet dies damit, dass der Alltag in der Literatur des späten 20. Jahrhunderts nur noch den Status als „Weltmaterial [habe], das unmittelbar ins Internet ausgeschieden [werde]“¹³³, dabei zeugen z.B. nicht nur die Werke Brigitte Kronauers oder Marlene Steerwitz‘, sondern auch die oben skizzierte, anhaltende Produktion von *Single-day Novels* von einer lebhaften Literaturpraxis des Alltags.

Dahingegen ist die Forschung zum Alltag in der Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besser aufgestellt, wenn auch hier breit angelegte Untersuchungen, die über die Analyse des Alltagsdiskurses einzelner Werke¹³⁴ hinausgehen, bisher nur in überschaubarer Zahl vorliegen. Im Fokus der angloamerikanischen Forschung steht häufig die Frage nach dem Zusammenhang von Moderne, Alltag und Romangattung, in dessen Kontext Modi der Alltagserfahrung als genretypisches Potenzial betrachtet werden. Laurie Langbauers 1999 erschienene Monographie *Novels of Everyday Life* ist eine der ersten Arbeiten, die sich selbst ins Kielwasser des oben dargestellten kulturwissenschaftlichen ‚Revivals des Alltags‘ stellt.¹³⁵ In einer Einführung von als Serien zu lesender Romane des Viktorianismus und frühen zwanzigsten Jahrhunderts – darunter die *Dalloway*-Texte Virginia Woolfs¹³⁶ – mit alltagstheoretischen Ansätzen erkennt Langbauer „[a] paradox of ‚unity-in-difference“¹³⁷, das sowohl die Struktur der Alltagserfahrung wie das poetische Prinzip der Serie kennzeichne.¹³⁸

Ella Ophir zeichnet in ihrem Beitrag ‚Modernist Fiction and ‚the accumulation of unrecorded life“‘ (2006) den engen Zusammenhang von Alltag und Gattungsentwicklung nach, wobei sie zu dem Schluss kommt, dass vor allem der moderne Roman entgegen der für die avantgardistische bzw. modernistische Literatur konstatierten Ästhetik des Schocks¹³⁹ besonders

¹³¹ Vgl. Heinz-Peter Preußner, *Alltag als Genre*, Heidelberg: Winter, 2009.

¹³² Eine Ausnahme stellt Enno Stahls Arbeit dar (vgl. Ders., *Diskurspogo. Über Literatur und Gesellschaft*, Berlin: Verbrecher, 2013).

¹³³ Iris Radisch, „Weltmaterial für die deutsche Gegenwartsliteratur“, in: *Die Zeit* 42, 14.10.1999.

¹³⁴ Dazu zählen z.B. Lobsien, *Der Alltag des Ulysses* oder auch Frauke Tomczak, *Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces ‚Ulysses‘ und Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘. Ein Versuch zur Rekonstruktion moderner Poetiken*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1992 oder Lorraine Sims breit angelegte Studie zum Alltagsdiskurs im Werk Virginia Woolfs (vgl. Dies., *Virginia Woolf. The Pattern of Ordinary Experience*, Farnham u.a.: Ashgate, 2010).

¹³⁵ Laurie Langbauer, *Novels of Everyday Life. The Series in English Fiction, 1850-1930*, Ithaca u.a.: Cornell University Press, 1999, S. 15.

¹³⁶ Langbauer zählt auch *The Voyage Out* (1915) sowie die Erzählung „Mrs. Dalloway in Bond Street“ (1922). „By series fiction I mean quite simply successive novels or stories that are linked together, usually by recurrent characters or settings“ (ebd., S. 8).

¹³⁷ Ebd., S. 28.

¹³⁸ Vgl. ebd., S.36.

¹³⁹ Ella Ophir verweist auf die zahlreichen Manifeste der Avantgarde (vgl. Dies., ‚Modernist Fiction and ‚the accumulation of unrecorded life“‘, in: *Modernist Cultures* 2:1, 2006, S. 6-20. Hier: S. 6).

„alltagshaltig“ sei. Um dieser Alltäglichkeit analytisch gerecht zu werden, schlägt sie vor, den Fokus auf Räume, Handlungen und Temporalitäten des Alltags zu legen, „[which] can attest to the significance of what is lost in ‚the remorseless rush of time‘, and can counter anxieties about conformity and stultification with affirmations of routine as both salutary necessity and inalienable pleasure.“¹⁴⁰ Dementsprechend untersucht Ophir moderne Romane – etwa Woolfs *Mrs Dalloway* oder Djuna Barnes *Nightwood* – unter Fragestellungen der psychologisierenden Figurenzeichnung sowie der Darstellung von textuellen Strukturen von Bewusstsein und Zeit. Die für den modernen Roman konstatierte Tendenz vom „grand historical sweep to the concentrated temporal scope“ betrachtet sie als „reclamation work“¹⁴¹, also als Rückeroberung des ureigenen Territoriums der Romanform, und unterstreicht so noch einmal den generischen Zusammenhang der Gattung Roman mit dem Alltag.

Auch Michael Sayeau erhellende Arbeit nimmt eine Engführung von Alltag, Moderne und Romangattung vor. Entgegen der Privilegierung des Ereignisses durch die Disziplin der Philosophie (vor allem im 19. Jahrhundert) stellt Sayeau ein Moderneverständnis, das die Kluft zwischen Ereignis und Alltag nivelliert. Der Alltag der Moderne als „particularly *literary* category“¹⁴² erscheine in auffälliger Analogie zur Entwicklung des Romans als eine Rhythmisierung von kontinuierlicher Alltäglichkeit und herausstechenden Ereignissen. Dabei nähert sich Sayeau dem Phänomen des Alltags über die oppositionelle Erzählfigur des ‚Events‘, das als gattungstheoretische Notwendigkeit spätestens im 19. Jahrhundert in den Hintergrund rücke und dem Alltag Platz mache: „The everyday is always there, but only begins to matter – and matter disruptively – when its rhythmical partner, the event, fails to arrive on time or at all.“¹⁴³ Sayeau verfolgt über eine Lektüre von Flauberts *Madame Bovary*, H.G. Wells *The Time Machine*, Conrads *Heart of Darkness* und Joyces ‚Epiphanie-Texten‘ eine Umwertung der (Erzähl)Kategorien Ereignis und Alltag, die eng verknüpft sei mit dem Aufbrechen des Zeitverständnisses zugunsten einer Vielzahl von Zeitdimensionen. Dabei kommt er zu dem Schluss:

[T]he modernist novel is not so much *uneventful* as *antieventual*. Rather than simply abandoning eventual forms in favor of unmediated, arhythmical content, modernism productively if subversively re-inhabits them. The eventual structures are maintained in place, but are at the same time ironically undercut, eroded from within, and/or exposed as reflexive tropes through thematic and formal innovations.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ebd., S. 7.

¹⁴¹ Ebd., S. 10.

¹⁴² Michael Sayeau, *Against the Event. The Everyday and the Evolution of Modernist Narrative*, Oxford: Oxford University Press, 2013, S. 5 (Hervorhebung im Original).

¹⁴³ Ebd., S. 14. Vgl. auch S. 36.

¹⁴⁴ Sayeau, *Against the Event*, S. 39 (Hervorhebungen im Original).

Auch Lisi Schoenbachs Untersuchung *Pragmatic Modernism* (2015) richtet sich gegen die „standard idea of modernism-as-break“.¹⁴⁵ Stattdessen wird in einer Lektüre von Gertrude Stein, Henry James, Oliver Wendell, John Dewey und Marcel Proust ein dem pragmatischen Denken zugewandtes, alternatives Moderneverständnis des Alltags, der Gewohnheit und der Kontinuität etabliert. Dabei steht nicht die soziokulturelle Veränderung aller Lebensbereiche als Moderneerfahrung zur Debatte, sondern die Frage, inwiefern dieser radikale Umbruch in das Alltagsleben integriert werde und wie dieser Prozess literaturhistorisch zu deuten sei. Während die Literaturgeschichte die Moderne als scharfen Bruch nicht nur mit gesellschaftlichen oder ästhetischen Konventionen begreife und deren revolutionäres Potenzial in der Opposition und Verabschiedung von Institutionen zelebriere, schlägt Schoenbach vor, Moderne als graduellen Prozess der langfristigen Habitualisierung an diesen als Schock erfahrenen Umbruch zu verstehen.¹⁴⁶ Alltag und Gewohnheit werden dabei nicht als lähmend, sondern als produktiv verstanden und stellen in der Beziehung von Tradition und Innovation, Kontinuität und Transformation den epistemischen Horizont für das hier angeführte pragmatische Denken dar.

Liesl Olsons 2009 erschienene Monographie *Modernism and the Ordinary* ist ein Beispiel für eine solche anregende Relektüre kanonischer Texte der ästhetischen Moderne durch die ‚Brille des Alltags‘. Texte von James Joyce, Virginia Woolf, Gertrude Stein und Wallace Stevens werden auf ihre Alltäglichkeit hin untersucht: Alltag als Form der Erfahrung – so wird dieser hier unter Bezug auf Felski verstanden¹⁴⁷ – komme auch in der literarischen Repräsentation kaum ohne Interpretation und Transformation aus und scheine sich so per se der Darstellung um seiner selbst Willen als „experiences that are *not* heightened“¹⁴⁸ zu verweigern. Olson liest die angeführten Beispiele als ästhetische ‚Annäherungsverfahren‘ an ein Paradox, das es unmögliche mache, jemals so etwas wie eine umfassende Repräsentation zu erreichen. Sie kommt zu dem Schluss, dass Alltag sich einer systematischen Darstellung widersetze und spricht sich für eine Ästhetik des Unereichten aus: „To embrace the everyday is to embrace our inability to envision life as narrative.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Lisi Schoenbach, *Pragmatic Modernism*, Oxford: Oxford University Press, 2015, S. 3.

¹⁴⁶ „Pragmatic modernism defines itself through a gradualist, mediating approach to social change and artistic innovation that was fundamentally different from the revolutionary ideology of the avant-garde. If we define modernism broadly as the aesthetic response to rapid change – historical, geographical, political, artistic – then pragmatic modernism suggests an approach to change that is entirely distinct from the standard idea of modernism as break.“ Siehe: Ebd., S. 3.

¹⁴⁷ Vgl. Alltag wird als „way of experiencing the world“ verstanden. Siehe: Ebd., S. 19.

¹⁴⁸ Ebd., S. 4.

¹⁴⁹ Ebd., S. 150.

Für den deutschsprachigen Raum ist neben dem jüngst erschienenen Sammelband von Thorsten Carstensen und Mattias Pirholt¹⁵⁰ vor allem die Arbeit der Komparatistin Christiane Solte-Gresser hervorzuheben, die der literarischen Repräsentation des Alltags in der Erzählprosa Marieluise Fleißers, Madeleine Bourdouxhes und Natalia Ginzburgs nachgeht. Indem Solte-Gresser das Phänomen Alltag nicht nur motivisch-inhaltlich fasst, sondern als Schreibverfahren, das Alltag im und als Text hervorbringt¹⁵¹, gelingt ihr nicht nur eine umfassende Analyse des Alltäglichen in den ausgewählten Untersuchungsgegenständen, darüber hinaus wird die „Denk-Figur“¹⁵² des Alltäglichen auch literaturhistorisch verfolgt.¹⁵³ Mit dem historischen Fokus auf zwei Nachkriegszeiten nimmt Solte-Gresser eine detaillierte und systematische Untersuchung spezifisch weiblichen Alltags in als Krise erlebten Zeiten vor, die auf Ebene des Einzeltextes nicht nur die Subjektkonstruktion der Figuren als zutiefst mit dem Alltag verwoben darstellen kann, sondern über den internationalen Vergleich auch einen Entwurf einer breiten Gegenwartigkeit aufzieht, die maßgeblich über die Alltagserfahrung generiert wird. Diese Arbeit zeichnet sich durch eine große Textnähe aus, was sich als besonders wirksame Methode erweist, um der literarischen Inszenierung von Alltäglichkeit habhaft zu werden.

1.4 Textkorpus und Methode

Obwohl sich diese Arbeit ausdrücklich nicht in die Tradition der *Ulysses*- oder *Mrs. Dalloway*-Rezeption stellt, kann und will diese Untersuchung nicht an den beiden großen und bekanntesten *Single-day Novels* vorbeikommen. Nach Hermann Brochs vielfach zitiertem Diktum von *Ulysses* (1922) als „Welt-Alltag der Epoche“¹⁵⁴ attestiert auch Lefebvre Joyces Roman eine besondere „Alltagslastigkeit“: *Ulysses* stelle gar das paradigmatische Beispiel für den „Einbruch des Alltäglichen in die Literatur“ dar.¹⁵⁵ Tatsächlich erscheint die Alltäglichkeit des Romans

¹⁵⁰ Thorsten Carstensen und Mattias Pirholt (Hg.), *Das Abenteuer des Gewöhnlichen. Alltag in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2018. Einen ähnlichen Ansatz wählt auch die Untersuchung von Christian Sieg (vgl. Ders., *The Ordinary in the Novel of German Modernism*, Bielefeld: Aisthesis, 2011).

¹⁵¹ Solte-Gresser, *Spielräume des Alltags*, S. 62.

¹⁵² Ebd., S. 73.

¹⁵³ Solte-Gresser spannt einen literaturhistorischen Bogen von der Klassik bis zur Postmoderne (vgl. ebd., S. 105-169).

¹⁵⁴ Herrmann Broch, „James Joyce und die Gegenwart“, in: Ders., *Gesammelte Werke, Bd. 1: Dichten und Erkennen*, hg. v. Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, 1955, S. 183-210. Hier: S. 187. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „JJG“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

¹⁵⁵ Vgl. Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris: Gallimard, 1968, S. 9. Im Folgenden werde Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „VQMM“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

offensichtlich, erzählt er doch in allen minutiösen Details vom Alltag eines ‚Jedermanns‘, scheinbar lektürefreundlich in insgesamt 18 Kapitel, denen jeweils eine Stunde dieses als ‚Bloomsday‘ in die Literatur- und Kulturgeschichte eingegangenen 16. Junis 1904 zugeordnet werden kann. Dass bereits der als Archetyp gekennzeichnete *Single-day Novel* mit einem deutlich komplexeren Alltagskonzept arbeitet und so die Möglichkeit einer sprachlichen Inszenierung von Alltäglichkeit massiv infrage stellt, wird die Analyse des Romans zeigen.

Mit *Mrs. Dalloway* (1925) und *Between the Acts* (1941) werden zwei Romane von Virginia Woolf auf ihr alltägliches Potenzial hin befragt. Es wird sich zeigen, dass sowohl das Format des Tages, das *sujet* des Alltags und der Modus des Alltäglichen im Zentrum von Woolfs Subjekt-, Autorinnen- und Werkkonstitution steht, wobei das Alltägliche ebenso Motor wie Verfahrensweise dieser Prozesse ist. Indem die Bedeutung des Tagesformats nicht nur anhand der beiden *Single-day Novels*, sondern auch entlang Woolfs autobiographischem und poetologischem Schreiben verfolgt wird, eröffnet sich das Werk der Autorin als ‚Zoo der (literarischen) Alltagspraktiken‘. Während der frühere Roman sich dem Verhältnis von Individuum und lebensweltlich erfahrener Gegenwart widmet, lässt sich für den letzten, erst posthum erschienenen Roman eine stärker formale Auseinandersetzung mit dem Format des Tages konstatieren, mittels derer das kulturkritische und kulturpoetische Potenzial von Kunst in Zeiten der Krise auf die Probe gestellt wird.

Mit Wolfgang Koeppens 1951 erschienenem Roman *Tauben im Gras* wird dann ein Text in den Blick genommen, der sich auf vielen Ebenen jeglicher Form von Alltäglichkeit zu entziehen scheint. Dabei zieht der Roman ein mehrdimensionales Spannungsverhältnis auf, das nicht nur das Konstruktionsprinzip des Textes durchdringt, sondern auch den erzählten Tag als eigenartig zeitlosen Zustand der erstarrten Dauer und atemlosen Zeitnot bezeichnet. Das metonymische Potenzial des Tages kulminiert und implodiert hier in einer Poetik des Vakuums.

Michel Butors 1957 erschienener Roman *La Modification* greift die bereits für *Between the Acts* nachvollzogene Tendenz zur Formalisierung des Tagespotenzials auf, indem hier mit dem geschlossenen Raum eines Zugabteils weniger eine Konfrontation von Ich und Welt als eine Konfrontation des Protagonisten mit sich selbst inszeniert wird, die vor allem als Phänomen der räumlichen Limitierung und gesteigerten Wahrnehmung erzählt wird. Wie in Woolfs letztem Roman wird auch hier über einen intermedialen Verweis ein alternatives formalästhetisches Konzept aufgerufen, das die Kontur des poetischen Prinzips des Alltäglichen reflektiert. Die für das Erleben des Alltags festgestellten Oppositionen von Nähe und Distanz, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Aufmerksamkeit und Unaufmerksamkeit werden in diesem Text gemäß der von Clammer für den *Single-day Novel* beobachteten und von den *Nouveau romanciers* für

jeden Erzähltext geforderten Technik des „super closeup“¹⁵⁶ als Szenen des krisenhaften Sehens geschildert. Die titelgebende Modifikation betrifft dabei nicht das Produkt der geschilderten Reise, sondern den Prozess selbst.

Schließlich wird mit Christopher Isherwoods Roman *A Single Man* (1964) ein letzter Text auf seine Alltäglichkeit hin befragt, die nach dem formalen Experiment des *Nouveau roman* noch einmal auf die Bedeutung des Alltags als Sphäre der Identitätsbildung zurückkommt. Während sich für *Mrs. Dalloway* eine nicht unproblematische, aber dennoch produktive Auseinandersetzung von Ich und Welt nachvollziehen lässt, erzählt dieser Roman vom erfolgreichen Widerstand eines durch seine Homosexualität marginalisierten Subjekts gegen die Rollenzuweisungen und Subjektstrukturen einer heteronormativen Gesellschaftsordnung. Dabei werden diese über Dichotomien konstruierten Rollen nicht zugunsten einer die binären Strukturen aushebelnden, individuellen Position ersetzt, sondern im Gegenzug durch einen passiven Widerstand und eine Taktik des Ausweichens künstlich aufrechterhalten. Der Protagonist formiert seine Identität über eine Ethik der sozialen Askese und des Rückzugs, womit er sich freiwillig aus dem sozialen Wettkampf von Mehr- und Minderheiten disqualifiziert bzw. überhaupt nicht erst darin antritt. So zeigt er sich als fähiger Taktiker, der die an ihn gestellten Erwartungen fintenreich unterläuft, um seine ungeklärte Position im gesellschaftlichen Gefüge mit einer ‚Ethik der Beharrlichkeit‘¹⁵⁷ zu verteidigen.

Ausgehend von der Annahme, dass die Literatur, vor allem die Tätigkeit des Erzählens, eine weltbildnerische Funktion besitzt, sich als Aisthesis im Vorgang der Weltkonfiguration selbst beobachtet und reflektiert, entwickelt sie alternative Welt-, Wahrnehmungs- und Erlebnismodelle, die über die lebensweltliche Dimension des Alltags wie den Modus des Alltäglichen ausgetestet werden, wobei diese Modelle sich ständig erweitern, indem sie einer Dynamik von Kreation, Austesten, Revidieren und Rekreation folgen, die – wie sich zeigen wird – das alltägliche Verhältnis des Individuums zur Welt und den damit und darin geschehenden Prozess der Identitätskonstruktion reflektieren. Alltag und Erzählen hängen also strukturell eng zusammen. Als dynamisch-produktives, sich ständig selbst revidierendes und damit selbstreflektierendes Prinzip entwickelt die Literatur so vor der Zeit und ohne künstliche Distanznahme zum sonst kaum einzufangenden Phänomen des Alltags eine alternative Alltäglichkeit, die als Poetik im

¹⁵⁶ Clammer, „Top 10 novels told in a single day“.

¹⁵⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I : Arts de faire. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard*, Paris: Gallimard, 1990, S. 146. Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „IQ I“ sowie Nennung der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

Sinne de Certeaus¹⁵⁸ das schöpferische Potenzial des Alltags mittels ihres eigenen poetischen Vermögens zugleich erfindet und vergegenwärtigt. Dieser poetisch-kreative Eigenwert des Alltags zeichnet sich jedoch nicht durch eine ausschließlich positive oder als individuelle Freiheit erlebte alltägliche Erfahrung aus, sondern als eigendynamisches Prinzip der repetitiven Dialektik von Erhellung und Ernüchterung, Selbstbezug und Selbstverlust, Aufmerksamkeit und Unbewusstsein und (Selbst)Bewusstsein und Entfremdung, wobei die jeweiligen Pole selbst zum Gegenstand dynamischer Bezüglichkeit werden. In dieser alltäglichen Dynamik – Woolf verwendet in ihrem Werk die Begriffe der Komposition und Kreation¹⁵⁹, auch Isherwood inszeniert dies als einen Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion¹⁶⁰ – generiert sich das Potenzial jeweils aus dem Moment heraus. Lefebvre formuliert diese Beobachtung als ‚Wiederholung mit Modifikation‘ und verlegt den von ihm antizipierten gesellschaftlichen Wandel in eine noch zu erreichende Zukunft¹⁶¹, während de Certeau mit seiner Beobachtung zur Poetik des Alltagslebens auf Beispiele der alltäglichen Praktiken verweisen kann, die dieses Prinzip längst exemplifizieren und so – dies stellt den markanten Unterschied zum Verlustnarrativ des marxistischen Alltagsdiskurses dar, in dem eine solche Souveränität erst wieder zurückerobert werden müsse – als im Menschen und Menschsein verankertes Wissen etablieren.¹⁶² Literatur erzählt also (auch) eine andere Alltagsgeschichte, die das Individuum nicht als durch Bürokratie und kapitalistische Massengesellschaft entfremdetes und versklavtes Zahnrad im gesellschaftlichen Makroorganismus, sondern als sich im und vom Alltag herausgefordertes Subjekt versteht und sich im Modus des Alltäglichen darin versucht zu behaupten. Dieses praktisch-poetische Alltagswissen soll in dieser Arbeit als poetisches Prinzip der Alltäglichkeit untersucht werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass dies bereits von den Augenblicksästhetiken wahrgenommen wird, da das Alltägliche eine maßgebliche Funktion als Faktor für und Modus der Subjekt-konstruktion besitzt. Diesem Punkt soll in einem ersten großen Analysekapitel nachgegangen werden, das die Tradition des epiphanen Augenblicks, die ihren ästhetischen Höhepunkt in den Werken von Joyce, Proust und Woolf erlebt, bereits als autopoetisches Motiv in Wordsworths Schreiben und als reflexiven Modus der Wahrnehmung an Beispielen aus dem Werk Joseph Conrads erkennt. Die Theoretisierung eines solchermaßen produktiven Alltagskonzepts wird dann entlang einer Darstellung der Alltagstheorien Lefebvres, Blanchots und de Certeaus reflektiert. Im Zentrum der Arbeit stehen jedoch die oben angeführten sechs *Single-day Novels*, von

¹⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.3.

¹⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.6, 4.2.1 und 4.2.2.

¹⁶⁰ Vgl. Kapitel 4.5.

¹⁶¹ Vgl. Kapitel 3.1.

¹⁶² Damit rückt de Certeau den Alltag wieder in die ursprünglich von D’Alembert und Diderot formulierte Sphäre des ‚gesunden Menschenverstands‘.

denen angenommen wird, dass sie als besonders prägnante, weil „besonders formbewusste Objekte“¹⁶³ das alltägliche Potenzial in ihren jeweiligen ästhetischen Verfahren umsetzen und darüber hinaus metapoetisch reflektieren.

Für die Analyse der Romane wird die Eigenart des Alltags selbst zur Methode: Der Frage nach dem alltäglichen Potenzial der ausgewählten *Single-day Novels* soll mittels einer ‚Taktik des Wilderns‘ nachgegangen werden, indem kein vorgängiges Set von theoretischen Ansätzen und Instrumenten systematisch an den sechs Romanen erprobt. Stattdessen soll das, was de Certeau als subversiven Umgang des Individuums in einer durch Bürokratie und Institutionen geordneten Wirklichkeit formuliert¹⁶⁴, hier den Umgang mit den Untersuchungsgegenständen charakterisieren, die in Einzeltextanalysen auf ihren formalästhetischen ‚Alltäglichkeitsgehalt‘ hin untersucht werden. Ein solches textnahes Verfahren erscheint sinnvoll, da so das den Alltagsdiskurs umtreibende Problem der theoretischen Fixierung umgangen werden kann. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, eine Genealogie des *Single-day Novel* oder des Alltagsdiskurses von den Augenblicksästhetiken bis zu den Alltagskritiken zu verfassen, sondern diese beiden Kontexte als Grenzpfosten eines sich solchermaßen aufziehenden Spannungsfeldes zu verstehen, in dem sich Analogien feststellen und Relationen herstellen lassen sowie Bezüge modellhaft erprobt werden können. Dieser Ansatz verspricht, ‚Schreibweisen des Alltäglichen‘ ermitteln zu können, die im Kontext der jeweils individuellen Textpoetik entstehen und doch auch – hier kommt das metonymische Potenzial des Tages zum Tragen – Überlegungen zum Romanformat des *Single-day Novel* zulassen. Diese Überlegung greift so indirekt auf Simmels kulturanalytischen Ansatz zurück, der davon ausgeht, dass die am Einzelnen – Simmel spricht vom Fragment – vorgenommene Untersuchung Rückschlüsse auf die Verfasstheit des Sozialen ergebe. Während hier bewusst kein Versuch der historischen Einordnung des jeweils ästhetisch inszenierten Alltags vor dem Hintergrund eines realhistorischen Alltagslebens unternommen werden soll, verhilft diese mikroskopische Methode doch dazu, eine Poetik des Alltäglichen zu entwerfen, mit der sich das Format des Tages sowohl formalästhetisch wie funktional beschreiben lässt.

Selbstverständlich kann eine solche Arbeit nicht ohne das literaturwissenschaftliche Handwerkszeug auskommen. Genettes narratologische Begrifflichkeit zur Erzählkategorie der Zeit wird dann hinzugezogen, wenn es der Analyse zuträglich ist, ohne jedoch systematisch abgearbeitet zu werden. Dies gilt auch für literaturwissenschaftliche Ansätze zu räumlichen Ordnungen, die sich anbieten, um die visuelle, d.h. in der Regel räumliche Wahrnehmung des

¹⁶³ Gamper/Hühn, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, S. 12.

¹⁶⁴ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3.3.

Alltäglichen zu charakterisieren. Bachtins strukturalistisches Konzept des Chronotopos sowie raumsemantische Überlegungen zur Schwelle und zum transitorischen Raum werden dann in Stellung gebracht, wenn der einzelne Text es einfordert.

2. Jeder Moment wird absolut – Literarische Motive des Augenblicks

Wie der Tag besitzt das Motiv des Augenblicks eine besondere Verweisfunktion über sich hinaus und reflektiert doch zugleich immer die eigene Verfasstheit. Dabei bewegt sich auch der Augenblick auf dem schmalen Grat zwischen temporaler Kleinsteinheit und Ewigkeit. In literarischer Gestalt besitzt der Augenblick zudem ein weiteres Potenzial: Als transitorischer Moment entzieht er sich dem fiktiven Kontinuum der Zeit, kann sogar als Bruch in diesem Gefüge betrachtet werden. Soll der Augenblick jedoch zur Darstellung gebracht werden, muss er sich paradoxerweise dem Diktat der Zeit verpflichten, denn nur vor dem Hintergrund eines (imaginierten) zeitlichen Kontinuums offenbart sich der Augenblick. Literatur als sprachliches Medium bedient sich der Vorstellung eines solchen zeitlichen Kontinuums und kann mit den ihr eigenen Mitteln den an sich nicht darzustellenden Augenblick sichtbar machen. Der Begriff ‚Augenblick‘ referiert hier bereits auf die optische Dimension dieses Zeitmaßes: Während zwar die Zeitlichkeit eines Blicks chronometrisch zu messen ist, besitzt das Bewusstsein der Wahrnehmung keine mit der Uhr messbare Zeit. Anders als ein Zeitpunkt, der mittlerweile mit Hilfe von hypergenauen Messinstrumenten auf eine minimale mathematische Größe fixiert und reduziert werden kann, bedient sich der Augenblick quasi einer zeitlosen Zeitlichkeit, die dennoch eine zeitliche Ausdehnung erfährt, indem das augenblickshafte Bewusstsein über den Sekundenbruchteil des Zeitpunktes hinaus geradezu raumgreifend (narrative, d.h. sowohl erzählte wie Erzähl-) Zeit beansprucht und nicht selten die Produktion imaginärer anderer Räume – der Erinnerung und/oder raumzeitlicher Natur – anstößt. Anders als der englischsprachige ‚moment‘ oder der französische ‚moment‘ bedient das deutsche Wort ‚Augenblick‘ diese ambivalente Spannung zwischen visuellen und abstrakt zeitlichen Komponenten und soll deshalb in dieser Untersuchung genutzt werden.¹

Die Mittel der Literatur können solche „Extremwert[e] der zeitlichen Darstellung“² immer nur über Annäherungsverfahren hervorbringen, etwa über Pausen, oder Interferenzen mehrerer Zustände, über proleptische Vorgriffe, als retardierende Momente oder das ‚Stillstellen‘ des Augenblicks. „Die Darstellung gelingt durch präzise Ungleichzeitigkeit simultaner Zustände der Gleichzeitigkeit des Vorher und Nachher, auch durch Suggestion einer ewigen Präsenz eines bestimmten Zeitpunktes, der eben deshalb der Zeitlichkeit enthoben ist“³, dennoch

¹ Vgl. Christian Thomsen, „Einleitung“, in: Ders. und Hans Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, S. 2-6. Hier: S. 3-6.

² Hans Holländer, „Augenblick und Zeitpunkt“, in: Thomsen und Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 7-21. Hier: S. 18.

³ Ebd.

lässt sich auch im Augenblick trotz oder gerade wegen seiner minimalen zeitlichen Ausdehnung auf dem Ziffernblatt der Uhr eine Tendenz zur Maximierung des eigenen Potenzials erkennen, die auch das Format des Tages kennzeichnet.

Anders als der zwar zeitlich genau datierbare, aber anders nicht weiter attribuierte Zeitpunkt ohne Dauer fungiert der Augenblick darüber hinaus als Metapher für Zustände des Bewusstseins und Prozesse der Wahrnehmung, denen im Folgenden besonderes Augenmerk geschenkt wird. Der Augenblick wird zum psychologischen Phänomen, dessen unbestimmte zeitliche Ausdehnung und perspektivische Qualität zum Symbol für Erkenntnis von Ich und Welt, Zeit und Raum rangiert. In der psychologischen Koexistenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird Zeit zugleich aufgehoben und findet dennoch eine anschauliche Form. Während sich in der „Kristallisationsfigur“⁴ des Augenblicks Zeit gleichsam zusammenballt oder zuzuspitzen scheint, findet darin – quasi als Kehrseite – in einer Art Negativkonzept immer auch eine Diskussion der Vorstellung von Zeit statt, die der Augenblick nicht präferiert. So funktionieren alle hier in der Folge vorgestellten Konzepte des Augenblicks als dichotome Strukturen, die als Gegensatzpaar von langer, unbemerkt verlaufender Zeit und bewusst erlebter, wie ein Blitz einschlagender, Wahrnehmung von Zeit angelegt sind. Dass sich diese Dichotomie keineswegs auf das vereinfachende Verhältnis von erfüllter Lebenszeit versus leere Zeit des Alltags reduzieren lässt, sondern vielmehr als Erlebnisstruktur der Alltagserfahrung konzipiert wird, entlang derer nicht nur eine Ausmessung der individuellen Identität, sondern auch der Gegenwart vorgenommen wird, soll diese Untersuchung zeigen.

In der Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewinnt die Metaphorik des Augenblicks eine besondere Bedeutung, korrespondiert die ambivalente Temporalität des Augenblicks doch bereits an der Oberfläche offenkundig mit der uneinheitlichen Zeiterfahrung und die dem Augenblick immanente Innerlichkeit mit dem Subjektivierungstrend, der sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ablesen lässt und um die Jahrhundertwende als krisenhaftes Phänomen wahrgenommen wird. So erhält das literarische Motiv des Augenblicks den Status als „Signatur der Moderne“⁵, wobei diese Auszeichnung in der Regel mit einer Interpretation als dominantestes temporales Zeitmodell modernistischer Literatur verbunden wird, die den ebenso geführten Alltagsdiskurs ignoriert.

⁴ Milan Herold und Michael Bernsen, „Einleitung“ in: Dies. (Hg.), *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania* (Mimesis. Romanische Literaturen der Welt, hg. v. Ottmar Ette, Band 55), Berlin: de Gruyter, 2015, S. 1-6. Hier: S. 1. Zur Metapher der Kristallisation bei Charles Bally und Henri Bergson als Gegenbegriff zum Zeitverständnis der Dauer vgl. Banfield, „Remembrance and Tense Past“, S. 56.

⁵ Vgl. Annette und Linda Simonis, „‘An Immortal Ode to Time’. Zeitkonzeptionen und Zeitdarstellung im modernistischen Roman“, in: *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ansgar und Vera Nünning, Trier: Wissenschaftsverlag Trier, 2000, S. 65-85. Hier: v.a. S. 67.

Im Folgenden sollen fünf Modellektüren solcher prominenter literarischer Augenblickskonzeptionen vorgenommen werden, die diese Lesart in den Vordergrund rücken.

Verfolgt man das Motiv des Augenblicks von den markanten Beispielen aus den Federn Joyces, Prousts oder Woolfs zurück, für die die Ästhetik des Augenblicks von zentraler Bedeutung für ihre Poetiken wie ihr künstlerisches Selbstverständnis ist, so lässt sich unter der Prämisse eines erstarkenden Künstlersubjekts in der Romantik eine Verstärkung der Tendenz zu Individualisierung und Profanisierung des Erkenntniswertes feststellen. Dieser ist nicht länger nur Ausdruck einer Selbstvergewisserung in Zeiten der Krise, sondern wird zum kritischen Augenblick eines artistischen Selbstbewusstseins.

2.1 *Spots of time* – Wordsworths holistische Augenblicke

William Wordsworths autobiographisches Langgedicht *The Prelude* trägt den Untertitel *The Growth of a Poet's Mind* (1798-1850)⁶, ein Titel, der das Selbstverständnis des Textes als Autobiographie eines Poeten deutlich angibt. In dreizehn Büchern erzählt das lyrische Ich retrospektiv den Prozess seiner Dichterwerdung beginnend mit frühen Kindheitseindrücken. Maßgeblich für die Entwicklung nicht nur zum Künstler, sondern zu einem Individuum, das sich seines Menschseins ganz bewusst ist, erscheinen in der Rückschau sogenannte *Spots of time*, deren Verinnerlichung und Zugänglichhalten sich das autobiographische Ich zur Lebensaufgabe macht und in den Mittelpunkt seines poetischen Schaffens stellt. Diese aus dem Zeitfluss herausgehobenen Momente werden zum philosophischen, existenziellen und poetologischen Leitstern des lyrischen Ichs, besitzen sie doch in Zeiten der Krise und geistigen Langeweile „[a] renovating Virtue“, „Or aught of heavier and more deadly weight/ In trivial occupations, and the round/ Of ordinary intercourse“ (WWP, XI, 260 und 262f.); sie sind nicht nur ‚Nahrung‘ und ‚Heilmittel‘ für den Geist, sondern auch verlässliches Medium zur Optimierung: „A virtue by which pleasure is enhanced,/ That penetrates, enables us to mount/ When high, more high,

⁶ Das *Prelude* liegt in drei Versionen vor: Eine erste Fassung mit zwei Büchern stammt von 1799, während die heute als maßgeblich geltende Version mit 13 Büchern, die dieser Untersuchung zugrundeliegt, 1805 fertiggestellt, jedoch nicht veröffentlicht wurde. Wordsworth arbeitete zeitlebens weiter an seinem geplanten, jedoch nie realisierten philosophischen Großwerk, *The Recluse*, zu dem *The Prelude* als Eingangsteil gedacht war. Da das *Prelude* nie als eigenständiges Werk konzipiert war, kam es erst 1850 nach dem Tod des Autors zur Veröffentlichung der bereits 1839 fertiggestellten Ausgabe letzter Hand durch die Witwe und die Nachlassverwalter, die dem Langgedicht seinen Titel gaben. Weitere Varianten lassen sich auf 1819 und 1832 datieren (vgl. Anmerkungen zu *The Prelude*, in: William Wordsworth, *The Major Works*, hg. v. Stephen Gill, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 727). Im Folgenden werden Zitate aus dem *Prelude* unter Angabe der Sigle „WWP“ sowie Nennung der Buch- und Verszahl im Fließtext nachgewiesen.

and lifts us up when fallen“ (ebd., 266-268). Diese im 11. Buch des *Prelude* angeführte Passage, die als Definition der *Spots of time* verstanden werden kann, benennt nicht nur deren Potenzial, sondern gibt auch deren Vorkommen und das Mittel zur Erkundung an: „Such moments worthy of all gratitude,/ Are scattered everywhere, taking their date/ From our first childhood: in our childhood even/ Perhaps are most conspicuous. Life with me,/ As far as memory can look back, is full/ Of this beneficent influence“ (ebd., 274- 278). Selbst eine bewusstseins- und wahrnehmungstheoretische Wendung findet sich: „Among those passages of life in which/ We have had deepest feeling that the mind/ Is lord and master, and that outward sense/ Is but the obedient servant of her will“ (ebd., 270-274). In den *Spots of time* tritt die rein sensuelle Wahrnehmung als ‚gefügbarer Diener‘ hinter das Bewusstsein dieser Wahrnehmung, eine Qualität, die diese Augenblicke als phänomenologisches Prinzip etablieren.

Diese solchermaßen stark psychologisierten ‚Zeitmale‘⁷, die die Biographie des Individuums durchziehen, gehen erst mittels der Erinnerung in die Bewusstseinslandschaft des Selbst ein und festigen sich durch bewusste und unbewusste, retrospektive ‚Wiederbegehung‘. So liest sich das *Prelude* dann auch als Exemplifizierung dieser Theoretisierung der *Spots of time*, die nicht zufällig an dieser Stelle geschieht. Im Kontext der autobiographischen Struktur des *Prelude* stellt Buch XI nach den in den Büchern VII, IX und X geschilderten Desillusionierungserfahrungen des urbanen Pandämoniums in London (VII) und der auf die anfängliche Begeisterung für die Französische Revolution in eine tiefe Sinnkrise umschlagende Großstadterfahrung in Paris (IX und X) den allmählichen Prozess der Restoration des psychischen Befindens wie der dichterischen Vorstellungskraft dar, was bereits der Titel, „Imagination, How Impaired and Restored“ (WWP, 559), angibt. Die Rückkehr in die Heimat und zur Familie – dies sind namentlich das nordenglische Lake District, das Zuhause Dove Cottage sowie die Schwester Dorothy⁸ und seine zukünftige Ehefrau Mary Hutchinson – löst den scheinbar festgefahrenen, zwanghaft objektivierenden Rationalismus des lyrischen Ichs zugunsten eine wiedergefundenen Einheit von menschlichem Geist und Natur auf: „I had felt/ Too forcibly, too early in my life, Visitings of imaginative power/ For this to last: I shook the habit off/ Entirely and for ever, and again/ In Nature’s presence stood, as I stand now,/ A sensitive, and a creative soul“ (WWP 251ff.). Damit antizipiert die argumentative Struktur des *Prelude* – herausforderungsvolle Prüfung des lyrischen Ichs durch gesellschaftliche Strukturen (Schul- und

⁷ Michael Wiley verweist auch auf die moralische Dimension, die im Begriff der *Spots of time* mitschwingt (vgl. Ders., „Wordsworth’s Spots of Time in Space and Time“, in: *The Wordsworth Circle* 46:1, 2015, S. 52-58. Hier: S. 52).

⁸ Als „Nature’s inmate“ fungiert diese als Vermittlerin zwischen dem desillusionierten lyrischen Ich und der die Imagination befördernden, wahren Erfahrung der Natur (vgl. WWP, XI, V. 198-223).

Studienaufenthalt, Großstadtleben), gefolgt von einer persönlichen und Schaffenskrise, und letztendlicher Bewältigung mittels Rückbesinnung der in der Natur erfahrenen natürlichen Sinnhaftigkeit und damit einhergehender, abschließender Ich-Vergewisserung – die Struktur der *Spots of time*, die, wie Rolf Lessenich feststellt, als Struktur von These, Antithese und Synthese aufgebaut sind.⁹ Beispielhaft für diese Struktur und als Exemplifizierung seiner Theorie lässt das lyrische Ich die sogenannte ‚Hang Man’s Sight-Episode‘¹⁰ folgen, die chronologisch den frühen Kindheitserinnerungen in den Büchern I und II zugeordnet werden muss. Dass dieses Beispiel für das intensive Erleben von Zeit und Natur an dieser Stelle auf die Definition der *Spots of time* folgt, zeigt, welchen paradigmatischen Stellenwert sie für die Entwicklung des lyrischen Ichs bedeutet. Der erwachsene Sprecher schildert rückblickend eine Episode, als er als kleiner Junge („I was not six years old“ WWP 280) auf einem Ausritt „honest James, [...] [his] encourager and guide“ (WWP 283f.), verliert. Der Junge reitet allein weiter, bis er im Moor an eine Senke kommt, „a bottom, where in former times/ A Murderer had been hung in iron chains“ (WWP 290). Obwohl inmitten der bergigen Landschaft des Moores nichts mehr an den Ort als Richtplatz erinnert, denn „[t]he Gibbet-mast was mouldered down, the bones/ And iron case were gone“ (WWP 291), überkommt das lyrische Ich ein Gefühl von völliger Einsamkeit und Ödnis. Der Junge verlässt den beängstigenden Ort und erblickt, „reascending the bare Common, [...] A naked Pool that lay beneath the hills,/ The Beacon on the summit, and more near,/ A Girl who bore a pitcher on her head/ And seemed with difficult steps to force her way/ Against the blowing wind“ (WWP 303ff.). Diese „ordinary sight“ bedeutet den rettenden Umschlag in der Krise und erlöst das lyrische Ich aus seiner „visionary dreariness“ (WWP 309 und 311). Dabei zeichnet sich diese Episode gegenüber weiteren Beispielen solcher „affecting incidents“ (WWP 344)¹¹ unter anderem dadurch aus, dass über das Motiv des rettenden Anblicks des ‚Pitcher Girls‘ eine Gegenüberstellung der in der Vergangenheit liegenden Episode der unmittelbaren Erfahrung und des mittels der Erinnerung modifizierten Eindrucks vorgestellt wird. Während die erste Erwähnung der Szenerie trotz des Verlustes seines Führers und damit einhergehender räumlicher Desorientierung mit topographischer Genauigkeit eine Art perspektivisch gestaffelten Erfahrungsraum erschafft (siehe meine Hervorhebungen

⁹ Vgl. Rolf Lessenich, „‘In the twinkling of an eye‘. Aspekte des Moments“, in: Herold und Bernsen (Hg.), *Der lyrische Augenblick*, S. 7-22. Hier: S. 9.

¹⁰ Zur Genese dieser Episode in den verschiedenen Versionen des *Prelude* vgl. Lis Møller, „The Metaphor of Memory in Wordsworth’s *Spots of Time*“, in: *Orbis Litterarum* 69:2, 2014, S. 94-107.

¹¹ Unter anderem etwa die ‚Rowing Boat‘- und ‚Ice-Skating‘-Episoden in Book I oder die abschließende und als Durchbruch des jungen Mannes zur Seelenruhe und Reife des Dichters metaphorisierte ‚Vision of Mount Snowdon‘ in Book XIII.

oben)¹², zählt die Erinnerung dieser Szene die einzelnen Elemente bloß auf: „[W]hile I looked all round for my lost guide,/ Did at that time invest the naked Pool,/ The Beacon on the lonely Eminence,/ The Woman, and her garments vexed and tossed/ By the strong wind“ (WWP 312ff.). Diese Gegenüberstellung wird weiterhin durch die Betonung unterstrichen, dass dieser Eindruck „at that time“ eingefangen wurde, während die erste Schilderung zwar im Präteritum verfasst ist, aber durch Zeitangaben wie „and“ und „at length“ in eine narrativ ablaufende Zeitfolge versetzt wird, die das geschilderte Geschehen in die Jetztzeit des erinnernden Subjekts wie der Lesenden überträgt. Dieses Verhältnis lässt sich jedoch nicht als einfache Dichotomie begreifen, sondern muss vielmehr als komplexes Zeitgefüge, das den Lauf der Zeit aus den Angeln hebt, verstanden werden, welches die ganz eigene Zeitlichkeit der *Spots of time* darstellt. Zeit wird in der als Oxymoron angelegten Struktur dieser Augenblicke sichtbar, auch dies veranschaulicht diese Episode, denn obwohl diese ‚Hang-Man’s Sight‘ nicht mehr durch die zur Exekution des Mörders benötigten Gegenstände bezeichnet wird, hat sich die grauenhafte Geschichte quasi in diesen Ort eingeschrieben: „[O]n the turf,/ [...] some unknown hand had carved the Murderer’s name./ The monumental writing was engraven/ In long times past, and still from year to year/ By superstition of the neighbourhood/ The grass is cleared away; and to this hour/ The letters are all fresh and visible“ (WWP 292ff.). Diese sichtbar gewordene Zeitlichkeit scheint dabei nicht nur aus der weit entfernten, jedoch nicht näher datierten Vergangenheit in die Gegenwart des erinnernden lyrischen Ichs hineinzureichen, sondern als quasi zeitloses Symbol auch bis in die Gegenwart des jeweils aktuellen Lesenden. Dieser *Spot of time* ist dabei nicht bloße Erinnerung, sondern kann vermittelt durch die Bewusstseinstchnik des Erinnerens wieder aufgesucht werden. *Spots of time* sind also als ‚Zeitorte‘¹³ zeitlich datierbar

¹² Die argumentative Struktur des Erlebens von *Spots of time* findet sich in dieser Szene auch in der Bewegung in der Topographie des Geländes wieder: Während der Junge in Erwartung eines großen Ereignisses den Berg erstürmt (These), findet in der Talsenke die Krise statt (Antithese). Die befreiende Erfahrung des *Spot of time* findet wiederum nach erneutem Besteigen eines Berges und mittels der dadurch gewonnenen neuen panoramatischen Perspektive statt.

¹³ Michael Wiley verweist darauf, dass das Konzept der *Spots of time* als ‚Zeitorte‘ mit dem raumzeitlichen Denken des 18. Jahrhunderts eigentlich nicht zu vereinbaren sei. Er zeichnet nach, wie dieses Konzept aus einer jahrzehntelangen Beschäftigung Wordsworths mit Theorien zum Raum und Vorläufern der Raum-Zeit, etwa Leibniz, Thomas Hartley, Thomas Reid oder Tom Wedgwood, entstanden sei (vgl. Wiley, „Wordsworth’s Spots of Time in Space and Time“, S. 54f.). Darüber hinaus antizipieren die *Spots of time* die in Bachtins Raumsemantik konzipierten ‚Chronotopoi‘ (vgl. Michail Bachtin, Chronotopos, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008). In diesen „in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“, die Bachtin als „Form-Inhalt-Kategorie“ versteht, „verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ (ebd., S. 7) Laut Bachtin seien Chronotopoi literaturhistorisch bedeutsam, lasse sich doch an ihnen der enge Zusammenhang von geschichtlicher, lebensweltlicher Erfahrung (diese Ebene bezeichnet die kulturtheoretische Kategorie) und „künstlerischer Widerspiegelung“ ablesen, der sich als gattungstheoretischer Aspekt in genrekonstituiven Chronotopoi finden lasse (ebd., S. 7). Und weiter heißt es zur „gestalterischen Bedeutung der Chronotopoi: Die Zeit nimmt in ihnen sinnlich-anschaulichen

und räumlich lokalisierbar, wobei sie in zeitlicher Beziehung zu der sich verändernden Perspektive des Erzählers stehen. In den *Spots of time* laufen verschiedene Zeitebenen zusammen: die vergangene Kindheitserfahrung, die gegenwärtige Erfahrung und die Erinnerung dieser Erfahrung, die diese beiden Zeitebenen verknüpft.

Dabei zeigt dieses Beispiel, dass *Spots of time* sich nicht ausschließlich als positive Eindrücke auszeichnen, sondern immer auch das Moment der Krise in sich tragen. Erst in der Retrospektion erschließt sich das positive Potenzial und der heilsame Effekt dieser Erlebnisse, die in den großen Gesamtplan der Ichwerdung des Individuums und Dichters als Lehrstücke des intensivierten Bewusstseins eingeordnet werden. So heißt es über die Erfahrung der ‚Hang-Man’s Sight‘ abschließend:

When [...] [l]ong afterwards, I roamed about
In daily presence of this very scene,
Upon the naked pool and dreary crags,
And on the melancholy Beacon, fell
The spirit of pleasure and youth’s golden gleam;
And think ye not with radiance more divine
From these remembrances, and from the power
They left behind? So feeling comes in aid
Of feeling, and diversity of strength
Attends us, if but once we have been strong.
[...] The days gone by/
Come back upon me from the dawn almost
Of life: the hiding-places of my power
Seem open; I approach, and then they close;
I see by glimpses now, when age comes on,
May scarcely see at all, and I would give,
While yet we may, as far as words can give,
A substance and a life to what I feel:
I would enshrine the spirit of the past
For future restoration. (WWP 318ff.)

Hier findet das lyrische Ich eine Bestätigung der immer wieder formulierten und durchgespielten Überzeugung, dass das menschliche Subjekt und die Natur wesensgleich seien. Während der menschliche Geist in seiner Fähigkeit, schöpferisch tätig zu sein, selbst eine Naturform ist, besitzt auch die Natur als überragender Schöpfergeist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem menschlichen Subjekt. Menschsein bedeutet in diesem Zusammenhang gerade, diese Verwandtschaft zu erkennen. Erfährt der Mensch sich nicht durch seine Subjektivität, ist ihm ein

Charakter an; die Sujetereignisse werden im Chronotopos konkretisiert, mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt. Von einem Ereignis kann man eine Mitteilung machen. Über ein Ereignis kann man informieren, man kann dabei Ort und Zeit seines Verlaufs exakt angeben. Doch wird das Ereignis nicht zum Bild. Der Chronotopos nun liefert die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen. Und das eben dank der besonderen Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit – der Zeit des menschlichen Lebens, der historischen Zeit – auf bestimmten Abschnitten des Raumes“ (ebd S. 188).

Menschsein in vollen Zügen verwehrt.¹⁴ Als Vermittler dieses Verwandtschaftsverhältnisses wird der prophetische romantische Dichter eingeführt, in dessen Fähigkeit es liege, die subjektive Erfahrbarkeit der Schönheit von Menschsein und Natur in seinem Werk darzustellen. So heißt es bereits im Vorwort zur dritten Auflage des von Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge gemeinsam herausgegebener Gedichtsammlung *Lyrical Ballads* 1802, Aufgabe des Dichters sei es, „to illustrate the manner in which our feelings and ideas are associated in a state of excitement. But, speaking in language somewhat more appropriate, it is to follow the fluxes and refluxes of the mind when agitated by the great and simple affections of our nature.“¹⁵ Nicht die Bebilderung und Ausschmückung allgemeingültiger Wahrheiten, sondern die Übermittlung idealer menschlicher Naturerfahrung steht im Mittelpunkt dieser Dichtung, die der Poet einem Übersetzer gleich (vgl. WWLB, 604) übertragen soll. Im Kontext seines romantischen Programms¹⁶ formuliert Wordsworth: „For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings“, gleichzeitig schränkt er aber ein: „but though this be true, Poems to which the value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man, who being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply.“ In einer Art Bewusstseinstheorie, die den durchaus auch pädagogischen Anspruch erläutert, führt Wordsworth weiter aus:

For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings; and as by contemplating the relation of these general representatives to each other we discover what is really important to men, so, by the repetition and continuance of this act, our feelings will be connected with important subjects, till at length, if we be originally possessed of much sensibility, such habits of mind will be produced, that, by obeying blindly and mechanically the impulses of those habits, we shall describe objects, and utter sentiments, of such nature and in such

¹⁴ Während das Naturerlebnis aufgrund der Wesensgleichheit von menschlichem Geist und Natur den Menschen in seinem subjektiven Menschsein bestärkt, schildert die ‚Bartholomew’s Fair-Episode‘ im siebten Buch eine Szene der ‚Entmenschlichung‘: Das Pandämonium des Londoner Großstadtlebens findet im Bild des Jahrmarktes einen negativen Höhepunkt, der das lyrische Ich in seinem Menschsein gefährdet. Das „Parliament of Monsters“ fasziniert zugleich mit seiner Exotik – „All moveables of wonders from all parts“ versammeln sich dort – dennoch „[it] lays,/ if any spectacle on earth can do,/ The whole creative powers of man asleep!“ (WWP, VII, 692, 680, 653ff.). Der „[b]lank confusion“ vermeint das lyrische Ich nur entkommen zu können, falls es sich zu dem die Sinne vernebelnden Getümmel, der „hell/ For eyes and ears“, mittels der personifizierten Kunst distanzieren kann: „For once the Muse’s help will we implore,/ And she shall lodge us, wafted on her wings,/ Above the press and danger of the Crowd,/ Upon some Showman’s platform“ (WWP 657ff.).

¹⁵ William Wordsworth, „Preface to ‚Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems (1802)“, in: Ders., *The Major Works*, S. 595-615. Hier: S. 598. Im Folgenden werden Zitate dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „WWLB“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

¹⁶ Als stilistische Revolution der *Lyrical Ballads* gilt die Überwindung eines ‚hohen Stils‘ zugunsten eines unpoetischen Idioms des „low and rustic life“: Der Poet, als „a man speaking to men“ müsse sich dabei einer „selection of language really used by men“ sowie einer Auswahl von „incidents and situations from common life“ (WWLB, 596f.) bedienen. So zeigt sich in den in den unterschiedlichen Ausgaben versammelten Gedichten der *Lyrical Ballads* (1798, 1800, 1802, 1805) grundsätzliche eine Tendenz zu lokalen, vor allem ruralen Bezügen, erkennbar etwa an der topographischen Lyrik der „Poems on the Naming of Places“. Der Titel der Sammlung verweist auf die Balladenform als einfache Volksdichtung, die sich beispielsweise in den Formaten und Titeln der Gedichte „The Idiot Boy“, „The Thorn“ oder „Simon Lee“ wiederfinden lässt.

connection with each other, that the understanding of the being to whom we address ourselves, if he be in a healthful state of association, must necessarily be in some degree enlightened, and his affections ameliorated (WWLB, 598).

Nicht die unmittelbare Erfahrung und Wiedergabe, sondern die Distanzierung per meditierender „repetition and continuance“ eines „spontaneous overflow of powerful feelings“ wird zum poetologischen Prinzip der „emotion recollected in tranquility“ (WWLB 611) erhoben, die die Struktur der *Spots of time* aufgreift. Obwohl das Konzept dieser besonderen Augenblicke zum ersten Mal in der Version des *Prelude* von 1805 definitiv angeführt wird, durchziehen diese Bewusstseinsmomente der erinnerten Naturerfahrung und des damit einhergehenden Menschseins das ganze Werk Wordsworths.

Das als *Tintern Abbey* bekannte Gedicht rekapituliert vielleicht am allerbesten die autobiographische Struktur und den poetologischen Ansatz des *Prelude*: In einem Vergleich mehrerer Zeitschichten – der autobiographischen Gegenwart, des im Untertitel datierten „July 13, 1789“¹⁷, dem letzten Besuch dieses Ortes, fünf Jahre in der Vergangenheit zurückliegend („Five years have passed; five summers, with the length/ Of five long winters!“ WWTA, 1f.) sowie der noch weiter zurückliegenden, jedoch nicht datierten Zeit der „boyish days“ (WWTA., 74) – und der jeweiligen Bewusstseinszustände, vollzieht das Gedicht den als Prozess verstandenen ‚Growth of a (Poet’s) Mind‘ nach. Im Wiedersehen mit den „waters, rolling from their mountain-springs“, „these steep and lofty cliffs“ (WWTA 3 und 5), eröffnet sich dem lyrischen Ich eine Art Bewusstseinspanorama, das nicht nur zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen einen Bogen spannt, sondern auch über diesen Ort hinaus zu „lonely rooms, and mid the din/ Of towns and cities“ (WWTA 26f.) und konträren psychologischen Befindlichkeiten, „[i]n darkness, and amid the many shapes/ Of joyless day-light“ (WWTA 52f.). In dieser Zusammenschau stellt sich dem lyrischen Ich ein gereiftes Ich dar, das im Anblick und Erleben der Natur dieses Ortes und in Rekapitulation früherer Erlebnisse diesen ‚Zeitort‘ im Sinne eines *Spot of time* auflädt:

And now, with gleams of half-extinguished thought,
With many recognitions dim and faint,
And somewhat of a sad perplexity,
The picture of the mind revives again:
While here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years (WWTA 59ff.).

¹⁷ William Wordsworth, „Lines written a few miles above Tintern Abbey. On revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798“, in: Ders., *Major Works*, S. 131-135. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Gedicht unter Nennung der Sigle „WWTA“ sowie Angabe der Verszahl im Fließtext nachgewiesen.

In Augenblicken des erinnerten Naturbewusstseins wird der negative Lauf der Entfremdung von Ich und Natur unterbrochen. Besonders herauszustreichen ist dabei die Fixierung des Naturerlebnisses über die Erinnerung, die eine weitere Fixierung durch die Übersetzertätigkeit des Dichters ins lyrische Werk erfährt, wo sie gleichsam vor dem Verschwinden und dem Vergessen bewahrt wird. Vor allem das *Prelude* stellt somit Wordsworths Vorstellung dar und praktiziert diese sogleich, dass das literarische Kunstwerk einen Zugang zur Natur bereithalte. Gleichzeitig wird der Text damit zu einer künstlich geschaffenen zweiten Natur, die dem Menschen als medialer Ersatz zur Selbst- und Weltwahrnehmung dient. Hierin liegt das moderne Potenzial des *Prelude*, das in der Dramatisierung der Interferenz von erinnerndem und erinnerten Ich auch eine Metareflexion der beiden Textebenen anbietet.

2.2 Epiphanien als modernistische Epochensignatur?

Diese im *Prelude* theoretisierte und poetologisierte Struktur des aus der Zeit herausgehobenen und besonders intensiv erlebten Augenblicks nimmt bereits das vorweg, was in den *Moments of awakening* und *Moments of vision* der Prosa Conrads, Prousts Szenen der unwillkürlichen Erinnerung, Virginia Woolfs *Moments of being* oder Joyces *Epiphanies* weiterlebt und in Morris Bejas Typologie erstmalig eine literaturwissenschaftliche Präzisierung erfährt, die versucht, *Epiphanies* als Konstituenten modernistischer Literatur zu etablieren. In Anlehnung an Joyces Definition benennt Beja in *Epiphany in the Modern Novel* (1971) die ‚modernistische Epiphanie‘ als „a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it.“¹⁸ Beja verweist darauf, dass die ‚klassische Epiphanie‘, wie sie etwa Augustinus erfahren habe, hingegen immer durch eine Phase der Krise vorbereitet werde, die dann durch die epiphane Erkenntnis aufgelöst werde. Als noch deutlicheren Unterschied benennt Beja das der klassischen Epiphanie inhärente Machtgefüge, das sich darin äußere, dass im mythischen Zustand das Selbst zugunsten der Erkenntnis einer höheren

¹⁸ Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, London: Peter Owen, 1971, S. 18. Vgl. dazu James Joyces Definition der Epiphanie als „a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in the memorable phase of the mind itself“ (Ders., *Stephen Hero*, hg. v. John J. Slocum und Herbert Cahoon, New York: New Directions, 1959, S. 211. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „SH“ sowie Angabe der Seitenzahl im Text nachgewiesen).

(göttlichen) Macht negiert werde, während die modernistische Epiphanie gerade das wahrnehmende Ich in den Mittelpunkt rücke.¹⁹

Beja unterscheidet hier zwei Arten von Augenblickserfahrung: Zunächst solche, in denen im gegenwärtigen Moment die Vergangenheit lebendig wird (retrospektive Epiphanie) und zweitens Augenblicke, die ganz auf das *hinc et nunc* fixiert sind („past recaptured“). Anders als der Moment einer Vision, so konstatiert auch Robert Langbaum, der Bejas Typologie verfeinert, setzten solche epiphanen Momente²⁰ immer ein physisches Geschehen voraus, sodass weder Allegorien noch Metaphern als Epiphanien betrachtet werden könnten.²¹ Langbaum greift Bejas Kategorien der ‚Incongruity‘ (diese bezeichnet das Missverhältnis zwischen der Epiphanie und dem Objekt, der Situation oder dem Ereignis, die diese auslöst) und der ‚Insignificance‘ (diese bezeichnet die Bedeutungslosigkeit der häufig trivial oder alltäglich erscheinenden Objekte, Situationen oder Ereignisse, die eine Epiphanie auslösen) auf und verfeinert um vier weitere Kriterien, wobei das „Criterion of Psychological Association“, noch einmal besonders die psychologische Dimension der Epiphanie herausstellt. Nicht eine göttliche Macht von außen, sondern eine sensuell wahrgenommene Erfahrung, die entweder gegenwärtig oder erinnert ist, wird zum Trigger der Epiphanie. Mit dem „Criterion of Momentaneousness“ verweist Langbaum auf das Augenblickshafte der Epiphanie. Während der Eindruck nur einen kurzen Moment zähle, sei der hinterlassene Effekt von Dauer. Unter „Criterion of Suddenness“ fasst Langbaum die Beobachtung, dass die plötzliche Veränderung externer Bedingungen das Subjekt sensibel mache für das Erfahren einer Epiphanie, während das „Criterion of Fragmentation“ oder die sogenannte „Epiphanic Leap“ auf die textuelle Verfasstheit literarischer Epiphanien verweist, die eine strukturelle und immer auch temporale Verwerfung von Augenblickserlebnis und ‚vertexteter‘ Epiphanie aufweise.²²

¹⁹ Vgl. Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, S. 19f.

²⁰ Während in dieser Arbeit nur auf das von Joyce vorgetragene Konzept mit dem Begriff Epiphanie Bezug genommen wird und für das literarische Motiv der oben angeführte und erläuterte Begriff des Augenblicks verwendet wird, stellen sich die meisten Studien in die Tradition Bejas und verwenden die Begrifflichkeit Joyces für alle diese Phänomene. Vgl. z.B. Ashton Nichols, *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1987 oder Wim Tigges (Hg.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam: Rodopi, 1999, sowie Sharon Kim, *Literary Epiphanies in the Novel, 1850-1950: Constellations of the Soul*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.

²¹ Vgl. Robert Langbaum, „The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature“, in: Tigges (Hg.), *Moment of Moments*, S. 37-60. Hier: S. 44. Wim Tigges nimmt dann noch einmal eine Verfeinerung der eine Epiphanie auslösenden Objekte (durch Gegenstände ausgelöste Epiphanien) oder Situationen (verbal wahrgenommene) und Ereignisse (auf bestimmte Orte bezogene, durch Begegnungen mit einer Person ausgelöste oder „ultimate moments“, also Sterbeszenen, in denen das ganze Leben noch einmal rekapituliert wird) vor (Wim Tigges, „The Significance of Trivial Things. Towards a Typology of Literary Epiphanies“, in: Ders. (Hg.), *Moment of Moments*, S. 11-35. Hier: 28ff.).

²² Ebd., S. 44f.

Wie Beja konstatiert auch Langbaum eine Motivtradition, die sich immer wieder selbst befeuert und theoretisch beobachtet. So spricht auch Ashton Nichols von einem „epiphanic leitmotif“,

[which] is not matter of simple reiteration of a motif, but it entails a use of statement and restatement in such a way as to impel the reader to relate part to part; each recurrence of such a motif derives in such necessary way from all its previous appearances and leads on to future resurgences, pointing to correspondences and relationships [...].²³

Anders als Beja vermeiden jedoch sowohl Langbaum als auch Nichols eine Generalisierung der epiphanen Augenblicke als typischste Merkmale modernistischer Literatur und verfolgen deren Genese mit einer deutlichen Horizonterweiterung gegenüber Bejas ‚engem‘ Verständnis. Tiggess schließt unter Rückbezug auf die astronomische Bedeutung des Epiphanie-Begriffs²⁴ auf die Interferenz von Welterfahrung und Weltdeutung im Augenblick, der sich so immer auch in ein spannungsvolles Verhältnis zur Welterzeugung stelle, in dem die – so würde Wordsworth formulieren – besondere Qualität des Menschseins hervortrete. Darüber hinaus markiert er das Erleben einer Epiphanie als Wahrnehmungsakt des Alltags, aus dem heraus erst das Besondere aufscheine:

In as far as the epiphanic imagination reveals at once the world and the mind’s ability to make sense of the world, it provides an instrument to make Life imitate Art as well as the reverse. The pattern created by epiphanic moments in life, which can be recorded and transmitted in art, demonstrates the uniqueness of each human being’s experience, as well as the simultaneous universality of this experience. By making ourselves aware of the significance of trivial things, we elevate life into something truly meaningful: a sudden flare, a dance in the centre of the starry universe.²⁵

Diese Arbeit entfernt sich von Bejas zu enger Typologie²⁶ und bemüht sich stattdessen, das alltägliche Potenzial solcher motivischer Augenblicke herauszuarbeiten und so in den größeren Kontext eines Alltagsdiskurses der Moderne zu stellen.²⁷

²³ Nichols, *The Poetics of Epiphany*, S. 173.

²⁴ Bereits die theologische Verwendung des Begriffs der Epiphanie verweist auf ein astronomisches Ereignis: Der christliche Feiertag der Heiligen Drei Könige, der am 6. Januar gefeiert wird, erinnert an das Auftauchen des Sterns, der den drei Königen den Weg nach Bethlehem weist (vgl. Matthäus-Evangelium, 2,1-17). Theodore Ziolkowski betont die Bedeutung des Epiphaniebegriffs für das Christentum und verwahrt sich gegen dessen Trivialisierung in popkulturellen Werken (vgl. Theodore Ziolkowski, „Tolle Legge‘: Epiphanies of the book“, in: *The Modern Language Review* 109:1, 2014, S. 1-14. Hier: S. 2).

²⁵ Tiggess, „The Significance of Trivial Things“, S. 35.

²⁶ Vgl. Paul Maltby, *The Visionary Moment. A Postmodern Critique*, Albany: The State University of New York Press, 2002. Maltbys Studie schlägt eine Lesart aus Perspektive der postmodernen Theorie (u.a. Derrida, Foucault, Lyotard) vor, die er zudem an Beispiel aus Don DeLillos, Jack Kerouacs, Saul Bellows oder Flannery O’Connors Werk erprobt.

²⁷ Naomi Toth bemängelt zudem, dass Bejas Typologie eine dekontextualisierende, ahistorische Lesart modernistischer Literatur befördere (vgl. Dies., „Disturbing Epiphany. Rereading Virginia Woolf’s ‚Moments of Being‘, in: *Études britanniques contemporaines* 46, 2014, siehe: <https://journals.openedition.org/ebc/1182> (zuletzt aufgerufen am 03.07.2022)).

Virginia Woolf stellt in einem Nachruf auf den von ihr hochgeschätzten Joseph Conrad (1857-1924) über dessen Figur, den alten Seemann Marlowe, fest:

He had the habit of opening his eyes suddenly and looking – at a rubbish heap, at a port, at a shop counter – and then complete in its burning ring of light that thing is flashed bright upon the mysterious background. Introspective and analytical, Marlowe was aware of this peculiarity.²⁸

Solche „moments of vision“ durchzogen das frühe Werk Conrads, seien sie doch eng mit der Figur Marlows, dem „unflinching and accurate observer“ (JC, vgl. 227f. und 226), verbunden. In einer interessanten Wendung, die die literarische Figur immer wieder mit ihrem Erschaffer Conrad überschneidet und diese als *alter ego* des Literaten inszeniert²⁹, erhebt Woolf die Conradianische Ausprägung des Augenblicksmotivs zum Mittelpunkt seines Erzählwerks. Während der Nachruf einen solchen über die Figur Marlow fokalisierten *Moment of vision* aus Conrads Roman *Lord Jim* (1899/1900) zitiert, verweist Woolf auch auf die poetologische Fundierung dieser von Conrad ebenfalls als „moments of awakening“ (ebd., 226) gefassten, epiphanen Augenblicke. Im Vorwort zur Novelle *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897) unterbreitet Conrad sein Konzept des Aufgabenbereichs und der Leistungsfähigkeit des Künstlers, wobei die gegenwärtige Erfahrung eines intensiv erlebten Augenblicks einen besonderen Stellenwert einnimmt. Conrad formuliert zunächst im Rahmen einer intermedialen Diskussion,

Fiction – if it at all aspires to be art – appeals to temperament. And in truth it must be, like painting, like music, like all art, the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments whose subtle and resistless power endows passing events with their true meaning, and creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time.³⁰

²⁸ Virginia Woolf, „Joseph Conrad“, in: Dies., *The Common Reader*, London: Penguin, 2012, S. 222-229. Hier: S. 225. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text unter Angabe der Sigle „JC“ sowie Nennung der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

²⁹ So heißt es: „Conrad alone was able to live that double life, for Conrad was compound of two men; together with the sea captain dwelt that subtle, refined, and fastidious analyst whom he called Marlow“ (ebd.).

³⁰ Joseph Conrad, „Preface“, in: Ders., *The Nigger of the 'Narcissus'. A Tale of the Sea*, hg. v. Allan H. Simmons, (The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad, hg. v. Allan H. Simmons und Alexandre Fachard), Cambridge: Cambridge University Press, 2017, S. 5-9. Hier: S. 6. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „PNN“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen. Von dem ausgrenzenden und verletzenden Sprachgebrauch des Originaltitels möchte ich mich ausdrücklich distanzieren. Dem wurde in den letzten Jahren sowohl mit einer Neuauflage unter dem Titel *The N-word of the Narcissus* (WordBridge 2002) und einer deutschen Neuübersetzung von Mirko Bonné (*Der Niemand von der 'Narcissus'*) (Mare Verlag 2020) Rechnung getragen.

Um in diesem Ansinnen erfolgreich zu sein, müsse „such an appeal [...] be an impression conveyed through the senses; and, in fact, it cannot be made in any other way, because temperament, whether individual or collective, is not amenable to persuasion” (PNN 6). Paradigmatisch formuliert Conrad als Gesetz der Kunst im Allgemeinen und der Literatur im Besonderen: „All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also appeal through the senses, if its highest desire is to reach the secret spring of responsive emotion” (ebd.). Aufgabe des Künstlers sei es, „by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you *see*“ (PNN 7, Hervorhebung im Original). Damit formuliert Conrad den später von Woolf weitergeführten phänomenologischen Ansatz vor. Aufgabe des für einen *Moment of vision* sensiblen Künstlers sei es

to hold up [...] the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth – disclose its inspiring secret: the stress and passion within each convincing moment (ebd.).

Anders jedoch als in der Konzeption der *Spots of time*, die im Gegenüber der Natur immer schon sich selbst findet, und welches daraus eine holistische Vorstellung eines Ideals von Mensch und Natur entwickelt, muss Conrads Konzept als eine weitere Säkularisierung des Augenblicksmotivs verstanden werden. Dabei kann auch die alternative Formulierung des *Moment of awakening* keinesfalls spirituell gedeutet werden, vielmehr stellen diese Motive einen ‚Puls des Realen‘ dar, die im alltäglichen, bei Conrad häufig mit Bildern der Opakheit wie Dunkelheit oder Nebel verbundenen, ideologischen Universum aufleuchteten.³¹ Ein besonderes Spannungsverhältnis findet sich in Conrads Poetik im Paradox zwischen dem einzelnen Fragment und dem Ganzen, einer ‚phase of life‘. Hier klingt bereits einiges davon an, was Virginia Woolf in ihrer Poetik dann als dialektisches Verhältnis der ‚atoms of life‘ und des ‚pattern‘ verstehen wird. Für Conrads Prosa bedeutet diese ‚Aufladung‘ ein narratives Potenzial, das als Tiefendimension auf verschiedenen Ebenen des Textes – der Figurenzeichnung, der Erzählsituation und auch der Rezeption – in Erscheinung tritt.

Als Exemplifizierung dieses poetologischen Prinzips kann der auch von Woolf angezitierte Roman *Lord Jim* gelten, der, Sue Zemka zufolge, um einen einzigen maßgeblichen Augenblick im Leben des Titelhelden herumgebaut sei.³² In zwei Teilen schildert der Roman das Schicksal des jungen Seefahrers Jim, der aufgrund einer sich später als schicksalhaft falsch

³¹ Vgl. Josiane Paccaud-Huguet, „Motion that Stands Still. The Conradian Flash of Insight”, in: *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*, hg. v. Jakob Lothe, Jeremy Hawthorn und James Phelan, Columbus: The Ohio State University Press, 2008, S. 118-137. Hier: 135f.

³² Vgl. Sue Zemka, Kapitel „Panic in ‚Lord Jim‘“, in: Dies., *Time and the Moment in Victorian Literature and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, S. 174-179. Hier: S. 174.

herausstellenden Augenblicksentscheidung als Ehrloser und schließlich durch immer entferntere Gebiete des Pazifiks zum Tode Getriebener endet. Im ersten Teil des Romans heuert der junge Jim als Steuermann auf einem eigentlich abgewrackt gehörenden Dampfschiff, der *Patna*, an, das eine Gruppe von 800 muslimischen Pilgern von Singapur nach Jeddah bringen soll. Im Arabischen Meer kommt es zu einer rätselhaften Kollision, die das Schiff in Seenot geraten lässt. Um eine Massenpanik der noch schlafenden Passagiere zu verhindern und so ihr eigenes Leben zu retten, flüchtet die Besatzung der *Patna* in die wenigen Rettungsboote. Jim, der das feige Verhalten seiner Kollegen zunächst verachtet, springt schließlich aber doch. Das Handelsboot sinkt jedoch nicht, die Passagiere werden gerettet, Jim und seine Kollegen müssen sich vor Gericht verantworten und verlieren ihre Seemannspatente. Für Jim zerbricht damit nicht nur der Traum von einer Karriere als Kapitän, viel stärker leidet er unter dem Verlust seiner Ehre. „I had jumped – hadn't I?“ he asked dismayed. „That's what I had to live down. The story didn't matter“³³, berichtet er Marlow, der seinen Gerichtsprozess in Bombay beobachtet.

Jim fällt dem alten Seemann wegen einer ihn umgebenden ‚Nichtlesbarkeit‘ auf³⁴, einer Art Nebel, der das Wesen Jims verdeckt und ihn so immer fremd erscheinen lässt. Fortan verfolgt Marlow das Schicksal des Jüngeren, der nach dem Prozess zunächst einen Posten als Handelsagent im entlegenen Archipel ‚Partusan‘, nach dem der zweite Teil des Romans benannt ist, annimmt. Dabei nimmt Marlow – ähnlich wie in Conrads Novelle *The Heart of Darkness* (1899) – auch hier über weite Teile die Funktion eines (mündlichen) Erzählers ein, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, den „mist in which [Jim] moved and had his being“ (LJ 93), zu lüften. Der Roman inszeniert die moralische Verwerfung in der Vita Jims als ein Verfahren der Annäherung und Entfernung. Die fragmentierte und subjektivierte Schilderung der Ereignisse, die erzähltechnisch zwischen einem auktorialen Erzähler und einem personalen Erzähler in der Figur Marlows, der wiederum zwischen der Wiedergabe der Ereignisse aus Jims Perspektive in direkter Rede, einer Zusammenfassung des ihm Bekannten und einer Art Kommentar changiert, kann sich so immer nur als approximatives Verfahren an den ‚blinden Fleck‘ herantasten und markiert sich so ständig als jeweils nur eine Facette. So wird das Ereignis des Sprungs, der für Jim zum Umschlagpunkt seines Schicksals wird, zwar narrativ lange vorbereitet, selbst jedoch

³³ Joseph Conrad, *Lord Jim*, hg. v. Jacques Berthoud, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 97. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „LJ“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

³⁴ Darin erinnert Jim an den geheimnisvollen fremden Mann in Edgar Allan Poes Erzählung „The Man of the Crowd“, in der der Erzähler abschließend feststellt: „He is the man of the crowd. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the ‘Hortulus Animæ’, and perhaps it is but one great mercies of God that ‘er lässt sich nicht lesen’“ (Edgar Allan Poe, „The Man of the Crowd“, in: Ders., *Selected Tales*, hg. v. David Van Leer, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 84-91. Hier: S. 91).

nicht erzählt. Diese Leerstelle, die Jims Makel repräsentiert, bleibt eine solche, denn das Ereignis des Sprungs wird zwar nachträglich als Tatsache berichtet, jedoch nicht als Handlungselement der diegetischen Gegenwart der Patna-Szene. Im Moment des Sprungs versagt Jims Schilderung:

„I stood with my hand on the davit. I was very quiet. It had come over pitch dark. You could see neither sky nor sea. I heard the boat alongside go bump, bump, and not another sound down there for a while, but the ship under me was full of talking noises. [...] The ship began a slow plunge; the rain swept over her like a broken sea; my cap flew off my head, my breath was driven back into my throat. I heard as if I had been on the top of a tower another wild screech, ‘[...] Oh, jump!’ She was going down, down, head first under me... ‘He raised his hand deliberately to his face, and made picking motions with his fingers as though he had been bothered with cobwebs, and afterwards he looked into the open palm for quite half a second before he blurted out – ‘I had jumped...’ He checked himself, averted his gaze. ... ‘It seems’, he added (ebd., 80f.).

Marlow, dem Jim dieses Ereignis berichtet, wird so Zeuge eines Bekenntnisaktes, von dem Jim sich jedoch keine Absolution erhofft. Indem Conrad Marlow nicht nur als guten Zuhörer, sondern auch selbst als (Geschichten)Erzähler inszeniert, wird Jims Makel trotz der versagenden Worte dennoch sichtbar, indem Marlow diese mit dem Gedankenstrich markierte Leerstelle als Problem der Nichterzählbarkeit auf seine eigenen Berichte über Jims Schicksal überträgt.

Der Bericht eines französischen Lieutenants über die Rettung der Passagiere verhilft Marlow dazu, mehr von Jims Schuld zu erkennen: Während die beiden Boote, die der havarierten *Patna* zur Hilfe gekommen seien, innerhalb von „thirty hours“, wie der Franzose versichert (LJ 102), die Unglücksstelle erreicht hätten, habe die Evakuierung der immerhin 800 Passagiere aufgrund der „efficient manner“ nur fünfundzwanzig Minuten – „Twenty-five minutes – watch in hand – twenty-five, no more“ (ebd. 103) – gedauert. Erst diese Gegenüberstellung der zeitlichen Dimensionen, die aus der Entscheidung Jims (und seiner Kollegen) resultiert, lässt Marlow anstelle des eigentlichen Ereignisses – Jims nicht rückgängig zu machenden Sprung – in einem *Moment of vision* das ganze Ausmaß erkennen:

After these words, and without a change of attitude, he, so to speak, submitted to himself passively to a state of silence. I kept him company; and suddenly, but not abruptly, as if the appointed time had arrived for his moderate and husky voice to come out of his immobility, he pronounced, ‘*Mon Dieu!* how the time passes!’ Nothing could have been more commonplace than this remark; but its utterance coincided [...] with a moment of vision. It’s extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. Perhaps it’s just as well; and it may be that the very dullness that makes life to the incalculable majority so supportable and so welcome. Nevertheless, there can be but few of us who had never known one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much – everything – in a flash before we fall back again into our agreeable somnolence (ebd. 104).

Im Kommentar des Lieutenants über das Vergehen der Zeit vollzieht sich ein Moment des Verstehens, der als Umwucht inszeniert wird, die drei Erzählebenen beeinflusst: Innerhalb des *plots*

der Erzählung wird die narrative Folge kurz zum Halten gebracht; Marlows Kommentar über diesen Augenblick gereicht dabei zugleich zur Theorie solcher Augenblicke. Weiterhin reagiert auch Marlow in seiner eigenen Erzählung auf solche Momente, die sich oft durch eine Präsenz von Melancholie und durch verwirrende Lichteffekte, verschwommene Perspektiven oder auch verzerrte Stimmefekte darstellen:

He heard me out with his head on one side, and I had another glimpse through a rent in the mist in which he moved and had his being. The dim candle spluttered within the ball of glass, and that was all I had to see him by; at his back was the dark night with the clear stars, whose distant glitter disposed in retreating planes lured the eye into the depth of a greater darkness; and yet a mysterious light seemed to show me his boyish head, as if in that moment the youth within him had, for a moment, gleamed and expired (LJ 93).

Vor dem Hintergrund der kosmischen „depth of greater darkness“ ‚leuchtet‘ der Kern von Jims Charakter auf. Zuletzt vollzieht sich diese Umwucht des Augenblicks auch auf textästhetischer Ebene, denn diese Passagen scheinen als Fragmente und Versionen des Konzeptes in den Wendungen, Rekapitulationen und Zwischenresümees der Narration – schließlich wird der Roman über weite Teile als mündliche Erzählung Marlows inszeniert – aufzuscheinen. Anders als im *Prelude*, dessen autobiographische Struktur von solchen in sich, weil an konkrete Erlebnisse gebundenen, *Spots of time* durchzogen ist, scheint die ganze Person Jim von einer Aura der Undurchdringlichkeit und des Nichtfassbaren umgeben zu sein. So betont der Erzähler Marlow zwar die Subjektivität seiner testimonialen Beobachtungen und scheint sich des Risikos der emotionalen wie praktischen und letztlich auch moralischen Verstrickung in das Phänomen Jim bewusst, wenn er betont,

I felt the risk of being circumvented, blinded, decoyed, bullied, perhaps into taking a definite part in a dispute impossible of decision if one had to be fair to all phantoms in possession – to the reputable that had its claims and to the disreputable that had its exigencies. I can't explain to you who haven't seen him and who hear his words only at second hand the mixed nature of my feelings. I was being made to comprehend the Inconceivable (LJ 67f.).

Doch letztlich überträgt sich der Schleier der Person Jim auch auf die Erzählung. So scheint es, als würde es die Augenzeugenschaft des Phänomens Jim bedürfen, um das ihn umgebende Geheimnis tatsächlich fassen und nachvollziehen zu können. Die Lesenden vertrauen Marlows Schilderung, auch wenn sich dieser selbst immer stärker als unzuverlässig darstellt, da die ebenfalls von Marlow geschilderte dramatische Biographie Jims zumindest in ihren Fakten von dessen Unsicherheit verschont bleibt. So erscheint Jim zugleich als biographisches Objekt und psychologisches Rätsel, wobei die psychologische Dimension vor allem ein Problem Marlows zu sein scheint. In diesem Sinne erzähl *Lord Jim* zwei Geschichten: Die tragische Geschichte

des gescheiterten Seemanns Jim und die Geschichte des Bewusstseinsprozesses des „subtle, refined, and fastidious analyst“ (JC 225) Marlow, des, wie Virginia Woolf schreibt,

born observer[] who [is] happiest in retirement. Marlow liked nothing better than to sit on deck, in some obscure creek of the Thames, smoking and recollecting; smoking and speculating; sending after his smoke beautiful rings of words until the summer's night became a little clouded with tobacco smoke (ebd.)

Marlows analytische Methode ist also weniger Mittel zur völligen Transparentmachung, sondern erzeugt in den spekulativen Bewusstseinsspiralen erst den ‚mist in which [one] move[s] and ha[s] [one's] being‘. Diese ‚Verschleierungstaktik‘ ist Ergebnis des mäandernden Geistes, der zugleich die Fähigkeit besitzt, inmitten dieses selbst produzierten Nebelschleiers „to hold up [...] the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood“ (PNN 8). Wahrheit oder auch nur ein flüchtiger Eindruck davon ist in diesem Sinne also eine hochsubjektive Angelegenheit und die Sinne der Wahrnehmung Detektoren dieser Subjektivität. Die bewusste Wahrnehmung der sinnhaften Wahrnehmung, die sich im *Moment of vision* kristallisiert, stellt in Conrads Romantheorie sowohl die Voraussetzung für die Entstehung des Kunstwerks als auch für die adäquate Rezeption durch die Leser:innen dar.

2.4 „Mere straws in the wind“ – Profane Poesie. Joyces *Epiphanies*

Einen ähnlich starken Fokus auf die Wahrnehmung und die damit verbundenen Prozesse des Bewusstseins und der Bewusstwerdung stellt James Joyces Konzept der *Epiphanies* dar, das vor allem im Zentrum seiner frühen Werke steht. Während der Begriff Epiphanie in seinem griechischen Ursprung die plötzliche Erscheinung eines Gottes bedeutet, nimmt Joyce, der diesen Begriff zuerst für eine Sammlung von zwischen 1898 und 1904 gesammelten Prosastücken gebrauchte³⁵, eine vollständige Profanisierung der Bedeutungsebene vor, auch wenn sich seine Rhetorik und Begrifflichkeiten eines bestimmten theologischen Gestus bedienen, wie sich im Folgenden zeigen wird. Diese circa 70 ‚Momentaufnahmen‘, die Joyce, Schnappschüssen gleich, sammelte, dienten als „principal building blocks for the novel“³⁶, des Fragment gebliebenen und erst 1944 posthum als Manuskriptsammlung veröffentlichten Romans *Stephen Hero*, der in vielen Aspekten die 1916 erschienene Künstlerautobiographie *A Portrait of the Artist as*

³⁵ Vgl. Robert Scholes und Richard Kain (Hg.), *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Material for ‚A Portrait of the Artist as a Young Man‘*, Evanston: Northwestern University Press, 1965. Hier v.a.: Kapitel 1 „The Epiphanies“, S. 3-51.

³⁶ Ebd., S. 6.

a *Young Man* vorwegnimmt.³⁷ Poetisches Prinzip von *Stephen Hero* ist das Aufzeichnen und Verzeichnen sogenannter „epiphanies“, die, so schreibt Joyces Bruder Stanislaus,

were in the beginning ironical observations of slips, and little errors and gestures – mere straws in the wind – by which people betrayed the very things there were most careful to conceal. Epiphanies were always brief sketches, hardly ever more than some dozen lines in length, but always very accurately observed and noted, the matter being so slight. This collection served him as a sketch-book serves an artist, or as Stevenson’s note-book served him in the formation of his style. But it was in no sense a diary.³⁸

Stanislaus Joyces Betonung, dass diese Sammlung auf keinen Fall als Tagebuch betrachtet werden dürfe, unterstreicht die künstlerische Ambition, die diesem ‚Skizzenbuch‘ zugrunde liegt. Obwohl das Material ein im gelebten Alltag gesammeltes ist, fungieren diese ‚Momentaufnahmen‘ als Versatzstücke für den Prozess der Autobiographie eines Künstlers. Gerade dieses alltägliche Potenzial ist es, das noch einmal viel stärker als etwa die *Spots of time* oder *Moments of vision* die lebensweltliche Verortung dieser Augenblicke betont, die der Protagonist des Romans in seiner Theorie der *Epiphanies* unterstreicht.

[Stephen] was passing through Eccles’ St one evening, one misty evening, with all these thoughts dancing the dance of unrest in his brain when a trivial incident set him composing some ardent verses which he entitled a ‘Vilanelle of the Temptress’. A young lady was standing on the steps of one of those brown brick houses which seem the very incarnation of Irish paralysis. A young gentleman was leaning on the rusty railings of the area. Stephen as he passed on his quest heard the following fragment of colloquy out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely.
The Young Lady – (drawling discreetly) ... O, yes... I was ... at the ... cha... pel...
The Young Gentleman – (inaudibly) ... I ... (again inaudibly) ... I ...
The Young Lady ... (softly) ... O ... but you’re ... ve ... ry ... wick ... ed ... (SH 210f.)

Während der kurze, erotisch aufgeladene Wortwechsel des Liebespaars durch Szenenanweisungen und Typisierung der Rollen geradezu entindividualisiert und trivialisiert wird, ist es gerade „[t]his triviality [that] made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies“ (SH 211). Und als Kommentar zu diesem Einfall folgt die Definition: „By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of mind itself.“ Anders als in den paratextuellen Poetologien zu den *Lyrical Ballads* und *The Nigger of the Narcissus* folgt die aus dieser Definition geschlossene Aufgabe an den literarischen Künstler gleich an Ort und Stelle: „[Stephen] believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments“ (ebd.). *Epiphanies*, so scheint es

³⁷ Zu einer vollständigen Genese von *Portrait of the Artist* und *Stephen Hero* vgl. ebd. Zur Entwicklung des Motivs der *Epiphanies* vgl. v.a. S. 4-7 und Jüratė Levina, „The Aesthetics of Phenomena: Joyce’s Epiphanies“, in: *Joyce Studies Annual*, 2017, S. 185-219. Hier v.a.: S. 202-214.

³⁸ Stanislaus Joyce, *My Brother’s Keeper*, hg. v. Richard Ellmann, New York: Viking Press, 1958, S. 124.

also zunächst, liegen in der Alltagsrealität vor und müssen vom Künstler nur aufgesammelt und aufgezeichnet werden. Ein praktisches Beispiel folgt:

He told Cranley that the clock of the Ballast Office was capable of an epiphany. Cranley questioned the inscrutable dial of the Ballast Office with his no less inscrutable countenance:
– Yes, said Stephen. I will pass it time after time, allude to it, refer to it, catch a glimpse of it. It is only an item in the catalogue of Dublin's street furniture. Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany (ebd.).

Während der Gefährte Cranley nur wenig interessiert scheint, erklärt Stephen die Methode der ‚Epiphanisierung‘ von Alltagsobjekten als einen visuellen Prozess der Fixierung und Justierung: „Imagine my glimpses at the clock“, erläutert Stephen, „as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanised“ (ebd.). Dass jedoch nicht das betrachtete Objekt Auslöser der *Epiphany* ist, sondern das betrachtende Subjekt, mittels dessen Wahrnehmung das Objekt erst zu einem solchen wird, stellt Stephen in einer Theoretisierung des Wahrnehmungsaktes dar, die er als ‚Schule des Sehens‘ im Rahmen einer „esthetic theory“ (SH 212) unter Verweis auf die scholastische Tradition des Thomas von Aquin exemplifiziert. Demnach geschehe die Erkenntnis von Schönheit in einem dreischrittigen Prozess: „The three things requisite for beauty are, integrity, a wholeness, symmetry and radiance“ (ebd.) Stephen leitet Cranley nun an, diesen Prozess hypothetisch nachzuvollziehen:

Consider the performance of your own mind when confronted with any object, hypothetically beautiful. Your mind to apprehend that object divides the entire universe into two parts, the object, and the void which is not the object. To apprehend it you must lift it away from everything else: and then you perceive that it is one integral thing, that is *a* thing. You recognize integrity (ebd. Hervorhebung im Original).

Habe man die ‚Ganzheit‘ des Objektes einmal erkannt, so folge als zweiter Schritt die Analyse des Wahrgenommenen:

The mind considers the object in whole and in parts, in relation to itself and to other objects, examines the balance of its parts, contemplates the form of the object, traverses the cranny of the structure. So the mind receives the impression of the symmetry of the object. The mind recognizes that the object is in strict sense of the word, a *thing*, a definitely constituted entity (ebd. Hervorhebung im Original).

Nicht umsonst bezeichnet Stephen diesen Schritt im Unterschied zur Passivität der Wahrnehmung der im ersten Schritt geschilderten *integritas*³⁹ als „Analysis“ (ebd.), ruft seine

³⁹ Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, S. 82. Beja greift auf die Terminologie Thomas von Aquins zurück, die von Joyce nur anzitiert wird, und begreift den Dreischritt der Wahrnehmung als kausale Abfolge von *integritas*, *consonantia* und *claritas*. Vgl. dazu auch Ziolkowski, „Tolle Legge“, S. 3-5.

Beschreibung doch so ziemlich alle verfügbaren Prädikate der englischen Sprache auf, die aktive Bewegungen des Bewusstseins beschreiben. Schließlich vollziehe sich im dritten Schritt, der zugleich mit der Formel „*Claritas is quidditas*“ als Resultat, als „only logically possible synthesis“ (SH 213, Hervorhebungen im Original), der beiden vorhergegangenen Schritte gekennzeichnet wird, die Wahrnehmung des Gegenstandes selbst:

[F]inally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, 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 (ebd. Hervorhebung im Original).

Zwischen der Betonung der Alltäglichkeit der Epiphanie-Erlebnisse⁴⁰, die im Folgenden an Beispielen aus *A Portrait of the Artist* veranschaulicht werden sollen, und dem durch die Terminologie und Prozessualität theoretisch aufgeladenen Akt der Wahrnehmung ergibt sich so ein Spannungsverhältnis, das die Wirkung der *Epiphanies* als aufgeladene Momente mit Strahlkraft unterstützt. Als besondere Stärke der *Epiphany*-Technik und als Vermächtnis für weitere Konzeptualisierungen des Augenblicks sticht hier die Fähigkeit heraus, Bedeutungen zu unterstreichen und dabei auf Erklärungen verzichten zu können.⁴¹

Die Figur des jungen Künstlers Stephen, dessen Dichterwerdung sowohl *Stephen Hero* als auch *A Portrait* nachzeichnet, wird zum *alter ego* Joyces. Dabei behandeln die zur Veröffentlichung als *Stephen Hero* noch existierenden circa 400 von ehemals circa 1000 Manuskriptseiten zwei Jahre aus dem Leben des jungen Stephen Dedalus, nämlich die Zeit von seinem Eintritt in die Universität bis zum Zeitpunkt seiner inneren Distanzierung von dem seitens der strengen irischen Gesellschaft und Stephens Familie geäußerten Erwartungsdrucks, eine bürgerliche Karriere einzuschlagen. Diese Passage der Entwicklung des Selbstbewusstseins, welches ihn zum Künstler werden lässt, findet sich auch in *A Portrait of the Artist*, wobei dieser Roman die erste Lebenshälfte Stephens schildert, von der frühen Kindheit bis zur Rebellion gegen Familie, Gesellschaft, Nation und Kirche, in dessen Folge Stephen Irland Richtung Paris verlässt. Dieser Prozess der Identitätskonstitution, der in der stolz ausgesprochenen Formel

⁴⁰ Robert Scholes und Richard Kain weisen darauf hin, dass der Begriff der *Epiphany* bei Joyce im Leben gemachte Erfahrungen benenne und keinesfalls deren literarische Inszenierung: „An Epiphany was life observed, caught in a kind of camera eye which reproduced a significant moment without comment“ (Dies., *The Workshop of Dedalus*, S. 4).

⁴¹ Vgl. Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, S. 85.

I will not serve that in which I no longer believe whether it calls itself 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 only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning,⁴²

kulminiert, wird dabei keineswegs als homogener Prozess geschildert, sondern entlang von fünf als Akte eines Dramas lesbarer Kapitel inszeniert, die die geistige Reifung auch mittels des Sprachregisters Stephens und der Komplexität der Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse veranschaulichen. Als Insignien der jeweiligen Stufe des Entwicklungsprozesses ‚scheiden‘ *Epiphanies* auf.

Ein erstes solches Beispiel findet sich in einer Szene aus der Jugend Stephens, in der er mit dem Vater eine Reise nach Cork unternimmt. Die Reise ist geprägt von Erinnerungen des Vaters an seine Jugendzeit, die den Jungen kaum interessieren. So scheint auch der Besuch des Queen’s College, der akademischen Ausbildungsstätte von Mr Dedalus, zunächst nur langweilig und ermüdend, „weary of the subject and waiting restlessly for the slow march to begin again“ (PA 75). Während der Vater im Anatomiesaal des Colleges nach seinen vor Jahren in eine der Pultplatten geritzten Initialen sucht, „Stephen remained in the background, depressed more than ever by the darkness and silence of the theatre and by the air it wore of jaded and formal study“ (ebd.). In diesem Zustand des Missgefollens und Unbehagens fällt Stephens Blick auf das Wort „*Fætus* cut several times in the dark stained wood“ eines der Tische (ebd. Hervorhebung im Original). „The sudden legend startled his blood: he seemed to feel the absent students of the college about him and to shrink in their company. A vision of their life, which his father’s words had been powerless to evoke, sprang up before him out of the word cut in the desk“ (ebd.). Aus dem geschnitzten Wort entsteht gleichsam eine ganze Szene: „A broadshouldered student with a moustache was cutting in the letters with a jackknife, seriously. Other students stood or sat near him laughing at his handiwork. One jogged his elbow. The big student turned to him, frowning. He was dressed in loose grey clothes and had tan boots“ (ebd.). Diese Vision wird durch das Rufen von Stephens Namen unterbrochen, doch „the word and the vision capered before his eyes“ und wirft Stephen – anders als die sich in den *Spots of time* sich vollziehende Erkenntnis der Einheit von Mensch und Natur – auf sich selbst zurück: Keine göttliche Macht tritt in diesem Bewusstseinsmoment auf, ebenso findet keine philosophische Erkenntnis statt, sondern Stephen „[is] shocked [to] find in the outer world a trace of what he deemed till then a brutish and individual malady of his own mind“ (ebd.). Stephen fühlt sich auf das eigene

⁴² James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, hg. v. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 208. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „PA“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

moralische Dilemma seiner erwachenden Sexualität in der körperfeindlichen, strengkatholischen Familie und Gesellschaft und deren Erwartungshaltung zurückgeworfen: „The letters cut in the stained wood of the desk stared upon him, mocking his bodily weakness and futile enthusiasms and making him loathe himself for his own mad and filthy orgies“ (ebd.). Die Erinnerung an bestimmte Kindheitserlebnisse – auch wenn diese mit negativen Emotionen verbunden sind – verhelfen dem lyrischen Ich des *Prelude* in der Retrospektion zur Bestätigung seines Selbst. Anders Stephen: Der Vater, der vom Zustand des Sohnes nichts zu bemerken scheint, ergeht sich weiter in der Bespiegelung seiner eigenen Vita als guter Katholik und „bloody good honest Irishm[a]n“, und überträgt diese Lebenshaltung als Erwartung auch auf seinen Sohn: „That’s the kind of fellows I want you to associate with, fellows of the right kidney“ (PA 77). Konfrontiert mit seinen Makeln und Unsicherheiten,

[h]is very brain was sick and powerless. He could scarcely interpret the letters of the signboards of the shops. By his monstrous way of life he seemed to have put himself beyond the limits of reality. He could respond to no earthly or human appeal, dumb and insensible to the call of summer and gladness and companionship, wearied and dejected by his father’s voice. He could scarcely recognise as his own thoughts [...] (ebd.).

Im Selbstverlust kann Stephen sich nur an die blanken jedoch nichtssagenden Fakten halten: „I am Stephen Dedalus. I am walking beside my father whose name is Simon Dedalus. We are in Cork, in Ireland. Cork is a city. Our room is in the Victoria Hotel. Victoria and Stephen and Simon. Simon and Stephen and Victoria. Names“ (PA 77f.).

Dieses Hin- und Hergerissensein zwischen einem frühen Drang zur Rebellion – obwohl er ein schwächliches Kind ist und in der Schule als Einzelgänger auffällt, wehrt er sich doch gegen eine ungerechte Bestrafung und widersetzt sich damit der Forderung der Patres zum absoluten Gehorsam – und den restriktiven Regeln von Kirche und Staat macht Stephen zu einem „free boy, a leader afraid of his own authority, proud and sensitive and suspicious, battling against the squalor of his life and against the riot of his mind“ (PA 76).

Dennoch ist es vor allem die antikörperliche Haltung der katholischen Kirche, die den Heranwachsenden und jungen Mann in seine größte Identitätskrise stürzt. Nicht viel später macht Stephen bei einer Dubliner Prostituierten seine ersten sexuellen Erfahrungen, doch auf diese positive Erfahrung des Selbstverlusts folgt eine Phase des Selbstekels und der Selbstverleugnung. Die Predigten des Schulpfarrers über die „four last things [...] death, judgement, hell and heaven“ (PA 92) scheinen direkt an Stephen gerichtet zu sein: „Every word of it was for him. Against his sin, foul and secret, the whole wrath of God was aimed“ (PA 97). Gewissensqualen, „agon[ies] of shame“ (ebd.), lassen ihn zur Beichte gehen, doch auch diese bringt ihm

keine Erleichterung, sondern führt nach der lebhaften Schilderung des ihn erwartenden „infernal prison“ (PA 103) dazu, dass er sich in ein asketisches Leben, das dem Gebet und strengen Selbstprüfungen gewidmet ist, stürzt.⁴³ Diese ganz der spirituellen Erkenntnis gewidmete Lebensweise scheint trotz der „flood of temptation“ (PA 128) erfolgreich:

Gradually, as his soul was enriched with the spiritual knowledge, he saw the whole world forming one vast symmetrical expression of God's power and love. Life became a divine gift for every moment and sensation of which, were it even the sight of a single leaf hanging on the twig of a tree, his soul should praise and thank the Giver" (PA 126).

Als besonders verheißungsvoller Aspirant für eine klerikale Karriere „marked off from his companions by his piety, by the good example he shows to others“ (PA 132f.), wird Stephen schließlich gefragt, ob er sich dem Orden anschließen wolle (vgl. PA 132). Doch der Ausblick auf das „grave and ordered and passionless life“ (PA 135) und dessen gleichförmiger Tagesablauf stößt Stephen ab, auch wenn die Aussicht, im Priesterseminar aufgenommen zu werden, das Ende der materiellen Sorgen bedeuten würde, die die Familie Dedalus existenziell bedrohen. So entschließt sich Stephen gegen das Priesteramt, „the oils of ordination would never anoint his body“ (PA 139). Doch bedeutet diese Entscheidung *gegen* die Kirche nicht zugleich eine Entscheidung *für* etwas. Vielmehr eröffnet diese Wahl eine neuerliche Phase der Unsicherheit und Selbstzweifel, die letztlich jedoch zur Selbstvergewisserung führt. Inszeniert, so könnte man sagen, wird dieser Umschlagspunkt im Drama von Stephens Selbstfindung, im vierten Akt als retardierender Moment. Die Verzögerung, die der Erkenntnis vorhergeht, zeichnet sich ab in der Ungeduld Stephens, der wie in Antizipation des noch nicht fass- und vorstellbaren Kommenden nicht länger abwarten kann. Während sein Vater noch die Möglichkeiten für ein Studium am Priesterseminar auslotet, macht sich Stephen auf einen Weg, „an unseen path“ (ebd.), an dessen Ende die völlige Abnabelung steht. Auch dieser Schritt ist kein geradliniger, sondern wird als zögerliches Hin und Her sowohl des Geistes wie des Körpers inszeniert.

From the door of Byron's publichouse to the gate of Clontarf Chapel, from the gate of Clontarf Chapel to the door of Byron's publichouse and then back again to the chapel and then back again to the publichouse he had paced slowly at first, planting his steps scrupulously in the spaces of the patchwork of the footpath, then timing their fall to the fall of verses. A full hour had passed since his father had gone in with Dan Crosby, the tutor, to find out for him something about university. For a full hour he had paced up and down, waiting: but he could wait no longer (PA 138).

⁴³ „Sunday was dedicated to the mystery of the Holy Trinity, Monday to the Holy Ghost, Tuesday to the Guardian Angels, Wednesday to saint Joseph, Thursday to the Blessed Sacrament of the Altar. Friday to the Suffering Jesus, Saturday to the Blessed Virgin Mary. [...] His daily life was laid out in devotional areas. [...] Every part of the day, divided by what he regarded now as the duties of his station in life, circled about its own centre of spiritual energy“ (PA 124).

Die Liminalität dieses psychologischen Zustandes des „Betwixt and Between“⁴⁴ wird im Roman metaphorisch durch eine Brücke angedeutet, deren „shaking planks [were] [...] trembling and resounding“ von den Schritten einer Gruppe von Seminaristen, die Stephen noch einmal den gerade verabschiedeten Lebensweg vor Augen führen (PA 139f.).

Stephen zieht es schließlich ans Meer, einen Ort, dessen „cold inhuman odour“ (PA 140) er normalerweise ausweicht. Doch scheint es gerade diese ihm nicht liegende Umgebung zu sein, die den Prozess der Selbstfindung anstößt: Die eigenen Verse, „a phrase from his treasure“⁴⁵, sind es, die ihn seine Berufung als ‚man of letters‘ erkennen lassen:

The phrase and the day and the scene harmonised in a chord. Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and the green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours, it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of language many coloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose? (ebd.)

In der Poetisierung des Augenblicks und der damit einhergehenden Analyse der poetischen Assoziation eröffnet sich Stephen der Blick ins Innere und gibt damit die Poetik seines zukünftigen Schaffens an. Der Moment, so scheint es, ist reif; Stephens selbstreflexive und kritische Fähigkeiten haben sich so geschärft, dass der letztendliche Umschlag – und damit der Befreiungsschlag – für ein selbstbestimmtes Leben jenseits der „Irish paralysis“ (SH 211) als einzige logische Konsequenz erscheint. Der „strange name“ (PA 142) Dedalus erscheint nun als Omen für die eigenen kreativen Fähigkeiten, in deren Vergewisserung Stephen, dem „fabulous artificer“ der griechischen Sagenwelt gleich, einen geistigen Höhenflug unternimmt: „His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning the graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable“ (PA 143). Dieser Umschlag wird zugleich als Erweckungserlebnis wie als Moment der Mannwerdung in Szene

⁴⁴ Zur literaturwissenschaftlichen Fruchtbarmachung des anthropologischen Konzepts der Liminalität vgl. Victor Turner, „Betwixt and Between: The Liminal Period in ‚Rites de Passage‘“, in: Melford E. Spiro (Hg.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*, Seattle: University of Washington Press, 1964, S. 4-20. Eine raumsemantische Bedeutung erfährt die Brücke in Bachtins Chronotopos der Schwelle: „Dieser Chronotopos kann sich auch mit dem Motiv der Begegnung verbinden, seine wesentlichste Ergänzung aber ist der Chronotopos der *Krise* und des *Wendepunktes* im Leben. Allein das Wort ‚Schwelle‘ hat ja schon im Redeleben (neben seiner realen Bedeutung) eine metaphorische Bedeutung erlangt und sich mit dem Moment des Wendepunkts im Leben, der Krise, der das Leben verändernden Entscheidung verknüpft (oder auch mit dem Moment des Zauderns, der Furcht vor dem Überschreiten der Schwelle).“ Siehe: Bachtin, *Chronotopos*, S. 186 (Hervorhebungen im Original).

⁴⁵ „A day of dappled seaborne clouds“ (PA 140).

gesetzt, und auch die kosmologischen Bedingungen scheinen diesen Moment der Erneuerung zu unterstützen: Die Ebbe setzt ein und der wasserscheue Stephen entledigt sich seiner Schuhe und Strümpfe und „clambered down the slope of the breakwater“ (ebd.). Hier, in direktem Kontakt mit den zeitlosen Rhythmen der Natur⁴⁶, findet eine zweite Epiphanie statt, die das gefundene Selbstverständnis noch einmal untermauert: In der Ferne taucht eine junge Frau auf. „She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange beautiful seabird“ (PA 144). So sehr ihre Gestalt die Metamorphose in einen Vogel zu antizipieren scheint –

[h]er long slender bare legs were delicate as a crane’s [...], [h]er slateblue skirts were boldly about her waist and dovetailed behind her, [h]er bosom was a bird’s soft and slight, slight and soft as the breast of some darkplumaged dove“ (ebd.) –

setzt sich doch die erotische Dimension dieser Beobachtung durch. Das Haar des ‚Vogelmädchens‘ ist „girlish; and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face“ (ebd.). In ihrem Anblick eröffnet sich für Stephen ein ästhetisches Prinzip, das ihn in einen „outburst of profane joy“ (ebd.) versetzt:

Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of this 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 the mortal youth and beauty, an angel 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. On and on and on and on (ebd. 145.).

Die in diesem zeitlosen Moment gesehene Ewigkeit des Kunstwerks ist dabei jedoch weit entfernt von einer Zelebration von Ich und Natur, in der sich eine holistische Vorstellung von wahrnehmendem Subjekt und Weltobjekt offeriert, vielmehr fühlt sich Stephen befreit von den spirituellen Ankern seiner Erziehung und es gelingt ihm, Inspiration und Selbstvergewisserung aus der ihn umgebenden, objekthaften Umwelt zu ziehen, diese gleichsam ins Kunstwerk zurückzuübersetzen. „To recreate life out of life“ soll dabei zum Prinzip seines zukünftigen Schaffens werden. Gleichzeitig stellt dieser Epiphanie-Moment jedoch nur den theoretischen Höhepunkt von Stephens Selbstbewusstsein als kreativer Schöpfer dar, denn die Verlagerung der Erfahrung der Welt ins Kunstwerk führt dazu, dass Stephen die ihn umgebende Welt vor allem

⁴⁶ „There was a long rivulet in the strand and, as he waded slowly up its course, he wondered at the endless drift of seaweed. Emerald and black and russet and olive, it moved beneath the current, swaying, and turning. The water of the rivulet was dark with endless drift and mirrored the highdrifting clouds. The clouds were drifting above him silently and silently the seatangle was drifting below him; and the grey warm air was still: a new life was singing in his veins“ (PA 144f.). Vgl. auch: Das „new life“ Stephens wird auch im Beginn einer neuen Mondphase gespiegelt: „A rim of the young moon cleft the pale waste of sky like the rim of a silver hoop embedded in grey sand; and the tide was flowing in fast to the land with a low whisper of her waves, islanding a few last figures in distant pools“ (ebd.).

symbolisch auffasst. Solchermaßen für das ‚nichtepiphanisierende Sehen‘ verblendet, stellt sich Stephens Tendenz zur Ästhetisierung als Problem der Subjektkonstitution dar. Als gereiften, jedoch auch desillusionierten Geist lässt Joyce seinen Helden in *Ulysses*⁴⁷ an den Ort dieser *Epiphany* zurückkehren, ironisch zurückschauen und kommentieren:

Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years, a mahamanvantara. Pico della Mirandola like. Ay, very like a whale. When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once...⁴⁸

Aus dem aus der Gegenwart prospektiv in die Zukunft gerichteten „On and on and on and on“ (PA 145) wird eine retrospektive Distanzierung zu diesem vergangenen, vom Momentum der *Epiphany* bewegten, aber auch illusionierten Ich. Der ältere Stephen formuliert so eine Absage an die naive Euphorie des Augenblicks und markiert die ausweglose Selbstbezüglichkeit eines solchen ästhetischen Konzepts, von dem er sich jedoch auch nicht befreien kann. Als „one [that] feels [...] at one with one who once“ besitzt die Figur im späteren Romanen einen weiteren Grad der Reflektionsfähigkeit, der einerseits dazu beiträgt, das biographisch-kontextuelle Potenzial der *Epiphanies* zu unterstreichen – markieren sie solchermaßen doch den jeweiligen Bewusstseinsgrad eines sich entwickelnden Individuums⁴⁹ –, andererseits jedoch das daraus formulierte Kunstverständnis als ein Problem von Theorie und Praxis bzw. als Problem einer unklaren Subjekt-Objekt-Beziehung aufzudecken.

Kann sich Stephen so zwar aus den Fängen der gesellschaftlichen und familiären Erwartungen befreien, stellt der spätere Roman ihn wiederum als Opfer einer selbsteingehandelten Selbstbezüglichkeit dar. Die zur Verteidigung gegen die Bedrängnisse von Kirche und Vaterland selbst gewählten Waffen – „silence, exile, and cunning“ (PA 208) – richten sich gegen ihn selbst.

⁴⁷ Der Roman setzt ein nach Stephens Rückkehr aus Paris, desillusioniert, da seine künstlerischen Ambitionen und seine Liebesbeziehung dort gescheitert sind.

⁴⁸ James Joyce, *Ulysses. The 1922 text*, hg. v. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 41. Im Folgenden werden Zitate dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „U“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

⁴⁹ So kann die Epiphanie, die Stephen im Anatomiesaal erfährt, nicht als negatives Beispiel oder gescheitert betrachtet werden, sondern verweist auf die aktuelle Bewusstseinsstufe des jungen Stephen.

2.5 „Chercher? Pas seulement: créer“ – Zu Proust

Auch in Marcel Prousts Romanwerk *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) stellen besonders aufgeladene Augenblicke⁵⁰ wichtige Kulminationspunkte im Prozess der Bewusstseinsentwicklung des Protagonisten Marcells dar. Diese als Ekstasen der verloren geglaubten Erinnerung erfahrenen Momente ziehen sich in einem großen Bogen von der ersten ‚unwillkürlichen Erinnerung‘ Marcells in der berühmten Madeleine-Szene bis zur Beantwortung der Frage für den damit einhergehenden Freudenrausch, „[u]n plaisir délicieux“⁵¹, im letzten Band der *Recherche* in der Bibliothek der Guermites. Eingebunden werden diese Momente der ‚Manifestation der Erinnerung‘⁵² in ein engmaschiges thematisches Beziehungsnetz, das diese Erlebnisse innerhalb der komplexen Biographie Marcells und der Erinnerungsräume der *Recherche* verbindet. Dabei findet sich in der Grundproblematik von durch Verlustangst geprägter Fragmentierung der vergangenen Erfahrungen und Wiederfinden dieser verloren geglaubten Zeit, die das erzählende Ich umtreibt, das Spannungsfeld, inmitten dessen die Ichwerdung Marcells, die auch hier mit einem reifenden Bewusstsein, an dessen Ende die Entscheidung für eine künstlerische Karriere steht, geschieht. Gegen das Vergessen oder die nur als Staffage wahrgenommene, bewusste Erinnerung, die „mémoire de l’intelligence“ (RS 43)⁵³, entdeckt Marcel das wirksame Mittel des unbewussten Erinnerns, der ‚memoire involontaire‘ per Zufall.

Ähnlich wie die Szene, die vor Stephens innerem Auge bei dem Blick auf das geschnittene Wort *Fœtus* aus der Tischplatte hervorzusteigen scheint, erhebt sich aus der Teetasse Marcells jedoch ein ungleich komplexeres Universum, das dem erzählenden Ich die verloren geglaubte Welt des Combrays seiner Kindheit nicht nur als „l’image, le souvenir visuel“ (RS 45) zurückbringt, sondern als mehrdimensionalen, alle Sinne ansprechenden Erinnerungsraum. Wie die von Langeweile und Frustration geprägte Gemütslage Stephens im *Portrait* fühlt sich auch Marcel „accablé par la morne journée et la perspective d’un triste lendemain“ (RS 44). In

⁵⁰ Während diese Untersuchung mit dem Begriff des Augenblicks das bereits Motiv des besonderen Bewusstseinszustand bezeichnet, versteht Rainer Warning Augenblicke als Situationen und Strukturen der Begegnung und des Blickkontakts im Roman, vor allem als Figurationen des ‚roman d’Albertine‘, die er in Bachtins Konzept der Chronotopoi einordnet (vgl. Rainer Warning, „Zeiträume der ‚Recherche‘“, in: Ders., *Proust-Studien*, München: Fink, 2000, S. 213-267, v.a. S. 214, 263f.).

⁵¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Band I: *Du côté de chez Swann*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, 1987, S. 44. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Band der *Recherche* unter Angabe der Sigle „RS“ sowie Nennung der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

⁵² In der in nur zwei Sätzen als einzige lange Aufzählung aus der Tasse Tee aufsteigenden Erinnerungswelt nehmen die einzelnen Teile Form und Materie an: „tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé“ (RS 47).

⁵³ Als Beispiel für das Scheitern der *Mémoire volontaire* kann die Episode mit dem Fischermädchen in *À l’ombre de jeunes filles en fleurs* betrachtet werden, in der Marcel gleichsam versucht, einen bleibenden Eindruck ‚einzupflanzen‘ (vgl. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Band 2: *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, 1988, S. 75ff.).

dieser depressiven Gemütsverfassung ereilt ihn beim nachmittäglichen Tee ein unerhörtes Glücksgefühl: „Mais à l’instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m’avait envahi, isolé sans la notion de la cause.“ In diesem als positiver Schock erfahrenen Ereignis kehrt sich die trübe Stimmung des von Weltschmerz geplagten erzählenden Ichs in das völlige Gegenteil: „Il m’avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire. [...] J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.“ In diesem zeitlosen Augenblick befreit sich das erzählende Ich durch sich selbst von den Bürden seines Menschseins, denn „ou plutôt cette essence n’était pas en moi, elle était moi“ (ebd.), verortet Marcel den Kern dieser Empfindung. Überwältigt versucht er mit einem weiteren Schluck aus der Teetasse das neue Gefühl festzuhalten, doch schwächt sich die Wirkung dieses Initialerlebnisses nur mit jeder weiteren Tasse ab. Zunächst kann Marcel weder die vor der Intensivität des Glücksgefühls verblassende Wahrheit, die sich darin zu offenbaren scheint, benennen, noch eine Erklärung für den emotionalen Vorgang finden. Marcel kann nur ahnen

[i]l est clair que la vérité que moi cherche n’est pas en lui, mais en moi. Il l’y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et trouver intact, à ma disposition, tout à l’heure, pour un éclaircissement décisif (ebd. 45).

Der Geist, dem er diese Aufgabe überträgt, soll dieser jedoch nicht nur als Analyst, sondern auch als ‚createur‘ gerecht werden, denn „[i]l est en face de quelque chose qui n’est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière“ (ebd.). Erlebnis und dazugehöriger visueller Eindruck müssen erst noch zusammengebracht werden, doch zunächst kann auch die größte willentliche Geistesanstrengung nicht viel mehr aus dem „fond de moi“ hervorholen als „l’insaisissable tourbillon des couleurs“ (ebd.). Doch plötzlich bricht die Erinnerung durch, auch wenn es noch viele Jahre dauern soll, bis Marcel die Erklärung für diesen emotionalen Ausnahmezustand findet: Der nicht zuzuordnende Geschmack holt die Kindheitstage aus Combray zurück und beginnt gleichsam damit, die Fäden der Erzählung der *Recherche* auszulegen und zu verweben. Die Suche nach der Erklärung für dieses Erlebnis führt Marcel dabei weit in seine Vergangenheit zurück, wobei er zum eigenen kreativen Geist dieses Eintauchens in die erinnerte Vergangenheit wird. In der Formel „Chercher? Pas seulement: créer“ findet sich damit die Poetik des in der *Recherche* vorangetriebenen Erinnerungsaktes. Augenblicke der *Mémoire involontaire* tauchen dabei als Schlaglichter der Selbstvergewisserung, jedoch auch

der Verunsicherung und Desillusion auf⁵⁴, zum Beispiel in der Episode der Kirchtürme von Martinville, in der sie als auslösendes Objekt eine Art interessante optische Illusion erzeugen, die das erzählende Ich nach einer Phase der Selbstzweifel und Zweifel an den eigenen künstlerischen Fähigkeiten in seinem Ziel „de pouvoir être un jour un écrivain et poète“ (RS 176) bestärken.

Dennoch wendet sich die Biographie Marcells nach der gescheiterten Beziehung zu Albertine in Passivität und Depression. Marcel verbringt mehrere Jahre in einem Sanatorium und entzieht sich dem gesellschaftlichen Leben. Erst die Einladung zu einer Matinee der Guermantes weckt Marcells Lebensgeister. Voller Hoffnung auf eine Wiederbelebung und Rückkehr in die Gesellschaft macht er sich auf den Weg, doch kurz vor seinem Ziel befallen ihn in Erinnerung an einen missglückten literarischen Versuch am Vortag von Neuem Gefühle der Müdigkeit und des gelangweilten Überdrusses, sodass die Aussicht auf die Matinee als „plaisirs frivoles“⁵⁵ abgetan wird. Um den Geist zu stärken, betrachtet Marcel nun „comme une exposition de photographies“ (RTR 444) „instantanés“ einer Reise nach Venedig, die jedoch sofort vor dem inneren Auge verblassen, da sie eben als Fotografien nur Momentaufnahmen sind, die die Komplexität des Ereignisses nicht transportieren können.⁵⁶ Solchermaßen in seiner Identität geschwächt und überzeugt, „n’étai[t] plus bon à rien“ (ebd.), betritt er den Innenhof des Stadthauses der Guermantes, als ihn plötzlich eine weitere Woge der Glückseligkeit überkommt:

Mais au moment où, me remettant d’aplomb, je posai mon pied sur un pave qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s’évanouit devant la même félicité qu’à diverses époques de ma vie m’avaient donnée la vue d’arbres que j’avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d’une madeleine trempée dans une infusion, tant d’autres sensations dont j’ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m’avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l’avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m’assaillaient tout à l’heure au sujet de la réalité de mes dons littéraire et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement (RTR 445).

⁵⁴ Zu einer umfassenden Kollektion und Unterscheidung der ekstatischen Momente vgl. Luzius Keller, *Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben Werk, Wirkung und Deutung*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 2009, Eintrag „Ekstase“, S. 226-228. Bernard Brun verweist auf die uneinheitliche Benennung dieser Phänomene in der *Recherche* selbst wie in der Forschung und versucht mittels eines Vergleichs der unterschiedlichen Cahiers eine Genese der Begrifflichkeiten nachzuvollziehen (vgl. Bernard Brun, „Épiphanies proustiennes“, in: *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, hg. v. Uta Felten und Volker Roloff, München: Fink, 2008, S. 141-161).

⁵⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Band 4: *Le Temps retrouvé*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, 1989, S. 444. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „RTR“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

⁵⁶ Irene Albers stellt in ihrem Beitrag das komplexe Verhältnis von *Mémoire involontaire* und Fotografie dar: „Symptomatisch für Prousts Verhältnis zur Fotografie ist aber gerade ihre doppelte Rolle. Sie ist zugleich Technik und Kunst, Gegenmodell und Modell der *mémoire involontaire*, Antikunst und ästhetisches Faszinosum, Chiffre einer bloß objektiven Reproduktion der Wirklichkeit und einer subjektiven und kreativen Verformung der Realität.“ Siehe: Irene Albers, „Foto-Poetiken in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Proust: ‚À la recherche du temps perdu‘)“, in: *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur*, hg. v. Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 1), Berlin: de Gruyter, 2014, S. 408-425. Hier: S. 413 (Hervorhebung im Original).

Marcel ist fest entschlossen, diesem kuriosen Glücksrausch, der ihn in seinem Leben begleitet, auf den Grund zu kommen und versucht, trotz der Zuschauerschar der Chauffeure, die Position „un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas“ zu halten und den Erinnerungskomplex zurückzuholen, doch ähnlich, wie auch jeder weitere Schluck Tee das Gefühl verblassen lässt, reicht die Wiederholung der sinnlichen Situation nicht aus. Erst durch das Vergessen der ihn aktuell umgebenden Wirklichkeit löst sich „l'enigme“ (RTR 446) auf und die Vision dringt in aller Deutlichkeit durch:

Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés (ebd.).

Und nun scheint die Erinnerung kein Halten mehr zu kennen und löst eine Kette von Erinnerungsassoziationen aus:

Or à ce moment même, un second avertissement vint renforcer celui que m'avaient donné les deux pavent inégaux et m'exhorter à persévérer dans ma tâche. Un domestique en effet venait, dans ses efforts infructueux pour ne pas faire de bruit, de cogner une cuiller contre une assiette. Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit; les sensations étaient de grande chaleur encore mais toutes différentes: mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbre que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire, et devant laquelle, débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais, tant le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné, avant que j'eusse eu le temps de me ressaisir, l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue de train pendant que nous étions arrêtés devant ce petit bois (RTR 446f.).⁵⁷

Es wird hier deutlich, dass die Erinnerungswelt der *Mémoire involontaire* keine vollkommen willkürliche ist, die irgendwelche Erinnerungsfetzen aus den Tiefen des Bewusstseins an die Oberfläche befördert, sondern eine durch ein Beziehungsgeflecht von visuellen, als ‚instantanés‘ gefassten, Eindrücken und dem gesamten sinnlichen Zusammenhang dieses Eindrucks einen ganzen Erinnerungskomplex heraufbeschwören. So kann nur durch die ‚unvollständige‘, weil nur visuelle, Erinnerung an den über die Fotografie medialisierten Venedig-Aufenthalt in Kombination mit dem sinnlichen Eindruck des schwankenden Tritts auf die unregelmäßigen Pflastersteine die gelungene Erinnerung ausgelöst werden. Hierin äußert sich die Erkenntnis, dass jede noch so unscheinbare Handlung von der sinnlichen Erfahrung all jener Dinge

⁵⁷ Ähnliches ereignet sich dann beim Berühren einer Serviette, die eine „nouvelle vision d'azur“ (RTR 447) auslöst.

mitgeprägt wird, die uns in bestimmten Situationen umgeben. Diese Beziehung ist nicht das Ergebnis einer rationalen Kombination, sondern geschieht unbewusst, unwillkürlich, ‚involontaire‘.

[G]leichsam wie in geschlossenen Gefäßen werden unsere Gesten und Handlungen mit den ihnen zugeordneten Sinneseindrücken in den Dingen aufbewahrt; ein solches Gefäß bricht erst auf, wenn eines der zahlreichen, überall zerstreuten Objekte im Individuum das Gefühl des déjà vu evoziert, dann entleert sich der Inhalt in ganzer Ursprünglichkeit und die Erinnerung, die auf diese Weise ins Bewusstsein tritt, ist ursprünglicher und wirklicher als die zugrundeliegende Wirklichkeit selbst.⁵⁸

Dabei werden diese Erinnerungen eben nicht als unabhängige, in sich geschlossene Einzelstücke oder als ‚Schnappschüsse‘⁵⁹ betrachtet, sondern sind Zugang zu einem ganzen Erinnerungsuniversum, das mittels des Vergleichs⁶⁰ immer wieder in Kontext und Beziehung zu allen anderen Erinnerungen gesetzt wird, sodass die zeitliche Verwerfung von Erfahrung und Verarbeitung aufgehoben wird. Das Erinnerte tritt dabei aus dem Fluss der Zeit heraus, wird quasi zeitlos. Im Augenblick fallen Momente der Vergangenheit und Momente der Gegenwart zusammen: ‚[U]n être qui n’apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il puvit se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l’essence des choses, c’est-à-dire en dehors du temps‘ (RTR 450). In Erfahrung dieser ‚Essenz der Dinge‘ verflüchtigt sich Marceles Angst vor dem Tod, in dem ‚peu de temps à l’état pur‘ (RTR 451) wird zumindest für kurze Zeit der finale Lauf der Welt aufgehoben. Jedoch begibt sich das erzählende Ich in diesen Momenten nicht in die Verantwortung einer transzendentalen Macht, wie dies etwa in Wordsworths *Prelude* der Fall ist, wenn das lyrische Ich in den *Spots of time* den unmittelbaren Weisenszusammenhang von Ich und Welt erfährt⁶¹, vielmehr kommt in diesen Momenten ein Stück imaginierter Wirklichkeit zum Vorschein, das einen rein ästhetischen Wert besitzt⁶² und für Marcel die Poetik des eigenen künstlerischen Schaffens vorgibt. Unterstützt wird diese

⁵⁸ Rainer Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen: Gunter Narr, 1995, S. 251.

⁵⁹ Im Rahmen der in der *Recherche* vorangetriebenen fotografischen Metaphorik vergleicht Irene Albers diese ‚instantanés‘ im Gegensatz zum genau komponierten und gestellten Porträtfoto als Resultate eines ‚Knipsers‘. Die damit einhergehende Unschärfe der Wahrnehmung dieser ‚photographie tremblée‘ metaphorisiere Marceles Unfähigkeit, in Momenten der Begegnung ‚scharfzustellen‘, sich zu konzentrieren, sodass vor allem die ersten Eindrücke Albertines als solche ‚Schnappschüsse‘ eines ‚knipsenden‘ Fotografen erschienen. Vgl. Albers, ‚Foto-Poetiken der Erinnerung‘, S. 416.

⁶⁰ Vgl. ‚Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j’éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l’assiette, l’inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu’à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais‘ (RTR 449f.)

⁶¹ Dennoch erkennt Rainer Warning in der Vergangenheitsorientierung der *Mémoire involontaire* eine ‚rückschauende Identitätssicherung‘, die ‚der Romantik verhaftet‘ sei. Diese ‚romantisierende Erinnerungspoetik‘ werde jedoch mittels der ihr gegenüberstehenden ‚serialisierten Augenblicke‘ aufgesprengt ‚zugunsten einer nachromantischen Ästhetik der Diskontinuität und und Ich-Zerreißung‘ (Warning, ‚Zeiträume der ‚Recherche‘‘, S. 214).

⁶² Vgl. Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur*, S. 260.

Beobachtung durch Referenzen auf andere Medien und deren Zeitlichkeit: So fangen diese ekstatischen Augenblicke als „trompe-l’œil qui mettait près [...] un moment du passé“ (RTR 452) die Flüchtigkeit nur ein. Dabei verweist die Referenz auf die täuschende Wirkung der illusionistischen Trompe-l’œil-Malerei nicht auf einen qualitativen Unterschied zu Ungunsten der Erinnerung, sondern bezeichnet vielmehr die dreidimensionale Wirkung dieser Augenblicke, die darin eine alle Sinne miteinbeziehende Rundheit und Vollständigkeit erreichen, jedoch als solchermaßen ‚totale‘ Augenblicke der zeitlichen Bedingung des Flüchtigen unterworfen bleiben. Die Illusion dieser Ganzheit kann nicht auf Dauer gestellt werden. Nur ein als komplizierte Übertragungsleistung des Geistes vorgestellter Vorgang der „déchiffage“ (RTR 457) der Empfindungen vermag es, gegen die Transitivität der Erinnerung anzugehen:

En somme, dans un cas comme dans l’autre, qu’il s’agit d’impressions comme celle que m’avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l’inégalité des eux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d’interpréter les sensations comme les signes d’autant de lois et d’idées, en essayant de penser, c’est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j’avais senti, de la convertir en un équivalent spirituel. Or. Ce moyen qui me paraissait le seul, qu’était cet autre chose que faire une œuvre d’art? (ebd.)

Das, was Marcel hier zwischen den Zeilen als Poetik seines noch zu schaffenden Kunstwerks formuliert, kennzeichnet retrospektiv Methode, Funktion und Wirkung der Erinnerungsarbeit der *Recherche*⁶³, sodass es hier zu einer Inversion kommt, in der die unendliche Lektüre, dessen Ende immer wieder an den Anfang zurückführt, auch den Lesenden immer wieder aufs Neue mit der ‚schnappschussartigen‘, das heißt immer nur unvollständigen, Sinnkonstitution der in der *Recherche* aufgerufenen internen Bezüge konfrontiert. Dabei findet in dieser Medialisierung der Wahrnehmung über die Referenz der Darstellungstechnik der Fotografie eine medientheoretische Betrachtung statt, entlang derer die besondere Zeitlichkeit des literarischen Augenblicks noch einmal geschärft wird.

Auch Stephen verweist in seiner Theorie der ‚Epiphanisierung‘ von alltäglichen Objekten auf die Medialisierung des Blicks mittels eines optischen Gerätes, „which seeks to adjust to an exact focus“ (SH 211). Während für Stephen diese besondere Optik jedoch als Metapher für den Bewusstseinsvorgang im wahrnehmenden Subjekt gebraucht wird, in dessen Folge die Erfahrung von *Epiphanies* in die Domäne des Beobachters verlegt wird, besitzt die Referenz auf die Fotografie in der *Recherche* eine Doppelrolle: Sie fungiert einerseits als Metapher für die

⁶³ Hans Robert Jauß kennzeichnet diese Struktur in seiner Untersuchung zu Prousts *Recherche* als eine Dualität von zwei unterschiedlich gerichteten ‚Wegen der Erzählung‘. Der ‚Weg zurück‘ führt zurück in die Erinnerung und der ‚Weg vorwärts‘ führt von der wiedererinnerten Kindheit Marceles in Combray hinaus in den Lebensweg Marceles. Vgl. Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 18.

passive, unbewusste Aufnahme von Eindrücken in das Gedächtnis (ohne diese weiter zu ‚entwickeln‘, das heißt, in den Zusammenhang aller sinnlicher und logischer Bezüge zu stellen) und andererseits – ähnlich wie bei Joyce – für die aktive und manipulative Wahrnehmung, das bewusste Einfangen von Eindrücken oder, wie im Fall der Episode mit dem Fischermädchen, umgekehrt auch als manipulatives ‚Eindrücken‘ von Erinnerung. In dieser Gegenüberstellung des flüchtigen Mediums der Fotografie und dessen fragmentierter Wahrnehmung auf der einen Seite mit der Verweiskraft des Zeitmediums Sprache auf der anderen Seite wird das Paradox des Augenblicks veranschaulicht, denn das momenthafte Aufleuchten eines mit Bedeutung gesättigten Eindrucks kann nur im prozessualen Nacheinander der Sprache zur Anschauung und ebenso zu einer sinnvollen Einbindung in einen Bedeutungszusammenhang gebracht werden.

Noch viel stärker als in den vorherigen Beispielen zeigt sich in der *Mémoire involontaire* Prousts, dass im Augenblick die Kausalkette von Ursache und Wirkung als Struktur von und Metapher für Bewusstseinsprozesse ebenso wie als Weltmodell verabschiedet wird, um einer Vorstellung von Welt- und Wesenszusammenhängen wie eben deren Wahrnehmung Platz zu machen, die sich an Formen der Interkonnektionen und Referentialitäten einerseits und einer Relativierung des Beobachterstandpunktes andererseits orientieren. Die prioritäre Stellung des wahrnehmenden Subjekts gerät in eine Krise. Der Prozess der Wahrnehmung und die eine Metaebene eröffnende Reflexion von Wahrnehmungsprozessen verabschieden die Vorstellung eines souveränen Individuums, das sich in einer vertikalen Organisation als Entität gegenüber den Entitäten von Raum und Zeit behauptet. Stattdessen korrespondieren Modelle, deren flächige Organisation das Subjekt als integralen Bestandteil dieser Beziehungsgeflechte betrachtet, mit den Entwicklungen der neueren Physik und den oben beschriebenen Bewusstseinsmodellen.

3.6 Die Phänomenologisierung des Augenblicks – Zu Virginia Woolfs *Moments of being*

Auch in Virginia Woolfs Memoiren, *A Sketch of the Past* (1939/40), erfolgt die Ich-Konstitution entlang des Erinnerungsprozesses. Stärker noch als in der *Recherche* wird diese Ichwerdung als ein Projekt des Zurdarstellungbringens, als medialer Prozess, als Schreibprojekt inszeniert. Im April 1939, so berichtet das autobiographische Ich, wird es von der Schwester Vanessa wenig

charmant aufgefordert, seine Memoiren zu schreiben, bevor es zu alt dafür sei.⁶⁴ Während der Aufforderung der Schwester Folge geleistet wird, werden zwei maßgebliche Probleme für das autobiographische Unterfangen augenscheinlich: „In the first place, the enormous number of things [one] can remember; in the second, the number of different ways in which memoirs can be written“ (SP 64). Damit wird der phänomenologische und literaturtheoretische Horizont von *A Sketch of the Past* aufgespannt, indem die eigene Biographie gespiegelt wird an Überlegungen zum Genre des Biographischen. Um diese Probleme zunächst zu umgehen, beginnt Virginia mit „the first memory“ (ebd.), dem visuellen Eindruck der „red and purple flowers“ auf dem Kleid der Mutter. Noch bevor ein wahrnehmendes Ich eingeführt wurde⁶⁵, „zoomt“ die Darstellung unmittelbar von diesem ersten Eindruck zu einer zweiten ersten Erinnerung, „the most important of all [...] memories“ (ebd.), die gleichsam als Sockel⁶⁶ zum Fundament aller Bewusstseinsvorgänge des hier noch nicht vorhandenen Ichs eingeführt wird:

It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery in St. Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light“ (SP 64f.).

In der Rückschau stellt das autobiographische Ich fest, dass das „feeling [of] purest ecstasy“, das mit diesem Eindruck einhergeht, zwar in die Gegenwart hineinreicht, dass es jedoch unmöglich sei, diesem Gefühl einen angemessenen sprachlichen Ausdruck zu verleihen, solange es kein empfindendes Subjekt gibt, das als Mediator dieses Glücksrauschs eintritt. „[B]y describing Virginia herself“ (SP 65) wird dieser Missstand ausgeglichen und die biographische Faktenlage in aller Kürze vorgestellt. Eine wirkliche ‚Beschreibung‘ des autobiographischen Subjekts Virginia erschließt sich dann jedoch nicht in der Nennung des vollständigen Namens, des Geburtsdatums und der Familie, vielmehr dienen diese Daten dazu, von nun an zu der wahrnehmenden Instanz ‚Ich‘ sagen zu können und darüber die Umstände dieses Glücksgefühls – ganz ähnlich wie in der *Recherche* – in der eigenen Biographie zu lokalisieren und ihnen auf den Grund zu gehen. Die Ichwerdung wird hier als ein komplexer Prozess von sich an sich selbst heranschreiben und der Verknüpfung von reinem Eindruck und wahrnehmender Instanz

⁶⁴ Vgl. Virginia Woolf, „A Sketch of the Past“, in: Dies., *Moments of Being. A Collection of Autobiographical Writing* (2. Auflage), hg. v. Jeanne Schulkind, San Diego: Harcourt, S. 64-159. Hier: 64. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „SP“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

⁶⁵ Woolf parodiert diese Konvention in ihren sogenannten ‚Mock-Biographies‘ *Orlando* (1928) und *Flush* (1933) und gibt damit auch einen Kommentar zur Tradition der Biographie, wie sie noch von ihrem Vater Leslie Stephen, dem Herausgeber des *Dictionary of National Biography*, praktiziert wurde.

⁶⁶ Vgl. Woolf verwendet hier als Metapher für das Bewusstsein das Bild einer „bowl that one fills and fills and fills“ (SP 64). Dabei fungiert das Ich in dieser Bildlichkeit als Verwalter des eigenen Lebensguts.

inszeniert, die in einer retrospektiven Spiegelung durch das autobiographische Ich in Tradition des *Preludes* noch einmal medialisiert und darüber kommentiert und theoretisiert werden. Auch hier wird eine Referenz zur Bildenden Kunst aufgenommen, um die Mehrdimensionalität dieses als erste bewusste Erinnerung ausgegebenen Eindrucks zu veranschaulichen:

If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver and green. There was the pale yellow blind, the green sea; and the silver of the passion flowers. I should make a picture that was globular; semi-transparent. I should make a picture of curved petals; of shells; of things that were semi-transparent; I should make curved shapes; showing the light through, but not giving a clear outline. Everything would be large and dim; and what was seen would at the same time be heard; sound would come through this petal or leaf – sound indistinguishable from sights. Sound and sight seem to make equal parts of these first impressions (SP 66).

Wie im synästhetischen Erleben der Madeleine-Episode verschwimmen auch hier die visuelle und auditive Wahrnehmung zu einer Einheit, werden ununterscheidbar. Das abstrakte Bild, das hier ‚gemalt‘ wird, korrespondiert mit der Metaphorik der Erinnerung an das Kinderzimmer in St. Ives insofern, als dass auch hier ein semantisches Feld des Wassers aufgerufen wird. Doch während die Perspektive der „most important of all memories“ eher einer Situation *am* Meer gleicht – die Wellen brechen sich hinter dem Vorhang, das Innere des Zimmers und die natürlichen Rhythmen jenseits des Fensters lassen sich klar unterscheiden –, scheint die Perspektive hier ‚untergetaucht‘ zu sein und erinnert an den Blick *aus* einem Aquarium oder Fischglas, perspektivisch gebrochen durch das Glas, die Wasseroberfläche und den Lichteinfall und zusätzlich eingetrübt durch eine üppige Vegetation⁶⁷, der wiederum mit dem dämmernden Schwebzustand des Halbschlafs korrespondiert. Diese „colour-and-sound memor[y]“ (ebd.)⁶⁸, die hier versucht wird, in ein Gemälde zu übertragen, und damit eine Medialisierung erfährt, verweist so zurück auf die Vorstellung des Lebens als „bowl that one fills and fills and fills“ (SP 64), wobei das Ich als ‚Tauchgänger‘ in den Tiefen dieser gedämpften, Seh- und Hörsinn verschiebenden Welt des Bewusstseins selbst ganz diese sinnliche Erfahrung zu werden scheint: „I am hardly aware of myself, but only of the sensation. I am only the container of the feeling of ecstasy, of the feeling of rapture“ (SP 67). Dennoch ist es schließlich erst die Versprachlichung dieses Gemäldes, die mit den ihr eigenen bildlichen Mitteln und vor allem aber durch

⁶⁷ Das Bild des Aquariums als Mikrokosmos verweist auf die weltabbildende wie welterzeugende Eigenschaft des Bewusstseins. Zugleich erinnert diese Bildlichkeit auch an die Situation eines Embryos im Uterus der Mutter, also an eine Art Vorbewusstsein, das noch nur Farben und Formen wahrnehmen, aber sich noch keine Begriffe davon machen kann.

⁶⁸ Vgl. Woolfs Verschiebung der Perspektive in dem kurzen Prosafragment „Blue & Green“ (1921) von einem betrachtenden Standpunkt, von dem aus materielle Qualitäten der aufgerufenen Gegenstände der Ekphrasis eines Stilllebens wahrgenommen werden im ‚grünen‘ Paragraphen, während „Blue“ die Assoziationen, die diese Farbe hervorruft, ohne die Vermittlung über ein wahrnehmendes Subjekt aufzählt (vgl. „Blue & Green“, in: Virginia Woolf, *A Haunted House. The Complete Shorter Fiction*, hg. v. Susan Dick, London: Vintage, 2003, S. 136).

Wiederholungen einzelner Wörter und ganzer Formulierungen einen Rhythmus erzeugt, der den gleichmäßigen Wellenschlag der Erinnerung evoziert. Die vor allem mit dem Hörsinn und einer besonderen Lichtstimmung verbundene „impression“ (SP 65)⁶⁹ findet in der extrem subjektiven Bildlichkeit des „feeling [...] of lying in a grape and seeing through a film of semi-transparent yellow“ (ebd.) so dann keinesfalls eine Erklärung für das damit verbundene Glücksgefühl, sondern erfährt nur eine weitere Tiefendimension, indem es als synästhetisches Kunstwerk dargestellt wird, das letztendlich seine Wirkung jedoch nur als ein sprachliches entfalten kann. So findet mittels eines schriftlichen und phänomenologischen Annäherungsverfahrens weniger eine solide Definition des Bewusstseins als vielmehr eine Art kaleidoskopartige Spiegelung und Vervielfältigung statt, die sich selbst zur Darstellung bringt.

In der hier aufgerufenen Bildlichkeit des Bewusstseins ‚scheint‘ Virginia Woolfs modernistische Poetologie durch, die sich am deutlichsten – jedoch an keiner Stelle kohärent – formuliert findet in ihrem Essay *Modern Fiction* (1919). „Life“, so heißt es dort, „is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.“⁷⁰ Leben wird also nicht als eine Serie von Ereignissen gefasst, sondern besitzt eine eigene Materialität, eine seltsame Halbtransparenz, die an die vernebelte Wahrnehmung Marlows in *Lord Jim* erinnert, allerdings formuliert dieses alternative Realismuskonzept keine mimetische Beziehung von stabiler Welt und einer Erzählinstanz, die darum bemüht ist, diese Stabilität in ihrer Materialität zu zeigen und Lesende so davon zu überzeugen, sondern macht sich für eine Phänomenologie der Erfahrungen, das heißt das Wie der Wahrnehmung, stark. Die von Woolf vorgeschlagene Bewusstseinsmetapher fungiert dabei auch hier als Poetik. So fordert Woolf in Abgrenzung zu den zwar sehr populären, aber in ihrer antiquierten Verhaftung an die Konventionen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts und dessen Bestreben zur vollständigen Ausstattung von Schauplätzen und Figuren und der damit verbundenen Notwendigkeit einer Erzählsituation und -instanz, die sich sich darum bemühe, diese materielle Solidität zu beweisen, als „materialists“ (MF 8f.) despektierten,

⁶⁹ Es ist darauf hinzuweisen, dass weder bei Woolf noch bei Proust mit dem Begriff „impression“ etwas rein Atmosphärisches beschrieben wird. Vielmehr bezeichnet der ‚Eindruck‘ bei beiden Autoren den Zusammenhang von Wahrgenommenen und wahrnehmenden Subjekt, wobei die Gewichtung auf der Wahrnehmungsinstanz liegt.

⁷⁰ Virginia Woolf, „Modern Fiction“, in: Dies., *Selected Essays*, hg. v. David Bradshaw, Oxford: Oxford University Press, 2009, S. 6-12. Hier: S. 9. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Essay unter Nennung der Sigle „MF“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen. Im Bild des „luminous halo“, des „semi-transparent envelope“ spiegelt sich die moderne Epistemologie wider, die das Konzept eines allwissenden und distanzierten Erzählers zugunsten einer liminalen Vorstellung der verschwimmenden Grenzen von innerem Bewusstsein und äußeren Erscheinungen verabschiedet. Jeff Wallace stellt fest, dass die Begrifflichkeit Woolfs in ihrer ironischen Antizipation der viktorianischen Steckenpferde, der Biologie und des Spiritualismus, als „attack on the realist novel“ und als „encoded reflection on the thoroughly nature of the realist tradition“ verstanden werden müsse. Siehe: Jeff Wallace, „Modernists and the Art of Fiction“, in: Shiach (Hg.), *Cambridge Companion to the Modernist Novel*, S. 15-31. Hier: S. 20.

zeitgenössischen Romanciers Arnold Bennett, H.G. Wells und John Galsworthy eine an der Momenthaftigkeit der Wahrnehmung orientierte Ästhetik:

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 the old. [...] Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness (MF 9).

Weder „the proper stuff of fiction“ noch die Wirklichkeit, womit bei Woolf weder die außerfiktionale Lebenswirklichkeit noch die Repräsentation dieser, sondern „the experience of experiencing (a *how*, as both verb and noun)“⁷¹, wie Siân White, feststellt, gemeint ist, sind völlig ausgeleuchteten Objektivitäten, sondern subjektiv eingefärbte und im Akt der Wahrnehmung sich noch einmal trübende Eindrücke, die immer der Subjektivität der augenblickshaften Wahrnehmung unterliegen. Der Augenblick bildet dabei eine Art optische Linse, um befreit von allen hergebrachten literarischen Konventionen als ‚Schnappschuss‘ festhalten zu können, was sich im menschlichen Bewusstsein in einem Moment abspielt. Gleichzeitig bedeutet diese Präferenz des scheinbar traditionslosen und ahistorischen Augenblicks, wie sich später zeigen wird, keinesfalls eine Negierung des Vorangegangenen oder eine Revolution der Literatur, sondern veranschaulicht das Spannungsverhältnis von Tradition und Innovation, das sich bei Woolf in mehrere Ebenen des Textes einschreibt.

Für die Metaphorisierung des Bewusstseins und den Prozess der Selbstkonstitution bedeutet diese Ästhetik eine Unterscheidung von *Moments of being* und *Moments of non-being*, die jedoch nicht als eine qualitative Distinktion von positiven und negativen Erlebnissen verstanden werden kann⁷², sondern die das Maß der dafür aufgewendeten Aufmerksamkeit des

⁷¹ Siân White, „The Dramatic Modern Novel. Mimesis and The Poetics of Tragedy in ‚Mrs. Dalloway‘, in: *Woolf Annual Studies* 24, 2018, S. 101-134. Hier: S. 107.

⁷² Vgl. Ähnlich wie die *Epiphanies* bei Joyce auch negative Erfahrungen veranschaulichen, z.B. die Episode im Anatomiesaal, ist auch bei Woolf das momenthaft gesteigerte Bewusstsein ein Phänomen, das sowohl positive wie negative Gefühle betrifft. Ein solches Beispiel findet sich in den *A Sketch of the Past* zum Beispiel im „looking-glass shame“, einem instinktiven Gefühl der Scham für den eigenen Körper, das als Teil des Ichs Virginia erst nach und nach mit dem sexuellen Missbrauch durch ihren Halbbruder Gerald Duckworth in Verbindung gebracht wird. (Vgl. SP 68f.). Ausgehend von dieser persönlichen Erfahrung – „[I]t happened to me personally; and I have no motive for lying about it“ – weitet Woolf den autobiographischen Horizont von diesem „simple incident“ aus zu einer überzeitlichen Betrachtung der Stellung der Frau und dem Umgang mit biographischem Material. Die Tatsache, dass das instinktive Gefühl der Scham beim Blick in den Spiegel so viel bedeutender und größer ist für das autobiographische Ich, „proves that Virginia Stephen was not born on the 25th January 1882, but was born many thousands of years ago; and had from the very first encounter instincts already acquired by thousands of ancestresses in the past. [...] In spite of all this, people write what they call ‘lives’ of other people; that is, they collect a number of events, and leave the person to whom it happened unknown“ (SP 69). Nicht das Ereignis, sondern die dadurch ausgelösten Gefühle und die damit einhergehenden Bewusstseinsvorgänge werden hier entgegen der traditionellen Biographik als ‚proper stuff of biography‘ eingeführt.

Bewusstseins bezeichnet. Zur Veranschaulichung dieser Unterscheidung und im Kontext des ‚An-sich-selbst Heranschreibens‘, inszeniert Woolf ein praktisches Beispiel, das die diarische Form ihrer Memoiren ebenso antizipiert wie es auch auf ihre Poetik verweist:

Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem; that is, how to describe what I call in my private shorthand – “non-being”. Every day includes much more non-being than being. Yesterday for example, Tuesday the 18th of April, was [as] it happened a good day; above the average in “being”. It was fine; I enjoyed writing these first pages; my head was relieved of the pressure of writing about Roger; I walked over Mount Misery and along the river; and save that the tide was out, the country, which I notice very closely always, was coloured and shaded as I like – there were the willows, I remember, all plummy and soft green and purple against the blue. I also read Chaucer with pleasure; and began a book – the memoirs of Madame de la Fayette – which interested me. These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. I have already forgotten what Leonard and I talked about at lunch; and at tea; although it was a good day the goodness was embedded in a kind of nondescript cotton wool (SP 70).

Besonders bewusst wahrgenommene Erlebnisse – hier sticht besonders der visuelle Eindruck der Landschaft während des Spaziergangs heraus –, die nicht als reines „event“ oder „incident“ verzeichnet werden, sind ‚eingebettet‘ in Phasen der weniger bewussten Wahrnehmung, wobei die Übergänge fließend zu sein scheinen. Die Metapher der ‚nondescript cotton wool‘ ruft in diesem Sinne zweierlei auf: Zum einen scheint sie als ‚Stopfmaterial‘ einen gewissen abschirmenden und dämpfenden Effekt auf Wahrnehmung und Geist zu haben, zugleich scheint diese ‚Unauffälligkeit‘ jedoch auch einen beherbergenden, ‚polsternden‘ Effekt für das Ich zu besitzen, der es ermöglicht einer gewissen (Alltags-)Routine nachzugehen:

A great deal of every day is not lived consciously. One walks, eats, sees things, dals with what has to be done; the broken vacuum cleaner; ordering dinner, writing orders to Mabel; washing; cooking dinner; bookbinding. When it is a bad day the proportion of non-being is much larger. I had a slight temperature last week, almost the whole day was non-being. The real novelist can somehow convey both sorts of being (ebd.).

Dass die Überlegungen zur literarischen Gestaltung zwischen solchen Haushaltproblemen wie dem kaputten Staubsauger angestellt werden, korrespondiert mit Woolfs Vorstellung der ‚unzähligen Eindrücke‘, die einen ‚ganz gewöhnlichen Geist an einem ganz gewöhnlichen Tag‘ ereilten. In diesem alltäglichen Nebeneinander und Ineinander von „trivial, fantastic, evanescent [impressions]“ oder solcher, „engraved with the sharpness of steel“, in der „order in which [the atoms] fall [upon the mind]“ (MF 9) lässt sich eine Art Muster des Bewusstseins erkennen, ungeordnet und zusammenhanglos erscheinend, aus dem Woolf sowohl ihr Selbstbildnis⁷³ wie

⁷³ Vgl. „If I were painting myself I should have to find some – rod, shall I say – something that would stand for the conception.“ (SP 72f.).

ihre Poetik und ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin entwickelt. Die als „shock“ erfahrenen *Moments of being* werden dabei zum Impulsgeber für das kreative Schaffen:

And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words (SP 72).

Anders als im *Prelude*, wo sich in den *Spots of time* das holistische Prinzip von Subjekt und Natur darstellt, zu dessen Wahrnehmung und Übersetzung nur der sensible Geist des Dichters fähig ist, fällt das Subjekt Woolfs hier ähnlich wie Stephen im *Portrait* oder Marcel in der *Recherche* auf sich selbst zurück, denn erst in der Versprachlichung findet die Ahnung der Struktur, des Musters eine anschauliche Form und das wahrnehmende Subjekt befreit sich auch von sich selbst:

It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me [im Falle eines verstörenden Ereignisses]; it gives me, because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern, that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God we are the words; we are the music; we are thing itself. And I see this when I have a shock (ebd.).

Nicht nur verabschiedet diese Autopoetik jegliche transzendente Macht aus dem fruchtbaren Verhältnis von Subjekt und Welt, sondern richtet sich auch gegen die Vorstellung eines genialen oder prophetischen Dichters, der als Medium zwischen Welterfahrung und Lesenden tritt. Dabei ist die Erfahrung eines *Moment of being* gekennzeichnet durch ein nicht aufzulösendes Paradox: Einerseits scheint die Erfahrung vor der erklärenden und kommentierenden Versprachlichung zu liegen, andererseits ist es erst das „putting into words“, welches die Erfahrung kreiert, indem es sie ‚wirklich‘ im Sinne Woolfs macht. Erst der kreative Akt, so scheint es, erzeugt die Erfahrung. Gleichzeitig scheint diese Erfahrung aber auch den kreativen Schreibprozess anzustoßen. Diese reziproke, jedoch ambivalente Beziehung entfernt sich von der Vorstellung eines deckungsgleichen Verhältnisses von Erfahrung und Repräsentation, vielmehr evoziert es die Vorstellung eines dialektischen Verhältnisses von häufig passiv geschehender Erfahrung und aktiver Kreativität, die mit dem Konzept der Mimesis aufräumt. Aus diesem Spannungsverhältnis von Perzeption und Reflexion heraus entwickeln die *Moments of being* sich selbst als Potenzial, das viel wichtiger ist als das, worauf sie verweisen. Die Kreation des

Moments erfolgt dabei im Bewusstsein als Konstruktionsprozess einer Universalisierung der Bezüge, die in das ‚Chaos der Myriaden von Eindrücken‘ eine Ordnung bringt, die schließlich auf das Kunstwerk und dessen innere Organisation verweist. Ein Beispiel für diese Vorstellung gibt Lily Briscoes Prozess des Malens in *To the Lighthouse*:

Can't paint, can't write, she murmured monotonously, anxiously considering what her plan of attack should be. For the mass loomed before her; it protruded; she felt it pressing on her eyeballs. Then, as if some juice necessary for the lubrication of her faculties were spontaneously squirted, she began precariously dipping among the blues and ambers, moving her brush hither and thither, but it was now heavier and went slower, as if it had fallen in with some rhythm which was dictated to her (she kept looking at the hedge, at the canvas) by what she saw, so that while her hand quivered with life, this rhythm was strong enough to bear her along with it on its current. Certainly she was losing consciousness of outer things. And as she lost consciousness of outer things, and her name and her personality [...] her mind kept throwing up from its depths scenes, and names, and sayings, and memories and ideas like a fountain spurting over that glaring, hideously difficult with space, while she modelled it with greens and blues.⁷⁴

Auch hier zeigt sich das ambivalente Verhältnis von aktiver Kreativität und passiver, von außen auf das Subjekt einwirkender kreativer Kraft. Innen und Außen scheinen dabei jedoch auch ineinander zu verschwimmen und ganz im kreativen Prozess aufzugehen. Gleichzeitig ergibt sich aber auch daraus wieder ein Spannungsverhältnis, das in dem in *A Room of One's Own* (1929) formulierten poetologischen Imperativ „Think of things in themselves“⁷⁵ zugespitzt wird. Denn wird hier zwar die Aufgabe der mimetischen Distanz zugunsten einer unmittelbaren Nähe von betrachtendem Subjekt und Objekt der Reflexion eingefordert, geschieht dies jedoch nicht um den Preis der Auflösung des Wirklichkeitsbezugs oder Ablösung des Subjekts als wahrnehmende Instanz, sondern um diesen vielmehr noch zu vertiefen.

Die Wahrnehmung des Moments tritt aus der standardisierten Wahrnehmung des Alltags heraus, wodurch sie in einem dialektischen Prinzip jedoch auch die alltägliche Wahrnehmung spiegelt. Die „cotton-wool of daily life“ bezeichnet somit ein weniger bewusstes Bewusstsein, wobei es falsch wäre, diese Art der Weltwahrnehmung mit dem Begriff des Alltäglichen zu belegen, denn nur vor der Matrix der *Moments of non-being* ereignen sich exzeptionelle *Moments of being*. Sowohl für Woolf wie für ihre Figur Lily Briscoe⁷⁶ bedeuten diese Augenblicke jedoch auch eine Gefährdung des Ichs, denn das Ich wird von der schützenden

⁷⁴ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, hg. v. Stella McNicol, London: Penguin, 2000, S. 173f. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „TL“ sowie Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

⁷⁵ Virginia Woolf, *A Room of One's Own/Three Guineas*, hg. v. Michèle Barret, London: Penguin, 2000, S. 35.

⁷⁶ „Here she was again, she thought, stepping back to look at [the picture], drawn out of gossip, out of living, out of community with people into the presence of this formidable ancient enemy of hers – this other thing, this truth, this reality, which suddenly laid hands on her, emerged stark at the back of appearances and commanded her attention. [...] Always (it was in her nature, or in her sex, she did not know which), before she exchanged the fluidity of life for the concentration of painting she had a few moments of nakedness when she seemed like an unborn soul, a soul reft of body, hesitating on some windy pinnacle and exposed without protection to all the blasts of doubt“ (TL 172f.).

Hülle der ‚Stopfwatte‘ befreit, exponiert und damit der Verletzungsgefahr preisgegeben. So schildert Woolf als ein weiteres Beispiel für einen *Moment of being* den „moment of the puddle in the path“⁷⁷ als Gefühl der Passivität und des Ausgesetztseins: „Again I had that hopeless sadness; that collapse I have described before; as if I were passive under some sledge-hammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me; unprotected, with nothing to ward it off“ (SP 78). Im Gefühl sich selbst und der undurchschaubaren Masse an Bedeutungen ausgesetzt zu sein, wird der *Moment of being* hier als Bruch im Prozess von Wahrnehmung und Verarbeitung der Erfahrungsdaten⁷⁸, jedoch nicht als Bruch im Prozess der Selbstkonstitution dargestellt, sind diese Schockerfahrungen aus Perspektive der erwachsenen Schriftstellerin doch das, „what makes [her] a writer“ (SP 78). Dabei fungiert das Schreiben als nachträgliche Verortung und Reaktualisierung der Erfahrung und kreiert damit im künstlerischen Muster sich selbst.

Mit dieser ambivalenten Natur der *Moments of being* geht auch eine besondere Zeitlichkeit einher, die den Augenblick nicht einfach als zeitloses Phänomen jenseits gesellschaftlich normierter oder individuell erfahrener Zeit positioniert, ebenfalls geht es nicht darum, Kunst als überzeitliche Alternative zu etablieren, sondern den kreativen Akt als einen Prozess des sich durch die „semi-transparence“ Annäherns und Heranschreibens.

‚Moments of being‘ cannot therefore be considered as arresting time, nor as a homogenous, transcendent present detached from all other temporalities. On the contrary, a ‘moment of being’ is described in terms of complex, fractioned time, and is apprehended through a process of continual unveiling which is also a process of continual creation.⁷⁹

Dieser Prozess der Annäherung und des sich aus sich selbst Generierens unterfüttert die *Moments of being* mit einer historischen Dimension, die eben konträr zu einer Vorstellung der Zeitlosigkeit oder der Überzeitlichkeit steht.⁸⁰ Stattdessen wird stärker noch als im internen Verweissystem der *Mémoire involontaire* der *Recherche* hier zwar vor allem indirekt, jedoch unmissverständlich ein temporales Bezugssystem etabliert, das sowohl die persönliche wie die historische Vergangenheit aufruft. Wenn sich die junge Virginia beim schamvollen Gefühl des Blicks in den Spiegel in eine Traditionslinie mit allen Frauen stellt, ergibt sich ein Muster der

⁷⁷ Dem Kind Virginia ist es unerklärlicherweise nicht möglich, über eine Pfütze auf dem Weg zu laufen. Vgl. SP 78. In der retrospektiven Wiederbetrachtung der ‚moments of being‘ erhalten die einzelnen Erinnerungen Episodennamen, die wie Markierungen auf der Landkarte der Erinnerung erscheinen.

⁷⁸ Zum Zusammenhang von ‚moments of being‘ und Trauma vgl. Toth, „Disturbing Epiphany“.

⁷⁹ Toth, „Disturbing Epiphany“.

⁸⁰ Willi Erzgräbers Analyse der ‚moments of being‘ als „Augenblicke der Selbstbestätigung“, in denen „[d]ie Vergangenheit im Fluss der Zeit aufgehoben und, ausgelöst durch triviale Vorgänge, in der Gegenwart zum Vorschein komm[e]“ greift dabei deutlich zu kurz. Siehe: Willi Erzgräber, „‘The Moment of Vision‘ im modernen englischen Roman, in: Thomsen und Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 361-387. Hier: S. 379.

Wiederholungen und Echos, das über den persönlichen Horizont hinaus eine politische Tiefendimension erhält.⁸¹ Für Lily Briscoe stellt sich diese Tiefendimension dar als „a sense of repetition – one thing falling where another had fallen, and so setting up an echo which chimed in the air and made it full of vibrations“ (TL 215).⁸² Allerdings äußert sich in dieser Vorstellung eines Echoraums nicht die Veranschaulichung eines Prinzips der Kontinuität und der Einheit – weder als natürliches, transzendentes oder gesellschaftliches Phänomen –, sondern eben gerade die Fragilität solcher gleichmachenden Vorstellungen. In Virginia Woolfs Werk kann die dialektische Ambivalenz der *Moments of being* nicht aufgelöst werden zugunsten einer Lesart, sondern tritt als komplexer Tiefenraum der Bezüge in Erscheinung⁸³, der anders als die entropische Selbstorganisation der *Recherche* eher als eine komplexe kaleidoskopartige Figuration von Spiegelungen, Wiederholungen und Überlagerungen verstanden werden muss, dessen Muster mit jeder Veränderung des wahrnehmenden Subjekts eine neue Ordnung generiert. Diese paradoxe Gleichzeitigkeit von Permanenz und Fluktuation formuliert Woolf als Aporie in einem Tagebucheintrag im Januar 1929:

Now is life very solid or shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on forever: will last forever, goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is transitory, flying diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through. But what is the light? I am impressed by the transitoriness of human life [...] (WD 138).

Während vor allem Romane wie *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* oder *Between the Acts* von Woolfs Versuch zeugen, diesem Paradox auf den Grund zu gehen und ihrer Vorstellung des ‚pattern‘ eine literarische Form zu geben, veranschaulicht ihre kürzere Prosa nicht nur in den häufig bezeichnenden Titeln paradigmatisch einige wichtige Aspekte der in *Modern Fiction* eingeforderten Gegenwartspoetik. So experimentiert beispielsweise die frühe Erzählung *Kew*

⁸¹ Vgl. auch Alex Zwerdling liest die ‚moments of being‘ als „representative vignette[s]“ der „real world“, „the whole range of external forces that may be said to influence our behavior: familial ideals, societal expectations, institutional demands, significant historical events or movements that affect our lives“ (Ders., *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley: University of California Press, 1986, S. 21 und 4).

⁸² Diese Rhythmisierung findet sich in *Mrs. Dalloway* in den nachhallenden „chimes of Big Ben“ wie in den diversen rhythmischen Wiederholungen des *pageants* in *Between the Acts*. Meg Jensen weist darauf hin, dass sich in den ‚moments of being‘ im Wechselspiel der rhythmisierten, repetitiven und sprachlosen Bilder (Wellen, Flammen, tickende Uhren, stampfende Füße) und dem sprachlichen Reservoir der ‚cotton-wool‘ unterschiedliche Diskurse begegneten, aus deren Spannungsverhältnis dann die Bedeutungszusammenhänge des ‚pattern‘ erkennbar würden (vgl. Meg Jensen, „Tradition and Revelation. Moments of Being in Virginia Woolf’s major novels, in: Shiach (Hg.), *Cambridge Companion to the Modernist Novel*, S. 112-125. Hier: S. 113).

⁸³ So verweist auch Suzette Henke auf die Dimension der Genderproblematik, die auch in den *Moments of being* angelegt sei. Henke liest das Zwischenkapitel „Time Passes“ in *To the Lighthouse* als eine Dekonstruktion männlicher Herrscher-Erzählungen mittels eines ‚weiblich‘ besetzten Narrativs der kosmischen Wiederholungen (vgl. Dies., „Virginia Woolf: ‚To the Lighthouse‘. (En)Gendering Epiphany“, in: Tigges (Hg.), *Moment of Moments*, S. 261-278).

Gardens (1919) mit einer Art ‚Hinein- und Herauszoomen‘ vermittelt durch interne und externe Fokalisierung, um in einer Gegenüberstellung der extrem verzögerten und verzerrten Perspektive einer Schnecke mit menschlicher Raum- und Zeitwahrnehmung die kurze Dauer der erzählten Zeit als einen Moment der audio-visuellen Perzeption zu gestalten. Das durch einen merkwürdigen dunklen Fleck an der Wand ausgelöste assoziative, sich in konzentrischen Kreisen zunächst von dem Fleck entfernende, gedankliche ‚Ausdehnen‘ der Augenblickserfassung in der Erzählung *The Mark on the Wall* (1917) antizipiert formal die Struktur des Essays *The Moment: Summer's Night* (circa 1938). Während die Aufmerksamkeit in der früheren Erzählung sich vom Anblick des Flecks im Stil des Bewusstseinsstroms⁸⁴ vom äußeren Auslöser zu einer Bestandsaufnahme des Bewusstseins nach Innen als Erkenntnis „[of] something definite, something real“, „the thing itself“⁸⁵ bewegt, um dann nur durch die Ansprache von Außen ins ‚Hier und Jetzt‘ zurückgeholt zu werden – es zeigt sich schlussendlich, dass der Fleck eine Schnecke ist –, inszeniert der Essay seiner leitenden Fragestellung gemäß einen Kompositionsakt des Augenblicks.

„Yet what composed the present moment?“ (MSN 509), fragt sich die unpersönliche Erzählinstanz, um dann in Umkreisungen, Beispielen und Varianten weniger eine Definition zu erstellen, als einen Augenblick in seiner möglichst umfassenden, häufig kontradiktorischen Dimensionalität dar- und herzustellen. Doch während *The Mark on the Wall* eine Erzählsituation schafft, die eine klare Reihenfolge und Ordnung der Beziehung von Subjekt und Objekten der äußeren und inneren Wahrnehmung etabliert, stellt sich in *The Moment* die Frage, was bzw. wer eigentlich zuerst da war, die Erzählinstanz – von einem Subjekt kann kaum gesprochen werden, denn der Erzähler ist eher eine körper- und geschlechtslose Stimme als ein Ich, das im Übrigen auch kein einziges Mal als Ich auf sich selbst verweist – oder der Augenblick. Diese Ununterscheidbarkeit von Gegenstand und Beobachter der zunächst als Deskription einer Abendstimmung auf dem Lande einsetzenden Szene zieht sich als roter Faden, oder, wie der Essay selbst anbietet, als „plucked wire“ (MSN 509) durch den Text und den Versuch, der ‚Zusammensetzung‘ des Augenblicks auf den Grund zu gehen. Dabei wird dieses semantische Spannungsverhältnis zum Bildspender wie zur argumentativen Struktur und informiert den Essay auf allen Ebenen. Als Schwellenzustand zwischen Tag und Nacht wird die Dämmerung zunächst als ein Phänomen der „visual and [...] sense impressions“ begriffen: „After heat, the surface of the body is opened, as if all the pores were open and everything lay exposed, not

⁸⁴ Geoffrey Leech weist auf die innovative Technik des inneren Monologs in *The Mark on the Wall* hin, die zur Zeit der Entstehung der Erzählung noch keineswegs als etabliert galt (vgl. Ders., *Language in Literature. Style and Foregrounding*, Edinburgh: Pearson, 2008, S. 158).

⁸⁵ Virginia Woolf, „The Mark on the Wall“, in: Dies., *A Haunted House*, S. 77-83. Hier: S. 82 und 80.

sealed and contracted, as in cold weather“ (MSN 509f.). Der transitorische Zustand wird mittels einer mikroskopischen Perspektive als Scharnier zwischen den vor allem sensuell wahrnehmbaren Phänomenen Tag und Nacht, Hitze und erfrischende Abkühlung, Arbeit und Ruhe wie zeitgleich mittels einer makroskopischen Perspektivierung als kurzer Jetzzustand zwischen allgemeiner Vergangenheit und Zukunft inszeniert, der als biographischer wie allgemein menschlicher Augenblick im Sinne der in *A Sketch of the Past* und *Modern Fiction* vorangetriebenen Poetik als subjektiv verzerrt vorgestellt wird.⁸⁶ Das Flüchtige, Unentschiedene des Zwischenzustands findet eine entsprechende Bildlichkeit in der gedämpften, die Konturen nach und nach verschleiern den Materialisierung der Dunkelheit, die nicht nur den Sehsinn betrifft, sondern sich so zu verdichten scheint, dass auch das Hören erschwert wird (vgl. MSN 512). Trotz dieser Vernebelung der Perzeption scheint der Geist besonders rezeptiv für eine gesteigerte Wahrnehmung, die nicht nur die mentalen Fähigkeiten aufweitet, sondern auch die körperliche Empfindung durch eine besonders sensible Oberfläche zu verstärken scheint.⁸⁷ So bewegt sich die Bildlichkeit zwischen den Polen Innen und Außen, Hier und Dort, Hell und Dunkel und metaphorisch zwischen aktuellem Jetzt und Zeitlosigkeit, Einheit und Fragmentierung sowie (Selbst)Zweifel und (Selbst)Sicherheit, wobei hier keineswegs von einem Dualismus zu sprechen ist, da diese Polarisierungen viel weniger auf sich selbst als auf ihr Dazwischen verweisen und so den Augenblick multidimensional wahrnehmbar machen.⁸⁸ Die angebotenen Bilder oder Muster, die im Text durch eine Methode des „watching and comparing“ (MSN 511), des an Conrads Methode erinnernden „isolat[ing] cases from the mists of hugeness“ (MSN 512) immer nur als ‚Zooms‘ auf einige Aspekte des Augenblicks generiert werden, changieren so auch zwischen einer konkreten Dinghaftigkeit wie dem „knot of consciousness“ als „centre“ des Augenblicks (MSN 510) oder dem Bild eines Pfeils (ebd.), und Metaphern, die den Zustand der Auflösung aller Dichotomien und des Aufgehens in einem Ganzen fassen, wie etwa das Gefühl „that the legs of the chair are sinking through to the centre of the earth“ (ebd.), oder

⁸⁶ Vgl. „If you are young, the future lies upon the present, like a piece of glass, making it tremble and quiver. If you are old, the past lies upon the present, like a thick glass, making it waver, distorting it“ (MSN 509).

⁸⁷ Vgl. So erinnern die durch die Hitze des Tages geöffneten Poren und das Gefühl des Exponiertseins zum einen an die Verletzlichkeit des Subjekts in den *Moments of being*, andererseits korrespondiert dieser hochsensible Zustand mit der Anthropologie des Liminalen bei Turner, der unter anderem auch Krankheitsphasen mit hohem Fieber als eine solche Übergangspassage versteht.

⁸⁸ So wird etwa ein ‚moment of doubt‘ als weiterer liminaler Zustand des verzögernden Beobachtens und Vergleichens inszeniert, indem die in der zunehmenden Dunkelheit langsam auftauchenden Lichter als Ergebnis eines Abwägungsprozesses inszeniert werden: „Now little sparks, which are not steady, but fitful as if somebody were doubtful, come across the field. Is it time to light the lamp, the farmers‘ wives are saying: can I see to sew a little longer? The lamp sinks down; then it burns up. All doubt is over. Yes the time has come in all cottages, in all farms, to light the lamps“ (MSN 510). Dass gerade der Vorgang des Nähens, „the weavings to and fro“ (ebd.) als ‚Probe aufs Exemple‘ vorgetragen wird, veranschaulicht noch einmal die Komplexität der hier aufgerufenen Semantik.

Assoziationen des Fliegens (vgl. MSN 511)⁸⁹ und Reitens (MSN 512f.)⁹⁰. Doch auch diese scheinbare Polarität der Metaphern wird aufgelöst zugunsten einer ‚Semantik des Dazwischens‘ und findet in der Metapher der Doppelrolle von „spectator and also passive participant[] in a pageant“ (MSN 510) eine anschauliche Bildlichkeit. Die Komposition des Augenblicks wird hier also nicht als ein fertig zu betrachtendes und dann analytisch zu dekonstruierendes Kunstwerk verstanden, sondern als Prozess der Genese, der sich über die Relationen und Sensationen von wahrnehmender Instanz bzw. Wahrnehmungskollektiv⁹¹ und objekthafter Sommerabendstimmung entwickelt, wobei die erzählende Instanz nicht nur Medium des Augenblicks ist, sondern selbst als Aspekt, als „element [...] in order to compose the truth of it, the whole of it“ (ebd.), auftritt. Die Komposition erfolgt dabei als eine Bewegung des Hin und Hers, als „weaving[] to and fro“ (ebd.), die perspektiviert wird als Changieren zwischen dem Einzelnen und Ganzen, das ähnlich wie der Anblick von ‚Kippfiguren‘ nicht eine ‚richtige‘ Sehweise und Interpretation zulässt. Auch die Sprache wird in diesem Sinne als ein ambivalentes Medium vorgestellt. Ist sie einerseits das einzige Merkmal zur Distinktion der einzelnen Personen der Gruppe um den Gartentisch⁹², besitzen die wenigen eingesprengten Kommentare jedoch die Funktion eines Pfeils, der wie das Fadenschiffchen eines Webstuhls „fine binding thread[s]“ (MSN 511) abschießt und so den eigentlich texturlosen Moment wie durch ein Gewebe zusammenhält. Darüber hinaus wird durch das Medium der Sprache eine Duplizierung und Aufweitung des Augenblicks vorgenommen, indem die Verweiskraft des sprachlichen Bildreservoirs einen zweiten, jedoch nur in der Vorstellung der erzählenden Stimme vorliegenden Moment eines anderen Sommerabends evoziert. Die zusammenhanglos scheinende Bemerkung „He beats her every Saturday; from boredom, I should say; not drink; there’s nothing else to do“, verschiebt die gebündelte Aufmerksamkeit aus dem Beziehungsgeflecht der Personen um den Tisch „like quicksilver on a sloping board“ in eine Szene des häuslichen Alltags, die wie eine

⁸⁹ Vgl. „Could we not fly too, with broad wings and with softness; and be all one wing; all embracing, all gathering, and these boundaries, these prying over hedges into hidden compartments of different colours be all swept into one colour by the brush of the wing; and so visit in splendour, augustly, peaks“ (MSN 511).

⁹⁰ Vgl. „Then comes the terror, the exultation; the power to rush out unnoticed, alone; to be consumed; to be swept away to become a rider on the random wind; the tossing wind; the trampling and neighing wind; the horse with the blown-back mane; the tumbling, the foraging; he who gallops for ever, nowhither travelling, indifferent; to be part of the eyeless dark, to be rippling and streaming, to feel the glory run molten up the spine, down the limbs, making the eyes glow, burning bright, and penetrate the buffeting waves of the wind.“ (ebd. 512f.). So besitzen gerade diese Augenblicke der Entkörperung und des völligen Aufgehens in einem Prinzip der Auflösung auch eine starke sexuelle Konnotation, die die Lesart einer zum Höhepunkt strebenden Akkumulation von Spannungspotenzialen noch unterstützt.

⁹¹ „Here in the centre is a knot of consciousness; a nucleus divided up into four heads, eight legs, eight arms, and four separate bodies“ (MSN 510).

⁹² Die Wortbeiträge werden zumindest in einem Fall einer weiblichen Stimme zugeordnet (vgl. MSN 510f.).

Filmsequenz beziehungsweise eine Theaterszene vor dem inneren Auge der erzählenden Instanz abläuft:

[I]n the cottage parlour, there are the tea things on the table; the hard windsor chairs; tea caddies on the shelf for ornament; the medal under a glass shade; vegetable steam curling from the pot; two children crawling on the floor; and Liz comes in and John catches her a blow on the side of her head as she slopes past him, dirty, with her hair loose and one hairpin sticking out about to fall. And she moans in a chronic voice animal way; and the children look up and then make a whistling noise to imitate the engine which they trail across the flags, and John sits himself down with a thump at the table and carves a hunk of bread and munches because there is nothing to be done. A steam rises from his cabbage patch (MSN 512).

Im Augenblick eröffnet sich so eine weitere Szene, die das Subjekt hinter der Erzählerstimme zugleich zum Zuschauenden wie zum Regieführenden werden und den Augenblick in die Unendlichkeit kippen lässt, erscheint diese Theaterszene doch als Episode eines sich ständig und genau so wiederholenden Dramas, die jederzeit wieder angeschaut werden könnte.

Gerade die ausgeprägte und konkrete alltägliche Bildlichkeit dieser vollständig ausgestatteten und ausgeleuchteten Szene im Gegensatz zur ‚freien‘, objektunabhängigen und im Dämmerlicht verschwimmenden Assoziation des Zustands dieses kompositen Augenblicks löst eine unerträgliche Verdichtung und Spannung aus:

Let us do something then, something to end this horrible moment, this plausible glistening moment that reflects in its smooth sides this intolerable kitchen, this squalor; this woman moaning; and the rattle of the toy on the flags, and the man munching. Let us smash it by breaking a match. There – snap. (ebd.)

Der Moment verhärtet sich, „is intensified, diminished, begins to be stained by some expressed personal juice“ (ebd.) eben durch die versprachlichte Konkretisierung der assoziierten Bilder, denn obwohl „Liz“ und „John“ als typisierte Figuren in einem typisierten Bühnenbild eine typisierte Handlung aufzuführen scheinen, wirken sie in ihrem alltäglichen Drama doch konkreter und greifbarer als die Gruppe der vier Körper um den Gartentisch. Wie ein Prisma vervielfältigt die Summe der Komposition den Augenblick und reflektiert so aus dem Hier und Jetzt eine zeitlose ‚Realität‘, die ebenso konkret wie allgemein ist. Die Erkenntnis dieser selbsterschaffenen ‚Wahrheit‘, des ‚Musters‘, ist für die Erzählinstanz unerträglich und muss gewaltsam unterbrochen werden, die unerträgliche Spannung wird gelöst.

So organisiert sich die ‚Komposition‘ des Augenblicks wie die argumentative Struktur des Essays nach einem Muster der Akkumulation von Spannungspotenzialen und deren Entladung. Der rote Faden des Essays, das „plucked wire“, wird dabei immer wieder durch die oben genannten Pole ebenso wie durch atmosphärische Spannungsfelder aufgezogen und aufgeladen, doch bevor es zum Zerreißen des Drahtes kommt, finden sich in ihrer Intensität stetig steigende

Entladungen statt. Die Atmosphäre dieses Sommerabends scheint so elektrisiert zu sein und auf einen Höhepunkt zuzustreben, der durch kleinere Entladungen wie das Erschauern der Bäume „as if a ripple of irresistible sensation ran through them, as a horse suddenly ripples its skin“ (MSN 510), oder ein plötzliches, das ganze Universum erschütterndes Niesen⁹³, das das auch sexuell konnotierte Spannungspotenzial kurzfristig auflöst, einerseits hinausgezögert jedoch auch wieder aufgeladen wird. Geradezu als Antiklimax findet die Akkumulation der Spannungspotenziale ein jähes Ende, als die Bemerkung „Everything’s sopping wet. It’s the dew off the grass. Time to go in“ (MSN 513) den Zustand des Dazwischen auflöst und sich die Gruppe langsam aus der Dunkelheit herausmaterialisiert – „then one shape heaves and surges and rises“ –, um vor den erleuchteten Fenster und Türen des Hauses wieder Konturen anzunehmen und gleichsam über die Türschwelle zurück in einen Raum der alltäglichen, distinkt zu erkennenden Gegenstände einzutreten: „[A]nd we pass, trailing coats, down the path towards the lighted windows, the dim glow behind the branches, and so we enter the door, and the square draws its lines round us, and here is a chair; a table; glasses; knives“ (ebd.). Scheint der starke Kontrast von schemenhafter Dunkelheit im Garten und ‚hart‘ ausgeleuchtetem Innenraum das Bühnenbild des alltäglichen Dramas von Liz und John zu evozieren, trägt dieser Raum dagegen die Semantik eines schützenden Zuhauses, das die Regelmäßigkeit der alltäglichen Gewohnheiten antizipiert: „[A]nd thus we are boxed and housed, and will soon require a draught of soda-water and to find something to read in bed“ (ebd.).

Der erst posthum durch Leonard Woolf veröffentlichte Essay, der als Skizze für Woolfs letzten Roman *Between the Acts* gilt, nimmt hier neben der Grundspannung der augenblickshaften Verdichtung auch diverse Motive vorweg, die sich in der späteren Ausarbeitung des Romans im titelgebenden Bild der Fuge, des Zustands ‚zwischen den Akten‘ wiederfindet.

Als Figuration einer anderen, nicht-linearen Zeit, die die innere Zeit des psychologischen Bewusstseins einer äußeren, gleichmäßig vergehenden Zeit vorzieht, avanciert das Motiv des Augenblicks zur Signatur modernistischer und avantgardistischer Literatur. Diese Interpretation unterschätzt jedoch nicht nur das alltägliche Potenzial dieser Momente, sondern setzt sich auch

⁹³ Vgl. „Ah, yes, if we could fly, fly, fly... Here the body is gripped; and shaken; and the throat stiffens; and the nostrils tingle; and like a rat shaken by a terrier one sneezes; and the whole universe is shaken; mountains, snows, meadows; moon; higgledy, piggledy, upside down, little splinters flying; and the head is jerked up, down.“ Durch das Niesen ins ‚Hier und Jetzt‘ zurückgeholt wird der abrupte Abbruch des kosmischen Höhenflugs noch einmal weiter ‚geerdet‘ durch die Bemerkung „Hay fever – what a noise! – there’s no cure. Except spending hay time on a boat. Perhaps worse than the disease though – that’s what a man did – crossing and recrossing, all the summer“ (MSN 511). Die Anekdote des Heuschnupfenpatienten, der sich Linderung zu verschaffen versucht, indem er die Allergiezeit auf einem im Ärmelkanal pendelnden Schiff verbringt, fungiert dabei als Vignette der Semantik des Transitorischen, die den Essay durchzieht.

für eine Lesart der Literatur und Kultur des frühen 20. Jahrhunderts ein, die das Außergewöhnliche, den Schock und die ästhetische Erfahrung zu ihren poetischen und ästhetischen Paradigmen erklärt. Als bedeutungsvolles Gegenmodell zu den lähmenden und sinnenleerten Routinen des Alltags einer Massengesellschaft eröffneten diese Momente eine individuelle Erlebnisform des subjektiven Menschseins.

Wie die Untersuchung herausgestellt hat, lässt sich dieses dichotome Modell jedoch nicht halten. Bereits in Wordsworths Konzept der *Spots of time* ist über die individuelle Bedeutung für die autobiographische Erinnerungslandschaft des lyrischen Ichs hinaus eine Wendung zum Allgemeinen angelegt, denn im Erleben der ‚Zeitorte‘ scheint auch ein Verständnis für das Menschsein an sich auf. Nicht die kollektive Erfahrung, sondern das individuelle, sich in Struktur und im Modus jedoch ähnelnde und wiederholende Erleben ordnet die *Spots of time* als frühes Beispiel eines literarischen Motivs ein, das sich darum bemüht, ein Wahrnehmungs- und Bewusstseinsmodell zu veranschaulichen, das den alltäglichen Rhythmus von weniger starker und gesteigerter Aufmerksamkeit inszeniert, die die Theoretiker:innen des Alltags wiederum in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen rücken, um ein produktives Alltagsmodell vorzuschlagen. Nicht als Insignie eines zugespitzten Subjektivismus und Ästhetizismus, sondern als Repräsentation einer besonderen Erfahrungsstruktur vereinigt das Motiv des Augenblicks so das Individuelle und das Kollektive. Noch bevor sich die Alltagskritiken darum bemühen, den Alltag aufzuwerten, entwerfen diese literarischen Motive ein Gegenmodell zum marxistischen Entfremdungsnarrativ der Moderne, das die Sphäre des Alltags immer als das bedrückende und einengende etabliert, von dem sich das Individuum befreien müsse, um sich selbst als Subjekt zu erfahren. Als „Kristallisationsfigur“ akkumuliert sich im Augenblick nicht nur die Zeit und das Bewusstsein, sondern der Alltag selbst. Das Motiv des Augenblicks verweist so nicht auf das Gegenteil des Alltäglichen, sondern setzt als Figuration des Alltags die alltägliche Dynamik von Potenzierung und Entladung performativ um, die wiederum die Mikrostruktur der Augenblicke selbst charakterisiert. Diese Dynamik, die in den ausgewählten Beispielen als Modus der Annäherung und der Distanzierung, als besondere Form der Wahrnehmung und dem damit verbundenen Erkenntnisgewinn und -verlust und als mehrschrittiger, jedoch nie abzuschließender, sondern sich in der Wiederholung entwickelnder und neu aufladender Prozess inszeniert wird, entwirft ein Modell für die Untersuchung der Alltäglichkeit der ausgewählten *Single-day Novels*.

3. Eine ‚alltägliche Optik‘ – Alltagskritiken

3.1 Alltäglich sein oder nicht sein – Das versteckte Potenzial des Alltags. Henri Lefebvres *Critiques de la vie quotidienne*.

Als mittlerweile wichtigster und einflussreichster Alltagstheoretiker des 20. Jahrhunderts gilt Henri Lefebvre (1901-1991), dessen über 50 Jahre andauernde Auseinandersetzung mit dem Alltag sein ganzes Werk prägt, welches zu Lebzeiten jedoch kaum von einer breiten Leserschaft wahrgenommen wurde. Eine „erste Welle der Lefebvre-Forschung“ wurde von der angloamerikanischen Stadtsoziologie und radikalen Geographie ausgelöst, die jedoch – wie Stefan Kipfer, Parastou Saberi und Thorben Wiedlitz bemängeln – die Schriften zum Stadt- und Raumdiskurs fälschlicherweise ohne Zurkenntnisnahme der früheren Werke zur marxistischen Metaphilosophie betrachteten.¹ Dennoch sei es gerade dieser Umweg über die angloamerikanische Stadtforschung, die das Lefebvre-Bild und die Lefebvre-Rezeption nach Veröffentlichung der englischen Übersetzung von *La production de l'espace* (1974) zu Beginn der 90er-Jahre nicht nur beeinflusst, sondern aktiv ‚produziert‘ und zu einer anglo-amerikanischen „academic industry on Lefebvre“ geführt habe, die sich erst ab Mitte der 90er Jahre auch auf Frankreich übertrug.² Für den deutschsprachigen Raum attestiert Klaus Ronneberger Lefebvres Schriften zur Alltagskritik gerade einmal einen „underground status“ innerhalb der Neuen Linken in den 1970er Jahren, bevor er dann ganz vom Radar der kritischen Theorie verschwunden sei. Auch hier wurde Lefebvre für ein breites Publikum erst im Kontext des *Spatial turn* wiederentdeckt.³ Diese Rezeption über Umwege scheint symptomatisch zu sein: So ließ sie Stuart Elden urteilen „[s]ome are born posthumously“⁴, während Stanley Aronowitz gar vom „ignored philosopher“⁵ spricht. All diese Untersuchungen treffen sich in der Beobachtung, dass Lefebvres Werk lange nur sehr einseitig – entweder aus marxistisch-politischer Perspektive oder im Rahmen der linguistischen, kulturellen und postmodernen Wenden – wahrgenommen und interpretiert wurde. Als vermittelnde ‚dritte Welle‘ der Lefebvre-Forschung versteht sich der Ansatz von

¹ Stefan Kipfer, Parastou Saberi und Thorben Wiedlitz, „Henri Lefebvre“, in: *Handbuch Stadtsoziologie*, hg. v. Frank Eckhardt, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2012, S. 167-183. Hier: S. 168.

² Vgl. Stefan Kipfer, Kanishka Goonewardena, Christian Schmid und Richard Milgrom, „On the Production of Henri Lefebvre“, in: *Space, Difference, Everyday Life. Reading Lefebvre*, hg. v. Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom und Christian Schmid, New York u.a.: Routledge, 2008, S. 1-23. Hier: S. 2 und 5.

³ Vgl. Klaus Ronneberger, „Henri Lefebvre and urban everyday life: in search of the possible“, in: *Space, Difference, Everyday Life*. S. 134-146. Hier: S. 134. Vgl. auch: Klaus Ronneberger, „Contours and Convolutions of Everydayness. On the Reception of Henri Lefebvre in the Federal Republic of Germany“, in: *Capitalism, Nature, Socialism* 13:2, 2002, S. 42-57.

⁴ Stuart Elden, „Some are born posthumously. The French Afterlife of Henri Lefebvre“, in: *Historical Materialism* 14:4, 2006, S. 185-202.

⁵ Stanley Aronowitz, „The Ignored Philosopher and Social Theorist. On the Work of Henri Lefebvre“, in: *Situations. Project of the Radical Imagination* 2:1, 2007, S. 133-155.

Goonewardena, Kipfer, Milgrom und Schmid, der die Kluft zwischen politischer Ökonomie und Kulturwissenschaft zu überbrücken versucht.⁶ Während Lefebvre gegenwärtig vor allem von der Raumtheorie und Urbanismusforschung wahrgenommen wird, gründet sein Werk auf einer Auseinandersetzung mit den Dimensionen des Alltagslebens⁷, die er zum Ausgangspunkt und Nährboden seiner umfassenden Gesellschaftskritik erklärt.⁸ Dabei geht es dem Theoretiker weniger um eine abschließende Definition, die schon allein aufgrund seines dialektischen Ansatzes so nicht möglich ist, stattdessen erscheint das Alltagsleben für Lefebvre als lebensweltliche Dimension einen äußerst fruchtbaren Grund darzustellen, der immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven ausgelotet und mittels diverser Register betrachtet und revidiert wird. So impliziert Lefebvres Analyse des Alltagslebens, als „Darstellung und Kritik“⁹, zugleich immer auch eine Autokritik und kann als dialektisches Annäherungsverfahren betrachtet werden, das als Modus des Umkreisens, Annäherns und Distanzierens z.B. auch den Alltagsdiskurs Virginia Woolfs charakterisiert, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Von Lefebvres intensivem Interesse am Surrealismus lasse sich, so Michael Gardiner, über die Beschäftigung mit Hegel und Marx – vor allem mit dessen frühen Texten zum Humanismus, die Lefebvre zusammen mit Norman Guterman ins Französische übersetzte – eine Linie bis hin zur ‚Kritik des Alltagslebens‘ ziehen.¹⁰ So trat Lefebvre 1928 in die Kommunistische Partei Frankreichs und gründete als Mitglied der Gruppe ‚Philosophes‘ die Zeitschrift *Revue Marxiste*. Darüber hinaus beförderte die intensive Auseinandersetzung mit der Kritik der bürgerlichen Ideologie Lefebvres eigenes Werk: 1939 veröffentlichte er seine Interpretation Marx‘, die unter dem Titel *À la lumière du matérialisme dialectique* erschien. Die dort angelegte Problematik von Entfremdung und menschlicher Selbsterkenntnis greift Lefebvre in seiner nur circa 150 Seiten langen, ersten Fassung der *Critique de la vie quotidienne* (1947) zwar auf, versteht sie als alternative Sozialanthropologie im Gegensatz zu Marx allerdings stärker soziologisch

⁶ Vgl. Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom und Christian Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, New York u.a.: Routledge, 2008.

⁷ Lefebvre variiert in seinen Ausführungen zur historischen Bedingtheit des Alltagslebens zwischen den Begriffen des Alltäglichen (‚le quotidien‘), des durch Trivialität und Entfremdung gekennzeichneten Alltagslebens (‚la vie quotidienne‘) sowie der durch diese Aspekte als negativ bewerteten Alltäglichkeit (‚quotidiennité‘).

⁸ Dabei stellt gerade auch Lefebvres gegenwärtig meist rezipiertes Werk, *La production de l'espace* (1974), eindrücklich den engen Zusammenhang und die grundlegende Bedeutung des Alltagslebens für seine Beobachtungen zur „production of space“ dar (vgl. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Malden: Blackwell, S. 16 und v.a. 219-291).

⁹ Heinz Sünker, „Kritik des Alltagslebens. Alltagsleben und das Phänomen der Entfremdung im Blick der marxistischen Erkenntnistheorie“, in: *Soziale Passagen* 10:1, 2018, S. 141-156. Hier: S. 142.

¹⁰ Vgl. Michael E. Gardiner, *Critiques of Everyday Life*, London: Routledge, 2000. S. 73. Für eine detaillierte Darstellung von Lefebvres Auseinandersetzung mit dem Surrealismus vgl. ebd., S. 82.

als philosophisch-spekulativ.¹¹ Langfristig führte Lefebvres kritische Marxauslegung¹², die für eine Konsolidierung mit den soziokulturellen Veränderungen im Nachkriegsfrankreich plädierte und gegen die theoretische Ökonomie des Sozialismus eine praktische, in der Lebenswelt der Menschen gründende Transformation des Alltagslebens setzte, 1958 zum Ausschluss aus der Kommunistischen Partei; gleichzeitig wurde in dieser Zeit Lefebvres Interesse an einer grundlegenden Neubewertung des Alltags geschärft. Vor dem Hintergrund eines heterodoxen Marxismus unterzieht Lefebvre die komplexen Kernbegriffe der Marxschen Analyse kapitalistischer Vergesellschaftungsweisen – Reproduktion, Totalisierung, Individualisierung und Partikularisierung – einer kritischen Relektüre und entwirft so seine an der sozio-kulturellen Wirklichkeit der Nachkriegszeit orientierte Theorie des Alltagslebens. Als Vermittlung zwischen Alltags- und Gesellschaftstheorie eröffnet Lefebvres *Critique* so eine breit angelegte historische Rekonstruktion, die eine kulturevolutionäre Perspektive der Veränderung von Alltagsleben und Gesellschaftsformation verbindet.

Mit der Veröffentlichung des ersten Bandes der insgesamt dreiteiligen¹³, am Neo-Kapitalismus der Zeit ausgerichteten Neuauflage der *Critique de la vie quotidienne* (1957-1981) resümiert Lefebvre die früheren Ausführungen und stellt in einem langen ‚Avant-Propos‘ einen zeitgenössischen Bezug her, der sich sowohl an den sozio-kulturellen Bedingungen des sich wieder aufschwingenden Kapitalismus im Nachkriegs-Frankreich orientiert, wie als konsequente Schlussfolgerung der scheiternden sozialistischen Revolution betrachtet werden muss. Lefebvre versucht nach einer „Periode der radikalen Negation“¹⁴, die er vor allem dem Sozialismus anlastet¹⁵, eine Aufwertung des Alltags zu erreichen, der bis dahin auch aufgrund seiner

¹¹ Gardiner attestiert Lefebvre einen zweifachen Perspektivwechsel, „a double shift – from philosophy to sociology, and then to an ‚anthropologie concrète‘ that would provide the basis for sociological enquiry.“ Vgl. ebd., S. 145.

¹² Für eine detaillierte Auseinandersetzung Lefebvres mit Marx vgl. u.a. Thomas Kleinspehn, *Der verdrängte Alltag. Henri Lefebvres marxistische Kritik des Alltagslebens*, Gießen: Focus Verlag, 1975, sowie Martin Jay, *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley: The University of California Press, 1984, und in jüngerer Zeit Kanishka Goonewardena, „Marxism and Everyday Life. On Henri Lefebvre, Guy Debord, and some others“, in: Goonewardena u.a. (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*, S. 117-133.

¹³ 1961 folgte mit *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* der zweite Teil, 1981 dann der dritte Teil, *De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. Die Lefebvre-Forschung ordnet die 1992 posthum erschienene Schrift *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes* in den intellektuellen Kontext der Alltagskritik. 1968 erschien *La vie quotidienne dans le monde moderne*, eine popularisierte Zusammenfassung der bisherigen Beobachtungen und Forderungen, die auf einer Reihe von Vorlesungen beruht, die Lefebvre zwischen 1960 und 1968 an den Universitäten Strasbourg und Nanterre gehalten hat.

¹⁴ So Henri Lefebvre im Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Critique*. Ders., *Kritik des Alltagslebens Band 1*, München: Carl Hanser Verlag, 1974, S.7.

¹⁵ Vgl.: „Le socialisme a jusqu'à présent échoué devant le problème de la quotidienneté. [...] Il avait promis de changer la vie, mais il ne l'a fait que superficiellement. D'où une désaffection profonde... On parle toujours des déficiences économiques des pays socialistes. Mais ce n'est pas ça. La plaie des régimes communistes est que tout y devient sérieux, horriblement sérieux. Ils n'ont pas su organiser une vie quotidienne meilleure pour les gens“ (Henri Lefebvre, Patricia Latour und Francis Combes, *Conversation avec Henri Lefebvre*, Paris: Messidor, 1991, S. 22).

scheinbaren Qualität als langweilige Routine unterkomplex behandelt wurde. Darüber hinaus wird die historisch bedingte Verortung¹⁶ des Alltagslebens jenseits des Politischen bemängelt, weshalb Lefebvre es sich zur Aufgabe macht, mittels einer Modifikation der marxistischen Kapitalismuskritik eine Neupositionierung des Alltags vorzunehmen, die das Alltagsleben letztlich sogar dazu erhebe, als eine Art Metaphilosophie zu fungieren: „Un jour vient où la vie quotidienne apparaît aussi comme critique des activités supérieures en question (et de leur résultat: les idéologies)“.¹⁷

Für Lefebvre stellt sich der Alltag als Paradox dar, das jedoch in seiner Ambivalenz eine besondere Aufladung besitze, entlang derer sich seine weit ausgelegte Gesellschaftsanthropologie des 20. Jahrhunderts¹⁸ aufzieht:

En un sens, la vie quotidienne, c'est qu'il y a de plus simple, de plus évident. Comment vit-on? S'il est difficile de répondre, la question n'en est pas moins claire. En un autre sens, c'est ce qu'il y a de plus insaisissable, de plus difficile à cerner et à déterminer. En un sens, rien de plus superficiel : c'est la banalité, la trivialité, le *répétitif*. En un autre sens, rien de plus profond. C'est l'existence et le ‚vécu‘ non transcrits spéculativement, dévoilés : ce qu'il faut changer et qu'il y a de plus difficile à changer (CVQ II 52. Hervorhebung im Original).

Lefebvre kann dieses Paradox für seine Analyse fruchtbar machen, indem er das Alltagsleben als Grenzregion fasst: „[L]a vie quotidienne a été définie [...] d'abord région de l'appropriation par l'homme non tant de la nature extérieure que de sa propre nature – comme zone de démarcation et de jonction entre le secteur non dominé de la vie et le secteur dominé“ (CVQ II 51). Im Alltagsleben eröffnet sich also eine Dimension¹⁹ der gesamtgesellschaftlichen Analyse, deren Ambivalenz zur Stärke wird – sie ist zugleich epistemologisches Konzept und erscheint als konkreter Handlungsraum, in dem konkrete Dinge geschehen – und eine neue Philosophie erfordere, die sich im Praxistest des Alltags bewährt (vgl. CVQ I 94). Diese daraus resultierende „Theorie der Ambivalenz“²⁰ eröffnet sowohl eine Kritik der ökonomischen und politischen

¹⁶ Gardiner stellt neben Religion und Philosophie auch das sich entfremdende Verhältnis von Individuum und Lebenszeit als Begründung eines negativen Verständnisses von Alltag dar. Vgl. Gardiner, *Critiques of Everyday Life*, S. 22-28.

¹⁷ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, Paris: L'Arche Éditeurs, 1958, S. 99. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle „CVQ I“ sowie Nennung der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

¹⁸ Das von Lefebvre kritisierte Alltagsleben ist das der modernen westlichen Industriegesellschaft unter den Bedingungen des Kapitalismus und kann keinesfalls als menschliche Universalie verstanden werden (vgl. CVQ II 17).

¹⁹ Sheringham verweist in diesem Zusammenhang auf die räumliche Metaphorik und den räumlichen Sprachgebrauch in Lefebvres Auseinandersetzung mit dem Alltag (vgl. Ders., *Everyday Lives*, S. 142f). Dieses ‚verräumlichte‘ Konzept von Alltag verweist zunächst auf das inhärente Potenzial zur Veränderung und Aneignung des Alltags als menschliche Realität, ein Gedanke, der von Lefebvre in seinen urbanismuskritischen und raumsoziologischen Schriften weiter ausgeführt wird.

²⁰ Vgl. Barbara Bargetz, *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*, Bielefeld: transcript, 2016. S. 103f.

Verhältnisse wie eine Darstellung der Machtverhältnisse, die in den Widersprüchen des Alltags zugleich hervortreten und hervorgebracht werden. Das Alltagsleben verbleibt so nicht in seiner Position als Objekt der Kritik, sondern avanciert zum potenziellen Ausgangspunkt und Austragungsort für politische (und ökonomische) Veränderungen. Im Mittelpunkt steht dabei die Beobachtung, dass das Besondere im Banalen selbst zu finden sei.

Dass sich Lefebvres Überlegungen immer zwischen einem Bezug zur soziokulturellen Gegenwart und dem Versuch, umfassendere Philosophie zu sein, bewegen, zeigt seine Diskussion der an Marx angelegten Begrifflichkeit der Entfremdung. Lefebvres praktisch-politische Wendung des Begriffs (vgl. CVQ I 264f.) besteht darin, dass er Entfremdung weder ausschließlich mental (Hegel) noch ausschließlich ökonomisch (Marx), sondern als Modus des alltäglichen Erlebens versteht: Der Alltag stelle die Begegnungsstätte dar, wo das Individuum auf direkteste Weise in ein dialektisches Verhältnis mit der externen natürlichen Welt trete, und wo sich so naturgegeben alle Möglichkeiten, Kräfte und Bedürfnisse ursprünglich ausformten, entwickelten und diese konkret realisiert würden. Im Alltagsleben erlange und erlerne der Mensch so am unmittelbarsten eine kohärente Vorstellung seiner selbst (vgl. CVQ I 172).²¹ Dabei markiert auch Lefebvre wie Hegel und Marx einen historischen und mentalitätsgeschichtlichen Bruch zwischen der Moderne und Vormoderne: In der ‚modernen‘, das heißt bürgerlichen Gesellschaft habe der Mensch den totalen Zusammenhang all seiner Tätigkeiten verloren. In vormodernen Gesellschaften wurde Alltag, so Lefebvre, nicht als isoliertes Phänomen betrachtet, sondern ging in einem undifferenzierten Ganzen von Arbeit, alltäglichem Zusammensein, kollektiven Ritualen und gemeinsamen Festen auf (vgl. CVQ I 69f.). Auch wenn Lefebvre für diesen vorkapitalistischen Zustand Marx‘ Begriff der Totalität übernimmt, wird der Begriff dennoch anders konturiert: Gegen die geschlossene Vorstellung einer deterministischen Gesellschafts- oder Geschichtstheorie, deren größter Fehler darin liege, als isolierte Theorie die praktische Beziehung zum Alltagsleben verloren zu haben (vgl. CVQ I 89f.), setzt Lefebvre ein ambivalent-dynamisches Konzept der „totalité détota­lisée“ (CVQ I 89), die als hermeneutischer Kontext verstanden wird, in dessen Rahmen sich individuelles Erleben und institutionalisiertes System begegnen, aneinander reiben und gegenseitig befruchten.

Zunächst beanstandet Lefebvre so mit Marx die zunehmende Fragmentierung, Reglementierung und Spezialisierung von Arbeitsprozessen: In der Moderne habe sich so etwas wie eine Trennung zwischen Arbeitsleben und Familienleben entwickelt, die so lange, wie der erarbeitete Lohn als Mittel zur Verbesserung der Lebensumstände betrachtet wurde, zu einem

²¹ Lefebvre nennt dies „réalisation de l‘humain“ (CVQ I 172).

freien Privatleben führte, das dennoch nicht seiner sozialen Bedeutsamkeit beraubt war. Dieses fragile Gleichgewicht geriet jedoch dann in Gefahr, als die Bedeutung der Geldwirtschaft zunahm und der Tauschwert die Bedeutung des Gebrauchswerts übertrumpfte. Seitdem sei der Arbeiter auch in der Freizeit nicht länger frei, denn auch das Privatleben werde mittels technischer Medien von einer Ideologie des Konsums ‚kolonialisiert‘.²² Der so zum Konsum gezwungene Arbeiter, dessen Bedürfnisse durch ein unnatürliches Angebot immer neuer Produkte zur Freizeitgestaltung und den Gebrauch im Privatleben geweckt wird, wird so selbst zur lukrativen Geldquelle. So imitiert das Alltagsleben laut Lefebvre das, was Marx für die Ökonomie beobachten kann: Die Gesellschaft werde konditioniert durch ein System, in dem der Kapitalismus in die Sphäre des Privaten hineinreiche und die Bedürfnisse und Wünsche des Einzelnen lenke. Dieses Einrücken des Systems in das Privatleben führe weiterhin zu einer psychologischen Differenzierung von privatem und öffentlichem Selbst, die das Individuum in beiden Bereichen seines Lebens dazu zwänge, in rigiden und vorgeformten Rollen zu agieren. Gesamtgesellschaftlich bedeute dies – und darauf legt Lefebvre besonderes Gewicht – auch eine grundsätzliche ‚Privatisierung des Alltagslebens‘, die sich durch eine Verkümmern des öffentlichen Bewusstseins und den zunehmenden Zweifel an der Partizipation des Einzelnen auszeichne. Die demokratisch gesicherte Macht gehe so an die Institutionen des Staats und der Wirtschaft verloren, das Individuum und dessen Leben werden unpolitisch. In diesem Kontext nehme das Alltagsleben die Form unbewusst vollzogener Routine an, die zugleich die größte Gefahr wie das größte Potenzial auf Veränderung darstellten.

Ein emanzipatorisches Potenzial des Alltags ergibt sich aus der konsequent dialektischen Betrachtung der Moderne, die moderne Sozialformen sowohl als repressiv wie als zukunftsweisend und revolutionär versteht (vgl. CVQ I 49ff.). Während also der Marxist Lefebvre den zeitgenössischen Alltag als ausbeuterisch, beklemmend und fremdbestimmt versteht, kann der Philosoph Lefebvre das Soziale ähnlich wie Simmel als dynamisches System von Wechselwirkungen, Abhängigkeiten und Bedeutungszusammenhängen betrachten, womit er sich gegen das Verlustnarrativ der Moderne stellt, für das Marx und Lukács eintreten. Dagegen wird ein

²² Vgl. hier auch Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge u.a.: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1995. Ross betrachtet die Dekade zwischen 1950 und 1960 als Phase der extremen staatlich gelenkten Modernisierung Frankreichs, einen Prozess, den sie entlang einer Transformation des Alltagslebens darstellt. Der Rückzug Frankreichs aus den Kolonien auf der einen Seite und die beispielsweise an der massenhaften Verbreitung privater Automobile sowie der Erleichterung des Alltags durch neue Haustechnik ablesbare Veränderung des Alltags andererseits dienen Ross als Zeugnisse für einen umfassenden gesellschaftlichen Prozess, dem sie eine Verschiebung des verlorenen politischen Impetus auf den privaten und häuslichen Bereich attestiert. Unter dem Stichwort der ‚colonization of everyday life‘ zeichnet sie nach, wie Bereiche des Alltagslebens u.a. durch Medien der Massenkultur einer extremen Kontrolle unterworfen werden.

Totalitätskonzept in Stellung gebracht, das als Bezugssystem aller Aspekte des Lebens²³ zugleich die Möglichkeit für ein zukünftiges – letztlich doch nur utopisches, wie sich im Folgenden zeigen wird – Modell des Alltagslebens eröffnet, das sowohl normative wie deskriptive Funktion besitzt.

Während Marx die alltägliche Struktur der Wiederholung über die sinnentleerte, mechanische Arbeit am Fließband versinnbildlicht, macht Lefebvre den Modus der Repetition selbst produktiv, indem er eine sozialhistorische Untersuchung der Freizeit als das ‚Nicht-Alltägliche im Alltäglichen‘ vornimmt (vgl. CVQ I 37ff. und 50). Als „lieu de recontre, et leur lien, et leur terrain commun“ (CVQ I 109) aller Aspekte des Lebens – ob Arbeit oder Freizeit, privat oder öffentlich – etabliert Lefebvre das Alltagsleben als Gegengewicht zu einem Modell der Entkopplung von Gesellschaft und individuellem Erleben. Gleichzeitig wird damit auch ein Konzept entwickelt, das sich gegen die zerstreute und so jeweils immer nur einen isolierten Aspekt behandelnde Untersuchung des Alltags in wissenschaftlichen Einzeldisziplinen richtet²⁴, wodurch sich Lefebvre als Kulturwissenschaftler *avant la lettre* zu erkennen gibt.

Methodisch bedient Lefebvre sich an der Dialektik:

Nous vérifions ici un principe méthodologique général, le principe de double détermination. A notre avis, ce principe est essentiel à la pensée dialectique. Celle-ci ne cherche pas seulement les rapports (différences, oppositions, polarités et implications réciproques, conflits et contradictions, etc.) entre déterminations. Elle découvre des différences, des dualités, des oppositions et des conflits à l'intérieur de chaque détermination (conceptualisée, c'est-à-dire pensée dans un concept (CVQ II 52).

Diese ‚doppelte Bestimmung‘ beginne, anders als eine Ordnung der Hierarchie ohne Bezüge, die Lefebvre seinen Kritikern vorwirft, mit der Herstellung von dialektischen Beziehungen und der Bestimmung von Wechselwirkungen und Implikationen (vgl. CVQ II 25). Über den Begriff des „niveau“, den der Alltagsphilosoph für seine Arbeiten ausdrücklich abgegrenzt wissen möchte vom ‚geläufigen Wortschatz‘, der vor allem im Sprachgebrauch der modernen kapitalistischen Bürokratie deren organisatorische Hierarchisierung zum Ausdruck bringe (CVQ II 122. Hervorhebung im Original), wird ein dynamisch-prozessuales und variables Gesellschaftskonzept entwickelt, das indes jedoch nicht auf einer Koinzidenz und Konsolidierung aller

²³ Hierin erscheint der maßgebliche Zusammenhang für die „Wiederentdeckung“ Lefebvres durch die Cultural Studies.

²⁴ Als paradigmatisches Negativbeispiel nennt Lefebvre die taxonomische Methode der klassischen Philosophie, die gesellschaftliche Beziehungen ausschließlich in statischen Dichotomien denke. Vgl. Jen Hui Bon Hoa, „Totality and the Common. Henri Lefebvre and Maurice Blanchot“, in: *Cultural Critique* 88, 2014, S. 54-78. Hier: S. 57. Vgl. in diesem Kontext auch Lefebvres inszeniertes Interview im zweiten Band der *Critique*, das versucht, aus unterschiedlicher disziplinärer Richtung (u.a. Geschichte, Philosophie, Kulturtheorie, Strukturalismus) hervorgebrachte Einwände und Argumente gegen seinen Alltagsdiskurs zu entkräften (vgl. CVQ II, S. 24-46).

‚Stufen‘, ‚Grade‘, ‚Ensembles‘, ‚Bezugsrahmen‘, ‚Perspektiven oder Aspekte‘ (vgl. CVQ II 123) zugunsten eines vereinheitlichten Ganzen setzt: „Pourtant, ces concepts ne coïncident pas. Ils contribuent tous à exprimer une complexité différenciée et cependant structurée dans un tout (une totalité). Un niveau désigne un aspect de la réalité, mais ne se réduit pas à une prise de vue sur cette réalité“ (ebd.). Dieses nur zunächst räumlich organisiert scheinende Modell präferiert nicht das Gemeinsame, Identische oder Ähnliche, sondern „[les] décalages, passages brusques (relativement), distorsions ou possibilités de distorsion entre les niveaux“ (ebd.), wodurch Lefebvre deutlich macht, dass das Konzept des *niveau* selbst als Dynamik gefasst wird (ebd.). Seine Definition des Alltagslebens als „niveau de réalité“ (CVQ II 56) eröffnet dementsprechend eine produktive und auf die Zukunft gerichtete Dimension, die trotz des flexiblen Ansatzes eine der Analyse²⁵ standhaltende Stabilität besitzt: „Des réalités affleurent, émergent, se consolident momentanément à un certain niveau. En même temps, le concept implique une détermination interne, une situation relativement stable dans l’ensemble“ (CVQ II 123f.). „Sans exigence de totalité, la pratique et la théorie acceptent le ‚réel‘ tel qu’il est, les ‚choses‘ telles qu’elles sont: fragmentaires, divisées, disjointes“ (CVQ II 184). Erst mit dem Anspruch auf Totalität und der damit verbundenen Möglichkeit zur Entdeckung solcher Brüche wird eine kreative Macht ins Spiel gebracht, die letztlich das Leistungsvermögen zur (gesellschaftlichen) Veränderung in sich trägt. Gesellschaftspolitisch bedeutet die ‚Forderung nach Totalität‘

une autre face de la participation. [...] Dans l’investigation de l’humain, [...] [la notion de totalité] comporte une sensibilité, une façon de percevoir, une certitude intellectuelle une revendication, un mouvement de la critique radicale vers l’affirmation et à l’action. Ce que nous attachons ici à la critique et à la transformation de la vie quotidienne... [...] Ainsi la notion de totalisation ne se conçoit pas ontologiquement, mais stratégiquement, c’est-à-dire programmatiquement“ (CVQ II 184 und 190f.).²⁶

Als Beispiel für eine solche Untersuchung der Brüche und Zwischenräume bietet sich das Alltagsleben in seiner ganzen Komplexität als Objekt der soziologischen Analyse dar, die in Lefebvres Umsetzung verschiedenste Register bedient und inter- wie intradisziplinäre Perspektiven eröffnet. Neben dem immanenten „anti-psychoanalytical undertow“ beobachtet Elizabeth Lebas „an outline of what will become cultural studies, a critique of structuralism (and later,

²⁵ Lefebvre veranschaulicht eine solche fruchtbare Analyse mithilfe mehrerer Diagramme (vgl. CVQ II S. 125-129).

²⁶ Sheringham konstatiert an dieser Stelle eine Perspektivverschiebung in Lefebvres Verständnis des transformativen Potenzials: „It is noticeable here that Lefebvre has shifted from the view that becoming conscious of alienation leads to its being transcended, arguing instead for the need to identify – through the notion of the ‘niveau’ – a particular kind of creative power at work in the dialectical field of the everyday – its residual quality“ (Sheringham, *Everyday Lifes*, S. 148).

postmodernism), a conceptualization of global change, a conversation with feminism.”²⁷ Andy Merrifield wiederum vergleicht Lefebvres Ansatz und Begriff des Alltagslebens mit der Quantenphysik: „[B]y going small, by delving into the atomic structure of life as it is really lived, you can understand the whole structure of human universe.”²⁸ Diese an Simmel erinnernde breite Öffnung für alle Erscheinungen des Alltagslebens und der zielgenaue Fokus auf das Konkrete des gelebten Alltags ermöglichen es Lefebvre, immer wieder stichprobenartig auf einzelne Aspekte solcher oben beschriebenen Verwerfungslinien, an denen sich scheinbar nicht zu konsolidierende Pole gegenüberstehen, zu konzentrieren.

Weder das Alltagsleben noch dessen Analyse dürften dabei enthistorisiert betrachtet werden. Die Fragmentierung des Alltags wird stattdessen als spezifisches historisches Phänomen im Zuge einer Korrumpierung des menschlichen Daseins durch Technologie, Bürokratie und oppressive politische Führung – Lefebvre kann und will sein marxistisches Erbe nicht verstecken – als gegebene Lebensrealität verstanden, dem eine individuelle subjektive Erfahrung gegenüberstehe. Lefebvre nimmt also eine pessimistische Jetztzeitbestimmung vor, die jedoch im Sinne eines „everyday utopianism“²⁹ die Lösung in sich trage. Mit einer am Ende des zweiten Teils der *Critique* entwickelten „Théorie des moments“³⁰ (CVQ II 340-357) benennt Lefebvre sein utopisch-revolutionäres Schlüsselmotiv. Bereits im ersten Band der *Critique* stellt Lefebvre das Fest („la fête“) für das Alltagsleben als besonders bedeutungsvoll dar. Doch so sehr sich das Fest vom Alltagsleben abhebe, unterscheide es sich davon doch nur „par l’explosion des forces lentement accumulées dans et par cette vie quotidienne elle-même“ (CVQ I 216). Lefebvre versteht das Fest also als ein Moment, in dem aufgestaute Energien zur Entladung gelangen, die aus dem Alltagsleben selbst resultieren, ohne sich dabei jedoch zu verausgaben und die sich so gegenseitige Befeuerung von Alltag und *moment* zum Erlöschen zu bringen – eine Dynamik der Akkumulation und Entladung von Spannungspotenzialen, die vor allem die Augenblicksästhetik Virginia Woolfs charakterisiert. Genau diese aller utilitaristischen Logik zuwiderlaufende, unproduktive Verausgabung im Moment stelle das im Alltagsleben schlummernde revolutionäre Potenzial dar, das sich trotz der historischen Verdrängung des

²⁷ Elizabeth Lebas, „The Critique of Everyday Life. Introduction“, in: *Henri Lefebvre. Key Writings*, hg. v. Stuart Elden, Elizabeth Lebas und Eleonore Kofman, London u.a.: Bloomsbury, 2003, S. 77-79. Hier: S. 78.

²⁸ Andy Merrifield, *Henri Lefebvre. A Critical Introduction*, New York: Routledge, 2006, S. 5.

²⁹ Michael E. Gardiner, „Everyday Utopianism. Lefebvre and his Critics“, in: *Cultural Studies* 18:2/3, 2004, S. 224-254.

³⁰ Sowohl Sheringham als auch Gardiner sehen Lefebvres Theorie des *moments* stark beeinflusst durch seine Auseinandersetzung mit den Situationisten (vgl. Sheringham, *Everyday Lives*, S. 158-174 und Gardiner, *Critiques of Everyday Life*, S. 102-126). Sara Nadal-Mesó führt die Ereignisse im Mai 1968 sowie Lefebvres Beschäftigung mit dem Surrealismus als maßgebliche Einflussfaktoren auf (vgl. Dies., „Lessons in Surrealism. Relationality, event, encounter“, in: Goonewardena u.a. (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*, S. 161-175).

Festes aus dem Alltag, wofür Lefebvre das Umwidmen heidnischer Feste und Rituale durch den christlichen Kirchenkalender verantwortlich macht (vgl. CVQ I 224), behauptete: „A travers de les changements, un ‚quelque chose‘ reste. Nous dirons que c’est le *moment*“ (CVQ II 341f. Hervorhebung im Original). Diese Theorie des Moments verbindet Lefebvres gesellschafts- und geschichtskritische Modell mit einer Phänomenologie des Alltagslebens, die für diesen Zusammenhang besonders interessant ist. Dabei stellt auch Lefebvres Modell des Augenblicks nicht nur einen Moment (minimaler) zeitlicher Ausdehnung dar, sondern etabliert einen besonderen Modus der Wahrnehmung und des Bewusstseins.

Lefebvres Theorie fußt auf einer tiefen Abneigung gegenüber Bergsons Vorstellung der Dauer als Bewusstseinsmodell der menschlichen Zeiterfahrung.³¹ Gegen das in der Philosophie Bergsons vorgestellte ‚unförmige psychologische Kontinuum‘ (vgl. CVQ II 342) setzt Lefebvre ein Zeit- und Bewusstseinsmodell, das sich an der heterogenen Erfahrung des Alltagslebens orientiert: Analog zum Erleben von Brüchen, Rupturen und spontanen explosionsartigen Entladungen wird der Moment zum wichtigen Faktor der Erfahrung, der die Vorstellung der linearen Zeit aufbricht und einen Modus der besonderen Aufmerksamkeit darstellt:

Le moment, c’est une forme supérieure de la répétition, de la reprise et de la réapparition, de la reconnaissance portant sur certains rapports déterminables avec l’autre (ou l’autrui) et avec soi. A l’égard de cette forme relativement privilégiée, les autres formes de répétition ne seraient donc que du matériel ou du matériel, à savoir : la succession des instants, les gestes et les comportements, les états stables qui réapparaissent après interruption ou intermittences, les objets ou œuvres, les symboles enfin les stéréotypes affectifs (CVQ II 344).

Wie Joyces *Epiphanies* oder Woolfs *Moments of being* sind auch die *moments* Lefebvres als Augenblicke intensiven Erlebens konzipiert, die aus der Gleichförmigkeit des Selbstverständlichen aufscheinen und eine ganz eigene Zeitlichkeit besitzen, die als innerer Widerspruch ihr besonderes Potenzial auflädt:

Il veut durer. Il ne peut pas durer (pas longtemps). Cette contradiction interne lui confère son intensité, poussée jusqu’au paroxysme lorsque dans la plénitude se présente l’inéluctabilité de la fin. Sa durée ne peut s’assimiler ni à une évolution continue, ni à du pur discontinu (mutation brusque ou ‚révolution‘). Elle ne peut se définir que comme *involution*. Le moment, essentiellement présent (modalité essentielle de la présence), a un commencement, un accomplissement et une fin, un avant et un après relativement bien définis. Il a une histoire : la sienne... (CVQ II 345. Hervorhebung im Original)

Beispiele für solche Momente, die an de Certeaus taktische Finten erinnern, sind neben dem Fest „l’amour, le jeu, le repos, la connaissance, etc.“, ohne dass diese Liste abschließend sei (CVQ II 344). Als Figuration der Akkumulation und der Involution des Alltäglichen ist der

³¹ Dazu ausführlich vgl. Merrifield, *Henri Lefebvre*, S. 27f.

moment sowohl Ausdruck einer individuellen Geschichte wie Ausdruck eines überindividuellen Geschichtsprozesses (vgl. ebd.). So ordnet Lefebvre den *moment* in eine Vorstellung von Geschichte ein, die geleitet ist von der Idee des Spontanen und Zufälligen, in der – so funktioniert Lefebvres Wende – ein Potenzial zur Revolution liege.

„*Tout moment devient un absolu. Il peut s'ériger en absolu. Il doit même s'ériger en absolu. Or l'absolu ne peut se concevoir, encore moins se vivre*“ (CVQ II 346. Hervorhebung im Original), lautet Lefebvres sechstes Kriterium des *moment*, das aus seiner besonderen Zeitlichkeit resultiert. Als Paradox des „le possible-impossible“ (CVQ II 347) stellt der *moment* als „la tentative visant la réalisation totale d'une possibilité“ (CVQ II 348) eine Bewusstwerdung der persönlichen und somit der Möglichkeiten des Alltagslebens dar, die, einmal erkannt und den alltäglichen Modi von Repetition, Akkumulation und Involution folgend, langfristig zur gesellschaftlichen Transformation führen könne. Im *moment* scheint so das Potenzial für eine Veränderung auf, ohne dabei selbst zum Katalysator der Veränderung zu werden. Diese Überwindung verlegt Lefebvre in die Utopie:

Désaliant par rapport à la trivialité de la vie quotidienne – dans le sein de laquelle il se forme, mais dont il émerge – et par rapport aux activités parcellaires qu'il surmonte, le moment de-vient aliénation. Précisément parce qu'il se proclame absolu, il provoque et délimite une aliénation déterminée. [...] Il va à l'échec, il y court. [...] Le lien de tragique avec le quotidien nous apparaît profond: le tragique se forme dans le quotidien, naît du quotidien et y rentre : tragique de la décision initiale et constitutive, de la proclamation d'un absolu, du déchirement, de l'aliénation, de l'échec au cœur de l'accomplissement, du retour dans le quotidien pour recommencer. Ainsi se détermine la contradiction ‚trivialité-tragédie‘, dont nous osons affirmer qu'elle peut se surmonter, et que la théorie des moments doit s'ouvrir sur l'horizon de son dépassement... (CVQ II 347)

Der *moment* eröffnet ein ähnliches dialektisches Verhältnis von Einzelnem und Ganzem, wie dies bereits für die Relation von *niveau* und *totalité* beobachtet werden konnte. Definiert über die Attribute „discerné, situé, distancié“ (CVQ II 350) verdichten sich darin das Kontingente und Transitorische und hinterlässt einen Eindruck, der wiederum nicht von Dauer ist, sondern in der Momenthaftigkeit seiner Präsenz die Endlichkeit einer solchen „totalité détotaillée“ (CVQ I 89) performativ zum Ausdruck bringt. „Nous reconnaissons le mouvement dialectique ‚totalisation-négativité‘ ou ‚aliénation-désaliénation-aliénation nouvelle““ (CVQ II 351). Lefebvre erhofft sich aus dieser dialektischen Bewegung ein utopisches Potenzial zur Transformation, die aus der Dynamik selbst resultiere.

So entreißt Lefebvres Kritik das Alltagsleben dem marxistischen Verlustnarrativ, ohne sich ganz von diesen Wurzeln befreien zu können. Von besonderem Interesse für diese Untersuchung ist zunächst die Wende von einem durch Institutionen und Bürokratie vorproduzierten Alltagsobjekt hin zu einem räumlichen Modell als Grenzgebiet von Individuellem und

Allgemeinem, in dem sich das Individuum in seiner Individualität wie in seiner historischen Verfassung als Gattungswesen auslebt, schult und trainiert. Über diese Dimension des Ethischen hinaus misst Lefebvre dem Alltagsleben eine Funktion als besondere Form der Wahrnehmung und der Erfahrung zu. Nur im Alltagsleben selbst lässt sich die Erfahrung der Entfremdung wieder produktiv machen, indem der dort exklusiv zu erlebende repetitive Rhythmus von Akkumulation und Involution eine Dynamik eröffnet. Vor allem die ‚Theorie der Momente‘ schließt so an die Wirkmacht des Augenblicks-Motivs an. Während Lefebvre sich einen Anstoß zu politischen und gesellschaftlichen Veränderungen erhofft, die so aus dem Alltag heraus entstehen, sich dort sammeln, und zum Vorschein kommen, stellen epiphane Augenblicke Momente der extremen Subjektivität dar, die wiederum den kreativen Prozess anstoßen, sich und das Individuum darin reflektieren und letztlich auf sich selbst zurückweisen. Wie sich zeigen wird, findet Virginia Woolf in dieser Dynamik ein wirkungsvolles literarisches Mittel, um in ihren häufig nur als besonders anschauliche Beispiele einer modernistischen Ästhetik unterschätzten Werken eine eigene gesellschafts- und kulturkritische Agenda zu verfolgen.

Die große Bedeutung von Lefebvres Ansatz liegt in der immensen Reichweite und der grundlegenden Etablierung des Gegenstands Alltag im kulturwissenschaftlichen Diskurs: Als Gesellschaftstheorie und kulturevolutionäre Schrift in einem zählen die *Critiques de la vie quotidienne* neben Michel de Certeaus späten Schriften zu den „vielseitigsten Werkzeugkisten der Kulturwissenschaften“³², entwirft Lefebvre neben seiner Kritik an der bisherigen Alltagstheorie doch auch ein kulturwissenschaftliches Programm.

³² Marian Füssel, „Ein Denker des Anderen“, in: Ders. (Hg.), *Michel de Certeau. Geschichte – Kultur – Religion*, Konstanz: UVK, 2007, S. 7-19. Hier: S. 10.

3.2 „Tout est quotidien, dans le quotidien“ – Maurice Blanchots Ontologisierung des Alltags

Auch Maurice Blanchot (1907-2003) versteht das Alltagsleben in seinen Ausführungen als in sich zutiefst paradox: „Le quotidien: ce qu’il y a de plus difficile à découvrir.“³³ Mit diesem ersten Satz seines Essays „La Parole quotidienne“ (1962), der zunächst unter dem Titel „L’homme de la rue“ als Besprechung des zweiten Bandes von Lefebvres *Critique* in der *Nouvelle Revue Française* erschien, konstatiert der französische Literaturtheoretiker, Journalist und Schriftsteller das Alltägliche als problematischen Gegenstand, der nicht nur in sich rätselhaft ist, sondern sich bereits der Entdeckung entzieht und so jeden Annäherungsversuch enorm erschwert, wenn nicht gar komplett verhindert.

Ausgehend von diesem Axiom sind Blanchots Ausführungen darum bemüht, diese Kernqualität des Flüchtigen aufrechtzuerhalten: „[L]e quotidien échappe, c’est sa définition“ (PQ 359). Alltag werde definiert durch eine seltsame unstoffliche Opakheit und Formlosigkeit, widersetze sich gar der Form. Während das Alltagsleben für Lefebvre ein komplexes Objekt der Analyse darstellt, tendiere der Alltag laut Blanchot dazu, sich dieser zu entziehen, präsentiere sich gar als Sphäre der semiotischen Instabilität. So unterscheidet sich Blanchots Betrachtung darin prinzipiell von Lefebvres Ansatz, da Blanchots Interesse weniger auf die historisch bedingten gesellschaftlichen Umstände zielt, sondern grundsätzlich die Frage aufwirft, wie es so etwas wie ein Sprechen vom Alltag oder gar einen Alltagsdiskurs geben könne, wenn das Alltägliche doch ein Phänomen der Unsichtbarkeit ist. Blanchot fragt sich folglich, wo dieses Phänomen der Flüchtigkeit angetroffen werden könne. Als Dimension der allgemeinen menschlichen Erfahrung müsse *le quotidien* weder in den Zentren der institutionalisierten Macht – dies sind laut Blanchot z.B. die Kirche, Büros, Bibliotheken oder Museen – noch in der Natur gesucht werden, stattdessen sei der öffentliche Raum der Straße der prädestinierte Ort, um des Alltäglichen ansichtig zu werden (vgl. PQ 362). Damit rückt Blanchot seinen ‚Alltagsmenschen‘, den titelgebenden *l’homme de la rue* in eine direkte Nähe zu den flanierenden Gegenwartsbeobachtern Baudelaires und Benjamins.

Wie Lefebvre begreift auch Blanchot das Alltägliche als ein Spannungsverhältnis, das sich jedoch weniger entlang der Pole Individuum und Gesellschaft aufzieht, sondern die Erfahrbarkeit von Alltag als paradoxes Erleben betrifft: Der Alltag sei sowohl oberflächlich wie tief verankert, fremd und zugleich vertraut, unbedeutend und fundamental bedeutsam,

³³ Maurice Blanchot, „La parole quotidienne“, in: Ders., *L’entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, S. 355-366. Hier: S. 355. Im Folgenden werden Zitate dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „PQ“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

unsichtbar und dennoch mit einer dauernden Präsenz ausgestattet (vgl. PQ 361), wodurch auch das Individuum dieser Ambivalenz des Alltags ausgesetzt sei und sich dadurch ständig der Bedrohung gegenüber sehe, selbst den Status als Subjekt der Beobachtung zu verlieren (vgl. PQ 356).

Le quotidien où l'on vit comme en dehors du vrai et du faux, est un niveau de la vie où ce qui règne, c'est le refus d'être différent, l'animation encore indéterminée, sans responsabilité et sans autorité, sans direction et sans décision, une réserve d'anarchie, puisque rebutant tout début et déboutant toute fin. Et l'homme de la rue est foncièrement irresponsable, il a toujours tout vu, mais témoin de rien ; il sait tout, mais n'en peut répondre, non par lâcheté, mais pas légèreté et parce qu'il n'est pas vraiment là (PQ 362).

Während das Individuum so einerseits ständig in seinem Subjektstatus bedroht sei, stelle sich der anonymisierende Modus des Alltäglichen doch auch als Befreiung dar: „Le quotidien est le mouvement par lequel l'homme se retient comme à son insu dans l'anonymat humain. Dans le quotidien, nous n'avons pas de nom, peu de réalité personnelle“ (PQ 361f.). Nur im Alltäglichen kann der Mensch sich zugleich als Einzel- wie als Gattungswesen erleben.

Sichtbar bzw. wahrnehmbar werde der Alltag, das „rien ne se passe“ (PQ 360), nur dann, wenn er entweder zur Belastung für das Individuum oder fälschlicherweise positiv überhöht werde. Solchermaßen immer nur in der verfremdenden Transformation überhaupt objekthaft erscheinend und zu fassen, entziehe sich der Alltag der wissenschaftlichen Reflexion, die somit nicht nur sinnlos, sondern auch überflüssig sei (PQ 357). Wie Michel de Certeau rückt auch Blanchot die Praxis des Alltagslebens in den Fokus seiner Betrachtung: In repetitiven Tätigkeiten wie Arbeiten, Kochen oder Einkaufen eröffne sich eine Dimension der Möglichkeiten, „l'ensemble indéterminé des possibilités humaines“ (PQ 364), die jedoch nicht zum Ort der potenziellen politischen und gesellschaftlichen Veränderung werde.

Anders als der von Lefebvre entwickelte Begriff der Ebene, der vor allem auf die Rupturen und Zwischenräume verweist und so ein fruchtbar zu machendes Konzept von Totalität vorstellt, versteht sich Blanchots Begrifflichkeit des *niveau* (PQ 358) als Konzept einer statischen Räumlichkeit, die dem Alltag als nur eine von vielen Dimensionen einer grundsätzlich durchorganisierten und durchhierarchisierten Existenz nur den Stellenwert einer illusionistischen Freiheit zumisst, die wiederum nicht aus einem versteckten Potenzial entstehe, sondern auf der einfachen Tatsache beruhe, dass diese Sphäre in sich undurchschaubar und somit geheimnisvoll bleibt. Nichterfassen bedeutet in diesem Fall Nichtwissen, was jedoch nicht notwendigerweise ein epistemologisches Problem darstellt. Wo Lefebvre das Fest als Erscheinungsform des dem Alltag inhärenten revolutionären Potenzials bestimmt, verschiebt sich Blanchots Betrachtung mittels des historischen Beispiels der revolutionären Terrorherrschaft

auf die bürokratisch gesicherte und manifestierte Totalisierung des Ausnahmezustands (vgl. PQ 355). Gegen die in diesem Beispiel zugespitzte Bedrohung der „existence publique“ rette nur die Undurchschaubarkeit des Alltagslebens, die „existence oblique“ (ebd.). Während Lefebvre für eine Repolitisierung des Privaten plädiert, geht Blanchot von einer Inkommensurabilität des Öffentlichen und des Privaten aus, die sich in der Undurchschaubarkeit des Alltagslebens niederschlägt. Blanchot hält so am antagonistischen Gesellschaftsmodell von passivem Individuum und repressiver Autorität fest, in dem eine Politisierung des Alltagslebens ein Anerkennen der staatlichen Macht in das private Leben bedeuten würde. Mit seiner Theorie der Momente kann Lefebvre einen Ausweg aus diesem Verhältnis aufzeigen. Die Bedeutung von Blanchots Ansatz muss so im rigorosen Anerkennen des Alltags als Paradox oder Oxymoron³⁴ gesehen werden, das weniger um eine anwendbare oder lösungsorientierte Definition bemüht ist, sondern Alltag als ontologische Kategorie³⁵ zur Darstellung bringt.

³⁴ Vgl. Sheringham, „Attending to the Everyday“, S. 189.

³⁵ Sheringham und Hui Bon Hoa verweisen hier auf den starken Einfluss Heideggers auf Blanchots Konzept. Vgl. Sheringham, „Attending to the Everyday“, S. 189 sowie Hui Bon Hoa, „Totality and the Common“, S. 63-65.

3.3 Der Zoo der Alltagspraktiken - De Certeaus Poetik des Alltagslebens

Als weiterer wichtiger Vertreter der Alltagstheorie, der eine Art Konsolidierung von Lefebvres und Blanchots Ansatz vornimmt, gilt Michel de Certeau (1925-1986), dessen Werk ähnlich breit gefächert und Produkt langer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theorien und gesellschaftlichen Ereignissen ist wie Henri Lefebvres. Nach einem Studium der Altphilologie, klassischen Literatur und Philosophie sowie einem Doktorat in Theologie trat de Certeau 1956 in den Jesuitenorden ein. Bis in die 60er-Jahre verfasste er vor allem religionshistorische Studien, bevor er sich zunehmend aktuellen gesellschaftlichen Fragen zuwandte. Starken Einfluss hatten die Studierendenproteste 1968, in deren Zuge sich seine Studien immer stärker mit den kulturellen Praktiken des Alltagslebens befassten. Wie Lefebvre wurde de Certeau zum gefragten Vortragenden und Lehrer. Er unterrichtete nicht nur diverse Seminare in Frankreich, sondern lehrte auch in Mexiko und den USA, bevor er 1984 einen Ruf an die *Ecole des Hautes Études des Sciences Sociales* in Paris erhielt.³⁶ Die bis zu seinem Tod 1986 entstandenen Schriften lassen sich disziplinär nicht eindeutig zuordnen³⁷: Nach frühen theologischen und historiographischen Texten verfasste de Certeau in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens neben Studien zur Anthropologie, Semiotik und Psychoanalyse soziologische Schriften zum Konsumverhalten, mit denen er auch über Frankreich hinaus (vor allem posthum) Berühmtheit erlangte. Ähnlich wie bei Lefebvre befeuerte auch hier die Übersetzung seiner heute als Hauptwerk geltenden Schrift *L'invention du quotidien I. Arts de faire* (1980)³⁸ ins Englische (*The Practice of Everyday Life*, 1984; dt. *Die Kunst des Handelns*, 1988) seinen Status als weltbekannter Theoretiker und die Bedeutung seiner Schriften für die Weiterentwicklung der Cultural Studies.³⁹ Obwohl *L'invention du quotidien* vor allem zusammen mit *L'invention du quotidien II. Habiter, Cuisiner* (1990), eine von de Certeaus Mitarbeiter:innen Luce Giard und Pierre Mayol durchgeführte und auf Feldarbeit und Interviews beruhende Studie zu konkreten Formen der

³⁶ Vgl. Füssel, „Der Denker des Anderen“, S. 7-10.

³⁷ Für eine ausführliche Darstellung zu den zahlreichen Denktraditionen in de Certeaus Werk vgl. Jeremy Ahearn, *Michel de Certeau. Interpretation and its Other*, Cambridge: Polity Press, 1995. Vgl. dazu auch Ben Highmore, *Michel de Certeau. Analysing Culture*, London: Continuum International, 2006, v.a. S. 117-147.

³⁸ Diese erste Ausgabe von 1980 ist das Ergebnis eines Auftrags des französischen Kultusministeriums, das de Certeau 1974 um einen Bericht zur zukünftigen kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung Frankreichs gebeten hatte.

³⁹ Vgl. Veronika Krönert, „Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand“, in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas, Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 47-57. Hier: S. 48. Gardiner verweist darauf, dass de Certeaus Ansatz weniger mit der abstrakten Theorie seiner Zeitgenossen und französischen Landsleute als mit der britischen Sozialgeschichte und Kulturosoziologie etwa eines Raymond Williams oder Richard Hoggart zu tun habe, was nicht zuletzt auch seine Beliebtheit innerhalb der Cultural Studies erkläre. Vgl. Gardiner, *Critiques of Everyday Life*, S. 159.

Kohabitation⁴⁰, heute zu den Grundlagentexten der Untersuchung populärkultureller Phänomene zählt und dabei so etwas wie ein methodisches Multifunktionswerkzeug darstellt, stellt diese Arbeit doch vor allem eine Theorie der Alltagspraktiken vor dem Hintergrund der Beziehungen von Diskurs und Materialität, Theorie und Alltagsleben sowie Autorität und Banalität der diskursiven Ökonomie der Moderne vor.

Für den hier vorangetragenen Zusammenhang ist de Certeaus Studie von besonderer Relevanz, da sie den ursprünglich und am prominentesten von Lefebvre entwickelten Ansatz ausweitet und zugleich verfeinert. Weitere besondere Gewichtung erhält diese Studie darüber hinaus aufgrund ihrer besonderen Ausrichtung: Sie nimmt das, was den Alltag im Kern ausmacht, die Handlungen und Lebensäußerungen selbst zum Gegenstand, ohne bloß deren abstrakten Erscheinungsformen (etwa die Wiederholung) oder die Auswirkungen auf das Subjekt als Träger des Alltags in den Blick zu nehmen. De Certeaus Ansatz, so könnte man sagen, bedient sich einer anderen, einer umgekehrten Optik, mit der es gelingt, die wissenschaftliche Distanz zu unterlaufen und dennoch aufrechtzuerhalten. Mithilfe dieser „*retournement du regard analytique*“⁴¹ gelingt de Certeau eine bis dahin nicht erreichte Nähe zum untersuchten Gegenstand, die das Paradox des Alltags im eigenen Diskurs zur Darstellung bringen kann. Auch de Certeau erkennt an, dass das Alltagsleben vor allem den wissenschaftlichen Diskurs vor ein kaum zu überwindendes Problem stellt, da der Diskurs den Alltag immer schon verändert, das Banale entbanalisiert und somit seiner Alltäglichkeit beraubt werde. Um diese Problematik ‚fintenreich‘ auszuhebeln, erfindet bzw. ‚frisiert‘ de Certeaus Ansatz das Gewöhnliche des Alltags als etwas Anderes um, das zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung wird: Das Banale ist das Konkrete, dem sich so wiederum angenähert werden und das befragt werden kann.

So stellt auch de Certeau seine Überlegungen in den Kontext der Theorie einer modernen, d.h. sich vorrangig durch das Prinzip des Kapitalismus reproduzierenden Gesellschaftsordnung, jedoch nicht in die marxistische Tradition, sondern in den Kontext von Foucaults Untersuchungen zur Gemeinsamkeit von Machtverhältnissen und Erkenntnisbeziehungen. Als kritische Antwort

⁴⁰ Vgl. Während Mayol in ‚Habiter‘ (S. 15-185) die Beziehung der Bewohner eines Lyoner Vorortes, der eine lange Tradition in der Seidenspinnerei hat, zu ihrem Quartier analysiert, rückt Giard in ihrer ‚Faire-la-cuisine‘ überschriebenen Untersuchung die Alltagspraktik des Kochens in den Fokus. Indem Giard ihre Analyse dem ‚*peuple féminin des cuisines*‘ widmet, arbeitet sie gegen die bis dato unterrepräsentierte weibliche Erfahrungsdimension des Alltags an. Vgl. Michel de Certeau, Luce Giard und Pierre Mayol, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner* Paris: Gallimard, 1994, S. 219. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „IQ II“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen. Für eine ausführliche Darstellung und Einordnung der Forschungsprojekte vgl. Sheringham, *Everyday Life*, S. 237-247.

⁴¹ Vgl. „Il fallait saisir sur le vif la multiplicité, non pas les rêver [...] il y avait en jeu le désir d'un retournement du regard analytique [...] pour réussir, ce retournement devait s'appuyer sur une mise en évidence dans l'ordre des faits et sur une mise en intelligibilité dans l'ordre de la théorie“ (IQII V, Hervorhebung im Original).

auf die machtanalytischen Ausführungen in *Surveiller et punir* (1975) erkennt de Certeau die Bedeutung von Foucaults Narrativ der Verschiebung von Machtstrukturen im modernen Zeitalter grundsätzlich an, bemängelt jedoch die Bedeutung disziplinärer Mechanismen für gesellschaftliche Funktionsweisen als zu vereinfachend (vgl. IQ I xxxixf.). Weder eindeutig dem Poststrukturalismus noch der revolutionären Soziologie à la Lefebvre zuzuordnen, betont de Certeau stattdessen die Bedeutung der menschlichen Handlungsmächtigkeit und die Möglichkeit zum Widerstand gegen die Hegemonie der technokratischen Eliten und der bürokratisierten und institutionalisierten Macht mittels Aneignung und kreativer Auslegung, wobei sein Blick immer auf das Andere, das Benachteiligte, Marginale und Unsichtbare gerichtet ist, wie der de Certeau-Biograph Jeremy Ahearne feststellt.⁴² Als Sphäre dieses mikropolitischen und -theoretischen Potenzials betrachtet de Certeau das alltägliche Leben, das nicht als ein System, sondern als Summe der vielzähligen, traditionellerweise auf das Banale und Nebensächliche reduzierten, *praktischen* Handlungen und Verhaltensweisen aufgefasst wird und in seiner Analyse den theoretischen Begriff der Kultur ersetzt.

Ohne diesen theoretisch und diskursiv abgesteckten und so vororganisierten Bezugsrahmen stelle das Alltagsleben sich jedoch auch als Problem der Herangehensweise heraus, das sich dann offenbart, „quand, au lieu d’être, comme c’est habituellement le cas, un discours sur d’autres discours, la théorie doit s’avancer au-dessus d’une région où il n’y plus de discours“ (IQ I 97). Die Spezialisierung der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen stelle hier keine brauchbare Methodik zur Verfügung:

Sans remonter au déluge, depuis Kant aucune recherche théorique n’a pu se dispenser, plus au moins frontalement, d’explicitement sa relation à cette activité sans discours, à ce ‚reste‘ immense constitué par ce qui, de l’expérience humaine, n’a pas été apprivoisé et symbolisé dans un langage. Une science particulière évite cette confrontation directe. Elle se donne les conditions a priori pour ne rencontrer les choses que dans un champ propre et limité où elle les ‚verbalise‘. Elle les attend dans le quadrillage de modèles et d’hypothèses où elle peut les ‚faire parler‘ [...] (ebd.).

Die ‚theoretische Fragestellung‘ im Sinne de Certeaus hingegen

n’oublie pas, ne peut pas oublier qu’outre le rapport de ces discours scientifiques les uns avec les autres, il y a leur commune relation avec ce qu’ils ont pris soin d’exclure de leur champ pour le constituer. Elle se lie au pullulement de ce qui ne parle pas (pas encore?) et qui a, entre autres, la figure des pratiques ‚ordinaires‘. (IQ I 98, Hervorhebung im Original).

⁴² Jeremy Ahearne, *Michel de Certeau*, S. 2. Vgl. auch Richard Terdiman, „The Marginality of Michel de Certeau“, in: *The South Atlantic Quarterly* 100:2, 2001, S. 399-422. Ian Buchanan sieht in de Certeaus kulturanalytischen Ansatz, der das widerständige Potenzial in den Mittelpunkt rückt, Parallelen zu den Arbeiten von Gilles Deleuze und Félix Guattari (vgl. Ders., *Michel de Certeau. Cultural Theorist*, London: Sage, 2000).

Vor dem Hintergrund von Foucaults und Bourdieus Ansätzen zu gesellschaftlichen Praktiken und Institutionen⁴³ rückt de Certeau mittels einer „Wissenschaft der Singularität“⁴⁴ eben die Prozeduren in den Mittelpunkt, die gleichsam durch das Netz des Diskurses rutschen. Diese verborgenen Logiken des Alltags, die sich in den zumeist schriftlosen Praktiken und Erzählungen artikulieren, entziehen sich jedoch der traditionellen wissenschaftlichen Analyse, sodass ein Ansatz gefunden werden müsse, der dieser heterogenen und diskursiv nicht fassbaren Qualität entgegenkomme.⁴⁵

Referenzpunkt ist mit Rückgriff auf Foucaults einflussreiche Arbeiten so zunächst die Frage nach den Machtverhältnissen zwischen der herrschenden Ordnung sowie den diese Ordnung wiederum stützenden Strukturen und dem ‚angeblich zu Passivität und Anpassung verurteilten Verbraucher‘ (vgl. IQ I xxxv). Allerdings verwehrt er sich ausdrücklich gegen diese im Bild der ‚bewegungslosen Hammelherde‘ gefasste Vorstellung (vgl. IQ I xxxvi) der gängigen Massenkulturtheorie, die die Subjekte des Alltags zu durch die Medien entmündigten, stummen Konsumenten deklariert. Stattdessen etabliert de Certeau eine aktive und produktive Lesart des Konsumierens, die entlang einer ‚operativen Logik‘ (vgl. IQ I xxxvi) der unzähligen Praktiken, die den Alltag organisieren und strukturieren, ‚ans Licht gebracht werden sollen‘ (ebd.) und so auch das identitätspolitische Potenzial betont. In einem an Metaphern und Anspielungen reichen, oft literarisch anmutenden Text, der sich der linearen Argumentation entzieht, schildert de Certeau diese leitmotivischen „coups“ (IQ I liii)⁴⁶ als exemplarische Erzählungen der alltäglichen Praktiken mit dem Ergebnis, dass die Form seiner Gesellschaftsanalyse hier den Gegenstand selbst widerspiegelt: Das ‚Wildern‘ (IQ I xxxvi), ‚subversive Unterwandern‘ (IQ I

⁴³ Vgl. v.a. Kapitel 5 von *L'invention du quotidien I* (S. 97-117). Vgl. dazu Lawrence Grossberg, „Alltag“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Kulturen*, hg. v. Hans-Otto Hügel, Stuttgart: Metzler, 2003, S. 102-108. Hier v.a. S. 108f.

⁴⁴ Rainer Winter, „Das Geheimnis des Alltäglichen. Michel de Certeau und die Kulturanalyse“, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 32:4, 2007, S. 21-39. Hier: S. 25. Vgl. in diesem Zusammenhang auch: de Certeau, Giard und Mayol verstehen die „science pratique du singulier“ als besondere Herausforderung ihres Ansatzes, der es sich zur Aufgabe macht, das Singuläre des Mikro-Levels im Blick zu behalten. Michel de Certeau, Luce Giard und Pierre Mayol, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner* Paris: Gallimard, 1994, S. 353.

⁴⁵ De Certeaus enge Mitarbeiterin beschreibt die Methodik der Forschergruppe folgendermaßen: „Comment saisir l'activité des pratiquants, comment aller a contrario des analyses sociologiques et anthropologiques? Il fallait avec nos faibles forces, et sans autre illusion que notre enthousiasme, ouvrir un immense chantier: définir une méthode, trouver des modèles à mettre en application, décrire, comparerait différencier des activités par nature souterraines, éphémères, fragiles et circonstancielles, bref chercher en tâtonnant à élaborer une science pratique du singulier“. (IQII V).

⁴⁶ Das Wissen über diese ‚Coups‘ und Finten versteht de Certeau als eine quasi genetisch und generisch im Menschen verankerte Kenntnis: „Ces performances opérationnelles relèvent de savoirs très anciens. Les Grecs les désignaient par le mètis. Mais elles remontent à bien plus haut, à d'immémoriales intelligences avec les ruses et les simulations de plantes ou de poissons. Du fond des océans au rues des mégapoles, les tactiques présentent des continuités et des permanences (IQ I xlvii). Zur Bedeutung des durch Marcel Detienne und Jean-Pierre Vernants in *Les Ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs* (1974) populär gemachten Konzepts der *mètis* für de Certeaus Arbeit vgl. ausführlich Sheringham, *Everyday Life*, S. 216f.

xxxviii) und ‚Umhervagabundieren‘ (vgl. IQ I xlv) lässt sich in de Certeaus mäanderndem Stil ablesen, wobei das kreativ-produktive ‚Umfrisieren‘ und die Technik der ‚bricolage‘ (vgl. IQ I xxxix) letztlich nicht nur die Taktik der geschilderten ‚Finten‘ und ‚Listen‘ („ruses“) (IQ I xxxvi) der nur scheinbar ‚schweigenden Mehrheit‘ (vgl. IQ I xliii) definiert, sondern die Poetik des Textes selbst darstellt.

Wie der Untertitel des ersten Bandes von *L'invention du quotidien* andeutet, unterstellt de Certeau Verbrauchenden eine prinzipielle ‚Kunstfertigkeit‘, „c'est-à-dire [une] consommation[] combinatoire[] et utilisatrice[]“ (IQ I xli), die Konsument:innen nicht als passiv gegenüber dem Druck der Warenwelt ausgesetzt, sondern findig und kreativ die Nischen und Lücken des Systems ausnutzend beschreibt. Dabei erkennt de Certeau an, dass diese aktive Form des Konsums zwar auf fremde Ressourcen angewiesen sei, allerdings entlang einer „ratio ‚populaire‘“ (ebd.) zu eigenen Zwecken ‚umfrisiert‘ werde. So ‚unterwanderten‘ Konsumierende im Sinne einer aktiven ‚Fabrikation‘, einer ‚Produktion‘, die Disziplinierung durch die von den ‚Systemen der (televisuellen, urbanen, kommerziellen etc.) Produktion definierten und besetzten Bereiche‘ (vgl. xxxvii).

De Certeau fasst zusammen:

A une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production, qualifiée de ‚consommation‘: celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant (IQ I xxxvii, Hervorhebungen im Original).

Konsum bedeutet solchermaßen produktiv gewendet nicht einen ‚eindimensionalen Assimilationsprozess‘, sondern einen ‚aktiven Prozess der Bedeutungsproduktion‘⁴⁷, der es umso notwendiger mache, zu untersuchen

comment une société entière ne s'y réduit pas; quelles procédures populaires (elles aussi ‚minuscules‘ et quotidiennes) jouent avec les mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les tourner; enfin quelles ‚manières de faire‘ forment la contrepartie, du côté des consommateurs (ou ‚dominés‘?), des procédés muets qui organisent la mise en ordre sociopolitique (IQ I xxxixf.).

Alltagspraktiken sind also ‚Aneignungspraktiken‘ (vgl. IQ I xliii), mittels derer aktiv Konsumierende soziokulturell vorproduzierte Produkte und Räume kreativ und zu eigenen Zwecken in Besitz nehmen und umformen, um sie in die ‚Ökonomie der eigenen Interessen und Regeln einzugliedern‘ (vgl. IQ I xxxix) und durch diesen spielerischen Prozess des ‚Gebrauchens‘,

⁴⁷ Krönert, *Michel de Certeau*, S. 49.

‚Manipulierens‘ und ‚Umfunktionierens‘ (vgl. IQ I 50) sinnhaft in den eigenen Alltag zu integrieren. So wird der ‚l’homme ordinaire‘ zum ‚Helden des Alltags‘⁴⁸, ohne dabei jedoch gegenkulturell oder individualistisch aufgeladen zu werden.⁴⁹

Das widerständige Potenzial zeichnet sich jedoch nicht nur in den kreativen und fintenreichen Prozeduren ab, sondern auch als ‚Mechanismen des Sich-Einrichtens, des Verharrens, des Sich-nicht-Ändern-Wollens, des Festhaltens an eingeübten Verhaltensmustern oder der geliebten Sozialität in der Nachbarschaft, die sich den Modernisierungsschüben entgegen stellen.‘⁵⁰ Veranschaulichende Beispiele für solche widerständigen Prozeduren, die in Summe als ‚Netz einer Antidisziplin‘ (vgl. IQ I xl) bezeichnet werden, findet de Certeau zum einen in Geschichte und Ethnologie⁵¹, aber auch in der Praxis des ‚auf eigene Rechnung Arbeiten‘, dem ‚faire de la perruque‘:

Ce phénomène se généralise partout, même si les cadres le pénalisent ou ‚ferment les yeux‘ pour n’en rien savoir. Accusé de voler, de récupérer du matériel à son profit et d’utiliser les machines pour son compte, le travailleur qui ‚fait la perruque‘ soustrait à l’usine du temps (plutôt que des biens, car il n’utilise que des restes) en vue d’un travail libre, créatif et précisément sans profit. [...] Avec la complicité d’autres travailleurs (qui font ainsi échec à la concurrence fomentée entre eux par l’usine), il réalise des ‚coups‘ dans le champ de l’ordre établi (IQ I 45).

Diese ‚Praktik der ökonomischen Umfunktionierung‘, die durch eine ‚Ästhetik von Spielzügen‘ und eine ‚Ethik der Beharrlichkeit‘ (vgl. IQ I 46) vollzogen wird, zielt nicht auf eine grundsätzliche Veränderung der sozio-ökonomischen Situation ab, vielmehr geht es darum, Freiräume oder – bildlich gesprochen – die Nahtkanten ‚dans les patchworks du quotidien‘ (IQ I xlv) zu finden und zu eröffnen.

Um eine theoretische Terminologie für die Untersuchung des ‚Verhältnisses der Prozeduren zu dem Kräftefeld, in das sie eingreifen‘ (IQ I xlv), zu finden, wird mittels einer ‚kriegswissenschaftlichen‘ Begrifflichkeit (‚une analyse *polémologique*‘) (ebd., Hervorhebung im Original) zwischen Strategien und Taktiken unterschieden; ein analytisches Modell, das, so Veronika Krönert, ‚der Widerspenstigkeit populärer Praktiken Rechnung trägt, ohne die disziplinierende Macht der herrschenden Verhältnisse auszublenden‘.⁵² Als ‚stratégie‘ versteht de Certeau ‚[...] le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d’un ‚environnement‘. [...] La rationalité politique,

⁴⁸ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag, 1988, S. 9.

⁴⁹ Vgl. Winter ‚Das Geheimnis des Alltäglichen‘, S.33.

⁵⁰ Ebd., S. 29.

⁵¹ So führt de Certeau das Beispiel der Wundererzählungen über den Heiligen Frei Damião an (vgl. IQ I 32-36).

⁵² Krönert, *Michel de Certeau*, S. 51.

économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique" (IQ I xlvi). Der Begriff „tactique“ wiederum bezeichnet

l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de *se tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et d'rassemblement de soi : elle est mouvement ,à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi' [...], et dans l'espace contrôle par lui. [...] Elle fait du coup par coup. Elle profite des ,occasions' et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties (IQ I 60f., Hervorhebung im Original).

De Certeau unterstreicht weiterhin die Abhängigkeit der Taktiken von der Dimension der Zeit⁵³:

[...] [D]u fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y ,saisir au vol' des possibilités de profit (IQ I xlvi).

Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse (IQ I 61).

Nicht von Dauer, sondern nur im günstigen Augenblick ausgeführt, verweisen de Certeaus Taktiken anders als Lefebvres langfristiges Modell zur gesellschaftlichen Veränderung nicht auf die Revolution oder den Umsturz des Systems. Vielmehr präferiert de Certeau das geschickte und finnenreiche Umgehen der disziplinierenden Kontrollversuche, welches im Alltag durch Aneignung fremd bestimmter Räume geschähe:

Beaucoup des pratiques quotidiennes (parler, lire, circuler, faire le marché ou la cuisine, etc.) sont de type tactique. Et aussi, plus généralement, une grande partie des ,manières de faire': réussites du ,faible' contre le plus ,fort' (les puissants, la maladie, la violence des choses ou d'un ordre, etc.), bons tours, arts de faire des coups, astuces de 'chasseurs', mobilités manœuvrières, simulations polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières (IQ I xlvi).

Als ein konkretes Beispiel für eine solche Alltagspraktik, die sich dem taktischen Modus der Aneignung bedient, wird neben dem Gehen, dem Reisen, dem Erzählen, dem Sprechen, dem Schreiben und Denken das Lesen vorgestellt. Als Tätigkeit des – im Wortsinn – Augenblicks trage die Lektüre alle Züge einer ,stillen Produktion' in sich: „[L]'activité liseuse présente [...] tous les traits d'une production silencieuse: dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère“ (IQ I xlix). Dennoch seien Lesende nicht in der

⁵³ Strategien wiederum werden mit einer gewissen räumlichen Stabilität verbunden: „Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte“ (IQ I xlvi). Durch räumliche Dominanz, die zur Permanenz strebt, widersetzen sich Strategien so gegen die Zeit.

Lage, dieses aus der Situation heraus entstandene Produkt zu ‚horten‘ oder ‚anzuhäufen‘. Dem ‚Zeitverschleiß‘ anheimgegeben,

[i]l insue les ruses du plaisir et d’une réappropriation dans le texte de l’autre: il y braconne, il y est transporté, il s’y fait pluriel comme des bruits de corps. Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une ‚invention‘ de mémoire. Elle fait des mots les issues d’histoires muettes. [...] [L]a mince pellicule de l’écrit devient un remuement de strates, un jeu d’espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s’introduit dans la place de l’auteur. Cette mutation rend le texte habitable à la manière d’un appartement loué. Elle transforme la propriété de l’autre en lieu emprunté, un moment, par un passant (ebd.).

Dieses finntenreiche Ausnutzen wird von de Certeau als taktisches Unterwandern der seit der Aufklärung ideologisch verankerten ‚Reformierungsmaßnahmen‘ (vgl. IQ I 239ff.) durch das Medium Buch inszeniert.⁵⁴ Gegen die ‚Gleichsetzung von Lektüre und Passivität‘, die auf der falschen, aber tief verankerten Vorstellung beruhe, dass Schreiben bedeute, einen Text zu ‚produzieren‘, Lesen jedoch, den Text eines Anderen zu ‚konsumieren‘, ohne ihn kreativ zu gestalten (vgl. IQ I 244), bringt de Certeau ein Manöver in Stellung, das Lesen als das ‚Herumwandern in einem vorgegebenen System‘ versteht, in welchem die Lektüre zu einer produktiven Tätigkeit wird, die wiederum ihren Gegenstand kreativ verändere:

[Le lecteur] ne prend ni la place de l’auteur ni une place d’auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur ‚intention‘. Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l’in-su dans l’espace qu’organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations (IQ I 245).

Stellvertretend für alle hier exemplarisch vorgestellten Praktiken des Alltags zeichnet sich in de Certeaus Definition auch das Lesen als eine Handlung aus, die innerhalb eines bereits regulierten Systems stattfindet, das sich im Gegensatz zu den aus der Situation heraus immer neu und spontan entwickelnden taktischen ‚Coups‘ und ‚Finten‘ räumlich, stabil, universal und zeitlos ist. Der unbeweglichen Lethargie dieser Systeme, um das bereits zitierte Bild der Hammelherde hier umzukehren, steht also eine mobile, sich ‚den Raum (zurück)erobernde‘ und solchermaßen ‚bearbeitende‘ Aneignung durch aktive Individuen gegenüber. Wie das Gehen in einer durch Stadtplanung und -entwicklung vorgefertigten Stadtlandschaft einer ‚ville-concept‘ (IQ I 145), vollziehe sich das Lesen innerhalb eines u.a. durch Kapiteleinteilungen, Paratexte oder auch einer mehr oder weniger stark aufscheinenden pädagogischen oder ideologischen

⁵⁴ De Certeau zeichnet diesen ‚mythe de l’Education‘ (IQ I 241.) vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart nach und entwirft so an dieser Stelle auch eine Medienkritik, der zufolge die Schrift die Wirklichkeit in einen Text verwandle. Die Evolution der Schrift, die Erfindung des Buchdrucks und die Entwicklung und Verfügbarkeit audiovisueller Medien führe dazu, dass der Text aus dem Klassenzimmer heraus als Ensemble von Maschinen, Technologien und Dispositiven zur Gesellschaft selbst werde. Die besondere Stärke der Alltagspraktiken, mittels derer dieser Bereich des Symbolischen herausgefordert wird, ist ihre Position jenseits des Diskurses. Das widerständige Potenzial ist in den Praktiken verkörpert bzw. läuft unbewusst in ihnen mit.

Agenda innerhalb dieses vorgegebenen Bezugssystems. Nicht die Tätigkeit des Lesens an sich, sondern die besondere ‚Machart‘, die de Certeau in Analogie zu literarischen ‚Stilen oder Schreibweisen‘ versteht (vgl. IQ I 51), erhebt den Lektürevorgang kurzfristig zur taktischen Tätigkeit.

Als weitere Gemeinsamkeit der Alltagspraktiken versteht Michael Sheringham ihre interne Vernetzung⁵⁵, die mittels diverser Analogien und Metaphern sprachlich ausgedrückt werde. Gilt die Leitmetapher des ‚Wilderns‘ als allen diesen Praktiken gemeinsame Methode, so sind alle diese Einzelpraktiken metaphorisch miteinander verknüpft, z.B. ‚liest‘ man eine Landschaft wie einen Text‘ (vgl. IQ I 246), das Gehen in der Stadt wird als Lektüre der räumlichen Umgebung (vgl. IQ I 142) oder das Lesen analog zum Reisen verstanden. Eine weitere Analogie wird zwischen dem Sprechen, das immer auch das Erzählen von Geschichten bedeute, und dem Gehen gezogen, denn beide Praktiken verknüpften Räume miteinander (vgl. IQ I 118ff.). Gerade diese Metaphorizität der Praktiken sei es, so Sheringham, die diese alltäglichen Handlungen zu repräsentativen Alltagspraktiken macht: „They are operations which, like metaphor, cut across established boundaries and hierarchies. It is insofar as they partake of the creative potential and mobility of metaphor itself that everyday practices are inventive.“⁵⁶ So bedeutet die metaphorische Verfasstheit der Alltagspraktiken de Certeaus ihre größte Stärke, mit Hilfe derer sie finstereich alle homogenisierenden Strategien, etwa die der traditionellen Wissenschaften, die dazu tendieren würden, diese oben genannten Praktiken als Folklore abzutun und somit aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuschließen (vgl. IQ I 46), unterwandern und kreativ ausnutzen.

Gewissermaßen als „das ungeschriebene Andere der Historiographie, der Massenkulturtheorie oder der soziologischen Makrotheorie“⁵⁷ erscheinen die sinnlich erlebten Praktiken des Alltags. Hier zeigt sich noch einmal, dass de Certeau kein revolutionäres Anliegen verfolgt, das eine komplette Umwandlung des Alltagslebens in eine unbekannte Zukunft verlegt, sondern eine durchaus optimistische Diagnose der Gegenwart stellt. Die von Lefebvre und Blanchot hervorgehobenen abstrakten Erscheinungsformen des Alltags wie die Routine, die Gewohnheiten, die Wiederholungen, von denen aus sie ihre Konzepte der Ambiguität entwickeln, werden hier in den Hintergrund gerückt und stellen das Material für den aktiven Produktionsprozess des Alltags dar.⁵⁸ Lefebvre fasst das Alltagsleben als das Beziehungsgeflecht bzw. Bezugssystem aller Aspekte des Lebens, das die verschiedenen Rhythmen zusammenbringt und dessen

⁵⁵ Vgl. Sheringham, *Everyday Life*, S. 222.

⁵⁶ Ebd. S. 223.

⁵⁷ Winter, „Das Geheimnis des Alltäglichen“, S. 32.

⁵⁸ Diese Betrachtung des Alltagslebens als „site of unbridled positivity“ wirft Claire Colebrook nicht nur de Certeau, sondern auch Lefebvres dialektisch-kritischem Ansatz vor. Vgl. Claire Colebrook, „The Politics and Potential of Everyday Life“, in: *New Literary History* 33:4, 2002, S. 687-706. Hier: S. 694ff.

Analyse so eine politische Dimension eröffne, wohingegen sich de Certeaus Ausführungen schon aufgrund ihres auf das Material des Alltags gerichteten Ansatzes gegen eine solche politische Anwendung zu widersetzen scheinen. Stattdessen sei es das Ziel von *L'invention du quotidien*, so Ben Highmore, eine Poetik des Alltagslebens zu verfassen⁵⁹, die darin bestünde, sich gegen die traditionellen soziopolitischen Ordnungen und Referenzsysteme zu stellen. Methode dieser Poetik sei der Versuch, die polarisierende Sprache dieser Ordnungen zu vermeiden⁶⁰, was in Anbetracht der von de Certeau vorangetragenen Binome wie Konsum und Produktion, Strategien und Taktiken, Schrift und Oralität oder Raum und Ort zunächst paradox erscheint. Doch besonderes Verdienst dieses Ansatzes sei de Certeaus Wendung dieser binären Konstellationen in eine Semantik der Überschneidungen. Erschienen etwa Konsum und Produktion als zwei diametral entgegengesetzte Pole, betone de Certeau mittels dieser bewusst binär gesetzten Begriffe weniger deren Unvereinbarkeit, sondern vielmehr deren Eigenheiten und den internen Zusammenhang, sodass beide Pole letztendlich gegenseitig aufeinander verweisen würden.⁶¹ „[By] use of binary terms [de Certeau] challenges the structure of binary thought.“⁶² Als Finte im eigenen Sinne ‚unterwandert‘ de Certeau so nicht nur die traditionellen Ordnungen und deren Erwartungen, sondern ‚frisiert‘ auch die klassische Alltagskritik à la Lefebvre um in einen kreativen Akt der ‚Poiesis‘, der, wie de Certeau per Fußnote in Erinnerung ruft, vom griechischen Wort *poiein* stamme, das so viel bedeute wie „créer, inventer, générer“ (IQ I 1 303). Damit entzieht de Certeau das Alltagsleben dem marxistischen Entfremdungsnarrativ. Repetitive Arbeiten wie das Kochen, Putzen oder Nähen werden als ‚Alltagskünste‘ aufgewertet, die sich erfolgreich gegen die Vereinheitlichung der ‚technischen Kolonialisierung‘ behauptet haben:

Ce reste [...] acquiert valeur d'activité ‚privée‘, se charge d'investissements symboliques relatifs à la vie quotidienne, fonctionne sous le signe des particularités collectives ou individuelles, devient en somme la mémoire à la fois légendaire et active de ce qui se maintient en marge ou dans l'interstice des orthopraxies scientifiques ou culturelles (IQ I 109).

Vor allem der Roman nehme eine solche archivarische und konservatorische Funktion ein, indem er diese als letzte Überlebende ihrer Art metaphorisierten Alltagspraktiken hege. Als „zoo des pratiques quotidiennes“ (IQ I 120) übernehme der Roman die Funktion als „médiateur“

⁵⁹ Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory*, S. 151.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Winter bietet in diesem Zusammenhang eine weiterführende Lesart von *L'invention du quotidien* an, die de Certeaus Konzept der Heterologie als „Beziehung zur Alterität als zentrales Element des Lebens bestimmt“ (Ders., „Das Geheimnis des Alltäglichen“, S. 34).

⁶² Highmore, *Everyday Life and Cultural Study*, S. 154.

zwischen Wissenschaft und Kunst (IQ I 108). Gilt dies zunächst und offensichtlich für den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, in dem sich die alltäglichen Handlungsweisen „– indices de singularités – murmures poétiques ou tragiques du journalier“ vor allem auf Ebene der *histoire* betrachten lassen würden, vergibt de Certeau auch der Literatur im Allgemeinen den Status als „répertoire de ces pratiques dépourvues de copyright technologiques“ (IQ I 109). So könnten Lesende dem verdrängten Alltag als „signatures des micro-histoires de tout le monde“ (ebd.) im Roman wiederbegegnen, wo diese nicht nur gesammelt, sondern im Sinne der Zoo-Metapher auch gehegt und vor dem Aussterben bewahrt würden. Als ‚Metaphern der Alltagspraktiken‘ rüsteten Geschichten den oben beschriebenen ‚Rest‘, die noch verbliebenen Exemplare, mit einer Narrativität aus, die sich an allen mit dem Modus des Narrativen verbundenen Artefakten und Praktiken – dazu zählt de Certeau die narrative Methode der Psychoanalyse ebenso wie Sagen, Volksmärchen oder den zeitgenössischen Roman (vgl. ebd.) – erkennen ließe. Literatur im Allgemeinen und der Roman im Besonderen werden so zu Trägern eines ‚unbewussten Wissens‘ (vgl. IQ I 110). „Entre la pratique et la théorie, elle occupe encore une ‚troisième‘ position, non plus discursive mais primitive. Elle est en retrait, originaire, telle une ‚source‘ de ce qui se différencie et s’élucide“ (ebd.). In diesem Zusammenhang fordert de Certeau, den ‚theoretischen Wert des Romans‘ anzuerkennen und die Literatur aus ihrer Funktion als Medium der Beschreibung von Wirklichkeit zu entheben (vgl. IQ I 120). Vielmehr solle die Literatur von ihrem Status als Objekt des wissenschaftlichen Diskurses befreit und ihr Potenzial als Modell für den Diskurs genutzt werden: „Il n’a plus le statut d’un document qui ne sait pas ce qu’il dit, cité devant et par l’analyse qui le sait. Au contraire, c’est un ‚savoir-dire‘ exactement ajusté à son objet, et, à ce titre, non plus l’autre du savoir, mais une variante de théorie“ (ebd.). Dabei inszeniert de Certeau die Literatur selbst als ‚Heldin des Alltags‘: Gerade indem sie sich als narrativer Gegenstand von der reinen Beschreibung abhebe, indem sie sich selbst also etwa durch Formeln wie „Il était une fois...“ als Fiktion ausstelle, gelänge es ihr, einen Coup nicht nur zu beschreiben, sondern ihn zu ‚landen‘ („elle ne décrit un ‚coup‘, elle le *fait*“) (ebd., Hervorhebung im Original). „Le récit n’exprime pas une pratique. Il ne se contente pas de dire un mouvement. Il le *fait*“ (IQ I 123, Hervorhebung im Original). Als „métis“, „il est consacré dans une forme d’intelligence toujours ‚immergée dans une pratique‘, où se combinent ‚le flair, sagacité, la prévision, la souplesse d’esprit, la feinte, la débrouillardise, l’attention vigilante, les sens de l’opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise“ (IQ I 124). Gleichzeitig beschreibt der Modus der Narrativität eine weitere Alltagspraktik, so dass literarische Erzeugnisse, vor allem der Roman, zu Medien ihrer eigenen Verfasstheit werden. Was viele Theoretiker:innen des Romans als genetisches Potenzial der Selbstreflexion

beschreiben, ordnet de Certeau hier sozusagen ‚au vol‘ in seine breit angelegte Untersuchung der modernen Gesellschaftsordnung ein, deren Reichweite eben auch die Frage nach der Verortung und Verwaltung von anderen Wissensformen umfasst. Als „diskursive Antwort auf die Ordnung des Diskurses, also als Wahrheitserzählung in der Moderne“⁶³ ‚erfindet‘ de Certeau im Alltagsleben als Ort des Aufeinandertreffens und der Erprobung von (traditionellem) Wissen und (alltäglicher, praktischer) Erfahrung einen neuen Theorie- und Wissenschaftsbegriff: „Wissenschaft muss in einem Zwischenraum wirken, in der Offenheit der Räume, in der Distanz, die durch solche Offenheit geschaffen wurde, und durch eine Art rhetorisches Pendeln und Oszillieren, das eine unaufhörliche Bewegung zwischen den Oppositionen ermöglicht.“⁶⁴ Diese Bewegung verfolgt auch die Literatur nach, die nicht als fixe dritte Größe ein weiteres Kontinuum darstellt, sondern selbst Produkt von Praxis und Theorie ist und wiederum deren bevorzugten Gegenstand darstellt.

Anders als Lefebvres Alltagskritik, die sich vor allem darum bemüht, das Alltagsleben aus der verdrängten Randexistenz des Banalen und Trivialen zu holen, als Dimension des Sozialen zu etablieren und somit als Gegenstand seiner Gesellschafts- und Kulturkritik zu definieren, überwindet de Certeau diese kritische Distanz, um sich der Praxis des Alltagslebens zuzuwenden, die ihr subversives Potenzial unmittelbar im Alltag situiert und als dem Alltag von jeher inhärente Dynamik entlang der ‚Coups‘ fintenreicher Individuen erzählt. De Certeau plädiert so nicht für eine notwendige zukünftige Veränderung des Alltags, sondern führt diese per se vorhandenen Möglichkeiten vor Augen. Dabei attestiert der Alltagstheoretiker vor allem marginalisierten Personen ein besonderes Gespür und eine besondere Findigkeit, dieses Potenzial aufzuspüren und selbst produktiv umzufunktionieren, wodurch sich der Fokus seiner Studie von den Institutionen hin zu den Subjekten des Alltags verschiebt, die sich im fintenreichen Unterwandern dieser Machtstrukturen als Individuen konturieren und den Alltag so zum Austragungsort ihrer Identitätskonstitution produktiv in Besitz nehmen. Über diese gesellschaftliche Bedeutung des Alltags hinaus etabliert de Certeau das Alltägliche auch als Modus der Literatur, die nicht nur funktionale Bedeutung als Archiv und Konservator fast verlorener bzw. ausgestorbener Alltagspraktiken, sondern selbst den Status als Taktikerin besitzt. Als bevorzugtes Habitat bzw. Reservat der Alltagspraktiken wird so nicht nur die Repräsentation des Alltags, sondern auch der alltägliche Modus als poetisches Prinzip konserviert und zugleich selbst wieder zur Darstellung gebracht. Solche ‚alltäglichen Poetiken‘ sollen im Folgenden an

⁶³ Lawrence Grossberg, „Alltag“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hg. v. Hans-Otto Hügel, Stuttgart: Metzler, 2003, S. 102-109. Hier: S. 108.

⁶⁴ Grossberg, „Alltag“, S. 108.

den ausgewählten *Single-day Novels* untersucht werden. Es wird sich herausstellen, dass die ‚Taktik‘ der sich selbst unterlaufenden Oppositionen und Dichotomien viele dieser Romane als poetisches Prinzip charakterisiert.

4 *Single-day Novels als Romane der Alltäglichkeit*

4.1 *The daiiliest day possible? James Joyce, Ulysses*

„Ulysses‘ is the Odyssey retold, episode by episode, as the story of a day’s life in the streets, pubs, and brothels of Dublin, and is an attempt to give a complete account of the nature of man. It is apparently almost miraculously successful”¹, stellt der Literaturkolumnist Cecil Maitland im August 1922 im *New Witness* fest und etabliert das scheinbar willkürlich gesetzte Datum des 16. Junis 1904, auf das Joyce die Handlung seines Romans *Ulysses* datiert², als Spannungsverhältnis von trivialer, kleinbürgerlicher Alltäglichkeit einerseits und universeller Anthropologie andererseits. Auch andere frühe Lesende des Romans sind sich einig: Die minutiöse Darstellung der täglichen Routinen eines als Jedermann gezeichneten Protagonisten, dessen mäandernden Gedankengänge und die unzähligen trivialen Details, die in ihrer Darstellung der aus Homers *Odyssee* bekannten, Jahre dauernden episodenhaften Heimreise zu Frau und Vaterland *en miniature* folgt, erhebt den erzählten Tag zum paradoxen ‚Super-Alltag‘ – einerseits „the daiiliest day possible“³, wie Arnold Bennett in seiner Besprechung des Romans feststellt, und andererseits, in den Worten Hermann Brochs, als „Welt-Alltag der Epoche“ (JJG 187). Solchermaßen aufgezogen zwischen der Bedeutungslosigkeit der trivialen Einzelheiten und der Auszeichnung als exemplarischer Epochenroman ist es nicht ganz einfach, den tatsächlichen Status von *Ulysses* als Roman des Alltags zu benennen, denn das paradoxe Spannungsverhältnis bewegt sich zwischen den Polen der Unterkomplexität und der Überhöhung, jedoch nicht zur Alltäglichkeit. Auch zahlreiche Modelle, die versuchen diese beiden Pole miteinander zu verbinden oder die Struktur der paradoxen Dualität betonen⁴, tendieren so immer wieder dazu, die konstatierte Alltäglichkeit als Produkt einer gegenseitigen Bedeutungszuschreibung zu verstehen, die so nicht selten zu einer Entwertung der jeweiligen Polarisierungen und einem Einebnen des Spannungsverhältnisses führen. Stuart Gilbert etwa, Mitübersetzer des Romans ins Französische, bemerkt: „*Ulysses* ist wie ein großes, vom Himmel herabgelassenes Netz, das in seinen Maschen das Gewaltige, das Kleine, das Heilige und das Obszöne enthält; alles dies ist

¹ Cecil Maitland, „Mr. Joyce and the Catholic Tradition“, in: *New Witness*, 4. August 1922, S. 70-71. Hier: S. 70.

² Zur Datierung des Romans vgl. „Miss Dunne clicked on her keyboard: - 16 June 1904“ (U 220). Wie der Joyce-Biograph Richard Ellman festhält, besitzt das Datum für Joyce die „Bedeutung eines Talismans“: Am 16. Juni 1904 ging Joyce das erste Mal mit seiner zukünftige Ehefrau Nora Barnacle aus (vgl. Ders., *James Joyce*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S.246f.).

³ Arnold Bennett, „James Joyce’s ‚Ulysses‘“, in: *Outlook*, 29. April 1922.

⁴ Für eine detaillierte Darstellung der Interpretationstraditionen des Romans vgl. Lobsien, *Der Alltag des Ulysses*, S. 2-45.

untereinander verbunden, hat gegenseitige symbolische Bedeutung.“⁵ Nimmt man diese Beobachtung wörtlich, dann besitzt der Roman zum Einen den Status als Utensil des Einfangens, doch damit nicht genug: Über das sinnbildliche Einsammeln und Versammeln nimmt der Roman ins Gilberts Deutung auch die Funktion eines Katalysators ein, der zwei distinkte Gegensätze in eine produktive Dialektik bringt. Während die erste Hälfte dieser Metapher so durchaus wirkungsvoll ist, um die alltägliche, das heißt weder abwertende noch überhöhende Bedeutung des Romans auszudrücken, lässt sich auch Gilbert von der Attraktivität der solchermaßen aufscheinenden Dialektik anziehen und blenden. Eine Antwort darauf, was *Ulysses* dennoch so alltäglich macht – ob nun als ‚alleralltäglicher‘ Roman oder als epochaler Alltags-Roman –, können diese Ansätze nicht geben.

Dass sich in *Ulysses* das Banale und das Außergewöhnliche, das zutiefst Weltliche und Transzendente begegnen, bemerkt auch Henri Lefebvre, der in *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), einer Zusammenfassung der in den beiden ersten Bänden der *Critique de la vie quotidienne* gemachten Beobachtungen, *Ulysses* als Beispiel für den ‚Einbruch des Alltäglichen in die Literatur‘ (VQMM 9) benennt, und Joyce so indirekt zum Alltagskritiker *avant la lettre* erhebt (vgl. VQMM 8). Joyces Leistung sei es, ‚jede Facette der Alltäglichkeit aus der Anonymität zu holen‘ und dem Alltag so ein Gesicht zu geben (vgl. VQMM 9). Dies geschehe jedoch nicht wie im realistischen Roman dadurch, dass die alltägliche Lebenswelt vollständig und realistisch ausstaffiert werde, um den Figuren eine Kulisse zu bieten, vor der sich ihr Subjektstatus als stabile Beziehung zu einer stabilen Welt immer wieder bestätigt. Als „antipode“ eines solchen realistischen Projekts „qui agence des figures stéréotypées“ (VQMM 10), sei das Subjekt in *Ulysses*

[u]n Protée, un ensemble de métamorphoses (un groupe de substitutions). Ce Sujet a perdu l'immanence-transcendence substantielle des philosophes, le ‚je pense que je pense que je pense je pense...‘ Il se déploie dans le monologue intérieur. Pendant ces vingt-quatre heures épiques, dans l'histoire d'Ulysse (Odysseus, Outis-Zeus, personne-Dieu, l'homme quelconque dans l'absolu et l'anonyme et le divin s'identifiant), le Moi rejoint l'Homme et l'Homme dérive justement dans la banalité (VQMM 11f.).

Indem Lefebvre den Alltag als eine Dimension der Erfahrung installiert, in der die Subjektconstitution nicht als zielführender evolutionärer Prozess, sondern als Modus der spontanen und unabgeschlossenen Metamorphose geschieht, wird die aufgezugene Gegensätzlichkeit gleichsam entspannt, ohne dabei an Potenzial zu verlieren, denn die auch hier aufgerufenen Aspekte des Göttlichen und des Banalen stellen so weniger ein notwendigerweise fruchtbar zu machendes, und so häufig um den Ausgleich oder die gegenseitige Erhöhung bemühtes

⁵ Stuart Gilbert, *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*, Frankfurt/M. 1970, S. 47.

Spannungsverhältnis dar, sondern stecken den weiten Horizont der alltäglichen Erfahrung zwischen dem Trivialen und dem Bedeutungsvollen ab. Alltäglichkeit stellt in diesem Sinne also nicht den Grad eines Realismuseffekts dar, sondern beschreibt einen Modus der Aufmerksamkeit. Nicht das Was der Wahrnehmung, sondern die Art und Weise der Erfahrung rückt so in den Vordergrund und destabilisiert die Vorstellung einer Abbildbarkeit des Alltags.

Ulysses erzählt so gleichsam zwei Geschichten: Die ‚Allerweltshandlung‘ über zwei Männer – einer jung, der andere im mittleren Alter; der eine alleinstehend, der andere verheiratet; der eine asketischer Ästhet, der andere sinnlicher Pragmatiker –, die am Morgen mehr oder weniger freiwillig ihr jeweiliges Zuhause verlassen, um ihren alltäglichen Geschäften nachzugehen, die sie quer durch Dublin führen, wo sie sich erst am Abend begegnen, miteinander ins Gespräch kommen und wieder auseinander gehen. Was als zugegebenermaßen recht langweiliger Handlungsbogen daherkommt, wird spätestens ab dem siebten Kapitel zu einem Abenteuer des Stils⁶, denn der *discours* der Erzählung wechselt in jedem Kapitel sein sprachliches, semantisches und stilistisches Register, wird so immer unleserlicher und stellt nicht nur die offenkundige Alltäglichkeit der vergleichsweise ‚realistisch‘ erscheinenden ersten Kapitel, sondern auch die Existenz eines klassischen Handlungsablaufs als kausal-logisches Prinzip der Verknüpfung von Ereignissen in Frage.⁷

Um dem oben skizzierten Problem der abweichenden Bedeutungszuschreibung bzw. -verringerung des Alltags zu entgehen, nimmt die folgende Untersuchung drei Kapitel des Romans in den Blick, die – so meine These – Alltäglichkeit selbst diskursivieren und solchermaßen zum Problem der Repräsentation deklarieren. Von paradigmatischer Bedeutung ist dabei das dem *Single-day Novel* eigene metonymische Verhältnis, das hier am als ‚Jedermann‘ gezeichneten Protagonisten Bloom, der Bedeutung des Handlungsschauplatzes Dublin als gesellschaftlicher Mikrokosmos und einer Untersuchung der von Joyce aufgerufene Poetik des Enzyklopädischen auf die Probe gestellt wird.

Über den Protagonisten Leopold Bloom heißt es

[he] ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked his thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine (U 53).

⁶ Vgl. etwa Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in 'Ulysses'*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

⁷ Dass *Ulysses* keinen solchen klassischen Plot besitzt und welche anderen „varieties of nonplot-based narrative ordering“ den Text organisieren, arbeitet Brian Richardsons narratologisch orientierter Ansatz heraus (Ders., „Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of ‚Ulysses‘“, in: *A Companion to Narrative Theory*, hg. v. James Phelan und Peter J. Rabinowitz, Malden: Blackwell Publishing, 2005, S. 167-180. Hier: S. 168).

Mag diese Vorliebe für herzhaft zubereitete Innereien, die er bereits zum Frühstück zu sich nimmt (vgl. U 60), nicht für jeden etwas sein, markiert sie doch die Weltlichkeit und Welthaltigkeit⁸ der Figur, die ihre Welt vor allem sinnlich-körperlich wahrnimmt. Im Gegensatz zu Stephen, der dazu tendiert, in der ihn umgebenden Welt „Signatures of all things“ (U 37) zu sehen, scheint Bloom so als prädestinierte alltägliche Wahrnehmungsinstanz, die die Dinge sieht, wie sie sind, ohne sie zu erhöhen oder abzuwerten. Gleichzeitig relativiert der Text diesen Zugang zur Welt als nur eine Variante von vielen und destabilisiert das Primat des körperlich-sinnlichen Erlebens als besonders alltäglichen bzw. alltagstauglichen Modus.

Eine Untersuchung des „Wandering Rocks“-Kapitels, das als ‚Ulysses en miniature‘ gilt, geht der Welthaltigkeit des Romans entlang einer Analyse des mikrokosmischen Stadtraums nach. Es wird sich zeigen, dass die dem Kapitel häufig attestierte Gleichzeitigkeit und moderne Urbanität auf einem textuellen Verfahren der Wiederholungen, Verdopplungen, Echos und Spiegelungen basiert, welches jedoch weniger die Illusion einer Einheit von Ort und Zeit sowie eines gesellschaftlichen Organismus erzeugt, sondern als selbstreferentielles Verfahren auf die eigene ‚Gemachtheit‘ hinweist.

Als Struktur des Aufbrechens, des Herumwanderns und der Heimkehr rezipiert der Roman nicht nur im Titel Homers Epos. Joyce selbst hat zwar kurz vor der Veröffentlichung alle ausdrücklichen Hinweise auf den Mythos aus seinem Text entfernt, dennoch blieb dieser Bezug den ersten Lesenden nicht verborgen, die – wie oben beschrieben – von einem dialektischen Verhältnis von Mythos und Alltag ausgehen oder die mythologische Struktur als Ordnungssystem in der Vielzahl der Details verstehen und so zur Methode des Textes erklären.⁹ Joyce selbst beschrieb seine Vorgehensweise allerdings folgendermaßen: „It is [...] a sort of encyclopedia. My intention is to transport the myth sub specie nostrum.“¹⁰ Nicht das welterklärende Modell der gegenseitigen totalen Bezüglichkeit, das der Mythos vorantreibt, sondern das enzyklopädische Prinzip der Sammlung und Darstellung, das nicht einer immanenten kausalen Logik,

⁸ Im Text heißt es ausdrücklich, „Kidneys were *in his mind* as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray“ (U 53, meine Hervorhebung).

⁹ Vgl. Vgl. Ezra Pounds Bewertung der Homeranspielungen als „a question of cooking“, „a means of regulating the form“ (Ders., *Literary Essays of Ezra Pound*, hg. v. T.S. Eliot, London: Faber and Faber, 1963, S 403-409. Hier: S. 406). T.S. Eliot attestiert Joyce eine „mythical method“: „In using myth, in manipulating a continuous parallel between Contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him [...]. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history... Instead of narrative method, we may now use the mythical method.“ (Ders., „Ulysses. Order and Myth“, in: *Selected Prose of T.S. Eliot*, hg. v. Frank Kermode, London: Faber and Faber, 1975, S. 175-178. Hier: S. 177). Vgl. dazu die ausführliche Darstellung und Kritik dieser ‚symbolistischen Exegesetradition‘ in Lobsien, *Der Alltag des Ulysses*, S. 18-29.

¹⁰ James Joyce, *Letters I*, hg. v. Stuart Gilbert, London: Faber and Faber, S. 146.

sondern dem praktischen Prinzip der Wiederauffindbarkeit folgt, wird hier als Poetik des Romans deklariert. Ein solches weniger kausal-logisches, sondern additives Verfahren findet sich im vorletzten Kapitel, in dem Tagesbilanz gezogen wird. Der katechetische Stil, vor allem aber die auffällig zahlreichen Aufzählungen und Listen, erscheinen dabei zunächst als Mittel der Objektivierung, stellen sich letztlich jedoch wie der scheinbar universale Bezug von Subjekt und Objekt und die Universalität des Raums als sprachlich erzeugte Illusionen heraus, die die konstatierte Alltäglichkeit als Produkt der künstlerischen Darstellung aufdecken und die Möglichkeit einer alltäglichen Repräsentation von Alltag massiv in Frage stellen.

4.1.1 ‚How’s the body?‘ – Alltägliche Wahrnehmung

Stephen, der nach dem Tod seiner Mutter als gescheiterter Künstler aus Paris in seine Heimatstadt zurückgekehrt ist, wird in den ersten Seiten des Romans nicht nur aufgrund seiner Außenseiterstellung in der Wohngemeinschaft im Martello Tower als instabiles Subjekt gezeichnet, das immer wieder dazu tendiert, die ihn umgebende Welt symbolisch zu transzendieren, diese solchermaßen aus ihrem realistischen Referenzsystem zu reißen und dem Alltag zu entziehen:

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coatsleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown gravecloths giving an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting (U 5f.).

Getragen von der Schuld, dem Sterbebett der Mutter ferngeblieben zu sein (vgl. U 5), inszeniert Stephen sich hier als eine Hamletfigur, die jedoch nicht vom Geist des ermordeten Vaters heimgesucht wird, sondern selbst die Geistervision einer ihn still tadelnden Mutter hervorbringt, indem er zulässt, dass seine Optik durch das Schuldgefühl eingetrübt wird. Trotz seiner erhöhten Position auf dem Wehrgang des Turmes, wird Stephen hier nicht als souveräner Beobachter einer sich ihm objektiv anbietenden Umgebung dargestellt. Indem sein Blick gleichsam durch seine eigene Person – bzw. durch die Manschette seines Mantels – gerahmt wird, verschiebt sich das Objekt seiner Wahrnehmung ins Symbolische und konfrontiert ihn so letztlich mit sich selbst, ohne dabei jedoch dazu beizutragen, die Figur als stabiles Subjekt einer produktiven Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt zu etablieren. Problem dieser selbstbezüglichen

Wahrnehmung, in der Stephen sich selbst als Horizont setzt und so gleichsam selbst im Weg steht, ist dabei die zunehmende Distanzierung der Figur aus ihren weltlichen Zusammenhängen, die im Roman als intellektuelles Einzelgängertum gekennzeichnet wird.

Bloom wiederum, der erst im vierten Kapitel des Romans zum ersten Mal auftaucht, wird dahingegen als vor allem physisch wahrnehmende und sich selbst über seine Körperlichkeit erfahrende Figur eingeführt. Während er auf dem Rückweg vom Metzger ins Grübel kommt und ihn ein Gefühl der „Desolation“ (U 59) überkommt, ist es seine Körperlichkeit, über die er sich wieder im Hier und Jetzt des frühen Morgens und so auch seiner selbst versichert:

Well, I am here now. Morning mouth bad images. Got up wrong side of the bed. Must begin again those Sandow's exercises. On the hands down. Blotchy brown brick houses. Number eighty is still unlet. Why is that? Valuation is only twentyeight. Towers, Battersby, North, McArthur: parlour windows plastered with bills. Plasters on a sore eye. To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter. Be near her ample bedwarmes flesh (ebd.).

Dabei nimmt er nicht nur das sprichwörtliche Mit-dem-falschen-Fuß-Aufstehen wörtlich und deklariert den psychischen Zustand des Unwohlseins so zu einem Phänomen der mangelnden körperlichen Ertüchtigung, sondern belegt auch seine visuelle Wahrnehmung mit der Semantik des kranken bzw. zu kurierenden Körpers, für den er sich wiederum Heilung durch den noch bettwarmen Körper seiner Frau Molly erhofft, für deren Frühstück er einkaufen war. Im Gegensatz zum vergeistigten Stephen, der sich um einen Modus der symbolischen Wahrnehmung bemüht und damit seine eigene Optik verstellt, ist Blooms Sinnen und Trachten ganz auf das gegenwärtig Weltliche gerichtet. Noch deutlicher als an dieser Stelle erscheint Bloom im folgenden Kapitel als sinnliches und solchermaßen mit seiner Umgebung verbundenes und geerdetes Individuum. Anders als Frauke Tomczak, die dieses Kapitel als Beispiel für die gegenseitige Befruchtung von Alltag und Mythos liest, welcher mittels „verkleinerter Insignien“¹¹ in die Lebenswelt des Junitages eindringe, möchte ich diese per Gilbert- bzw. Linati-Schema den „Lotus Eaters“ zugeordnete Episode¹², mit Hinblick auf die Frage nach Blooms besonderer Qualität als Subjekt und Objekt der Alltagserfahrung untersuchen.

¹¹ Vgl. Frauke Tomczak, *Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces ‚Ulysses‘ und Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘. Ein Versuch zur Rekonstruktion moderner Poetiken*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992, S. 106ff.

¹² Vgl. *Ulysses. The 1922 text*, S. 734-739. Beide Schemata sind von Joyce verfasste Darstellungen des internen Referenzsystems in *Ulysses*. Jedem der 18 Kapitel wird so neben einer Episode der *Odyssee* ein zeitlicher Bezugspunkt, ein Schauplatz, ein Organ, eine künstlerische oder wissenschaftliche Disziplin, eine Farbe, ein Symbol sowie eine Technik zugeordnet. Diese 1920 bzw. 1921 entstandenen Schemata stellen vor allem für Ansätze, die die Beziehung von Mythos und Roman untersuchen, eine wichtige Quelle dar. Aus praktischen Gründen werden in dieser Arbeit die im Gilbert-Schema angeführten Kapiteltitle verwendet.

Inhaltlich stellt dieses Kapitel die Schlüsselstelle zwischen Blooms häuslichem Ich und seiner öffentlichen Person dar: Gegen zehn Uhr verlässt er das Haus in der Eccles Street, um vor der Beerdigung seines Bekannten Dignam in der öffentlichen Badeanstalt ein Bad zu nehmen. Auf dem Weg dorthin geht er beim Postamt vorbei, um dort postlagernde Korrespondenz abzuholen, die er in einer erotischen Brieffreundschaft mit einer anderen Frau austauscht. Er nutzt den Weg auch, um in einer Apotheke Besorgungen für Molly zu machen, die zu Hause im Bett bleibt, ohne ihrem Mann die gewünschten Zärtlichkeiten gestattet zu haben. Mit der Morgenpost ist stattdessen ein Brief angekommen, in dem sich ihr Agent – Molly ist Sängerin – für den Nachmittag ankündigt. Bloom ahnt, dass die beiden nicht nur Mollys nächstes Engagement besprechen wollen.

Semantisches Paradigma dieser Episode ist die „Language of flowers“ (U 75), die indirekt auf die Lotophagen-Episode aus der *Odyssee* rekurriert, hier jedoch als Phänomen von Blooms geerdeter Beziehung zur Welt interpretiert werden soll. Dabei ist auch Blooms Wahrnehmung der Welt nicht durch ein reines Subjekt-Objekt-Verhältnis von Betrachter und betrachtetem Gegenstand gekennzeichnet, sondern tendiert zum assoziativen Schweifen, das durch visuelle, sensuelle und olfaktorische Reize getriggert wird. So stoßen die Auslagen der „Belfast and Oriental Tea Company“ (U 68) eine gedankliche Reise in den fernen Osten, den „garden of the world“ an, der in aller botanischer Üppigkeit gedanklich mit „big lazy leaves to float about on, cactuses, flowery meads, snaky lianas“ (U 69) ausstaffiert wird. In Gedanken bereits selbst im süßen Nichtstun, dem „dolce far niente“ verweilend, kommt er zur narkotisierenden Wirkung des Lotus: „Lethargy. Flowers of idleness. The air feeds most. Azotes. Hot-house in Botanic Gardens. Sensitive plants. Waterlilies. Petals too tired to. Sleeping sickness in the air“ (U 69). Anders, als den ihn überkommenden Moment der Verzweiflung, dem er durch Versicherung der eigenen Körperlichkeit entkommt, wird das Prinzip der Lethargie als quasi gesundes Mittelmaß zwischen Körper und Geist ausgeführt. Oder anders gewendet: Bloom gelingt es, auf diesem schmalen Grat zwischen Selbstbezug und Selbstverlust zu wandern, indem er sich einem Prinzip der Trägheit hingibt. Synchron zur reinen Handlungsebene verläuft die Assoziationsebene, die nicht nur den Junimorgen selbst, sondern auch das Erleben der Gegenwart dupliziert und so einerseits im Hier und Jetzt der Dubliner Einkaufsstraße, andererseits in einer zeitlosen Dimension der floralen Formen, Farben und Gerüche situiert. Beide Erlebnisformen sind davon geprägt, dass Bloom in ihnen verharrt, den trägen Zustand zeitlich und räumlich ausdehnt und sich selbst darin erfährt. Während Blooms Körper so durch die „Lime street“ (U 68) läuft, um die unter dem Pseudonym „Henry Flower“ (U 69) durchgeführte, außerehelichen Korrespondenz abzuholen, schreitet sein Geist gleichsam über Rosenblätter (ebd.).

Allerdings stellen die urbane Wirklichkeit und die botanischen Visionen keinen weltanschaulichen Gegensatz dar, vielmehr gibt sich Bloom souverän und spielerisch der Möglichkeit einer anderen Wahrnehmung hin. Es scheint, als würde er sich die ‚botanische Brille‘ aufsetzen, um einen Perspektivwechsel vorzunehmen, der dazu beiträgt, die eigene Realität zu vervielfältigen und zu relativieren, sich darin gleichzeitig aber auch zu erden, denn auch, wenn er die physikalischen Gesetze nicht ganz versteht, weiß er: „They all fall to the ground. The earth. It’s the force of gravity of the earth is the weight.” (ebd.). So liest er auch Marthas Brief in zwei Varianten: Zunächst wortwörtlich, dann durch die Brille der „Language of flowers“, wobei Marthas Fehler als ‚Freud’scher Versprecher‘ – „I called you naughty boy because I do not like that other wor/d. Please tell me what is the real meaning of that word“ (U 74f., meine Hervorhebung) – diese zweite Lektüre anstößt, die den Brief zum sinnbildlichen „poison bouquet“ umdeutet:

[W]alking slowly forward, he read the letter again, murmuring here and there a word. Angry tulips with you darling manflower punish your cactus if you don’t please poor forgetmenot how I long violets to dare roses when we soon anemone meet all naughty nightstalk wife Martha’s perfume (U 75).

Was vor allem vor dem Hintergrund von Mollys möglicher Untreue als Modus der Realitätsflucht gedeutet werden könnte, stellt das genießende Verharren, das geistige wie körperliche Ausleben der Gegenwart dar. Unzufrieden mit Marthas Brief und von dem warmen Sommermorgen erhitzt (vgl. U 75), findet sich Bloom wenig später in einer katholischen Kirche wieder, angezogen vom „cold smell of sacred stone“ (U 77). Zunächst sieht Bloom im dämmerigen Halbdunkel „[a] [n]ice discreet place to be next to some girl“ (ebd.), gleichzeitig lässt er sich aber auch von der narkotisierenden Wirkung der ritualisierten eucharistischen Formeln einschläfern (vgl. ebd.). Während der Körper so ruht, dem Blick anderer entzogen ist, wandern Blooms Gedanken, entfernen sich jedoch nie allzu weit von der stichwortgebenden Gegenwart. Körperbewusstsein und Geist scheinen sogar so abgelenkt zu sein, dass seine bereits früher unabhängig wandernde Hand (vgl. U 68) selbstständig macht, um dem seit dem Morgen mitgeführten sexuellen Begehren Erleichterung zu verschaffen (vgl. U 80). Ob das von Martha in Aussicht gestellte Treffen (vgl. U 75) oder die offen sexualisierte Lesart der Kommunion (vgl. U 77) dabei treibende Kraft sind oder hier tatsächlich das Unterbewusstsein übernimmt, wird nicht klar, denn Bloom ist selbst überrascht, als er nach dem Ende der Messe die beiden offenen Knöpfe entdeckt (vgl. U 80). Deutlich wird jedoch seine Figurenzeichnung als körperlicher Mensch mit körperlichen Bedürfnissen.¹³ Allerdings bedeutet dieser Modus keine

¹³ Die Körperlichkeit Blooms – dies betrifft neben dem Stillen seiner körperlichen Bedürfnisse auch seine ‚schmutzigen Phantasien‘ – wurde von vielen Lesenden und der Zensur als Obszönität angeklagt. Ausgaben der amerikanischen Literaturzeitschrift *Little Review*, in der Teile des Romans bereits 1918 abgedruckt wurden, wurden vom

Weltentrückung: Bloom befindet sich nicht plötzlich in einer anderen Welt, denn es mangelt ihm nicht an Reflektionsvermögen, um die Tagträumerei als das, was sie ist, einzuordnen. In der Apotheke, wo er eine Lotion für Molly bestellt (vgl. U 80), kommentiert er so auch weniger die mögliche narkotisierende und solchermaßen potenziell gefährliche Wirkung der Medikamente als sein eigenes ‚Lustwandeln in den Gärten der Sinne‘:

Drugs age you after mental excitement. Lethargy then. [...] Gradually changes your character. Living all day among herbs, ointments, disinfectants. [...] Want to be careful. Enough stuff here to chloroform you. [...] Overdose of laudanum. Sleeping draughts. [...] Paragoric poppysyrup bad for cough (U 81).

‚Die Dosis macht die Droge‘, so die unausgesprochene (Binsen)Weisheit Blooms. Über die Sinneswahrnehmung des Geruchs wird die Handlung weiter vorangetrieben: „He waited by the counter, inhaling the keen reek of drugs, the dusty dry smell of sponges and loofahs. [...] Nice smell these soaps have. Time to get a bath round the corner. Hammam. Turkish. Massage” (U 81). Innerhalb einer zirkularen Struktur befindet sich Bloom am Ende des Kapitels in einer öffentlichen Badeanstalt, die analog zur morgenländischen Semantik des Lustgartens und im Gegensatz zur körperfeindlichen Kultur der christlichen Kirche als „mosque of baths“ bezeichnet, wo die botanische Semantik der Assoziationen zuletzt mit der Realität seiner Körperlichkeit verschmilzt: „He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around his limp father of thousands, a languid floating flower“ (U 83). Nicht nur sein Geist, sondern auch sein Körper treibt so gleichsam Blüten.

Die von Bloom selbst aufgerufene Begriff der „Lethargy“ (U 69 und 81) wird zum doppelten Impulsgeber: Beschreibt der Begriff der Trägheit einerseits den Zustand des geistigen und körperlichen Verweilens, jedoch nicht mit Passivität zu verwechseln, benennt er andererseits die physikalische Körperlichkeit der Figur selbst, die sie an ihre sinnlich und leiblich zu erfahrende Umwelt bindet. Im Modus der Trägheit erfährt Bloom sich selbst. Ohne höhere Bildung oder ein tieferes Verständnis der physikalischen Zusammenhänge wird Bloom so als Figur gezeichnet, die ihre Welt ausmisst, indem sie sie sinnlich erlebt. Auch Bloom macht sich so selbst zum Maßstab seiner Welterfahrung, anders als Stephen jedoch, der dies über eine intellektuelle Perspektivierung vornimmt und die Welt so künstlich auf Distanz hält, lebt er in der Welt, ist Teil von ihr und kann sich darin erleben und so auch lokalisieren. „I am here now“ wird dabei zur einfachen Formel seines phänomenologischen Weltbezugs und zugleich zum

United States Post Office beschlagnahmt. Zur Geschichte der Veröffentlichung des Romans vgl. etwa Ellman, *James Joyce*, S. 741-780.

Ausgangspunkt seiner ‚Blüten treibenden‘, das heißt produktiven Auseinandersetzung mit seiner Umwelt, die ihn zum prädestinierten Beobachter der Gegenwart und zum Alltagsmenschen *par excellence* erklären, denn der Modus der solchermaßen doppelt besetzten Trägheit etabliert die Figur als Objekt und Subjekt ihres Alltags. Diese körperliche Präsenz in einer sinnlich erfahrbaren Welt bleibt auch anderen Figuren des Romans nicht verborgen: „How’s the body?“, begrüßt ihn ein Bekannter auf der Straße.

Solchermaßen als Wie der Erfahrung konzipiert, wird Alltag in *Ulysses* nicht dargestellt, sondern bringt sich als Modus der Repräsentation selbst zur Darstellung, wobei die beiden unterschiedlichen Zugänge zur Welt – Stephens distanzierter, ästhetisierender und Blooms unmittelbarer, körperlicher – nicht zu synthetisieren sind. Als nicht miteinander zu vereinbarende Pole schärfen sie sich so jeweils durch den gegenseitigen Kontrast, markieren so zugleich zwei Extremwerte der Erfahrung, die zueinander in Beziehung gesetzt werden, ohne sich dadurch aufzuheben. Mit dem physikalischen Phänomen der Parallaxe, über das Bloom den ganzen Tag nachgrübelt und das er versucht in der Praxis nachzuvollziehen (vgl. U 147 und 157), eröffnet der Text selbst ein solches Beziehungsmodell, das die Absolutheit einer einzigen, scheinbar objektiven Wahrheit in Frage stellt. Als „the apparent difference in the position or direction of an object caused when the observer’s position is changed“, wie der Anmerkungsapparat mit Verweis auf das *Oxford English Dictionary* nachweist (U 820), gibt der Text so indirekt keiner der Weltanschauungen ausdrücklich Recht¹⁴, vielmehr stellt der Roman damit seine eigene Poetik aus, die Sinnzuschreibungen als ein Phänomen der Repräsentation ausweisen. Eine solche ‚gemachte‘ Bedeutungsvariante stellt so die durch die ‚Sprache der Blumen‘ semantisierte und dem Prinzip der Trägheit folgende Episode dar.

4.1.2 „Wandering Rocks“ oder ‚Im Maschenwerk des Alltags‘?

Können die ersten drei Kapitel („Telemachus“, „Nestor“, „Proteus“) Stephen Dedalus und die Kapitel vier bis sechs Leopold Bloom zugeordnet werden, rücken die folgenden zwölf Kapitel von dieser klaren personalen Zuordnung ab. Einen besonderen Höhepunkt einer solchen Vieltimmigkeit, variablen Perspektivierung und narrativen Objektivität stellt das zehnte Kapitel dar. Während dieses als „Wandering Rocks“ betitelte Kapitel maßgeblich dazu beiträgt, dass *Ulysses* immer wieder als Prototyp und Paradebeispiel des modernen Großstadtromans gelesen

¹⁴ Vgl. Jonsson, *Relations*, S. 60.

wurde, in welchem die Stadt Dublin selbst zum Protagonisten werde¹⁵, als „lebendiges Labyrinth“ erscheine¹⁶ und die „strenge Ökonomie von Raum und Zeit [...] [zur] maximalistische[n] Entropie und Welthaltigkeit des Romans“ beitrage¹⁷, die so eine „hypergenaue Realitätsbezogenheit“¹⁸ erzeuge, soll im Folgenden gezeigt werden, dass auch diese Episode eine weitere Variante von Wirklichkeitserzeugung zur Darstellung bringt, die letztlich dazu beiträgt, die Abbildbarkeit von Alltag grundsätzlich in Frage zu stellen.

Laut Frank Budgen, einem engen Freund Joyces, wurde dieses Kapitel mit der Stoppuhr geschrieben: „[Joyce] wrote the Wandering Rocks with a map of Dublin before him on which were traced in red ink the paths [...]. He calculated to a minute the time necessary for his characters to cover a given distance of the city.“¹⁹ Die räumliche Distanz zu Heimatstadt überbrückte Joyce, der zu dieser Zeit in Triest lebte, zusätzlich dadurch, dass er in ständiger Korrespondenz mit seiner Tante Josephine Murray stand, die ihn so über den neuesten Klatsch auf dem Laufenden hielt und das nötige Lokalkolorit beisteuerte, aber auch Details vor Ort nachprüfte.²⁰ Ergebnis einer solchen Detailtreue und minutiösen Recherche ist eine Deckungsgleichheit von *histoire* und *discours*, die sich als Simultanität einer Vielzahl von scheinbar gleichzeitig geschehenden Episoden darstellt, die so über die Illusion einer geschäftigen Stadt auch das Vergehen von Zeit veranschaulicht, das hier im Folgenden als besondere textuelle Materialität von sich verdichtenden und in den Text einschreibenden Rhythmisierungen, Wiederholungen und Echos untersucht werden soll.

„Wandering Rocks“ gilt als ‚Ulysses en miniature‘²¹, da die Mikrostruktur aus 19 längeren und kürzeren Einzelepisoden die Makrostruktur des Romans widerspiegelt. Während der Roman einen ganzen Tag in Dublin erzählt, fokussiert dieses Kapitel eine Stunde am Nachmittag zwischen circa 15 und 16 Uhr. Die über 35 handlungsmächtigen und diverse weiteren Figuren sind räumlich mobil²², tauchen so fast alle in verschiedenen Episoden auf und verknüpfen die 19 einzelnen Abschnitte miteinander. Diese Illusion eines Großstadtalltags entsteht aus

¹⁵ Vgl. Jennifer Levine, „Ulysses“, in: *The Cambridge Companion to James Joyce*, hg. v. Derek Attridge, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 122-148. Hier: S. 126.

¹⁶ Gilbert, *Das Rätsel Ulysses*, S. 182.

¹⁷ Aleida Assmann, „Joyces Dublin“, in: *Orte der Literatur*, hg. v. Werner Frick, Göttingen: Wallstein, 2002, S. 294-309. Hier S. 300.

¹⁸ Hans-Georg Pott, *Neue Theorie des Romans. Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt*, München: Fink, 1990, S. 153.

¹⁹ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of ‚Ulysses‘ and Other Writings*, London: Oxford University Press, 1972, S. 124f. Vgl. auch Clive Hart, der die einzelnen Episoden des Kapitels nachstellen ließ und die Deckungsgleichheit von *histoire* und *discours* nachweisen konnte (Ders., *James Joyce's ‚Ulysses‘: Critical Essays*, Berkeley. Berkeley University Press, 1982, S. 222).

²⁰ Vgl. Levine, „Ulysses“, S. 127.

²¹ Vgl. Assmann, „Joyces Dublin“, S. 303.

²² Was auch an dem vergleichsweise kleinen Stadtzentrum der irischen Hauptstadt liegt, das im frühen 20. Jahrhundert problemlos zu Fuß durchlaufen werden konnte.

einer Kombination unterschiedlicher Bewegungen der Figuren im Raum, die sich als Textur in den Text einschreibt und das Vergehen von Zeit so sinnlich erfahrbar zu machen scheint. Grundsätzlich lässt sich dabei zwischen längeren und kürzeren, abgehackten Bewegungen differenzieren, wobei die Erstgenannten Produkt kontinuierlicher, also raumgreifender Fortbewegung von weiterer Distanz und längerer Dauer sind, letztere gleichsam lokalere und momenthaftere Gesten nachzeichnen.

Als Rahmenepisoden dieser insgesamt 17 Kapitelsplitter funktionieren zwei längere Abschnitte, die, so könnte man sagen, Kilometer machen und dafür Zeit benötigen:

The superior, the very reverend John Conmee S. J. reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps. Five to three. Just nice time to walk to Artane. [...] A onelegged sailor, swinging himself onward by lazy jerks of his crutches, growled some notes. He jerked short before the convent of the sisters of charity and held out a peaked cap for alms towards the very reverend John Conmee S. J. Father Conmee blessed him in the sun for his purse held, he knew, one silver crown (U 210).

Pater Conmee ist auf dem Weg nach Artane, einem im Norden Dublins gelegenen Vorort. Um dorthin zu gelangen, läuft er zur Newcomen Bridge, wo er eine stadtauswärtsfahrende Straßenbahn besteigt: „On Newcomen bridge the very reverend John Conmee S. J. of Saint Francis Xavier’s church, upper Gardiner street, stepped on to an outward bound tram“ (U 213). Gleichzeitig geschieht folgendes: „Off an inward bound tram stepped the reverend Nicholas Dudley C. C. of saint Agatha’s church, north William street, on to Newcomen bridge“ (ebd.). Dieser gegenläufige Bewegungsablauf, beziehungsweise seine Umkehrung, die sich auch in der Syntax widerspiegelt, erzeugt zweierlei: Zunächst die Illusion einer geschäftigen und von Verkehrslinien durchzogenen Stadt sowie eine scheinbar zufällige Kongruenz von versteckten Mustern, die diesen Stadtraum durchziehen und erst in der Gleichzeitigkeit ihres Geschehens aufscheinen. Dabei steht die Struktur des *Mise en abyme*, der selbstreflexiven Spiegelung einer größeren Struktur in einem ihrer Teile, die bereits das Verhältnis von Roman und Kapitel beschrieben hat, auch hier Pate für das interne System der Ähnlichkeiten, Dopplungen, Wiederholungen und Echos, denn die schwingende Art der Fortbewegung des versehrten Seemanns und die um Almosen bittende Geste tauchen sowohl dupliziert wie auch modifiziert in anderen Episoden wieder auf. Darüber hinaus ruft diese Szene ein für Pater Conmee typisches Attribut auf: Der Geistliche ist in Dublin bekannt und respektiert; ein jeder, der ihn trifft, grüßt ihn und wird im Gegenzug zurückgegrüßt:

Father Conmee began to walk along North Strand road and was saluted by Mr William Gallagher who stood in the doorway of his shop. Father Conmee saluted Mr William Gallagher and perceived the odours that came from bacon-fitches and ample cools of butter. [...] Father Conmee went by Daniel Bergin’s

publichouse against the window of which two unlabouring men lounged. They saluted him and were saluted. [...] A constable on his beat saluted Father Conmee and Father Conmee saluted the constable (U 212).

Die scheinbar zufällige Kongruenz des gegenläufigen Bewegungsablaufes setzt sich also als eine Art Echo in der wiederkehrenden Geste fort und hallt darin nach, gleichzeitig stellt sie sich jedoch auch als Mechanik heraus, die vor allem im Prinzip von spiegelbildlicher Bewegung und Gegenbewegung beruht, die die Geste des Respekts als mechanischen Automatismus auszeichnet.²³ So wird ein Muster erzeugt, das auf den ersten Blick die Illusion einer zufälligen und spontanen Gleichzeitigkeit erzeugt, die in der letzten Episode des Kapitels gleichsam spiegelverkehrt wiederholt wird: Während Pater Conmee das Stadtzentrum zu Fuß und per Straßenbahn in nordöstlicher Richtung verlässt, verfolgt die Kutschenparade des Vizekönigs eine Strecke von Phoenix Park im Westen des Innenstadtdistrikts in südöstlicher Richtung entlang des Liffey zum Sandymount Strand²⁴, wo er der feierlichen Eröffnung eines Wohltätigkeitsbars beiwohnen soll. Auch der Vizekönig, als Statthalter des British Empire in Dublin, wird mit seiner Entourage von livrierten Vorreitern (U 231) erkannt und zieht die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich:

The calvacade passed out by the lower gate of Phoenix Park saluted by obsequious policemen and proceeded past Knightsbridge along the northern quays. [...] At Bloody bridge Mr Thomas Kernan beyond the river greeted him vainly from afar. [...] Above the crossblind of Ormond Hotel, gold by bronze, Miss Kennedy's head by Miss Douce's head watched and admired. On Ormond quay Mr Simon Dedalus [...] stood still in midstreet and brought his hat low. His Excellency graciously returned Mr Dedalus' greeting. [...] Gerty Mac Dowell [...] knew by style it was the lord and lady lieutenant but she couldn't see what Her Excellency had on because the tram and Spring's big yellow furniture van had to stop in front of her on account of its being the lord lieutenant. Beyond Lundy Foot's from the shaded door of Kavanagh's wineroms John Wyse Nolan smiled with unseem coldness towards the lord lieutenant general and general governor of Ireland. [...] Blazes Boylan presented to the leaders' skyblue frontlets and high action a skyblue tie, a widebrimmed straw hat at a rakish angle and a suit of indigo serge. His hands in his jacket pockets forgot to salute but he offered to the three ladies the bold admiration of his eyes and the red flower between his lips [...]" (U 242f.).

Genießt Pater Conmee ungeteilten Respekt, ausgedrückt in der axiomatischen Einfachheit des Grüßens und Begrüßtwerdens, so variiert die Reaktion auf den Vizekönig von routinierter Befehlserfüllung, über die Geste des sozialen Ehrgeizes, der Neugier, die jedoch weniger der Person als ihrer Garderobe gilt, dem provokant aufreizenden Blick gegenüber den Damen in der Kutsche, der Verwechslung mit dem Lord Lieutenant bis hin zum kühlen Verweigern des

²³ Vgl. Sowohl das Gilbert- wie das Linati-Schema geben die Mechanik hier als paradigmatische Kunst bzw. Wissenschaft aus (U 735 und 738).

²⁴ Von diesem Ort, dem dort 1804 von den Engländern als Schutzmaßnahme gegen die Invasion der Napoleonischen Truppen errichteten Martello Turm, der heute ein Joyce-Museum beherbergt, macht sich Stephen am Morgen auf in Richtung Innenstadt. Auch er vollzieht so eine Gegenbewegung zum Kutschenzug des britischen Statthalters, die sicher nicht zufällig ist, sondern sinnbildlich für seine antibritische Haltung steht.

Grußes. Diese Negativspiegelung der ersten Episode um Pater Conmee, die nicht nur gesamtgesellschaftlicher Ausdruck der Kritik an der hegemonialen Regierung durch Großbritannien ist, besitzt auch die Funktion einer summierenden Reihe, denn die Figuren, die in den mittleren Abschnitten auftauchen, werden hier noch einmal in der Reihenfolge, in der sie dem Reiterzug begegnen, aufgezählt. So erhalten die einzelnen Episoden einen zeitlichen und räumlichen Bezugspunkt, der allerdings genauso wie die respektheischende Herrschaftlichkeit des Statthalters und seiner Entourage destabilisiert und als bedeutungslos verabschiedet wird. Die so entstehenden Bewegungslinien, die durch Verzögerung und Beschleunigung variieren, erscheinen so zunächst wie stabilisierende Kettfäden eines Gewebes, werden aber durch ihre interne automatisierte Mechanik bzw. selbstbezügliche Logik²⁵ aufgehoben.

Kontrastiv dazu agieren die kürzeren Binnenepisoden eher als Momentaufnahmen oder kurze Schlaglichter, die im Gegensatz zum „adlerartig allwissenden Blick von oben“, der die Perspektive auf die Rahmenepisoden charakterisiert²⁶, zoomartig auf einzelne Szenen fokussiert und so die Vorstellung einer vielfältig, sozial diversen Stadt eröffnet, die als soziales Netzwerk alle Bewohner verbindet. Da keine gegenwärtige Ausgabe des Romans darauf verzichtet, den Text mit einem zeitgenössischen Stadtplan Dublins abzudrucken (vgl. U vif.) und dieses Kapitel, wie oben beschrieben, mit dem Stadtplan als Referenz entstanden ist, scheint es sich anzubieten, das Straßennetz der Stadt als topographisches Gewebe von temporären sozialen Knotenpunkten zu betrachten, die in den einzelnen Episoden mittels „Ameisenperspektive“²⁷ aufgesucht werden und in Kombination mit den Rahmenepisoden das Bild eines organischen Stadtraums ergeben. Müssten diese Binnenepisoden so als Situationen und Stationen der sozialen Begegnung und des gesellschaftlichen Miteinanders funktionieren, stellen sie sich doch viel eher als Momentaufnahmen, das heißt mediale Repräsentationen von unterschiedlichen dynamischen Gesten heraus.²⁸ Anders als die langen, Zeit nehmenden und Raum greifenden Bewegungslinien der Father Conmee- und Vizekönig-Episoden, sind diese räumlich fixiert und zeitlich verkürzt:

²⁵ Sinnbildlich dafür erscheint die kleine Szene um Gerty Mac Dowell, deren neugieriger Blick auf die Herrschaften von einem Möbelwagen aufgehalten wird, der in ihrer Blickachse anhält, um den Kutschenzug passieren zu lassen (U 242f.).

²⁶ Assmann, „Joyces Dublin“, S. 305.

²⁷ Ebd.

²⁸ Declan Kiberd verweist hier auf die früheste Form des Films: „The brief vignettes of this episode have been described as filmic and so they are, like those early movie ‘shorts’ which show a coin being thrown or people taking a book in hand, just to demonstrate how movement rather than mere stillness can now be rendered on camera“ (Ders., *Ulysses and Us. The Art of Everyday Life in Joyce’s Masterpiece*, New York u.a.: Norton, 2009, S. 167.

Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in the corner. He pulled himself erect, went to it and, spinning it on its axle, viewed his shape and brass furnishings. Chewing his blade of hay he laid the coffinlid by and came to the doorway. There he tilted his hatbrim to give shade to his eyes and leaned against the doorcase, looking idly out. Father John Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen bridge. Corny Kelleher locked his largefooted boots and gazed, his head down, chewing his blade of hay. Constable 57 C, on his beat, stood to pass the time of day.

- That's a fine day, Mr Kelleher.

- Ay, Corny Kelleher said.

- It's very close, the constable said.

Corny Kelleher spat a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous white arm from a window in Eccles street flung forth a coin.

- What's the best news? he asked.

- I seen that particular party last evening, the constable said with bated breath (U 215f.).

Corny Kellehers lässiges Ausspucken von Heusaft, der „silent jet of hayjuice“, wird hier mit einer ganz ähnlichen Bewegung, dem Werfen einer Münze, parallelisiert. Diese Handlung geschieht jedoch in der Eccles Street, wenige Meilen entfernt. Einige Episoden später wird sich herausstellen, dass der „generous white arm“ zu Molly Bloom, der Ehefrau Leopold Blooms, gehört, die dem einbeinigen Seemann eine milde Gabe zukommen lässt. Dieser hatte zuvor in Pater Conmee vor dem Priesterkolleg um eine Spende gebeten, befindet sich nun aber einige Straßenzüge weiter. Der Beginn der nächsten Episode zeichnet diesen zeitlichen und räumlichen Verlauf noch einmal nach: „A onelegged sailor crutched himself round MacConnell's corner, skirting Rabaiotti's icecream car, and jerked himself up Eccles street“ (U 216). Auch Pater Conmee befindet sich inzwischen nicht mehr vor der Saint Xavier's church, sondern besteigt in diesem Moment die Straßenbahn auf der Newcomen Bridge. Es muss also nach 14:55 Uhr sein, der Uhrzeit, zu der der Geistliche auf den Stufen des Priesterkollegs zuletzt die Uhrzeit überprüft hat (vgl. U 212). Scheint sich hier durch die Wiederholung und das Wiederaufgreifen einzelner Bewegungen und die Rückkehr zu einzelnen Episoden ein auf die Minute datierbarer zeitlicher Ablauf herauszukristallisieren, ein Phänomen der „hypergenauen Realitätsbezogenheit“²⁹, offenbart sich doch auch in dieser Episode die selbstbezügliche Struktur der Wiederholungen und Spiegelungen, die so tatsächlich eine antirealistische Agenda verfolgen, die Zeit und Raum nicht deckungsgleich zusammenbringt, sondern zu einer zeitlichen Minimierung auf diesen einen Augenblick und zugleich zu einer räumlichen Ausweitung vom Bestattungsunternehmen in der North Strand Road zum Wohnhaus der Blooms in der Eccles Street führt, also eine unmögliche Perspektive inszeniert, die auch nicht über die Dopplung aus Adlerblick und Ameisenperspektive erklärt werden kann. Diese Autoreferentialität findet ihr

²⁹ Pott, *Neue Theorie des Romans*, S. 254.

motivisches Gegenstück³⁰ im kreiselnden Sargdeckel und in der von Tom Rochford entwickelten Technik, die in der Music Hall anzeigen soll, welches Stück gerade gespielt wird:

Tom Rochford took the top disk from the pile he clasped against his claret waistcoat. – See? he said. Say it's turn six. In here, see. Turn Now On. He slid it into the left slot for them. It shot down the groove, wobbled for a while, ceased, ogling them: six. [...] Smart idea, Nosey Flynn said, snuffling. So a fellow coming in late can see what turn is on and what turns are over (U 222f.).

Beide Kreiselbewegungen weisen nicht über sich selbst hinaus, besitzen nur Selbstzweck, und bringen sich in der Bewegung zur Darstellung. Als weiteres wiederkehrendes Bewegungsmotiv fungieren die sogenannten „sandwichmen“ (U 220) des Kaufhauses Hely's, fünf Männer, die mit großen Plakatwänden vor der Brust, die Straße vor dem Kaufhaus entlanglaufen. An einem Ende angekommen, machen sie eine Kehrtwende, bringen sich und die Schilder mit dem Schriftzug wieder in die richtige Reihenfolge und laufen langsam zurück, vollziehen im übertragenen Sinn also eine Pendelbewegung ähnlich dem langsamen, gleichmäßigen Schwingen des Pendels einer Standuhr: „Five tallwhitehatted sandwichmen between Monypeny's corner and the slab where Wolfe Tone's statue was not, eeled themselves turning H.E.L.Y.'S. and plodded back as they had come“ (U 220). Gleichsam als in seiner Räumlichkeit verringertes jedoch in der Frequenz gesteigertes Miniaturformat dieses Pendels erscheint der schwingende Stock des blinden Klavierstimmers, dessen tappendes Geräusch zum symbolischen Sekundenzeiger dieser Episode wird (U 240). Die so sprachlich und textuell erzeugte Zeitlichkeit ersetzt die oben beschriebene realistische Temporalität der Episode.

Kaum eine der Figuren der Binnenepisoden bewegt sich unter Zeitdruck oder auf ein Ziel hin durch die Stadt – Bloom, der in diesem Kapitel sonst vor allem als Gegenstand der Gespräche anderer auftaucht (vgl. U 225), kann dabei beobachtet werden, wie er an einem Verkaufsstand nach einer Lektüre für Molly sucht (vgl. U 226), auch Stephen wählt Literatur aus (vgl. U 231f.) –, dennoch fällt eine Episode heraus: Blazes Boylan, Mollys Agent und Liebhaber, der sich und seine eindeutigen Absichten per Morgenpost für den Nachmittag angekündigt hat (vgl. U 60), bewegt sich zielgerichtet und ökonomisch durch die Stadt, hat die Uhr im Blick, um sich nicht zu seinem Schäferstündchen zu verspäten. Dennoch nimmt er sich die Zeit, um vor dem Besuch bei Molly noch ein Gastgeschenk zu besorgen, wobei er den Reizen der Obstverkäuferin kaum entgehen kann und auch diese Gelegenheit für einen Flirt nutzt:

³⁰ Ein akustisches Echo stellt das Geräusch der „whirr of flapping leathern bands and hum of dynamos from the powerhouse“ (U 232) dar.

Blazes Boylan walked here and there in new tan shoes about the fruitsmelling shop, lifting fruits, young juicy crinkled and plump red tomatoes, sniffing smells. H.E.L.Y' S filed before him, tallwhitehatted, past Tangier lane, plodding towards their goal. He turned suddenly from a chip of strawberries, drew a gold watch from his fob and held it at chain's length.

- Can you send them by tram? Now?" [...]

- Certainly, sir. Is it in the city? - O, yes, Blazes Boylan said. Ten minutes.

The blond girl handed him a docket and pencil.

- Will you write the address, sir? Blazes Boylan at the counter wrote and pushed the docket to her.

- Send it at once, will you? He said. It's for an invalid.

- Yes, sir. I will, sir. Blazes Boylan rattled merry money in his trousers' pocket.

- What's the damage? he asked. The blond girl's slim fingers reckoned the fruits. Blazes Boylan looked into the cut of her blouse. A young pullet. He took a red carnation from a tall stemglass.

- This for me? He asked gallantly. The blond girl glanced sideways at him, got up regardless, with his tie a bit crooked, blushing.

- Yes, sir, she said. Bending archly she reckoned again fat pears and blushing peaches. Blazes Boylan looked in her blouse with more favour, the stalk of the red flower between his smiling teeth.

- May I say a word to your telephone, missy? He asked roguishly " (U 218f.).

Als selbstbewusster und erfolgreicher Frauenheld zeigt sich Boylan als besonders effizient und zielgerichtet; es gelingt ihm, Zeitdruck und genießendes Verharren zu vereinbaren, indem er die urbane Infrastruktur für seine Zwecke nutzt und sein Interesse so gleichsam aufspaltet: Während er selbst sich alle Zeit lässt, um mit dem Mädchen im Obstladen zu flirten und ein wenig später der Gattin des Vizekönigs in der vorbeifahrenden Kutsche einen provokant-anzüglichen Blick zuzuwerfen, ist seine Vorfreude auf die Begegnung mit Molly bereits mit den Birnen in der Trambahn unterwegs zur Eccles Street. Während alle anderen Figuren in dieser Nachmittagsstunde zwischen 15 und 16 Uhr eine Pause machen, wird Boylan als besonders aktiv gezeigt. Doch der Schein einer Mittagsruhe haltenden Stadt trügt: Wie Declan Kiberd feststellt, ist dieses Kapitel zwischen 15 und 16 Uhr nicht „the sleepest part of this day“, sondern stelle „a false calm“³¹ dar, die nur auf der Oberfläche bestehe. Kiberd liest dies als Phänomen der ‚Ruhe vor dem Sturm‘, in der sich bereits die Kräfte für den politischen Widerstand sammeln,³² der sich gegen die sinnbildliche Umklammerung der Gesellschaft durch Kirche und Staat, hier in Person des Geistlichen und des Vizekönigs, zur Wehr setzt und so von der Lethargie der nationalen Gelähmtheit – Stephen spricht von der „Irish paralysis“ (SH 210) – befreit³³. Darüber hinaus lässt sich die Beobachtung einer oberflächlichen Illusion auch auf den Text anwenden: Das „Wandering Rocks“-Kapitel bemüht sich um eine Illusion eines städtischen Raumes, markiert die eigene Gemachtheit jedoch so stark, dass die avisierte Urbanität Dublins nur auf der Ebene des Textes existiert. Das Dublin dieses Romans verfehlt es also nicht nur aufgrund des marginalen Status auf der Landkarte der modernen Metropolen Großstadt zu

³¹ Kiberd, *Ulysses and Us*, S. 162.

³² Ebd., S. 156.

³³ Für eine sozio-historische Darstellung Dublins um die Jahrhundertwende vgl. Brandon Kershner, *The Culture of Joyce's 'Ulysses'*, New York: Palgrave Macmillan, 2010. Hier v.a. S. 1-5.

sein³⁴, sondern scheitert auch daran, das Bild eines sozialen Organismus zu zeichnen. Stattdessen betont vor allem dieses Kapitel die Konstruktion solcher gesellschaftlichen Konzepte, indem die einzelnen Episoden sich trotz der Rahmung nicht in ein organisches Bild bzw. einen kausal-logischen Handlungsstrang bringen lassen, sondern wiederum als repräsentative Spielarten erscheinen, die zur Darstellung gebracht werden. Das Erleben der Gegenwart durch eine bevorzugte Wahrnehmungsinstanz weicht so dem Prinzip der Konstruktion von Gegenwart durch eine Instanz außerhalb des Textes, die sich jedoch nur sehr notdürftig darum bemüht, das Konstruktionsprinzip zu verschleiern. Diese Instanz, die David Hayman als „Arranger“ bezeichnet, der u.a. auch für die seltsam unpassend erscheinenden Überschriften im „Aeolus“-Kapitel (vgl. U 112-143) verantwortlich zeichne³⁵, erscheint dabei als kreatives Mastermind, das unterschiedliche Varianten durchspielt und so zur Vervielfältigung beiträgt, ohne in diesem Prinzip der Akkumulation einen abschließenden Sinn zu formulieren. Als ‚*Ulysses en miniature*‘ vollzieht dieses Kapitel damit im Kleinen das nach, was der Roman im Großen versucht: Die Maximierung des *discours* bei gleichzeitiger Minimierung der *histoire*. Obwohl es scheint, als müsse sich dieses Spannungsverhältnis für die Sinnstiftung fruchtbar machen lassen, entzieht sich der Roman wie oben beschrieben einem solchen metonymischen Verweissystem. Die bereits erwähnte Figur des *Mise en abyme* erscheint so als geeigneterer Pate, um die formale Selbstbezüglichkeit hervorzuheben.

4.1.3 „Ithaca“: Die Tagesbilanz ziehen

In „Ithaca“, dem vorletzten Kapitel des Romans, werden die unterschiedlichen Weltanschauungen Blooms und Stephens³⁶, noch einmal in ihrer Gegensätzlichkeit konturiert: „What two temperaments did they individually represent? The scientific. The artistic“ (U 635), heißt es über die beiden Männer, und die Unvereinbarkeit wird durch den finalen Punkt, der die beiden knappen und auf das Minimum an Information reduzierten Sätze trennt, noch einmal besonders hervorgehoben. Wo keine Synthese möglich ist, gibt es jedoch auch keine qualitative Wertung:

³⁴ Vgl. Aufgrund der Wiederkehr zahlreicher Figuren, die bereits aus *A Portrait of the Artist as a Young Man* bekannt sind, betont Hana Wirth-Nesher den kleinstädtischen Charakter der dargestellten Stadt (vgl. Dies., *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 159). Auch Wolfgang Wicht merkt die Provinzialität Dublins an (vgl. Ders., „Metropolis and Nation. Dublin and Trieste“, in: *The Mighty Heart‘ or ‚The Desert in Disguise‘? The Metropolis between Realism and Fantastic*, hg. v. Anne Hegerfeldt, James Fanning, Jürgen Klein und Dirk Vanderbeke, Tübingen: Stauffenburg, 2007, S. 48-65, Hier: S. 55)

³⁵ Vgl. David Hayman, *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

³⁶ Im Text ist die Rede von „common factors of similarity between their respective like and unlike reactions to experience“ (U 619) und „their views on some points“ (U 620), wodurch auch der praktische Umgang mit der Welt sowie die Perspektive auf die Welt in diese Beobachtung miteinfließen.

Bloom steht hier gleichbedeutend neben Stephen, keiner von beiden wird präferiert. Hervorgehoben wird dieses gleichwertige Nebeneinander zweier dichotomer Entitäten durch die strenge Ökonomie des katechetischen Stils sowie die fehlende grammatische Konjunktion, die die eine Aussage gleichsam neben die andere reiht, sie so auf einer Ebene anordnet.

Katechismus und Liste sind die paradigmatischen Stile dieses Kapitels, das aus insgesamt 303 Fragen, Aufforderungen und Antworten besteht, die die Handlung kaum vorantreiben, allerdings noch einmal zu einer weiteren Maximierung des *discours* führen. Als „Generalinventur des Romans“³⁷ nimmt auch dieses Kapitel Bezug zu früheren Szenen und Kapiteln, kann sogar einige Lücken schließen, die der innere Monolog offengelassen hat. Zugleich scheint die von Joyce selbst aufgerufene Poetik des Enzyklopädischen hier zum ersten Mal wirklich in Erscheinung zu treten, bemüht sich dieser Stil doch um Vollständigkeit und Exaktheit. Ein Modus der Objektivität, so scheint es, ersetzt nun endlich die mühselig zu lesende Subjektivität der früheren Kapitel. Weder symbolisch eingetüncht durch Stephens melancholische Selbstbezüglichkeit noch durch Blooms Pragmatismus geerdet, nimmt der katechetische Stil so gleichsam eine dritte Position ein, die sich ähnlich wie die Vogelperspektive im „Wandering Rocks“-Kapitel von ihrem Gegenstand distanziert und die beiden Männer, vor allem aber Bloom, einer abschließenden Musterung unterzieht, ihn so zum Gegenstand eines anthropologischen Blicks macht³⁸ und so zugleich entindividualisiert und doch auch als individuelles Subjekt reinstalliert. Als würde das Phänomen der Parallaxe in diesem Kapitel umgekehrt, wechseln nicht die Subjekte ihre Position und Perspektive gegenüber ihren Objekten, um eine neue Perspektive und somit eine andere Variante zu erzeugen, sondern werden selbst zu Gegenständen einer objektivierenden Betrachtung und Befragung.

Bloom wird dabei zunächst einer ökonomischen Musterung unterzogen, die minutiös die Ausgaben des Tages untereinanderlistet und so entlang der konsumierten Güter und Dienstleistungen den Tag noch einmal aufsummiert (vgl. U 664).³⁹ Erst in einem weiteren Schritt wird Bloom auch einer emotionalen Abrechnung des vergangenen Tages unterzogen, die trotz mehrerer unerfreulicher Begegnungen und Mollys Untreue erstaunlich ausgeglichen wirkt, vielleicht auch, weil von ihr darin keine Rede ist. Auf der Soll-Seite der Bilanz tauchen stattdessen noch unerledigte, aber unwichtige Besorgungen neben nicht lösbaren Fragen auf:

³⁷ Claudia Olk, „Ah the soap’. Objekt und Materie im ‘Ulysses‘“, in: *Poetica* 40:1/2, S. 2008, 169-188. Hier: S. 183.

³⁸ Vgl. Kiberd, *Ulysses and Us*, S. 256.

³⁹ Auffällig ist, dass diese Aufstellung jedoch um die Ausgaben von 11 Shilling im Bordell bereinigt wurde, Blooms eigene Eskapade so gleichsam aus dem Tagesbudget gestrichen wird. Zu fragen ist dementsprechend, ob es sich bei dieser Aufstellung vielleicht um einen Eintrag ins Haushaltsbuch handelt, und Bloom diese Ausgaben so vor Molly verheimlicht, mit der er nicht nur laufen Kosten, sondern auch Nettoerträge teilt (vgl. U 684).

What imperfections in a perfect day did Bloom, walking, silently, successively, enumerate?
A provisional failure to obtain renewal of an advertisement, to obtain a certain quantity of tea from Thomas Kernan (agent of Pulbrook, Robertson and Co, 5 Dame Street, Dublin, and 2 Mincing Lane, London E.C.), to certify the presence or absence of posterior rectal orifice in the case of Hellenic female divinities, to obtain admission (gratuitous or paid) to the performance of *Leah* by Mrs Bandmann Palmer at the Gaiety Theatre, 46, 47, 48, 49 South King street (U 681).

Wie das einschläfernde Schafe zählen lullt Bloom sich so gleichsam in der Aufrechnung der Soll- und Haben-Seite ein, wobei die Haben-Seite deutlich überwiegt. Die Blooms stehen nicht nur finanziell recht gut dar, wie die Auflistung der in der zweiten Schublade der Kommode befindlichen Unterlagen zu Vermögenswerten preisgibt (vgl. U 675), darüber hinaus scheint Bloom mit seiner pragmatischen ‚Das Glas ist immer halb voll‘-Philosophie, ein Ergebnis von „dietary and civic selfhelp“ (U 620), dem eigentlichen Problem erfolgreich auszuweichen. Tatsächlich ist das Aufzählen (vgl. U 681) eine routinierte Taktik, die Bloom nutzt, um sich die nötige (geistige) Bettschwere zu verschaffen:

It was one of his axioms that similar meditations or the automatic relation to himself of a narrative concerning himself or tranquil recollection of the past when practised habitually before retiring for the night alleviated fatigue and produced as a result sound repose and renovated vitality (U 672).

Was hier wie eine Habitualisierung der Dynamik der *Spots of time* liest, stellt sich darüber hinaus auch als wirksames Beruhigungsmittel in einer emotionalen Krisensituation heraus, denn Blooms Rückkehr in die Eccles Street Nummer 7 bedeutet vor allem die Konfrontation mit der Untreue seiner Frau. Hat er eine Begegnung durch das lange Hinauszögern der Heimkehr zwar erfolgreich umgangen, denn Molly schläft bereits tief und fest, stößt er in seinem häuslichen Umfeld doch auf konkrete Hinweise auf den Besuch des Nebenbuhlers, die sich wie eine Spur von der Küche bis ins Schlafzimmer verfolgen lassen. Während sich der Präsentkorb zwischen der Vielzahl der anderen aufgelisteten Lebensmittel im Küchenschrank verbirgt (vgl. U 627), fallen Bloom die von Molly und Boylan gerauchten Zigaretten auf dem Klavier auf (vgl. U 659), deren verräterischer Geruch auch Mollys herumliegenden Unterzeug anhaftet (vgl. U 682), und zuletzt kommt er nicht darum herum, die frühere Anwesenheit eines anderen Mannes in seinem Bett zu bemerken (vgl. U 683). Die Indizien verdichten sich so zunehmend, je näher Bloom dem Schlafzimmer als Ort des Ehebruchs kommt. Gleichzeitig nehmen die enumerativen Listen jedoch an Umfang und die Nachfragen an Detailgenauigkeit zu. Im Gegensatz zu Boylan, der seine sinnbildliche Bewegungslinie in „Wanderings Rocks“ aufspaltet, um so gleichsam zwei Ziele konzentriert zu verfolgen, nimmt Blooms Aufmerksamkeit für die direkte Umwelt ab, während sich sein Geist auf die gedanklichen Listen konzentriert, die exponentiell

anwachsen. Erst im Bett neben Molly richten sich die Gedanken wieder auf das „domestic problem“ (U 638), das sich allerdings ohne seine aktive Auseinandersetzung wie von selbst gelöst zu haben scheint:

If he had smiled why would he have smiled?

To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone whereas, he is neither first nor last nor only alone in series originated in and repeated to infinity (ebd.).

Statt von Eifersucht geplagt zu sein, entindividualisiert Bloom Boylan, indem er ihn auf den Status als ein Element einer prinzipiell offenen Reihe reduziert. So fragt der Katechismus weiter:

What preceding series?

Assuming Mulvey to be the first term of his series, Penrose, Bartell d'Arcy, professor Goodwin, Julius Mastiansky, John Henry Menton, Father Bernrad Corrigan, a farmer at the Royal Dublin Society's Horse Show, Maggot O'Reilly, Matthew Dillon, Valentine Blake Dillon (Lord Mayor of Dublin), Christopher Callinan, Lenehan, an Italian organgrinder, an unknown gentleman in the Gaiety Theatre, Benjamin Dollard, Simon Dedalus, Andrew (Pisser) Burke, Joseph Cuffe, Wisdom Hely, Alderman John Hooper, Dr Francis Brady, Father Sebastian of Mount Argus, a bootblack at the General Post Office, Hugh E. (Blazes) Boylan and so each and so on to no last term (U 683).

In dieser Liste möglicher früherer Liebhaber Mollys reiht Bloom so einem demokratischen Prinzip folgend⁴⁰ prominente Dubliner Bürger neben gute Bekannte, die ihm noch wenige Stunden zuvor begegnet sind, und völlig Unbekannte, ohne dabei ein soziales Ranking vorzunehmen oder einer anderen Ordnung als dem enthierarchisierenden Nebeneinanderstellen zu folgen, das eine angenommene Abfolge nachskizziert, die jedoch keine qualitativen Unterscheidungen vornimmt. Dennoch stellt sich die Frage, ob dieser offenkundige Gleichmut Ergebnis eines Abwägens ist, in dem Bloom zu dem Schluss gekommen ist, lieber in ein ‚besetztes‘, statt in ein leeres Bett zurückzukehren (vgl. U 680), oder ob er angesichts der großen Anzahl der Liebhaber aufgibt, sich über jeden einzelnen Fall Gedanken zu machen. Tatsächlich gibt der schiere Umfang der Liste mit insgesamt 25 Männern, von denen einige wohl eher nicht als Liebhaber Mollys in Frage kommen, einen Hinweis darauf, dass auch diese Liste ein Produkt von Blooms selbsttherapeutischem Ansatz ist, der darin besteht, sich selbst in seinen Relationen und realistischen Möglichkeiten auszumessen, das, was ist, gleichsam gegen das, was sein könnte,

⁴⁰ Als „waterlover“ schätzt Bloom besonders dessen „universality: its democratic equality and constancy to its nature“, was sodann in der berühmten Lobrede auf das Wasser anhand von aufgelisteten Eigenschaften weiter ausgeführt wird. Vgl. dazu Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens*, S. 331f.

auszutauschen, und somit weitere Varianten seiner selbst hervorzubringen.⁴¹ Dieses Prinzip überträgt Bloom nun auf Mollys Ehebruch, jedoch mit umgekehrten Effekt: Indem die eine Affäre vervielfältigt wird, verliert sie nicht nur an Bedeutung, sondern wird zugleich auch ein bisschen weniger wahr. Wie der Obstkorb in der Anrichte verliert sich Boylan gleichsam in der Summe der wahrscheinlichen und unwahrscheinlichen Liebhaber, die wiederum dazu beiträgt, Mollys Betrug insgesamt zu relativieren. Denn statt auf das Augen zudrückende ‚Einmal ist keinmal‘ setzt Bloom auf das Prinzip der Unwahrscheinlichkeit per übermäßiger Vervielfältigung: Indem die ganze Serie fragwürdig erscheint, kommen auch Zweifel am einzelnen Glied auf.

Stellt diese Liste sich so einerseits als unabgeschlossen und offen für weitere Einträge dar, weist sie doch auch eine markante Lücke auf: Bloom selbst fehlt. Wie Lisl Olson anmerkt, sind die Listen in *Ulysses* nur scheinbar um Vollständigkeit bemüht. Anstatt sich in der Summe der aufgelisteten Gegenstände oder Attribute zu erschöpfen, verwiesen alle Listen immer auch auf das, was nicht in sie aufgenommen werden kann: „The lists of ‚Ithaca‘ aim to disclose but also dramatically hold back information, more often than not omitting what a reader may really want to know. Like the eleven shillings missing in Bloom’s budget, th[e] list[s] suggest that some things will always inevitably be left out.”⁴² Die enzyklopädische Agenda des Textes läuft so gegen sich selbst: Das Bemühen um Vollständigkeit stellt sich als unabschließbarer Prozess dar, der niemals abgeschlossen, sondern nur gestoppt werden kann. Wie erfolgreich Blooms Selbstnarkotisierung durch Aufzählen ist, veranschaulicht die letzte Liste des Kapitels: Zusammen mit 15 anderen müden Reisenden, namentlich

Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phtailer (U 689),

legt sich Bloom zur Ruhe. Scheint diese Liste zunächst einer alphabetischen Reihung ab dem Buchstaben S zu folgen, wird schnell deutlich, dass diese Liste keiner Ordnung außer der Freude an der sprachlichen Wiederaufnahme und der sprachlichen Produktion folgt. Weder alphabetisch vollständig noch in sich schlüssig, vollzieht diese Liste Blooms Einschlafen nach. Wie in einer Art Autopilot reproduziert sich die Liste als sprachlicher Nonsense weiter, Bloom selbst schläft jedoch im nächsten Moment ein, markiert durch den übergroßen finalen

⁴¹ Besonders anschaulich wird dies in der gedanklichen Parallelexistenz als „Bloom of Flowerville“ (U 667), der Idealvorstellung einer bürgerlichen Existenz, die komplett ausstaffiert wird (vgl. U 665-672).

⁴² Olson, *Modernism and the Ordinary*, S. 50.

Schlusspunkt (vgl. ebd.). Wie das Kapitel wird auch das Auflisten nicht abgeschlossen, sondern nur unterbrochen, könnte – so hat es den Anschein – jederzeit wiederaufgenommen und weitergeführt werden. Die Frage ist jedoch, zu welchem Zweck, denn auch, wenn der katechetische Stil einige Lücken schließen und fehlende Details auffüllen kann, haben sich vor allem neue Fragen ergeben: Warum, beispielsweise, manipuliert Bloom seinen Kassensturz oder wie ist es möglich, dass in einem Gemisch unterschiedlichster olfaktorischer Reize ein Gegenstand als „inodorous“ (U 682) heraussticht? Auch das scheinbar objektive Verfahren des Auflistens und der um Genauigkeit bemühte katechetische Stil sind nur einzelne Varianten einer potenziell unendlichen Reihe weiterer Varianten, deren Umfang jedoch klar markiert wird: Indem die Lücken in den Listen zu neuen Fragen aufrufen, überträgt sich die Frage-Antwort-Struktur auch auf die Lesenden, die in einer weiteren Lektüre den Text auf diese Lücken ‚befragen‘ könnten. Wie die Anlage des Katechismus oder scholastischer Lehrwerke sind die Antworten nur im Werk selbst zu finden, das den epistemischen Horizont und somit auch die letztlich doch endliche Zahl der Varianten markiert. Eine neue weitere Lektüre des Romans vollzöge den Modus des katechetischen Befragens und Abfragens nach, ohne dabei jedoch neue Antwort zu finden. Vielmehr würde es sich dabei um eine Relektüre mit modifizierter Aufmerksamkeit handeln, die so andere Aspekte hervorheben würde. In dieser Struktur der Wiederholung mit veränderter Aufmerksamkeit performiert sich der Modus des alltäglichen Erlebens, das als „Struktur einer ausgezeichneten Erfahrung“⁴³ genau diese Diskontinuitäten von Aufmerksamkeit und Unaufmerksamkeit bedeutet. Anders als die letztlich am Kunstwerk gescheiterte Technik der Epiphanie, die den Extremwert der gesteigerten Aufmerksamkeit darstellt, den Stephen versucht, als Modus der Welterfahrung auf Dauer zu stellen, scheinen die Aufzählungen und Listen das deutlich ‚alltäglichere‘ künstlerische Verfahren zu sein, das in *Finnegans Wake* (1939) dann zum Exzess gebracht wird.

Der universelle Ansatz des Romans besteht so nicht in einem internen Verweissystem, in dem sich alles gegenseitig auflädt, wie Stuart Gilbert feststellt, sondern in einer Umfänglichkeit und Genauigkeit, die zugleich ihre eigenen Grenzen aufzeigt.⁴⁴ So stellt sich auch dieses Kapitel als weiteres formales Experiment heraus, in dem der Alltag auf die Probe der sprachlichen Darstellbarkeit gestellt wird. Lefebvre hat insofern recht, als es Joyce mit *Ulysses* gelingt,

⁴³ Lobsien, *Der Alltag des Ulysses*, S. 47.

⁴⁴ Zu den Grenzen des enzyklopädischen Ansatzes vgl. Tim Conley, „‘Whole Only Holes Tied Together’: Joyce and the Paradox of Summary“, in: *James Joyce Quarterly* 47:2, 2010, S. 231-245 sowie die unter dem Thema „Encyclopedia Joyce“ stehende Ausgabe von *James Joyce Quarterly* (55:1/2) im Herbst/Winter 2017/18. Hier v.a. James Blackwell Phelan und Kiron Ward, „Introduction to ‘Encyclopedia Joyce’: On Being Very Big“, in: Ebd., S. 27-33; Philip Keel Geheber, „‘Ithaca’ and the Encyclopedic Generation“, in: Ebd., S. 59-78 sowie Tamara Radak, „‘Poised on the Treshold’: The Unfinalizability of Joycean Encyclopedism“, in: Ebd., S. 79-94.

den Alltag aus der Anonymität zu reißen. Allerdings bedeutet dies nicht, dem Alltag ein individuelles Gesicht zu geben, sondern in diesem Fall die Unmöglichkeit der Repräsentation des Alltags variantenreich zu illustrieren und den Modus des alltäglichen Erlebens performativ nachzuvollziehen.

Das Format des Tages stellt dabei das ästhetische Bezugssystem dar, das sich selbst reflektiert. Vor diesem Hintergrund sind auch die beiden gegensätzlichen Weltanschauungen der Figuren Stephen und Bloom nur zwei Varianten des Weltzugangs bzw. zwei Modi alltäglicher Erfahrung, die flexibel zwischen dem Trivialen und dem Bedeutungsvollen variiert. Stephens Selbstbezüglichkeit, das Sich-selbst-als-Rahmen-und-Horizont-setzen, markiert dabei maßgeblich die formale Singularität des Einzeltages, während Bloom, als Freund der Listen und der selbsttherapeutischen Enumeratio, dieses Einzelphänomen wieder in seinen alltäglichen und natürlichen, physikalisch-geerdeten Rahmen, die Serie vieler Tage, eingliedert, die jedoch selbst wiederum nur als Illusion einer Unendlichkeit aufgedeckt wird.

Obwohl auch dieser frühe *Single-day Novel* den Tag als existenzielle Kleinstform und Ort der Subjektkonstitution diskutiert, nicht zuletzt durch das Bilanzieren am Tagesende ausgedrückt, steht das formale Potenzial im Vordergrund. Joyce gelingt es, dem sich der alltäglichen Versprachlichung und Fixierung entziehenden Alltag anzunähern, indem dieses Problem der Formlosigkeit, das vor allem Blanchot als Hauptmerkmal des Alltags hervorhebt (vgl. LPQ 359), veranschaulicht wird. Die Alltäglichkeit von *Ulysses* besteht so in der Simulation einer scheinbar unabgeschlossenen Reihe unterschiedlichster Repräsentationsvarianten, die ihre eigene Artifizialität zur Darstellung bringen und so nicht nur die Grenzen der jeweiligen medialen Form markieren, sondern den Alltag in einen Diskurs der sprachlichen Repräsentation bringen, die wiederum auf das inhärente Paradox des Alltags selbst zurückweist.

4.2 **‚What composes the present?’ Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* und *Between the Acts***

4.2.1 **Wiederholung mit Modifikation. Selbstbeobachtung als Formproblem**

Gleichsam wie die konzentrischen Annäherungen und Distanzierungen um den auffälligen Fleck an der Wand in der gleichnamigen Erzählung, durchzieht Virginia Woolfs Werk die Frage nach der Bedeutung von Subjekten in ihren individuellen und gesellschaftlichen Bezügen, den unzähligen und vielfältigen, in ihrer Summe scheinbar austauschbaren, oft mikroskopisch kleinen oder trivial erscheinenden Begegnungen mit dem, was die Autorin ‚reality‘ nennt. Dieser performative Modus des Um- und Einkreisens, der Dynamik und des Verharrens, der Wiederholung und sogar der Rückkehr, der Vereinfachung und gleichzeitigen Komplexitätsteigerung misst dabei allerdings nicht nur die flexiblen Horizonte eines grundsätzlich schöpferischen menschlichen Geistes in Austausch mit seiner Lebenswelt aus, sondern spannt einen phänomenologischen und poetologischen Kontext auf, in dem sich die dargestellten Subjekte wie die Schreibende selbst beim Werden zusehen. Subjekt-, Autorinnen- und Werkkonstitution gerieren sich so in einem Spannungsfeld von Gegenwartsbeobachtung, -problematisierung und nicht selten auch -kritik. Das Ich ordnet sich in seinen Bezügen zur Welt ein, die wiederum nicht fixiert und stabil sind, sondern sich vielmehr durch produktive Ambivalenzen auszeichnen, im Sinne Woolfs also sowohl ‚very solid *and* shifting‘ (vgl. WD 138, meine Veränderung und Hervorhebung) sind, sodass die Aushandlung eines jeweils gegenwärtigen Ist-Zustands immer nur eine Momentaufnahme darstellt – für das Subjekt ebenso wie für die Gegenwart und auch für die Schreibende. In Hinblick auf eine solchermaßen aufscheinende Poetik von Akzentuierung und Reintegration wundert es nicht, dass Woolfs Werk aus dieser – mit der ‚Alltagsoptik‘ versehenen – Perspektive im Sinne de Certeaus als ‚Zoo der Alltagspraktiken‘ erscheint. Denn anders als etwa Rachel Bowlby, Lisl Olsons oder Lorraine Sim beobachten, die Woolfs Werk von der Suche nach einer adäquaten Repräsentationsform des Alltags bestimmt sehen¹, scheint die Autorin mit dem Format des Tages bereits früh eine solche Form gefunden zu haben, die ihr in ihrem breiten Œuvre immer wieder als Testgrund ihrer Gegenwartsanalysen dient. Dabei bedienen nicht nur die beiden *Single-day Novels Mrs. Dalloway* und *Between the Acts*, die hier

¹ Vgl. Bereits Rachel Bowlby stellt fest, dass Woolfs Werk von der Suche nach einer geeigneten literarischen Form zur Darstellung des Alltags geprägt sei, sie gar darauf ziele, „to put the whole of ‚life‘ into a single day“. Vgl. Dies., *Feminist Destination and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, S. 117. Vgl. auch Lisl Olson, *Modernism and the Ordinary*, Oxford: Oxford University Press, 2009, S. 86, und Lorraine Sim, Virginia Woolf. *The Pattern of Ordinary Experience*, Farnham u.a.: Ashgate, 2010, S. 12.

im Fokus der Untersuchung stehen sollen, sowie die Romane *To the Lighthouse*, *The Waves* (1931) und *The Years* (1937), die gleichsam in Tagen erzählen², das Format des Tages, dieses fungiert darüber hinaus auch als Medium des regelmäßigen Aufzeichnens und der damit verbundenen Selbstbeobachtung in den ausführlichen Tagebüchern³, und wird immer wieder als Maßstab und Gradmesser für das Wie der Beobachtung der Gegenwart in ihren Essays eingesetzt. Der dem Tag eigene Modus des Vereinzeln und des Verallgemeinerns dient so als Brennglas und als Petrischale, was der Schreibenden erlaubt, immer wieder gesamtgesellschaftliche Beobachtungen am einzelnen Detail bzw. am Mikrokosmos vorzunehmen. Wurde Woolf im Einzelnen und der Bloomsbury Group als Kollektiv nicht nur vor dem Hintergrund ihrer Herkunft Elitentum, mangelndes gesamtgesellschaftliches Interesse und praktisches Engagement vorgeworfen⁴, zeigt sich, dass gerade dieser fokussierte, das heißt auch selektierende Blick zum Instrument einer Gesellschaftsbeobachtung und -kritik wird, die den Gegenstand nicht aus der Mitte heraus oder quasi mit dem Weitwinkelobjektiv angeht, sondern in der Untersuchung des Einzelnen Rückschlüsse auf das Ganze zu erkennen versucht. Wie Simmels kulturphilosophische Untersuchungen konkreter Einzelphänomene ist auch dieser Ansatz weniger um ein gesamtgesellschaftliches oder kulturelles Funktionsmodell bemüht, sondern siedelt seine Beobachtungsposition an der scheinbar trivialsten und instabilsten Stelle an, denn Woolfs Romane, Erzählungen und Essays weisen geradezu ein Übermaß an Alltäglichkeit auf. So sind es nicht nur die vielen alltäglichen Gegenstände, die in ihren Texten häufig als ‚things themselves‘ als materielle Auslöser einer Problematisierung der individuellen Wahrnehmung und, damit eng verbunden, der Subjektconstitution fungieren⁵, sondern der Alltag stellt vor allem den

² So erzählt *To the Lighthouse* die Geschichte der Familie Ramsay als zwei durch zehn Jahre bzw. die Nacht der ‚Time Passes‘-Passage getrennte Tage, während impressionistische Interludien, die maritime natürliche Rhythmen von einem sommerlichen Morgen bis hin zu einem winterlichen Abend beschreiben, die Monologe in *The Waves* unterbrechen. In *The Years* erzählt jedes der elf von 1880 bis zu ‚present day‘ titulierten und per Epilog im historischen und natürlichen Kalender eingeordneten Kapitels jeweils einen Tag eines der Familienmitglieder der Pariters.

³ Die Bedeutung der diarischen Form für Woolfs Werk zeichnet Barbara Lounsberry nach, indem sie nicht nur Woolfs eigene Tagebücher untersucht, sondern die Autorin auch als leidenschaftliche Leserin von Tagebüchern ausgibt. Vgl. Dies., *Virginia Woolf's Modernist Path. Her Middle Diaries and the Diaries She Read*, Gainesville: University Press of Florida, 2016.

⁴ Besonders scharf etwa von Dimitri Mirsky: „The basic trait of Bloomsbury is a mixture of philosophic rationalism, political rationalism, aestheticism, and a cult of individuality. [...] Being theoreticians of the passive, dividend-drawing and consuming section of bourgeoisie, they are extremely intrigued by their own minutest inner experiences, and count them an inexhaustible treasure store of further more minutious inner experiences“ (Ders., „The Intelligentsia of Great Britain“ (1935), zitiert in: Stanford Patrick Rosenbaum, *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, London: Croom Helm, 1975, S. 384.

⁵ Wie etwa der titelgebende ‚Mark on the Wall‘, die multiplen Dimensionen der Gegenstände in ‚Blue & Green‘ (1921) oder das Problem des Kuchentischs, das in *To the Lighthouse* zur Leitmetapher einer modernistischen Epistemologie erhoben wird. Vgl. zu letzterem Ann Banfield, *The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Austragungsort von Veränderungen dar, die auch genau dort zuallererst zum Vorschein kommen und erfahren werden.

In ihrem Essay „Character in Fiction“ (1924), der sich wie „Modern Fiction“ darum bemüht, eine gegenwärtige Bestimmung der zeitgenössischen Literatur der „Georgian novelist[s]“ (CiF 50) in historischer und vor allem ästhetischer Abgrenzung zu den noch immer viktorianisch geprägten „Edwardian[s]“ (CiF 49) vorzunehmen, datiert Woolf eine mentale, historische und ästhetische Zeitenwende „on or about December 1910“⁶, deren erste Anzeichen zunächst an konkreten Veränderungen im häuslichen Alltag aufscheinen:

In life one can see the change, if I may use a homely illustration, in the character of one's cook. The Victorian cook lived like a leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable; the Georgian cook is a creature of sunshine and fresh air; in and out of the drawing room, now to borrow the *Daily Herald*, now to ask advice about a hat (ebd.).

Was hier beinahe augenzwinkernd als plötzlich zu tolerierende Freiheit und Distanzlosigkeit des Dienstpersonals geschildert wird, illustriert doch tatsächlich einen tiefgreifenden Umbruch diverser gesellschaftlicher Ordnungen: „All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change here is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature“ (ebd.), postuliert Woolf, und exemplifiziert diesen Zusammenhang von alltäglichen Objekten und Situationen als konkrete Träger eines komplexen Transformationsprozesses entlang einer alltäglichen „simple story“ (CiF 39), in der die ‚Allerweltsfrau‘ Mrs Brown zunächst als alltäglichen Objekt einer künstlerischen Beobachtung etabliert wird. Während Mrs. Brown, „[a] woman over sixty, [...] one of those clean, threadbare old ladies whose extreme tidiness – everything buttoned, fastened, tied together, mended and brushed up “ (ebd.) – für die Autorin zuerst als Auslöser eines *Moments of being* und in der darin aufgehenden „impression [of] myriads of irrelevant

⁶ Virginia Woolf, „Character in Fiction“, in: Dies., *Selected Essays*, hg. v. David Bradshaw, Oxford: Oxford University Press, 2009, S. 37-54. Hier: S. 38. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text unter Nennung der Sigle „CiF“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen. Dieses Datum ist dabei deutlich weniger willkürlich gewählt, als es scheint: Neben dem Tod von Edward VII. und der Thronbesteigung George V., die Woolf in „Modern Fiction“ als Datierung für die Unterscheidung zwischen ‚edwardianischen‘ und ‚georgianischen‘ Autoren dient, wurde die Londoner Gesellschaft ab November 1910 erstmalig mit den – für das britische Auge und den britischen Geschmack – neuen und außergewöhnlichen ästhetischen Prinzipien der französischen Kunst der Zeit von ca. 1885-1905 in einer von Roger Fry kuratierten Ausstellung in der Grafton Gallery konfrontiert. Während die Werke Cézannes, van Goghs, Seurats, Manets, die Roger Fry unter dem Dachbegriff der „Post-Impressionists“ zusammenfasste, auf Woolf wie auf die anderen Mitglieder der Bloomsbury Group geradezu als Katalysator ihres eigenen Schaffens und für die Schärfung ihrer poetischen und ästhetischen Konzepte wirkten, reagierten viele Besucher abgestoßen oder amüsiert. Vgl. Desmond McCarthy, „The Post-Impressionist Exhibition of 1910“, in: Ders., *Memories*, London: MacGibbon and Kee, 1953, S. 178-183. Da sich die Ausstellung insgesamt jedoch als großer Erfolg herausstellte, folgte vom 5. Oktober bis 31. Dezember 1912 eine zweite postimpressionistische Ausstellung, auf der neben weiteren Werken Cézannes auch Gemälde von Matisse und Picasso gezeigt wurden. Leonard Woolf war als Sekretär an der Organisation der Ausstellung beteiligt.

and incongruous ideas” (CiF 47) dann als „life itself” (CiF 54) zum Sinnbild für ihr am Wie der Wahrnehmung des Alltags geschulten, alternativen Realismuskonzepts avanciert, werden die hypothetisch durchgespielten Beobachtungen von Wells, Bennett und Galsworthy als fehlerhafte Optik verabschiedet, die nicht „an old lady in the corner opposite“ (CiF 42) sehen, sondern „very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage; but never at her, never at life, never at human nature” (CiF 47f.). Im Bemühen um einen möglichst realistischen, das heißt kontextgetreuen Blick auf den Gegenstand, erweisen sich die drei „Edwardians“ so doch schlussendlich als blind. Dabei ‚übersehen‘ sie nicht nur Mrs. Brown, sondern auch die Gegenwart selbst, um deren realistische Abbildung sie, laut Woolf, doch so bemüht seien (vgl. CiF 46). In „Character in Fiction“ arbeitet Woolf noch einmal deutlich stärker die Bedeutung der Wahrnehmung für den kreativen Prozess selbst heraus. Der Alltag wird dabei zum konkreten Ort der schöpferischen Beobachtung wie zum Gegenstand und Medium potenzieller Veränderungen. Indirekt greift Woolf so auch der von den Alltagstheoretiker:innen hervorgehobenen Problematisierung des Zugriffs auf den Alltag vor, indem sie sich nicht nur für eine Sichtbarmachung des Alltags als Erfahrungsdimension selbst stark macht, sondern weil es ihr darüber hinaus gelingt, den Alltag als Alltag, das heißt weder per Reduktion noch per Verfremdung, sondern aus dem Alltag selbst heraus zu thematisieren. Indem Woolf dabei übersehene, das heißt aus dem Diskurs ausgeschlossene und solchermaßen marginalisierte Figuren wie etwa Mrs. Brown⁷ in den Fokus ihrer literarischen Aufmerksamkeit rückt und ihnen so eine Stimme gibt, siedelt sie ihren Alltagsdiskurs in einer Sphäre der instabilen oder – wie sich im Folgenden zeigen wird – nur momentan stabilen Souveränität an. Sozusagen vom Rande der gesellschaftlichen Ordnungen, gleichsam als Mikronarrativ, werden so jedoch Spannungen und Rupturen sichtbar gemacht, die der gängige Diskurs in den patriarchal dominierten Makro- und Metanarrativen – etwa der etablierten Geschichtsschreibung – zu oft historisierend relativiert oder gar negiert. Über die Thematisierung eines zwar als exklusiv, d.h. sozio-ökonomisch abgesicherten, somit zugleich aber als limitiert gekennzeichneten Alltags einerseits, der in Woolfs Werk immer als komplexes intrinsisches Verhältnis von Individuum und Gesellschaft aufgezo- gen wird, und die bereits beschriebene ‚alltägliche Optik‘, die als Problematisierung von Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und Repräsentation skizziert wird, avanciert Woolf nicht nur zur scharfen,

⁷ Grundsätzlich sind es vor allem weibliche Stimmen, die in ihrem Werk gleichsam das Andere des Diskurses repräsentieren und von dieser Randstellung aus wiederum den Diskurs selbst infrage stellen. Prominente Beispiele sind neben den die Sphäre des Häuslichen und der im Gegensatz zur Wissenschaft als epistemologisch unzureichend gekennzeichneten Sphäre der Kunst repräsentierenden Mrs. Ramsay und Lily Briscoe in *To the Lighthouse* auch die hypothetische Schwester Shakespeares, das sinnbildliche Opfer einer männlich dominierten Literaturgeschichte. Vgl. Woolf, *A Room of One's Own*, S. 42f.

d.h. ebenso kritischen wie optisch optimal eingestellten Gesellschaftsbeobachterin und -kritikerin, sondern auch zur prominenten Beobachterin und Kommentatorin des Transformationsprozesses der Moderne selbst. Wie Baudelaires ‚Maler des modernen Lebens‘ erklärt auch Woolf die konkrete, phänomenologisch erfahrbare Welt zum Beobachtungsgegenstand der Gegenwartserfahrung.⁸ Wie die sich verändernde Mode oder das Auftreten des Dandys⁹ ist es auch in Woolfs Werk vor allem die visuell wahrgenommene Welt, die jedoch nicht mehr als epistemologisch stabile Konstante hin auf ihre Bedeutung für die Konstitution der Gegenwart befragt wird, sondern unter den Vorzeichen eines in sich brüchigen und fragwürdigen Konnex von Beobachtungsgegenstand und -instanz als Diskurs der Sichtbarkeit problematisiert wird.

Die vielfachen werkimmanenten Diskursivierungen des Alltags, etwa – und in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse – über die Figurationen des Tages, lassen jedoch nicht zu, eine künstlerische Evolutionsgeschichte entlang der hier in die Diskussion eingeführten Werke nachzuvollziehen. Anders als das lyrische Ich des *Prelude*, das das Werk rückblickend als Medium des zwar nicht geradlinigen, über die rekurrente Struktur des Wiederaufsuchens von und mittels *Spots of time* jedoch als langfristig erfolgreiche Entwicklung des schöpferischen Ichs im Höhepunkt des Bewusstseins enden lässt und so eine geschlossene (Auto)Biographie vorlegt, stellen diese Werke immer wieder Krisenpunkte des Bewusstseins dar, die die Autorin im Sinne der *Moments of being* schockartig mit der Brüchigkeit und Instabilität der Welt und der immensen Schwierigkeit der Repräsentation konfrontieren. Als jeweils eine von potenziell unzähligen anderen ‚Wahrheiten‘ stellen alle diese Texte also jeweils nur eine Perspektivierung und Problematisierung der rekurrenten, vielfältigen und so unabschließbaren Auseinandersetzung Woolfs mit der Frage nach der Beschaffenheit des Verhältnisses von Ich und Welt dar. Lässt sich so kein geradliniges Fortschrittsnarrativ zwischen den hier aufgerufenen Texten der 1920er Jahre und dem posthum veröffentlichten *Between the Acts* erzählen¹⁰, kann man dennoch eine Tendenz zur Formalisierung und Poetologisierung erkennen, was sich bereits an der Genese der Titel erkennen lässt: Wie Tagebucheinträge nachweisen, lief der frühere Roman in seiner Entstehungsphase unter dem Arbeitstitel *The Hours* (vgl. WD 56), es

⁸ Vgl. zur Bedeutung des urbanen Raums für die Selbsterfahrung des Subjekts Anna Snaith und Michael H. Whitworth, „Introduction: Approaches to Space and Place in Woolf“, in: *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, hg. v. Dies., Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2007, S. 1-28. Hier: S. 1.

⁹ Vgl. Charles Baudelaire, „Le Peintre de la Vie Moderne“, in: Ders., *Œuvres Complètes*, Band 2: *L’art romantique*, hg. v. Jacques Crépet, Paris: Louis Conard, 1925 S. 49-110. Hier: S. 66.

¹⁰ Diese Beobachtung bezieht sich ausschließlich auf die Frage nach der Genese des Tagesformats für die Repräsentation und Verhandlung der Ich-Konstitution, während diverse Ansätze ihre ästhetische Entwicklung von einem impressionistischen Stil hin zu einem post-impressionistischen, modernistischen Stil nachvollziehen. (Vgl. exemplarisch Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.)

wurden die Titel „The Life of a Lady“ und „A Lady in Fashion“ verworfen, wie Alex Zwerdling bemerkt¹¹, bevor im August 1924 erstmalig der ganz auf die Protagonistin fokussierende und somit individualisierende Titel *Mrs. Dalloway* in den Tagebüchern auftaucht (vgl. WD 63). Für *Between the Acts* lässt sich stattdessen eine gegenläufige Entwicklung der zunehmenden Depersonalisierung hin zu einer Formalisierung beobachten, bezog sich Woolf doch zunächst als *Pointz Hall* auf den Roman, was einen Text des in Großbritannien beliebten Genres des *Country House Novel* à la *Mansfield Park* oder *Brideshead Revisited* nahelegt.¹² Der Titel, unter dem der Roman dann veröffentlicht wurde, verweist stattdessen auf seine eigene Verfasstheit als Kunstprodukt, die – wie sich im Folgenden zeigen wird – zum wichtigen Instrument von Woolfs kulturkritischem Ansatz wird. Während so vor allem die frühen impressionistischen Erzählungen und *Mrs. Dalloway* das im *Single-day Novel* angelegte Spannungsverhältnis von Einheit und Vielheit, Stabilität und Instabilität, Trivialität und Bedeutung sowie Oberfläche und Tiefe vorrangig über Verfahren der Vervielfältigung als durchaus fruchtbare Problematisierung eines Subjekts inszenieren, zeugt der spätere Roman von einer stärker konzeptionellen und formalisierenden Auseinandersetzung mit dem Format des Tages, das den dynamisch- produktiven Rhythmus von Perzeption und Reflexion zugunsten eines statischeren Modells ersetzt, welches das metonymische Verhältnis des Tages zum Formgeber ihrer Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Kunst in Zeiten der Krise nutzt. So lässt sich nicht nur, aber vor allem mit Blick auf die ‚Tagestexte‘ eine Fokusverschiebung vom konkreten Individuum, das in seiner Individualität zum exemplarischen Merkmalsträger einer größeren gesellschaftlichen Realität wird, hin zur Beobachtung einer sozio-historischen Gegenwart, in der die Figuren tatsächlich vor allem exemplarische Funktion besitzen, konstatieren. Festzuhalten ist jedoch, dass sich zwar der Fokus, nicht jedoch der Modus verändert. Bei dieser Fokusverschiebung handelt es sich um eine interne Reiteration, ein Wiederaufgreifen oder Zurückkommen auf bereits an anderer Stelle gemachter Beobachtungen, allerdings unter sich im Prozess selbst verändernden Vorzeichen. Diese rekurrente Auseinandersetzung mit der Frage nach dem intrinsischen Verhältnis von ‚I and now‘ erscheint so als ein Modus der ‚Wiederholung mit Modifikation‘, also einer Reperpektivierung, die sich nicht die abschließende Interpretation zur Aufgabe macht, sondern im Sinne des *Mise en abyme* jede vorherige Bezugnahme und alle potenziell folgenden in sich

¹¹ Zwerdling, *Woolf and the Real World*, S. 138.

¹² Für eine detaillierte Darstellung der Genese des Romans vgl. Alice Wood, *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism. The Genesis of 'The Years', 'Three Guineas' and 'Between the Acts'*, London u.a.: Bloomsbury, 2013, S. 110ff. Zur anhaltenden Beliebtheit des *Country House Novel* vgl. z.B. Blake Morrison, „The country house and the English novel, in: *The Guardian*, 11. Juni 2011 (siehe: <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/11/country-house-novels-blake-morrison>) (zuletzt aufgerufen am 03.07.2022).

trägt.¹³ Während bereits Zeitgenossen Woolfs die Ansicht vertraten, ihr Werk sei von einem markanten Bruch zwischen einem modernistischen, von der Ästhetik der individuellen Augenblickserfahrung getragenen Frühwerk und einem sich stärker feministisch und literaturhistorisch engagierenden Spätwerk geprägt, weshalb schon in den 1930ern damit begonnen wurde, den gesellschaftsbeobachtenden und -kommentierenden Modus der Autorin zu diskreditieren¹⁴, ist diese Untersuchung nicht nur darum bemüht, diese beiden Werkphasen gewinnbringend zu verbinden¹⁵, sondern geht davon aus, dass Woolfs Werk durchgängig von einem kulturkritischen Ansatz und einer damit verbundenen politischen Agenda geprägt ist.¹⁶ Als Sphäre der Begegnung von Individuen, der Ich-Konstitution und als Träger des historischen Wandels nimmt der Alltag dabei eine zentrale Position ein, die es Woolf ermöglicht, die Gegenwart als Spannungsfeld von patriarchalen und hierarchisierenden Strukturen und nationalistischen Tendenzen aufzuziehen, ohne dabei jedoch dem Individuum die Möglichkeit zum Handeln und zum gesellschaftlichen Wandel abzusprechen. Woolf verfolgt so nicht nur die Traditionen und Strukturen, die zur jeweiligen Gegenwart geführt haben, sondern eröffnet im Alltag zugleich eine Sphäre der individuellen Freiheit bzw. das Potenzial zum gesellschaftlichen Wandel.

Während Laura Marcus und Ann Banfield das Romanformat in ihren Lektüren von *Mrs. Dalloway* als typisch modernistische Form, mit der versucht werde, dem ambivalenten und interdisziplinär geführten Zeitdiskurs beizukommen, als „particular and powerful modernist way of structuring the fictional work“¹⁷ bzw. mit Bergson als Repräsentation einer räumlichen

¹³ Diese Beobachtung der Wiederholung mit Modifikation ließe sich auch für die diversen Adaptionen von *Mrs. Dalloway* in der englischsprachigen Literatur der Jahrtausendwende konstatieren. Vgl. dazu u.a.: Henry Alley, „Mrs. Dalloway and Three of Its Contemporary Children“, in: *Papers on Language and Literature* 42:4, 2006, S. 401-419; Monica Girard, „Mr Dalloway‘ (Robin Lippincott) and ‚Saturday‘ (Ian McEwan): Virginia Woolf’s Legacy of London“, in: *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, hg. v. Vanessa Guignery, Saint-Denis: Éditions Publibook Université, 2008, S. 37-56; Ann Marie Adams, „Mr. McEwan and Mrs. Woolf: How a Saturday in February Follows ‘This Moment of June’“, in: *Contemporary Literature* 53:3, 2012, S. 548-572 und Anka Ryall, „Woolfian Border Poetics and Contemporary Circadian Novels“, in: *Nordlit* 31, 2014, S. 151-159.

¹⁴ Arnold Bennett bezeichnete Woolf in einer seiner wöchentlichen Literaturkolumnen im *Evening Standard* als „Queen of the High-brows“ (Ders., „Books & Persons“, in: *The Evening Standard*, 28. November 1929), während Wyndham Lewis ihr jegliche Bedeutung als ernstzunehmende Stimme der Gegenwart und für die Sache der Frau abspricht, indem er ihr essayistisches Werk als ‚weiblich‘ – vor dem Hintergrund von Lewis‘ Misogynie wohl eher als ‚weibisch‘ – disqualifiziert (vgl. Ders., *Men Without Art*, London: Cassell & Co, 1934, S. 159f.). Dieser Eindruck wurde mit Erscheinen von *The Waves*, Woolfs experimentellsten Roman, im Oktober 1931 von vielen ersten Lesenden geteilt, wie Alice Wood nachzeichnet. So wurde Woolf lange als Vertreterin einer überkommenen ästhetizistischen Höhenkammliteratur verstanden, die dem politischen Engagement der als „Auden Generation“ bekannten Gruppe junger, universitär gebildeter Männer der Mittelklasse nichts entgegensetzen konnte (vgl. Dies., *Woolf’s Late Cultural Criticism*, S. 5, 10f.).

¹⁵ So warnt auch Alice Wood davor, „[to] view [...] her oeuvre in two distinct phases, the modernist 1920s and the socially engaged 1930s, and suggests the danger of applying such labels to wider narratives of British interwar literature.“ Stattdessen setzt auch sie sich dafür ein, „[to] bridge [...] two decades and two generations often artificially divided in scholarly discussions of the interwar period“ (ebd., S. 3 und S. 9).

¹⁶ Für eine solche Lesart machen sich auch Gillian Beer (*The Common Ground*), Christine Froula (*Woolf and the Bloomsbury Avant-garde*) und Alice Wood (*Woolf’s Late Cultural Criticism*) stark.

¹⁷ Marcus, „Legacies of Modernism“, S. 84.

Sequenzierung von Zeit¹⁸ interpretieren, nehmen die Analysen von Chiara Briganti und Bryony Randall das Format des Tages als Repräsentation des Alltags in den Blick, wobei diese Untersuchungen sich für eine feministische Perspektivierung und damit verbundenen Aufwertung eines weiblichen Alltags stark machen.¹⁹ Briganti kommt in ihrer Analyse dreier Romane der britischen Zwischen- und Nachkriegszeit – dies sind neben *Mrs. Dalloway* Margaret Stom Jamesons *A Day Off* (1933) und *One Fine Day* (1947) von Mollie Panter-Downes – zu dem Schluss, dass die Figur der „middle-aged woman“ besonders geeignet sei, um den Alltag zur Darstellung zu bringen.²⁰ Auch Randall setzt sich in ihrem marxistisch orientierten Ansatz für eine Rehabilitation des durch Kapitalismus und Patriarchat verlorenen und entmenschlichten Alltags von Frauen ein.²¹ Obwohl sie mit dem Konzept ‚dailiness‘, das Verfahren der Wiederholung und Verräumlichung von Zeit beschreibt²², ein sowohl formal wie inhaltlich fruchtbar zu machendes Konzept erarbeitet, gelingt es Randall nicht durchgängig, sich in ihren Untersuchungen von der von ihr kritisierten Dichotomie von weiblichem und männlichen Alltag zu lösen. Es fällt auf, dass es immer wieder zu einer Gleichsetzung von Frauen mit dem häuslichen Raum und der damit verbundenen Routine²³ häuslicher Pflichten und Männern als Trägern der epiphanen Erfahrung des urbanen Raums kommt, die schlussendlich die von Randall kritisierte Dichotomie noch verstärkt. Zwar wird sich auch im Folgenden die Bedeutung von per Geschlecht, Alter oder Gesundheitszustand marginalisierten Figuren für die Wahrnehmung und Erfahrung des Alltags zeigen, jedoch verfolgt diese Arbeit keinen feministischen Ansatz. Stattdessen ist diese Analyse darum bemüht, eine Lesart vorzunehmen, die die multiple Diskursivität der Gegenwart als fruchtbar zu machendes Problem für das Individuum wie die Gesellschaft und auch die Schreibende selbst erörtert, wobei das *Single-day*-Format hier vor allem in seiner Funktion als Instrument zur Hervorhebung der Brüche und Rupturen analysiert werden soll.

¹⁸ Banfield, „Remembrance and Tense Past“, S. 54.

¹⁹ Damit richten sie sich ausdrücklich gegen Lefebvres Annahme, dass Frauen als Objekte des Alltags tendenziell nicht in der Lage seien, selbst zu Beobachterinnen des Diskurses zu werden. Vgl. Lefebvre, *Alltagsleben*, S. 30.

²⁰ Vgl. Chiara Briganti, „Giving the Mundane its Due: One (Fine) Day in the Life of the Everyday“, in: *English Studies in Canada* 39:2-3, 2013, S. 161-180. Hier: S. 177.

²¹ Vgl. Bryony Randall, *Modernism, Daily Time and Everyday Life*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2007, S. 20f.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. dazu auch James Schiff, „Rewriting Woolf’s *Mrs Dalloway*: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott and Lanchester“, in: *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 45:4, 2004, S. 363-382.

4.2.2 'What composes the self?' Subjektive Standortbestimmung als Kreation der Gegenwart. Zu *Mrs. Dalloway*

„For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh“ (MD 4), wundert sich die titelgebende Protagonistin in *Mrs. Dalloway*, während sie an einem warmen Mittwochmorgen im Jahr 1923²⁴ durch die Straßen Westminsters läuft, um die Blumendekoration für eine am Abend von ihr ausgerichteten Party zu besorgen. Dieser „moment of June“ (ebd.) scheint für Clarissa ein *Moment of being* zu sein, ist doch das Wie des Erlebens genauso wichtig wie die Bedeutung des gegenwärtigen Augenblicks, die durch die Tendenz zur Dekonstruktion zugleich wieder eingeebnet wird. Während Clarissa sich ganz dem Hier und Jetzt „midst the traffic“ (MD 3), „the bellow and the uproar [,] the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; [...] the triumph and the jingle and the strange high voice singing of some aeroplane overhead“ (MD 4) hingibt, gleichsam in diesen vielstimmigen Soundscape der Großstadt eintaucht, der mittels horizontaler und vertikaler Bewegung und verschiedenen Rhythmisierungen und Tonlagen den gegenwärtigen Augenblick hör- und sehbar macht, zeichnet sich diese Augenblickserfahrung neben dem reinen Erleben auch als intellektuelle Kompositionsleistung aus: In einem als These, Antithese und Synthese organisierten Dreischritt, in dem Sinnesdaten gesammelt und zu einem Eindruck zusammengestellt werden, dieser dann revidiert und neuerlich kreiert wird, findet sich die Kurzbeschreibung eines Produktionsprozesses, der als Poetik in nuce dieses Romans verstanden wird. Besonderheit dieses aktiven Prozesses ist dabei der ihm eingeschriebene eigentümlich antiintuitive Modus des Verharrens einerseits und der Unabgeschlossenheit und ständigen Überschreibung andererseits, der diesen Augenblick zugleich absolut setzt, was auch Clarissas zusammenfassendes Urteil – „[that] was what she loved; life; London; this moment of June“ (MD 4) – unterstreicht, und als nur eine Momentaufnahme von vielen relativiert, indem dieser Augenblick nicht nur im Kalender der Jahreszeiten, sondern auch im gesellschaftlichen Kalender datiert und so als potenziell wiederkehrendes Ereignis ausgezeichnet wird.²⁵ Dass es sich hier nicht um das bloße

²⁴ Zur Datierung des erzählten Tages vgl. MD 4 und MD 61.

²⁵ „It was June. The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lord's, Ascot, Ranelagh and all the rest of it“ (MD 4). Die hier angeführten auditiven Wahrnehmungen lassen nicht nur die Vermutung zu, dass Clarissa sich inzwischen von den betriebsamen Straßen Westminsters in einen der Parks bewegt hat. Die durch die Geräusche der Freizeitaktivitäten hervorgerufene Assoziationskette „Lord's, Ascot, Ranelagh“ konkretisiert und institutionalisiert diese in den gesellschaftlichen Kontext der Upper-middle class, der auch die Protagonistin angehört. Die angedeutete Aufzählung unterstreicht dabei den exemplarischen Charakter der hier stichwortartig aufgerufenen gesellschaftlich bedeutungsvollen Sportveranstaltungen. Mit wenigen Versatzstücken wird so ein ganzes Gesellschaftspanorama aufgezo-gen, das sich jedoch auf die höheren Gesellschaftsschichten beschränkt.

Oszillieren von zwei gegensätzlichen Prinzipien oder das Aufbauen einer Spannung zwischen zwei Polen²⁶, sondern um ein Phänomen der Rekurrenz mit eingeschriebener Umgestaltung handelt, trägt die Poetik bereits in sich: Die Wiederholung des Kompositionsprozesses verschiebt sich von einem Versammeln und Einordnen der Sinnesdaten – besonders stark als mechanischer Vorgang, der vorgefundene Versatzstücke zusammenmontiert, durch das Verb „build“ markiert – zu einem kreativen Schöpfungsakt, der nach dem ‚auf links Drehen‘ der Antithese nun tatsächlich eine neue Bedeutung kreiert. Da diese Dynamik laut Clarissas Theorie des Augenblicks bereits jedem einzelnen Moment (besonderen Bewusstseins) eingeschrieben ist, kommt es zu einer stetigen Bedeutungserweiterung. Da diese variierende Akkumulation sich jedoch andererseits permanent selbst ersetzt, wird die Bedeutungshaftigkeit letztlich wieder relativiert. So variiert diese Textstelle auch sprachlich zwischen einer kausalen Logik – markiert durch die Konjunktion „for“ (vgl. MD 3f.) – und einer additiven Aneinanderreihung, die zusätzlich durch die vielen Semikolons unterstrichen wird. Darüber hinaus folgt dieser *Moment of being* offenbar einer internen Produktionsästhetik, die ihn selbst hervorbringt; gleichzeitig ist Clarissa als produzierendes Subjekt jedoch auch die Konsumentin dieses Augenblicks, bringt ihn also „every moment afresh“ (MD 4) hervor, nimmt ihn aber auch zugleich immer wieder zurück, was nicht nur ihre Instabilität als Figur, sondern auch den Roman als Ganzes auszeichnet. Anstelle einer abschließenden, stabilen Standortbestimmung von Subjekten und einer Konkretisierung der Gegenwart als genuine Jetztzeit wird im Roman eine Destabilisation dieser Kategorien vorgenommen, die als Poetik der Bedeutungsrelativierung vor allem über einen Diskurs der Sichtbarkeit ausgeführt wird, der vor dem Hintergrund der nur selektiv in den Blick genommenen Gesellschaftsschicht auch als eine Art Brennglas wirkt. Denn im Gegensatz zu Joyces Roman, der eher das untere Ende der Dubliner Mittelschicht in den Fokus stellt²⁷, die sich insgesamt nicht nur als räumlich mobiler, sondern auch gedanklich flexibler erweist, stellen sich die Figuren dieses einen Londoner Sommertags doch als ungewöhnlich homogene Gruppe heraus, obwohl es Woolf, wie sie 1923 in ihrem Tagebuch notiert, darum gehe „to criticise the social system and to show it at work, at its most intense“ (WD 56). Denn neben der titelgebenden Protagonistin, ihrer Familie, Freunden und Bekannten, die sich in mehrfacher Hinsicht als in sich geschlossene Gruppe auszeichnen²⁸, tauchen Figuren anderer

²⁶ Diese Beobachtung machen Gillian Beer (vgl. Dies., *Virginia Woolf. The Common Ground*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996, S. 13) und Bryony Randall, *Modernism*, S. 156f.

²⁷ Dies scheint Woolf in ihrem abschätzigen Urteil über den Roman, der ihrer Hogarth Press angeboten wurde, nicht weiter zu verwundern, entstamme dieses „illiterate, underbred book“ doch der Feder „of a self taught working man“ (WD 46).

²⁸ Dies betrifft nicht nur die Gästeliste der Party, sondern auch die engen freundschaftlichen und familiären Beziehungen, die über Jahre gepflegt und weitergereicht werden. Es stellt sich heraus, dass sich ein Großteil der Figuren nicht nur aus der Londoner Society kennt, sondern bereits zu früheren Gelegenheiten in Bourton, dem Landsitz

gesellschaftlicher Klassen nur als Zaungäste auf, „removed only by a hand’s-breadth [...] might [...] for the first time and the last, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state“ (MD 14). Während sich Clarissa am Abend darin sonnt, dass nicht nur die von ihr bewunderte Lady Bruton, sondern auch der Premierminister zu ihrem Fest erscheint (vgl. MD 146), ist diesen „ordinary people“ (MD 14) nur der bewundernde, distanzierte Blick auf die Symbole der „greatness“ (ebd.) gegeben, die – versteckt hinter zugezogenen Vorhängen (vgl. MD 13) – vielleicht noch nicht einmal *in persona*, sondern nur als personifiziertes Gerücht (vgl. MD 16) an ihnen vorbeifährt. Wie sich trotz der elitären Personalgruppe dennoch so etwas wie ein gesamtgesellschaftliches Bild aufzieht, das als scharfe Gesellschaftskritik gerade an diesen gesellschaftlichen Trennungen und deren rigiden Methoden, um dieses Ordnungsprinzip aufrechtzuerhalten, erscheint, soll im Folgenden entlang einer Analyse von Sichtbarkeit und Wahrnehmung diskutiert werden. Es wird sich zeigen, dass sowohl die Bedeutung des Sehens und Schauens wie des damit verbundenen Bewusstseinsaktes als mehrfach gebrochenes, sich zunächst konstituierendes und dann selbst wieder aufhebendes Prinzip inszeniert werden.

Was Gudrun Rogge-Wiest mit Vera und Ansgar Nünning sehr technisch als „multiperspektivisches Erzählen“ bezeichnet und was die intradiegetische Mehrfachfokalisierung betrifft²⁹, soll hier über die erzähltheoretische Dimension hinaus zunächst als ein Spannungsfeld von Sehen und Gesehenwerden ausgeführt werden. Im Sinne der oben angeführten Poetik geschieht die Selbstverortung des Subjekts über die Brechung einer auktorialen Deutungsinstanz zugunsten eines dynamischen Produktionsprozesses des Selbst, der jedoch auch nur in sich instabile Momentaufnahmen hervorbringen kann. Neben der individuellen Verortung des Subjekts aus sich heraus in einer Situation – etwa wie in Clarissas oben angeführten *Moment of being* – bedeutet die Konsolidierung des Ichs immer auch einen Blick von außen auf das jeweilige Subjekt, der entweder auf Ebene der Diegese ausgeführt wird oder als das ständige Andere mal das konkrete Urteil einer anderen Figur betrifft, mal weniger konkret, aber deswegen kaum weniger bewertend, so etwas wie den überwachenden Blick der Gesellschaft. Diese Dopplung der Perspektivierung findet sich bereits auf den ersten Seiten des Romans, in denen Lesende über das abrupte intime Hineintauchen in Clarissas Gedanken, ihre Vergangenheit und ihre

von Clarissas Familie zusammengekommen sind. Diverse Hinweise auf andere gesellschaftliche Anlässe, etwa eine Botschaftsveranstaltung am vorherigen Abend (vgl. MD 4), stellen Clarissas Party als eine von unzähligen solcher Veranstaltungen heraus, zu denen offenbar immer die gleichen Personen zusammenkommen.

²⁹ Gudrun Rogge-Wiest, „Multiperspektivischer Realismus und darüber hinaus: Multiperspektivisches Erzählen und Perspektivstruktur in ‚Jacob’s Room‘, ‚Mrs. Dalloway‘ und ‚The Waves‘ von Virginia Woolf“, in: *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. v. Vera und Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000, S. 225-242. Zur detaillierten Analyse der Erzählsituation in *Mrs. Dalloway* vgl. v.a. S. 227f.

Freude am gegenwärtigen Moment³⁰ hinaus auch etwas über das Äußere der Figur erfahren: „A charming woman [...], a touch of a bird about her, of the jay, blue-green, light vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness“ (MD 3), heißt es aus der Perspektive ihres Nachbarn Scope Purvis, wobei die von außen zugeschriebene jugendliche ‚Vogelhaftigkeit‘ sich an dieser Stelle keineswegs mit der Innenperspektive bricht, sondern diese vielmehr noch unterstützt. Dennoch kann das Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden nicht als unproblematische Mehrfachperspektivierung interpretiert werden, sondern eröffnet wiederum eine Dimension weiterer Spannungsverhältnisse, die sich multipel semantisiert zwischen den Polen Gegenwart und Vergangenheit, Oberfläche und Tiefendimension und auch von Bedeutsamkeit und Trivialität aufzieht. Die hier skizzierten Spannungsfelder lokalisieren den Prozess der Subjektkonstitution so nicht nur im konkreten alltäglichen Leben, sondern zeichnen ihn auch als alltägliche Praxis der Reverspektivierung aus.

Für die Protagonistin, die in den ersten Seiten des Romans zunächst als stabile Figur gezeichnet wird, bedeutet dies einen Akt der Selbstvergewisserung, mittels dessen sie sich im gegenwärtigen Moment des Junimorgens als Produkt ihrer persönlichen Vergangenheit³¹, der gesellschaftlichen Genealogie³², ihrer Beziehungen zu anderen Menschen³³ und vor allem in Position als Gastgeberin einordnet³⁴. Zunächst fühlt sie sich mittels dieses thesenartigen Versammelns von Informationen als Teil der Gegenwart (vgl. MD 5), wobei dieses Aufgehen im Augenblick immer schon wieder dadurch relativiert wird, dass dieser Bewusstseinsakt als Kombination zweier Relationen markiert wird: „[Clarissa] sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on“ (MD 7). Als Wahrnehmung ihrer Wahrnehmung inszeniert, wird die Figur so gleichsam zum Werkzeug der unmittelbaren Augenblickserforschung, gleichzeitig schaut sie diesem Vorgang von einer distanzierten Beobachterposition zu. Sich selbst in ihrer Wahrnehmung immer auch der Wahrnehmung und dem Urteil anderer bewusst, wird die Protagonistin hier als instabiles Zentrum gezeichnet, das weder zu einem abschließenden Selbsturteil noch zu einer abschließenden Bewertung ‚von außen‘ gelangt – sei es über den Blick anderer intradiegetischer Figuren, einem auktorialen Kommentator oder über die Organisation des Textes selbst. So erzeugt auch die zufällige Begegnung mit ihrem alten Freund Hugh Whitbread sowohl ein Gefühl der Versicherung ihrer Person wie auch der Selbstzweifel:

³⁰ Vgl. MD 3f.

³¹ Der aktuelle Junimorgen wird mit den Morgen ihrer Jugend verglichen (vgl. MD 3),

³² „[H]er people were courtiers once in the time of the Georges“ (MD 5).

³³ Noch vor ihrer Tochter Elizabeth (vgl. MD 5) und ihrem Ehemann Richard (ebd.), deren Beziehung zu Clarissa zunächst unklar bleibt, wird Peter Walsh eingeführt und charakterisiert: „[I]t was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness [...]“ (MD 3).

³⁴ „[S]he, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party“ (MD 5).

Clarissa Dalloway [...] felt oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it? For Hugh always made her feel, as he bustled on, raising his hat rather extravagantly and assuring her that she might be a girl of eighteen [...]. [S]he always felt a little skimpy beside Hugh; schoolgirlish [...] (ebd.).

Hugh, „carrying a despatch box stamped with the Royal Arms“ (ebd.), nimmt hier gleichsam die oben beschriebene doppelte Beobachterrolle ein, erheben ihn die Briefe mit dem königlichen Postsiegel doch in den Stand eines hochrangigen Angestellten am Königshof. Clarissa, deren Wunsch und Bestreben eine solche hohe gesellschaftliche Anerkennung ist³⁵, fühlt sich hier doppelt verunsichert, ist es nicht nur Hughs gesellschaftliche Position, sondern und vor allem sein Blick als Mann auf sie, der sie zum ewigen Schulmädchen deklariert. Eine ähnlich verunsichernde Wirkung hat auch Peter Walsh, Clarissas Jugendliebe, dessen Sicht auf sie sie selbst als pauschale Reduzierung ihrer Persönlichkeit auf das Oberflächliche, das Gesellschaftliche und Triviale empfindet. Allerdings wird auch die zunächst nur abschlägige Bewertung als „perfect hostess“ (MD 6), die sich wie ein Leitmotiv durch den Text zieht, strukturell relativiert, indem nicht nur Peter dieses Urteil immer wieder überdenkt und situativ modifiziert, sondern auch Clarissa dazu animiert, sich in ihrer (gesellschaftlichen) Position und Funktion zu hinterfragen. Indem sie diesen gegenwärtigen Moment, der über die mehrdimensionale, vor allem die visuellen Qualitäten des Sommertages betreffende Erfahrbarkeit qualifiziert wird, gedanklich mit Peter teilt und ihn dabei zum Sehen auffordert, wird ihre eigene Freude am Augenblick als Begeisterung für das Flüchtige, Lokale und Triviale gekennzeichnet, wohingegen Peter zwar hinschauen, aber nicht das Gleiche wie sie sehen würde: „Peter never saw a thing of all that. He would put on his spectacles, if she told him to; he would look. It was the state of the world that interested him; Wagner, Pope’s poetry, people’s characters eternally, and the defects of her own soul“ (MD 6). Clarissa inszeniert so die Rahmenbedingungen für Peters Interpretation ihrer Persönlichkeit als ein Problem der falschen Optik bzw. des falschen Fokus, denn während sie ganz ohne jede Sehhilfe die Gegenwart als Gegenwart wahrnimmt, erscheint Peters solchermaßen als ‚edwardianisch‘ charakterisierter Blick trotz oder sogar aufgrund der hinzugenommenen Brille dafür verstellt. Wo ihr Blick im Detail weitere konkrete Facetten des Jetzt entdeckt, scheint Peters abstrahierender Blick auf die vermeintlich wichtigeren, großen, zeitlosen Zusammenhänge ausgerichtet zu sein und so das für Clarissa Wesentliche zu übersehen. Doch führt

³⁵ Clarissa bewundert und beneidet sowohl die gesellschaftlich über ihr stehende Lady Bruton, „whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing“ (MD 26), „[who] had the reputation of being more interested in politics than people; of talking like a man; of having had her finger in some notorious intrigue in the eighties, which was now beginning to be mentioned in memoirs“ (MD 89f.), als auch Lady Bexborough, „slow and stately; rather large; interested in politics like a man; with a country house, very dignified, very sincere“ (MD 9).

dieses Gedankenexperiment nicht dazu, dass Clarissa sich oder ihren Zugang zur Welt neben Peters ‚Weitblick‘ als unzureichend empfindet, stattdessen fühlt sie sich zumindest momentan in ihrer abgezirkelten ‚Weltsicht‘ versichert, denn obwohl es ihr anders als den Männern und Lady Bruton an politischem Durchblick fehlt, ist es gerade ihr Blick für das Detail und die Situation, der ihre Stärke bedeutet und sie letztlich als herausragende Gesellschaftsdame auszeichnet:

Not that she thought herself clever, or much out of the ordinary. [...] She knew nothing; no language, no history, she scarcely read a book now, [...] and yet to her it was absolutely absorbing; all this, the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that. Her only gift was knowing people almost by instinct (MD 7f.).

Die konstatierte Schwäche wird zu einer momentanen Stärke, wobei Peter bzw. Peters Blick die Funktion eines Mediums der Selbstwahrnehmung und -erkenntnis einnimmt. Mal fungiert er dabei als Spiegel³⁶, der ihre aktuelle Selbstverortung zurückstrahlt und damit positiv wie negativ unterstreichend wirkt, mal als optisches Instrument der Brechung, Vervielfältigung und Hervorhebung, gleichsam als Prisma für ihre Person: „He made her see herself; exaggerate“ (MD 142). Dass es sich dabei jedoch nicht um eine progressive Selbstversicherung, sondern um eine rekurrente Problematisierung des Ichs handelt, zeigt auch die von Clarissa selbst aufgerufenen Diamanten-Metapher, die den Dualismus von öffentlichem und privaten Ich thematisiert. Steht das Bild des Diamanten einerseits für die nach außen hin gefestigt wirkende Clarissa – „pointed; dart-like; definite [, ...] one diamond, one woman and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives; a refuge for the lonely to come to“ (MD 32), vervielfältigt und relativiert sich diese Illusion einer endgültigen Subjektkonstitution durch die im Bild selbst angelegte Brechung. Darüber hinaus besitzt auch diese Metapher das Potenzial, die Figur sowohl zum Subjekt, das in seiner Beständigkeit einen Treffpunkt für Hilfe suchende Menschen

³⁶ Dass das Medium des Spiegels dabei vor allem eine versichernde Bedeutung besitzt, zeigt folgende Szene: „Laying her brooch in the table, she had a sudden spasm, as if, she mused, the icy claws had had the chance to fix her in. She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched, June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop, Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself“ (MD 31). Obwohl der Spiegel den Ist-Zustand eins zu eins wiedergibt, erweitert der Moment sich hier doch ins Vielfache, wird sogleich zum einmaligen Augenblick wie zum exemplarischen Moment einer ganzen Reihe. Dabei wird dieser *Moment of being* sprachlich sowohl als Beispiel der dreischrittigen Poetik des Romans, wie in die in *Modern Fiction* vorgelegene Poetik. So eröffnet sich über die textimmanente Bezüglichkeit auch eine wie oben beschriebene werkimmanente. Dabei nimmt Clarissa hier die besondere Position der Selbstbeobachtung ein: Schneidet sie einerseits wie das sinnbildliche Messer durch den Augenblick, ermöglicht das Spiegelbild doch auch eine zweite Perspektive von außen. Auch hier beobachtet sich Clarissa bei der Wahrnehmung ihrer Wahrnehmung.

darstellt –, und als Objekt des gesellschaftlichen Blicks bzw. der Anforderungen der „real world“, wie Alex Zwerdling formuliert³⁷, und der damit verbundenen Erwartungshaltung auszustatten. Ihrem Ideal der stoischen Lady Bexborough nachstrebend, von der es heißt, dass sie noch mit der Nachricht über den Tod ihres Sohnes in der Hand ihrer gesellschaftlichen Pflicht nachgekommen und eine Wohltätigkeitsveranstaltung eröffnet habe (vgl. MD 4), bemüht sich auch Clarissa, in der Öffentlichkeit nur ihr ‚öffentliches Ich‘ zu zeigen, „never showing a sign of all the other sides of her – faults, jealousies, vanities, suspicions“ (MD 32), wobei allerdings genau diese versteckt geglaubten „defects of her own soul“ (MD 6) Peter zu seiner Beurteilung Clarissas als perfekte Gastgeberin bringen und so die Vorstellung eines nicht sichtbaren privaten und sichtbaren öffentlichen Selbst hinterfragen und darüber hinaus die Stabilität solcher Charakterurteile in Frage stellen.

Auffällig ist, dass vorrangig die weiblichen Figuren unter dem Blick anderer leiden und diesen häufig als übergriffig und auf die äußere Oberfläche reduzierend empfinden. Clarissas Tochter Elizabeth fühlt sich so permanent als individuelles Subjekt übersehen, dessen wohlgefälliges Aussehen³⁸ den Vergleich mit veralteten Metaphern provoziert, die sie depersonalisieren und zum Kunstobjekt degradieren:

People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies; and it made her life a burden to her, for so she so much preferred being left alone to do what she liked in the country, but they would compare her to lilies, and she had to go to parties, and London was so dreary compared with being alone in the country with her father and the dogs (MD 114).

Die aufgezählten Vergleichsobjekte, die hier in der Summe wie Versatzstücke eines idyllischen Landschaftsgemäldes zusammengebracht werden, skizzieren jedoch auch den Sehnsuchtsort des Subjekts Elizabeth, wobei die ihr zugeschriebene Qualität des Pittoresken genau die ästhetische Eigenschaft bezeichnet, an der es ihrer Mutter laut Peter mangelt: „But it was Clarissa, one remembered. Not that she was striking; not beautiful at all; there was nothing picturesque about her; she never said anything clever; there she was, however; there she was“ (MD 65).³⁹ Während Peter nicht Clarissa als Person, sondern ihre gesamte soziale Existenz mit dem Begriff

³⁷ Zwerdling, *Woolf and the Real World*, S. 21.

³⁸ „[H]er eyes were fine, Chinese, oriental, and, as her mother said, with such nice shoulders and holding herself so straight, she was always charming to look at; [...] she looked almost beautiful, very stately, very serene“ (MD 114).

³⁹ Im Gegenzug ist es auch nicht Peters Äußeres, das seine Person für Clarissa bezeichnet und dauerhaft in Erinnerung bleiben lässt: „Peter Walsh. He would be back from India one of these days [...]; it was his sayings one remembered; his eyes; his pocket-knife, his smile, his grumpiness [...].“ (MD 4). Was ihr laut Peter an Redegewandtheit und Charisma fehlt, ergänzt seine Personzeichnung.

„worldliness“⁴⁰ (vgl. 65) belegt und so als oberflächlich qualifiziert, findet sein ihre Oberfläche abtastender Blick doch eine Qualität, die über äußere Schönheit oder ein charismatisches Auftreten hinausgeht. So besitzt Clarissa, über die jedes andere Urteil, auch jedes Selbsturteil, immer wieder revidiert und überarbeitet wird, doch eine stabile Präsenz, die sie, wie sich zeigen wird, zur prädestinierten Beobachterin macht. Insgesamt gilt das, was über die Bedeutung Peters bzw. seines Blicks als optisches Instrument der Konkretisierung und Vervielfältigung konstatiert wurde, im umgekehrten Fall auch für Clarissa, „[who] had influenced [Peter] more than any person he had ever known.“ Die wenigen persönlichen Treffen der beiden, „[b]rief, broken, often painful“, besitzen für Peter einen ähnlichen Effekt wie die Rückkehr zu den *Spots of time* für das lyrische Ich im *Prelude* und gestalten sich ähnlich spontan und in ihrer Dimension synästhetisch wie die *Moments of being* oder die durch unwillkürliche Erinnerung ausgelöste Rückkehr in die verloren geglaubte Kindheit:

[T]he effect of them on his life was immeasurable. There was a mystery about it. You were given a sharp, acute, uncomfortable grain – the actual meeting; horribly painful as often as not; yet in absence, in the most unlikely places, it would flower out, open, shed its scent, let you touch, taste, look about you, get the whole feel of it and understanding, after years of lying lost (MD 130).

Clarissas andauernde, wenn auch kaum jemals räumliche Präsenz in seinem Leben konfrontiert auch ihn immer wieder mit sich selbst, führt zu Konkretisierung und Verdichtung.⁴¹ Die Beobachtung, dass sie ‚da ist‘ stellt jedoch keine weitere Reduzierung ihrer Person auf die reine körperliche Existenz dar, sondern trägt in der formelhaften Wiederholung und der prominenten Position als letzter Satz des Romans (vgl. MD 165) dazu bei, das Prinzip des Hervorhebens und der Reintegration zu unterstreichen, welches Clarissa so vor allem durch die gebrochene optische Linse Peters als etwas ‚Reales‘, Gegenwärtiges, als Summe der beobachteten „myriad impressions“ (MF 9) dieses einen Sommertages und somit wie Mrs. Brown als „proper stuff of fiction“ (ebd.) auszeichnet.

⁴⁰ „The obvious thing to say of her was that she was worldly; cared too much for rank and society and getting on in the world [...]. What she would say way that she hated frumps, fogies, failures [...] these great swells, these Duchesses, these hoary old Countesses one met in her drawing-room [...], stood for something real to her“ (MD 65).

⁴¹ Obwohl Clarissa Peter die richtige Optik für das Erleben der Gegenwart abspricht, erlebt auch Peter an diesem Junimorgen einen *Moment of being*, allerdings zeichnet sich seine Wahrnehmung der im Moment gewonnenen Durchsicht stärker als Clarissas durch ihr Gewicht auf das Fixieren der Gegenwart aus: „The compensation of growing old, Peter Walsh thought, coming out of Regent’s Park, and holding his hat in his hand, was simply this; that the passions remain as strong as ever, but one has gained – at last! – the power which adds the supreme flavour to existence – the power of taking hold of experience, of turning it round, slowly, in the light“ (MD 67). Gleichsam zum Prisma oder Diamanten konkretisiert, verdichtet sich die Erfahrung hier und wird greifbar. Anders als Clarissa, der es nicht gelingt, sich aus dem Moment und der damit einhergehenden Positionierung als Subjekt und Objekt zugleich herauszulösen, wird Peter hier klar als Subjekt der Beobachtung deklariert, die Erfahrung des Moments jedoch auch als Prozess der Dekontextualisierung und Distanzierung ausgegeben.

In dem Bestreben „to criticise the social system, and to show it at work, at its most intense” (WD 56), nimmt Woolf so zunächst eine starke Selektion vor, indem sie die problematische Selbstkonstitution einer durch ihren elitären gesellschaftlichen Stand als stabil geltenden Figur thematisiert. Analog zum vereinzelnden Format des Tages besitzt dieser Modus der Selektion jedoch auch das Potenzial, über sich selbst hinaus abstrahierend auf das Konzept der Gesellschaft zurückzuführen, indem die Diversität und Brüchigkeit des Ganzen bereits an der Mehrschichtigkeit und Instabilität des Einzelnen nachvollzogen wird. Mittels der Dialektik von Sehen und Gesehenwerden, die gewissermaßen Clarissas Perspektive auf das Konkrete und Gegenwärtige und Peters Weitsicht fusioniert und darin eine, wie oben beschriebene, alltägliche Optik produziert, avanciert die titelgebende Protagonistin gerade aufgrund ihrer von anderen zugeschriebenen charakterlichen wie intellektuellen Mängel zur bevorzugten Beobachtungsinstanz der gesellschaftlichen Gegenwart und somit zum Synonym für diesen Sommertag im Jahr 1923.

Gleichsam als Probe aufs Exempel bzw. als Brechung dieser einen priorisierten Beobachtungs- und Deutungsinstanz wird Clarissa Dalloway mit dem jungen Kriegsveteran Septimus Warren Smith eine Figur gegenübergestellt, die, gemäß Woolfs dualistischem Anspruch, – „[i]n this book [...] I want to give life and death, sanity and insanity” (WD 56) – die sprichwörtliche andere Seite der Medaille zu vertreten scheint. Indem Clarissa jedoch bereits mehrfach als prekär und instabil gezeichnet wurde, besitzt diese Figur weniger die Qualität als das in jeder Hinsicht Andere der Protagonistin, sondern qualifiziert sich als besonders scharfsichtiger Kritiker der Gegenwart – jedoch unter anderen Voraussetzungen bzw. aus einer anderen Perspektive. Septimus, für den dieser Junimittwoch der letzte Tag seines Lebens ist, scheint dabei zunächst ähnlich wie Clarissa nicht als Instrument der Gegenwarts- und Gesellschaftsbeobachtung geeignet zu sein. Während es Clarissa an gesamtgesellschaftlichem Weitblick mangelt, erscheint Septimus aufgrund einer Kriegsneurose denkbar inadäquat, um eine objektive oder gar alltägliche Perspektive einzunehmen. Anstatt die Dinge und Geschehnisse um ihn herum realistisch beobachten zu können, wird er von Visionen einer sich permanent transformierenden Welt gequält, die als seltsam zeitlose und weltentrückte Sphäre der Symbole⁴² auf ihn einwirkt. Statt zu wenig oder zu nah zu sehen, wird Septimus Wahrnehmung als ein mehrfach konnotiertes Problem der Maßlosigkeit ausgestattet, das sowohl ein Problem der fehlenden Distanz wie eines

⁴² Eine semiologische Untersuchung des Romans nimmt u.a. Dirk Schulz vor (Vgl. Ders., *Setting the Record Queer. Rethinking Oscar Wilde's 'The Picture of Dorian Gray' and Virginia Woolf's 'Mrs. Dalloway'*, Bielefeld: transcript, 2011).

fehlenden Horizonts ist, welches darüber hinaus als Problem der Gegenwartslosigkeit dimensioniert wird. Vor allem die Tatsache, dass diese Visionen nicht das klassische ‚Schützengrabennarrativ‘ bedienen, lassen die Vermutung zu, dass Septimus weniger unter den konstatierten „effects of shell-shock“ (MD 155) als unter der Zeit selbst leidet. So werden seine persönlichen Kriegserlebnisse sowie die kollektive gesellschaftliche Erinnerung an den überstandenen Weltkrieg zwar mit Astrid Erll im Sinne einer „Erinnerungsfigur des *gap in history*“⁴³ als Bruchstelle zwischen einer Vorkriegs- und Nachkriegsversion der Figur wie der Gesellschaft dargestellt, allerdings wird Septimus nicht an dieser die Gesellschaft durchdringenden Verlust Erfahrung⁴⁴ beteiligt, zumal er – so skizziert es der Text als geradlinige Fortschritts- und Bildungsgeschichte von einem schüchternen und nur mäßig ambitionierten Jungen (vgl. MD 71f.) hin zu einem erfolgreichen und gesellschaftlich etablierten Mann – aufgrund seines tapferen Verhaltens während des Krieges zu den Gewinnern zählt:

Septimus was one of the first to volunteer. He went to France to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare’s plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square. There in the trenches the change [...] was produced instantly; he developed manliness; he was promoted, he drew the attention, indeed the affection of his officer, Evans by name. [...] [W]hen Evans was killed, just before the Armistice, in Italy, Septimus, far from showing any emotion or recognizing that there was the end of a friendship, congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The last shells missed him. He watched them explode with indifference. When peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him – that he could not feel. [...] At the office they advanced him to a post of considerable responsibility. They were proud of him; he had won crosses” (MD 73ff.).

Septimus, der durch den Krieg vor allem an Position, Einkommen und gesellschaftlichem Ansehen gewonnen hat, und der zudem noch als verheirateter Mann nach Großbritannien zurückkehrt, wird so im Kontrast zu einer zwischen trauerndem Gedenken⁴⁵ und unerbittlichen Willen zum Wiederanknüpfen an vorherige Ordnungen gespannten Gesellschaft als das Erfolgsmodell eines durch die sozio-historischen Umstände getriggerten Anpassungsprozesses gezeichnet, der

⁴³ Astrid Erll, „Der erste Weltkrieg in Literatur und Erinnerungskultur der 1920er Jahre“, in: Vera Nünning (Hg.), *Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Tübingen u.a.: A. Francke Verlag, 2005, S. 237-250. Hier: S. 244.

⁴⁴ Diese wird deutlich in der kurzen Skizze über eine Bekannte der Dalloways, die nicht nur ihren Sohn verloren hat, sondern aufgrund der Erbfolgeregeln auch den Familiensitz und vermutlich den Titel. Vgl. „The war was over, except for some one like Mrs Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin” (MD 4).

⁴⁵ Symbol für die kollektive und dabei auch öffentlich inszenierte und institutionalisierte Trauer ist der festliche Ehrenzug der Gardesoldaten: „Boys in uniform, carrying guns, marched with their eyes ahead of them, marched, their arms stiff, and on their faces an expression like the letters of a legend written round the base of a statue praising duty, gratitude, fidelity, love of England” (MD 43). Auch wenn nicht alle Figuren gleichermaßen betroffen sind, heißt es doch „[e]veryone has friends who were killed in the War“ (MD 56).

als ‚neuer Mensch‘ das Potenzial besitzen müsste, die diversen Herausforderungen der Nachkriegsgegenwart erfolgreich zu meistern und sich selbst – im Sinne Simmels – abgestumpft bzw. durch einen Gestus der Blasiertheit⁴⁶ gegen die drängenden Einflüsse eines „gesteigerte Nervenlebens“ zu verteidigen. Solchermaßen für das Leben in sowie das Erleben und das Beobachten von einer Gegenwart modifiziert, die immer diverser, komplexer und sich schneller transformierend gestaltet, wird Septimus jedoch vom Sog des beschleunigten Transformationsprozesses mitgerissen, der den zunächst als exklusiv markierten Standpunkt destabilisiert. Dabei zeichnet auch ihn eine auffällige Doppelperspektive aus: So sind seine Visionen tatsächlich von megalomanen Episoden durchzogen, die ihn, „who was the greatest of mankind, [...] the Lord who had come to renew society“ (MD 22) als Propheten einer neuen Zeit auszeichnen. „Septimus, the lord of men, should be free; alone [...] called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilization – Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself – was to be given whole [...]“ (MD 57). Dabei nimmt er hier sowohl die Funktion eines Augenzeugens des beschleunigten Evolutionsprozesses ein, ist jedoch als gesellschaftlicher Akteur auch selbst als Objekt von dieser Entwicklung betroffen. Anstatt also von der Position eines durch Reifungsprozess gefestigten Beobachters auf eine sich wandelnde Welt zu schauen, erlebt Septimus diesen Transformationsprozess ohne jegliche historisierende Distanz als eine beschleunigte Metamorphose, was ihn darüber hinaus als wortwörtlich Ersten seiner Art qualifiziert. Als ‚Gattungswesen‘ ist Septimus dem historischen Wandel ebenso ausgesetzt wie Clarissa oder auch Peter, die dieser komplexen Gegenwart mit einer jeweils individuellen daran ausgerichteten Optik der Nahsicht bzw. der Abstraktion mehr oder minder erfolgreich begegnen. Ihm jedoch, der durch die Umstände der Gegenwart keine Zeit hatte, sich in einem langsamen und rekurrierenden Reifeprozess als Subjekt heraus- und weiterzubilden, sondern nicht nur Objekt sondern auch Opfer eines unverzüglichen und auf Endgültigkeit hin ausgelegten Transformationsprozess (vgl. MD 130) geworden ist, wird so auch – zumindest ist er selbst davon überzeugt – die Rolle des Transformators zugewiesen. Septimus wird so gleichsam aus der traditionellen temporalen Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herauskatapultiert, entlang derer die vergleichsweise erfolgreiche, d.h. flexibel auf die ‚real world‘ reagierende Subjektconstitution für Clarissa und Peter verläuft. Durch diesen instantanen Wandel überholt er die so gleichsam der gesellschaftlichen Evolution hinterherhinkenden Mitmenschen und findet sich als ‚Spitzenmodell seiner Art‘, vergleichbar mit Nietzsches Übermensch, auf dem einsamen und beängstigenden Posten des

⁴⁶ Vgl. Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 118.

Propheten wieder, der zwischen dieser neuen Welt und den Nachzüglern vermitteln muss. Was vor allem für die Figur Clarissa als ein Problem der individuellen Subjektkonstitution gezeichnet wird, stellt sich für Septimus unverhältnismäßig vergrößert als kosmologisches Problem dar, indem er vor der Zeit sowohl die Position des initialen Schöpfers wie des ersten Menschen einnimmt.

Anders als Clarissa oder Peter gelingt es ihm so auch kaum, die Zeit im Moment gleichsam anzuhalten, sich selbst in dieser Gegenwart auszumessen und diese wiederum als ständig voranrückender Ist-Zustand einzuordnen und somit zu relativieren, wird die Gegenwart für Septimus doch absolut. Dem beschleunigten Evolutionsprozess solchermaßen als Objekt ausgesetzt und gleichzeitig als übersensibles Medium mit der Rolle des interpretierenden Propheten ausgerüstet, wird Septimus' Erfahrung der Gegenwart sinnbildlich zur Operation am freigelegten Nerv:

Why could he see through bodies, see into the future, when dogs will become men? It was the heatwave presumably, operating upon his brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. [...] He lay resting, waiting, before he again interpreted, with effort, with agony, to mankind (ebd.).

Auf diese Weise übersensibel für die Gegenwart, die darin aufhört, Jetztzeit zu sein, sondern stattdessen eine zeitlose Qualität der ewigen unmittelbaren und distanzlosen Präsenz aller Dinge und Eindrücke besitzt, die wiederum nicht nur ihre stabilisierende Materialität verlieren, sondern denen es auch an einem relativierenden Maßstab fehlt, wird die ihn umgebende, sichtbare Realität zum Ausgangsmaterial einer visionären Zukunft, die für ihn bereits zur Gegenwart geworden ist. Werden diese Visionen so einerseits als extrem anstrengender und qualvoller Modus des gesteigerten körperlichen wie geistigen Bewusstseins gekennzeichnet, entkommt Septimus darin doch auch dem tatsächlichen Horror: der aus dem Krieg mitgebrachten Gefühlosigkeit. Einem gesellschaftlich honorierten ökonomischen Umgang mit Gefühlen wird so ein Zuviel an Gefühl und Wahrnehmung entgegengesetzt, zwischen dem Septimus sich quasi als freigelegter Nerv aufreißt.

Dennoch stellt der Londoner Junimorgen auch für Septimus maßgeblich ein Reservoir an Sinnesdaten dar, wobei sich zeigt, dass seine Optik noch stärker als Clarissa für die Erfassung der konkreten Gegenständlichkeit geschärft ist. So befindet er sich zeitgleich mit Clarissa in der Bond Street, als dort das königliche Automobil für einen Verkehrsstau sorgt, allerdings interpretiert er den zum Stillstand gekommenen Verkehr und die gaffende Menschenmenge als ein Interesse an ihm, denn das Gefährt mit den zugezogenen Vorhängen hat für ihn keine metaphorische Bedeutung. Was die Fußgänger inklusive Clarissa als ein Zeichen von „greatness“ interpretieren (MD 14) und zum Symbol der „immortal presence“ des British Empire

hochstilisieren (vgl. MD 16), besitzt für Septimus keinen symbolischen Wert, der über die gegebene Materialität hinausgeht:

Everyone looked at the motor car. Septimus looked. [...] And the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and his gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose? But what purpose? (MD 13).

Während das Auto⁴⁷ hier ähnlich wie die königliche Kavalkade in *Ulysses* im Zentrum der visuellen Aufmerksamkeit steht und dabei maßgebliches Instrument zur Erzeugung von Gleichzeitigkeit ist⁴⁸, ist Septimus' Blick als einziger nicht von der vermuteten Herrschaftlichkeit geblendet. Ist seine Wahrnehmung sonst ständig von der Metamorphose bedroht, besitzt er in dieser Szene als Einziger eine objektive Optik. Die zugespitzte kollektive Aufmerksamkeit projiziert er jedoch auf die eigene Person und reduziert sich so vom souveränen, unvoreingenommenen Subjekt in das Objekt der Blicke und Zuschreibungen anderer. Dass Septimus als Figur hier ähnlich wie Clarissa inmitten des geschäftigen Großstadtvormittags zugleich über die Technik des Bewusstseinsberichts sozusagen ‚von innen‘ und über einen Erzählerkommentar von außen – „Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too“ (MD 12), heißt es über die Figur, – als wahrnehmendes Subjekt und wahrgenommenes Objekt eingeführt wird, führt jedoch nicht

⁴⁷ Zur vielfältigen Bedeutung des Automobilmotivs in Woolfs Werk vgl. Ann Martin, „‘Unity – Dispersivity’: Virginia Woolf and the Contradictory Motif of the Motor-Car“, in: *Virginia Woolf. Twenty-First-Century Approaches*, hg. v. Jeanne Dubino, Gill Lowe, Vara Newerow und Kathryn Simpson, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, S. 93-110. Leena Kore Schröder nimmt in ihrem Aufsatz die Auto-Szenen in *Mrs. Dalloway* in Blick und erarbeitet entlang dieser eine phänomenologische Lesart des Romans (Vgl. Dies., „‘Reflections in a Motor Car.’ Virginia Woolf’s Phenomenological Relations of Time and Space“, in: *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, hg. v. Anna Snaith und Michael H. Whitworth, Houndsmill u.a.: Palgrave Mcmillan, 2007, S. 131-147).

⁴⁸ Dies betonen u.a. die vor allem zeittheoretisch ausgerichteten Analysen von Annette und Linda Simonis (Vgl. Dies., ‚An Immortal Ode to Time‘), Mark Currie (Ders., *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S. 73-86.), Christine Froula (Dies., ‚On Time: 1910, Human Character, and Modernist Temporality‘, in: *Virginia Woolf Miscellany* 83, 2013, S. 9-11) und Mark Tolliver Brown (Ders., ‚The Spatiotemporal of Virginia Woolf’s ‚Mrs. Dalloway‘. Capturing Britain’s Transition to a Relative Modernity“, in: *Journal of Modern Literature* 38:4, 2015, S. 20-38).

Den Vergleich zum Wandering Rocks-Kapitel ziehen etwa Harvena Richter (Dies., ‚The Canonical Hours in ‚Mrs. Dalloway‘, in: *Modern Fiction Studies* 28:2, 1982, S. 236-240 und Dies., ‚The Ulysses Connection: Clarissa Dalloway’s Bloomsday“, in: *Studies in the Novel* 21:3, 1989, S. 305-319) und Maria DiBattista (Dies., ‚Joyce, Woolf, and the Modern Mind“, in: *Virginia Woolf: New Critical Essays*, hg. v. Patricia Clements, London: Vision, Barnes & Noble, 1986, S. 96) sowie Catherine Lord (Dies., ‚The Frames of Septimus Smith: Through Twenty-four Hours in the City of ‚Mrs Dalloway‘, 1923, and of Millennial London. Art as a Shocking Experience“, in: *Parallax* 5:3, 1999, S. 36-46) und Hilary Newman (Dies., ‚Echoes of ‚Ulysses‘ in ‚Mrs Dalloway‘“, in: *Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society of Great Britain* 11, 2002, S. 40-47).

dazu, ihn wie Clarissa als bevorzugte Wahrnehmungsinstanz einzuführen, vielmehr wird seine Wahrnehmung bereits als eingetrübt dargestellt. Dabei ist es vor allem die visuelle Erfahrbarkeit des Alltags, von der sich Dr. Holmes, der behandelnde Arzt Septimus‘, eine heilende Wirkung auf den jungen Mann erhofft, dem seiner Diagnose zufolge nichts Ernsthaftes fehle, „but [who] was a little out of sorts“. So bemüht sich Lucrezia nach Kräften, „to make her husband [...] take an interest in things outside himself“ (MD 18), indem sie ihn beinahe minütlich auf seine Umgebung hinweist. Septimus, der sich reichlich Mühe gibt, dieser Aufforderung zu folgen, scheint dabei jedoch unter einer ähnlich falschen Optik zu leiden wie Peter, allerdings betrifft seine ‚Fehlsichtigkeit‘ hier weniger den Fokus, sondern die Intensität seines Blicks: „[H]e stared so and did not see her“ (MD 19f.), wobei es offenbar gerade dieser intensivierete Blick ist, der auch Septimus seine Umgebung synästhetisch erleben lässt. Anstatt sich jedoch am wohlgefälligen oberflächlichen Anblick seiner gegenwärtigen Umgebung zu erfreuen, ist Septimus‘ Verstand auf die Überbedeutung hin geschärft, die ihn jedoch überfordert, weshalb er sich selbst das Sehen verbietet: „But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more“ (MD 19). Bemüht, dieses Ungleichgewicht wieder ins Lot zu bringen bzw. den ewigen Transformationsprozess zumindest für den Moment zu verlangsamen oder gar anzuhalten⁴⁹, sucht Septimus nach einem Maßstab. Doch während die eigene Hand hier keinen guten Dienst erweist – „There was his hand; there the dead“ (MD 21), eröffnet die räumliche Staffellung der Parklandschaft ein Wahrnehmungspanorama, das eine gewisse Stabilität verspricht:

[T]hey must get away from people, he said (jumping up), right over there, where there were chairs beneath a tree and the long slope of the park dipped like a length of green stuff with a ceiling of cloth of blue and pink smoke high above, and there was a rampart of far, irregular houses, hazed in smoke, the traffic hummed in a circle, and on the right, dun-coloured animals stretched long necks over the Zoo’s palings, barking, howling (MD 21).

So gleichsam als poetische Beschreibung eines idyllischen Landschaftsgemäldes (allerdings mit urbanen und exotischen Motiven) organisiert und in der Art des Ausblicks auf eine abwecklungsreiche Ideallandschaft der englischen Gartenbaukunst des 18. Jahrhunderts inszeniert, wird auch Septimus‘ Wahrnehmung in eine bestimmte kulturell geprägte Wahrnehmungstradition eingeordnet, die in *Between the Acts* als Problem der gefährlichen nationalen Kurzsicht

⁴⁹ So ist Septimus bestrebt, die ihm in den Visionen sichtbar werdenden „revelations“ schriftlich zu fixieren – „He noted [those] on the backs of envelopes“ (MD 21) –, wovon auch die zahlreichen Notizen und Zeichnungen in der Wohnung der Smiths zeugen: „Diagrams, designs, little men and women brandishing sticks for arms, with wings [...] on their backs; circles traced round shillings and sixpences – the sun and stars; zigzagging precipices with mountaineers ascending roped together, exactly like knives and forks; sea pieces with little faces laughing out of what might perhaps be waves: the map of the world“ (MD 125). Muten diese zwar eher wie Kinderzeichnungen oder auch frühe Höhlenmalereien an, wird doch der weltabbildende und welterklärende Impetus deutlich.

scharf kritisiert wird. An dieser Stelle wiederum erzeugt die bildinterne räumliche Staffelung dieser klischeehaften Idylle sowie das Vorhandensein eines Horizonts und eines (Bilder)Rahmens so etwas wie eine Sehanleitung, die es Septimus tatsächlich erlaubt, seine Umgebung maßstabsgetreu und in klarer Subjekt-Objekt-Beziehung wahrzunehmen und auch ihm einen kurzen Glücksmoment eröffnet:

He strained; he pushed; he looked, he saw Regent's Park before him. Long streamers of sunlight fawned at his feet. The trees brandished. We welcome, the world seemed to say; we accept; we create. Beauty, the world seemed to say. And as if to prove it (scientifically) wherever he looked, at the houses, at the railings, at the antelopes stretching over the palings, beauty sprang instantly. Up in the sky swallows swooping, swerving, flinging themselves in and out, round and round, yet always with perfect control as if elastics held them; and the flies rising and falling; and the sun spotting now this leaf, now that, in mockery; dazzling it with soft gold in pure good temper; and now and again some chime (it might be a motor horn) tinkling divinely on the grass stalks – all of this, calm and reasonable as it was, made out of ordinary things as it was, was the truth now; beauty, that was the truth now. Beauty was everywhere (MD 59).

Während die rhythmisierte Sprache und die poetischen Bilder hier einerseits die inszenierte impressionistische Gleichzeitigkeit aller Sinneseindrücke in der frühen Erzählung „Kew Gardens“ aufgreift⁵⁰, erinnert dieser Augenblick der bewussten Wahrnehmung vor allem an Clarissas morgendlichen *Moment of being*. Allerdings wird Septimus hier nicht selbst zum aktiven Schöpfer einer Gegenwart, sondern verbleibt auf seinem Posten als passiver Rezipient und Konsument einer bereits vorproduzierten Schönheit. Folglich stellt dieser Augenblick nur eine kurzfristige Befreiung von der Pflicht als Transistor zwischen dem „supreme secret“ (MD 57) und der Welt zu übersetzen, dar, die es Septimus nicht erlaubt, sich selbst in seinen mehrdimensionalen Bezügen zur Welt auch nur augenblickshaft und stark perspektiviert als Subjekt wahrzunehmen. Solchermaßen als Betrachtung einer außer ihm liegenden Wirklichkeit markiert, scheint Dr. Holmes Behandlungstipp durchaus von Erfolg gekrönt zu sein; gleichzeitig eröffnet diese Inszenierung eines maßvollen, das heißt als Wahrnehmung zweiter Ordnung organisierten Schauens vor allem in Kontrast zu den Episoden maßloser Visionen jedoch auch eine Perspektive auf die extrem gefährdete Subjektconstitution Septimus', der in der hypersensiblen Wahrnehmung einer sich ständig transformierenden Welt selbst Züge des Transitorischen annimmt und sich somit als gegenwärtiger, d.h. variabel angepasster Beobachter der Gegenwart disqualifiziert. Als ‚Erster seiner Art‘ jedoch, ausgestattet mit einer maßlosen, d.h. in diesem Fall überzeitlichen Perspektive, nimmt er so dennoch die Funktion als weitsichtiger Kritiker der Gegenwart ein.

⁵⁰ Vgl. Kapitel 2.6.

Dabei steht diese Maßlosigkeit in starkem Kontrast zum gesellschaftlichen Zeitgeist, der nach dem Krieg weniger darum bemüht ist, vor dem Hintergrund der erlittenen Verluste zu einer neuen, an die Gegenwart angepassten (Gesellschafts)Ordnung zu finden, sondern sich als Restauration konservativer Werte darstellt. So bemerkt zwar vor allem Peter, der aufgrund seines Kolonialdienstes in Indien trotz seiner Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Gruppe um die Dalloways als Außenseiter mit ‚frischen Augen‘ die konkrete Gegenwart schaut, diverse Veränderungen – diese betreffen neben Maßnahmen zur Steigerung der ökonomischen Leistung wie zum Beispiel „the great revolution of Mr Willett’s summer time“ (MD 137), vor allem die erst kürzlich gewonnen (relativen) Freiheiten für Frauen, wobei Peter die Aktualität des Kampfes um die Frauenrechte mit recht machohaftiger Geste als „that antediluvian topic“ (MD 62) vom Tisch fegt –, allerdings ordnet er diese Neuerungen in seinen eigenen, vorrangig am Modell des britischen Imperialismus orientierten Blick auf die Welt⁵¹ als im Zuge der Evolution erreichte „triumphs of civilization“ (MD 128) ein, markiert und relativiert sie somit als naturgegebene Stufen einer ewigen Fortschrittsgeschichte und weniger als Symptome einer in sich brüchigen und umbrüchigen Gesellschaft, in der solche Veränderungen als Erfolge vorangegangener, möglicherweise auch verlustreicher Auseinandersetzungen und Kämpfe zu verstehen sind. Zu diesem Bild einer stabilen Gesellschaft, die nach einer Phase der Erschütterung zu ihrer alten Stärke zurückfindet, tragen im Roman vor allem die beiden Figuren der Ärzte Dr. Holmes und Dr. Bradshaw bei, deren Behandlungsmethoden sich durch striktes Negieren einer ernsthaften Krise einerseits und rigoroses Maßhalten, wenn nötig unter Einsatz gnadenloser therapeutischer Maßnahmen unter Zuhilfenahme der Exekutive (vgl. MD 86), die jedes abweichende Element wieder ‚in die Spur‘ bringt, auszeichnen. Im Versuch, die Illusion der bereits als instabil empfundenen nationalen Einheit und globalen Souveränität der Hegemonialmacht Großbritannien noch ein bisschen länger aufrechtzuerhalten und damit zumindest die Ordnung im Kernland zu sichern, werden die beiden Ärzte stellvertretend als Gesellschafts- und Gegenwartsdiagnostiker inszeniert, die nicht nur den besonderen ‚Härtefall‘ Septimus (vgl. MD 81), sondern der gesamten Gesellschaft eine restaurative Kur der Anpassung verschreiben.

⁵¹ Auch sein Blick auf sich selbst zieht sich wortwörtlich vor der Kulisse seiner erfolgreichen Existenz in Indien auf: „And there he was, this fortunate man, himself, reflected in the plate-glass window of a motor-car manufacturer in Victoria Street. All India lay behind him; plains, mountains; epidemics of cholera; a district twice as big as Ireland; decisions he had come to alone – he, Peter Walsh. [H]e had a turn for mechanics; had invented a plough in his district, had ordered wheel-barrows from England, but the coolies wouldn’t use them“ (MD 41f.). Ireen Yoon interpretiert diese Szene in ihrer Lesart des Romans als Beispiel für die zwischen reflektierender Oberfläche und Durchblick ermöglichenden oszillierende Qualität von Glas, die als Metapher für die „limits and possibilities of temporal, spatial and intersubjective relations in interwar London“ zu verstehen sei. Vgl. Dies., „Behind a Pane of Glass. Collective Memory in Woolf’s Interwar London“, in: *Twentieth Century Literature* 63:1, 2017, S. 49-74, Hier: S. 50.

Dr. Holmes tut Septimus' Symptome – „headaches, sleeplessness, fears, dreams” als “nerve symptoms and nothing more” (MD 77) ab und rät dem Patienten zu einer Behandlung, die neben guter Ernährung vor allem auf geistiger und körperlicher Ablenkung beruht (vgl. MD 77):

Throw yourself into outside interests; take up some hobby [...] said Dr Holmes, for did he not owe his own excellent health [...] to the fact that he could always switch off from his patients on to old furniture? And what a pretty comb, if he might say so, Mrs Warren Smith was wearing! (MD 78).

Statt sich mit den Ursachen für Septimus' Zustand auseinanderzusetzen, plädiert der Arzt dafür, über die Symptome hinwegzusehen, die Aufmerksamkeit so gleichsam von den trivialen Symptomen auf konkrete Gegenstände der Umwelt zu verlegen. Vor dem Hintergrund der in „Modern Fiction“ und „Characters in Fiction“ aufgezogenen Poetik der richtigen Optik, vertritt Holmes gleichsam den ‚raumausstatterischen‘ Blick eines Arnold Bennett (vgl. CiF 45). Der Psychiater William Bradshaw hingegen, der anders als Septimus seinen eigenen gesellschaftlichen Status nicht durch ‚glückliche‘ Umstände, sondern harte Arbeit und „sheer ability“ (MD 81) erreicht hat, wird wiederum als Diagnostiker dargestellt, dessen Behandlung auf dem ersten optischen Eindruck des Patienten beruht:

He could see the first moment they came into the room [...]; he was certain directly he saw the man; it was a case of extreme gravity. It was a case of complete breakdown – complete physical and nervous breakdown, with every symptom in an advanced stage, he ascertained in two or three minutes [...] (ebd).

Dass sowohl die Geschwindigkeit, mit der die Diagnose gestellt wird, sowie das Ausmaß der Erkrankung im Text mehrfach unterstrichen werden, führt allerdings nicht dazu, die Reputation des Arztes als Koryphäe auf dem Gebiet der Nervenkrankheiten zu unterstützen, stattdessen wird die Figur hier als ebenso ungeeignete, jedoch deutlich schärfer kritisierte Instanz zur Aufrechterhaltung und Durchsetzung (nationaler) Gesundheit ausgestellt. Getragen von dem Selbstbewusstsein, es vom Sohn eines Ladenbesitzers zur geadelten Figur des Gesellschaftslebens gebracht zu haben (vgl. ebd.), zweifelt er selbst keine Sekunde an seiner Methode oder seinem Urteil, die nicht auf wissenschaftlicher Kenntnis neurologischer und organischer Vorgänge beruht, sondern auffälligerweise auf einem besonders ökonomischen Umgang mit Zeit:

To his patients he gave three-quarters of an hour; and if in this exacting science which has to do with what, after all, we know nothing about – the nervous system, the human brain – a doctor loses his sense of proportion, as a doctor he fails. Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude, silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months' rest; until a man who went in weighing seven stone six comes weighing twelve (MD 84).

Was erzähltechnisch als erlebte Rede und stilistisch durch die mantraartigen Wiederholungen als Credo der Figur dargestellt wird, zeichnet sich jedoch als ebenso pauschale Behandlung eines noch kaum disziplinär erfassten Problems aus. Der Unkenntnis der Krankheit stellt Bradshaw so eine verwissenschaftlichte, das heißt in ihrer Methode und Ausführung auf Exaktheit getrimmte und auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruhende Behandlung entgegen, womit er sich letztlich nicht als fähiger und einfühlsamer Arzt, sondern als ‚Troubleshooter‘ eines abseitigen gesellschaftlichen Phänomens deklariert, der sich um das erfolgreiche Management jedweder gesellschaftlicher Abweichung kümmert: „Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalized despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion“ (ebd.). Solchermaßen ein Sinnbild für rigoroses Maßhalten, wird die Figur im Roman als gesamtgesellschaftliche Beobachtungsinstanz inszeniert, deren (scheinbar) analytischer Blick zugleich auch ein Korrektiv darstellt⁵². Anders als Holmes, der den Patienten dazu animiert, sich mit Dingen außerhalb seiner selbst zu beschäftigen, also seinen Status als Individuum in einer Gesellschaft auszuleben, beinhaltet Bradshaws Methode neben dem gesellschaftlichen Ausschluss auch einen Entzug jeglicher äußerer Reize, was eher einer Bestrafung als einer medizinischen Kur gleichkommt, wird die ‚rest cure‘ auf dem Lande doch nicht durch therapeutische Maßnahmen begleitet, sondern konfrontiert den Patienten vor allem mit sich selbst und so der diagnostizierten Fehlerhaftigkeit seiner Person. Septimus, für den Bradshaw noch am selben Tag einen solchen Kuraufenthalt organisiert hat und der Holmes am Abend zu den Warren Smiths schickt, um sie darüber in Kenntnis zu setzen, wird so zum exemplarischen Opfer einer solchen Konversionstherapie, der er sich nur durch Suizid entziehen kann. Auffällig ist, dass der Moment seines Todes dabei auch durch einen seltsamen ‚sense of proportion‘ für die ‚reibunglose‘ Durchführung wie für die Erwartungshaltung seiner Mitmenschen gekennzeichnet ist:

Holmes was coming upstairs. Holmes would burst open the doors. Holmes would say, ‘In a funk, eh?’ Holmes would get at him. But no; not Holmes; not Bradshaw. Getting up [...] he considered Mrs Filmer’s nice clean bread-knife with ‘Bread’ carved on the handle. Ah, but one mustn’t spoil that. The gas fire? But it was too late now. Holmes was coming. Razors he might have got, but Rezia, who had always did that sort of thing, had packed them. There remained only the window, the large Bloomsbury lodging house-window; the tiresome, the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window

⁵² Auch Clarissa empfindet Bradshaws Blick trotz seiner Reputation als übergriffig, der sie dazu bringt sich zu schützen und zu verstecken: „Why did the sight of him [...] curl her up? He looked what he was, a great doctor. A man absolutely at the head of his profession, very powerful, rather worn. For think what cases came before him – people in the uttermost depths of misery; people on the verge of insanity; husbands and wives. He had to decide questions of appalling difficulty. Yet – what she felt was, one wouldn’t like Sir William to see one unhappy. No, not that man“ (MD 155).

and throwing himself out. It was their idea of tragedy, not his or Rezia's [...]. Holmes and Bradshaw liked that sort of thing (MD 126f.).

Es fällt nicht leicht, in dieser letzten, verzweifelten Geste einen Moment der Selbstermächtigung zu sehen, doch beweist Septimus sich als autonomes und aktives Subjekt, das sich im vollen Bewusstsein für die objektivierende gesellschaftliche Erwartungshaltung zugleich davon befreien kann. In der ultimativen Geste der Selbsttötung findet so alles seinen Maßstab: Septimus, endlich befreit von seiner Rolle als Transformator zwischen der historischen Gegenwart und der visionär gesehenen Zukunft, und auch – dies ist die zynische Beobachtung des Romans – das Prinzip der vereinheitlichenden gesellschaftlichen Ordnung, der somit zuletzt doch auch Rechnung getragen wird, indem sich der ‚Fall‘ Septimus Warren Smith als gesellschaftlich untauglich erweist und sich selbst aus der Gesellschaft entfernt.

In der Paarung der Figuren Clarissas und Septimus‘ gelingt Woolf so durch das Brennglas des Tages eine Darstellung der Gesellschaft an ihrer instabilsten, aber zugleich auch intensivsten Stelle. Beide Figuren werden dabei sowohl als individuelle Extremwerte wie repräsentative ‚Gattungswesen‘ einer Gegenwart inszeniert, die sich nicht nur als temporäres und temporales Spannungsfeld zwischen den Polen Vergangenheit und Zukunft aufzieht, sondern sich selbst als Spannungsfeld gesellschaftlicher Veränderungen empfindet. Während Clarissa als für die Komplexität der Gegenwart sensibles Subjekt zum prädestinierten Medium der Jetztzeitwahrnehmung avanciert, wird der Figur Septimus die Rolle des Gesellschaftskritikers zugeschrieben.

4.2.3 ,What composes the present (in) art?' Zu *Between the Acts*

„It's odd to be sitting here, looking up little facts about Roger and the Metropolitan Museum in New York⁵³, with a sparrow tapping on my roof this fine September morning when it may be the 3rd of August 1914...“, notiert Virginia Woolf am Montag, den 5. September 1938 in ihr Tagebuch.⁵⁴ Scheinbar ganz nebenbei, zwischen Anmerkungen zum aktuellen schriftstellerischen Projekt und einer Notiz zum Wetter, situiert die Autorin den gegenwärtigen Tag in einer weiteren historischen Krisensituation, in der die nächste globale kriegerische Auseinandersetzung kurz bevorsteht. Dabei spricht aus diesen Worten nicht nur die Sorge um die akute Zukunft⁵⁵, sondern auch die Resignation darüber, dass die Geschichte sich letztlich zu wiederholen, die Institutionen, die einen neuerlichen Krieg verhindern sollten⁵⁶, versagt und die Menschheit nach dem letzten Krieg nichts dazugelernt zu haben scheinen. Gleichzeitig markiert die Autorin die aktuelle Gegenwart als ein Phänomen der Maß- und Relationslosigkeit, eines fehlenden ‚sense of proportion‘, den sie nicht nur dem kriegsdrohenden Aggressor Hitler attestiert, der an diesem Datum den Reichsparteitag „Großdeutschland“ in Nürnberg eröffnete, auf dem der Anschluss Österreichs beschlossen wurde, sondern der auch das eigene Unverständnis für die gegenwärtige Situation charakterisiert:

All that lies over the water in the brain of that ridiculous little man. Why ridiculous? Because none of it fits. [War] encloses no reality. Death and war and darkness representing nothing that any human being from the Pork Butcher to the Prime Minister cares one straw about. Not liberty. Not life... merely a housemaid's dream. And we woke from that dream & have the Cenotaph to remind us of the fruits. Well I cant spread my mind wide eno' to take it in, intelligibly. If it were real, on cd. make something of it. But as it is it merely grumbles, in an inarticulate way, behind reality. We may hear his mad voice vociferating tonight.⁵⁷

Jenseits all dessen, womit sich ein ‚durchschnittlicher Geist‘ – sei der des Metzgers, des Premierministers oder des diarischen Ich – an einem alltäglichen Tag befasst oder was von einem solchen begriffen werden könne, bleibt das Abstraktum Krieg außerhalb des dynamischen Gewebes von Bezügen und Relationen, die Woolf als ‚reality‘ versteht. Die Qualität des Nichtgreifen-Könnens, das Flüchtige und nicht abschließend Fixierbare als besonderes Potenzial des Gegenwartserlebens wird hier zu einem Problem des bedrohlichen Unverständnisses, das sich

⁵³ Die Autorin arbeitete zu der Zeit an einer Biographie ihres Freundes Roger Fry, die 1940 in der Hogarth Press erschien. Fry war von 1904 bis 1907 Kurator am Metropolitan Museum of Art in New York.

⁵⁴ Virginia Woolf, *Selected Diaries*, hg. v. Anne Olivier Bell, London: Vintage, 2008, S. 436.

⁵⁵ Vgl. „What would war mean? Darkness, strain: I suppose conceivably death. And all the horror of friends: and Quentin...“ Ebd., S. 437.

⁵⁶ Vgl. das politische Engagement der Bloomsbury-Mitglieder Leonard Woolf und John Maynard Keynes während des 1. Weltkriegs und ihre Beteiligung an der Neuordnung Nachkriegseuropas.

⁵⁷ Ebd.

jeder Alltäglichkeit entzieht und das Individuum zum Objekt einer Gegenwart degradiert. Solchermaßen um ihren Subjektstatus beraubt und dem unverständlichen, weil maßlosen und aberwitzigen Rauschen der Gegenwart ausgesetzt, fürchtete die Autorin nicht nur um ihre Sicherheit, sondern vor allem um ihre Fähigkeit, als Künstlerin der Komplexität der Gegenwart zu begegnen und diese im eigenen Werk fruchtbar zu machen. Während die konkrete, d.h. sinnlich wahrnehmbare Gegenwärtigkeit in Woolfs Werk sonst zum Katalysator für den oben beschriebenen kreativen Prozess wird, offenbart sich dieser Montag im September als ein erster Krisenmoment, der nicht nur den Ausbruch einer länger antizipierten historischen Zeitenwende ankündigt⁵⁸, sondern auch den Beginn einer poetischen und persönlichen Krise für die Autorin markiert, von der sie sich nicht mehr erholen kann.⁵⁹ Die Kritik ist sich einig, dass der zunächst drohende und dann Realität gewordene Krieg dabei nicht nur von großer Bedeutung für Woolfs persönliches Leben war⁶⁰, sondern auch ihr Werk maßgeblich beeinflusste. So ordnen Christine Froula und John Whittier-Ferguson die ab der zweiten Hälfte der 1930er Jahre veröffentlichten Werke – dies sind neben den Romanen *The Years* und *Between the Acts* der politische Essay *Three Guineas* (1938) und die Biographie Roger Frys (1940) sowie zahlreiche journalistische Beiträge und Reden für politische Organisationen – einer Werkphase zu, die sich im Schatten des aufziehenden Krieges darum bemühte, die Bedeutung eines einheitlichen Gesellschafts- und Kulturbegriffs in Frage zu stellen und entlang unterschiedlicher Verwerfungslinien – etwa über den historischen Wandel in der Familienchronik *The Years* oder die Kritik der patriarchalen Gesellschaftsordnung in *Three Guineas* – immer wieder nach Handlungsfreiräumen zu suchen, die zu einer kulturellen Erneuerung führen könnten.⁶¹ *Between the Acts* stellt einen weiteren solchen Versuch dar, der sich in gleich mehrfacher Weise als besonders ‚aufgeladener‘ Text auszeichnet, in dem die frustrierende und beängstigende Erfahrung der (historischen) Wiederholung, die Woolf in ihrem Tagebuch festgehalten hat, mit einem Modell der Potenzierung

⁵⁸ Dass die Sorge um eine weitere kriegsartige Auseinandersetzung bereits seit Beginn der 1930er ‚in der Luft lag‘ und die britische Kultur dieser Zeit maßgeblich beeinflusste, zeichnet z.B. Richard Overy nach (Ders., *The Morbid Age. Britain Between the Wars*, London: Penguin, 2009).

⁵⁹ Woolf litt seit dem frühen Tod ihrer Schwester Stella immer wieder unter schweren psychischen Problemen. Im Januar 1941 fällt die Autorin in eine weitere depressive Phase. Am 28. März nimmt sie sich das Leben. Vgl. Hermione Lee, *Virginia Woolf*, New York: Vintage, 1996.

⁶⁰ Die Woolfs standen nicht nur auf der ‚Sonderfahndungsliste G.B.‘, die die Gestapo in Vorbereitung auf die Invasion Großbritanniens führte (vgl. ebd. S. 717f.), auch ihr Haus am Mecklenburgh Square, in dem sich auch der Verlag der Woolfs befand, wurde 1940 von einer Bombe getroffen. Über ihrem während der Kriegsjahre bevorzugten Zweitwohnsitz in Rodmell (Sussex), nördlich von Brighton zwischen dem Ärmelkanal und London gelegen, tobten diverse Luftschlachten zwischen deutschen Bombern und britischen Abfangjägern (vgl. ebd. S. 726f.). Für Virginia und Leonard stand früh fest, dass sie sich im Falle einer deutschen Invasion gemeinsam das Leben nehmen würden (vgl. ebd. S. 717).

⁶¹ Vgl. Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde. War, Civilization, Modernity*, New York u.a.: Columbia University Press, 2015, und John Whittier-Ferguson, ‚Repetition, Remembering, Repetition: Virginia Woolf’s Late Fiction and the Return of the War‘, in: *Modern Fiction Studies* 57:2, 2011, S. 230-253.

zusammengebracht wird. Seit dem Arbeitsbeginn im April 1938 bezeichnet Woolf den neuen Roman immer wieder als Projekt der Entspannung und Linderung, als quasi leichte Fingerübung in den notwendigen Pausen während der kräftezehrenden Arbeit an ihrer Biographie Roger Frys (vgl. WD 281):

I am a little triumphant about the book. [...] I think its more quintessential than the others. More milk skimmed off. A richer pat, certainly fresher than that misery *The Years*. I've enjoyed writing almost every page. This book was only (I must note) written at the intervals when the pressure was at its highest, during the drudgery of Roger (WD 345).

Als Zwischenspiel oder Fuge, worauf der letztendliche Titel Bezug nimmt, bedeutet die Arbeit am Roman jedoch nicht nur Entspannung von den formal und persönlich aufreibenden Anforderungen des Parallelprojekts, sondern stellt auch „a concentration – a screw“ (WD 318) dar, was der Autorin dabei geholfen habe, sich von den unzähligen Fliegerangriffen, denen sie sowohl im Großraum London wie im ländlichen Rodmell an der Südküste ausgesetzt war (vgl. WD 320, 332, 339), abzulenken. Sowohl als leicht von der Hand gehende Zwischenübung wie als Gegenstand und Ergebnis gebündelter Aufmerksamkeit markiert, konzentriert sich in *Between the Acts* Woolfs Poetik der Akzentuierung und Reintegration, die bereits in der Essay-skizze „The Moment: Summer's Night“ angelegt ist. Die schriftstellerische Arbeit bzw. das Kunstwerk selbst werden so zum „binding agent between subject and object made acutely necessary by war“, wie Sam See feststellt.⁶² Woolfs letzter Roman fungiert so als Testgrund, auf dem die Autorin der Frage nach der Bedeutung und der Funktion von Kunst in einer Zeit der globalen Krise nachgeht: „Now is the time to see if the art, or life, creed, the belief in something existing independently of myself, will [...] hold good“, notiert Woolf 1940 und stellt so nicht nur ihr Werk, sondern auch sich selbst auf die (Zerreiß)Probe.

Die Semantik von Anspannung und Entspannung, die den auf 1938 datierten Essay wie oben gezeigt durchzieht, wird in *Between the Acts* potenziert, indem das Skizzenhafte, die Fingerübung, die auch die essayistische Form unterstreicht, im *Single-day Novel* im Bild der Fuge als letzter Moment einer bedrohten Gesellschafts- und Kulturform kulminiert und als soziohistorische Krisensituation inszeniert wird. Historisch wenige Wochen vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs datiert, wird die akute Gegenwart hier nicht als ein individuell erfahrbares und durch den Modus von Perzeption und Reflexion dynamisierter Prozess von Subjekt- und Jetztzeitkonstitution geschildert, sondern als ein kollektives Ausgesetztsein, welches die

⁶² Sam See, „The Comedy of Nature: Darwinian Feminism in Virginia Woolf's ‚Between the Acts‘“, in: *Modernism/modernity* 17:3, 2010, S. 639-667. Hier: S. 640.

solchermaßen zu Objekten deklarierten Figuren unfähig macht, sich auf das Jetzt einzulassen. So steht nicht das individuelle Erleben der Gegenwart im Fokus, vielmehr bemüht der Roman sich darum, der auffälligen kollektiven ‚Zeitbewusstlosigkeit‘, die die geschilderte Gegenwart charakterisiert, nachzugehen.

„This year, last year, next year, never“⁶³, kommentiert eine der Figuren den zu Ende gehenden Tag der Romanhandlung und ordnet ihn so in ein Muster der Wiederholung ein, das den aktuellen Tag nicht nur entindividualisiert, sondern durch das resignative „never“ auch jeder Bedeutung entzieht, die nicht nur das Format des Tages, sondern auch das Prinzip der Reihe in Frage stellt. Anstelle einer gegenseitigen Bedeutungspotenzierung wird das reziproke Verhältnis hier zum sinnbildlichen Möbiusband der Bedeutungslosigkeit. Diese Negativakkumulation wiederum wird zum Spannungsgeber: Zwischen den Polen „Unity-Dispersity“ (BA 181), die die Bedeutung des Werks und seines Schaffensprozesses als Gegenstand und Modus von Konzentration und Entspannung für die Schreibende aufgreifen, drängt sich in diesem Text über die im Essay untersuchte ‚Komposition der Gegenwart‘ und des Wie des Erlebens hinaus die Frage nach dem Wer der Komposition auf. Mittels eines alternativen Geschichtsmodells wird der Verfasstheit der Gegenwart auf den Grund gegangen und so die Möglichkeit für ein Scheitern oder Gelingen eines gesellschaftlichen Wandels ausgetestet, das sich – so beschreibt es der Text – in der Schnittstelle des Individuellen und des Kollektiven eröffnet. So ist der Roman einerseits getragen von einem statischen Zeitmodell, das nicht nur das Ausweichen der Figuren vor der konkreten Gegenwart beschreibt, sondern eine entdynamisierte Zeitlichkeit der ewigen Rekursion etabliert, in der die Figuren wie Liz und John vorgeschriebene, entindividualisierte Rollen erfüllen. Andererseits inszeniert und medialisiert Woolf diese Unausweichlichkeit als und im Kunstwerk, rethematisiert so Subjekt- und Objektbeziehungen und eröffnet eine Perspektive auf eine Wiederholung mit Modifikation. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zieht der Roman diese Konfrontation als ein Konzept der doppelten Rollenzuweisung auf, das bereits in der Essayskizze als „[being] spectator and also passive participant“ (MSN 510) formuliert wurde. Was im Gedankenexperiment des Essays die Erzählinstanz überfordert und zu einem schnellen Abbruch der Ausmessung des Augenblicks führt, wird in *Between the Acts* nicht nur intensiviert, sondern durchdringt den Text als poetisches Prinzip der medialen Inszenierung (von Gegenwart). Diese ‚Gemachtheit‘, das heißt die nicht nur narrativ, sondern auch formal und semantisch-metaphorische Zuspitzung, verweist so auch auf den Roman als

⁶³ Vgl. Virginia Woolf, *Between the Acts*, hg. v. Frank Kermode, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 193. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle „BA“ sowie Nennung der Seitenzahl im Text wiedergegeben.

künstlerisches Medium selbst zurück. Während sich *Mrs. Dalloway* gleichsam darum bemüht, die klassischen Marker der narrativen Vermittlung mittels eines phänomenologischen Weltbezugs zu verschleiern, stellt der spätere Roman die eigene Verfasstheit als sprachliches Kunstwerk bereits im Titel aus. Diese Wendung zum Kunstwerk, die im Folgenden weiter ausgeführt werden soll, stellt sich jedoch nicht als Bekenntnis zu einem hermetischen und rein selbstbezüglichen Ästhetizismus heraus, was angesichts der sozio-historischen Krise des Entstehungszeitraums einem Ausweichmanöver gleichkommen würde, sondern etabliert sich als performatives Medium der Gegenwarts- und Gesellschaftskritik, das zugleich die Möglichkeit für gesellschaftlichen und kulturellen Wandel eröffnet, indem der Roman gleich mehrere Mikro-Schauplätze bzw. Mikro-Dramen der Auseinandersetzung zur Darstellung bringt. Diese Spannungsverhältnisse von Gegenwart und Vergangenheit, Tradition und (potenzieller) Innovation, Individualität und Gemeinschaft, Nationalität und Internationalität sowie Natur und Kultur werden jedoch nicht als bloße Dichotomie der jeweiligen Pole aufgezo- gen, sondern rücken das Potenzial zwischen den Polen in den Fokus. Zusätzlich zur von Woolf in ihrem Tagebuch selbst angebotenen Metapher der Schraube, die immer fester gedreht und so weiter unter Spannung gebracht wird, bietet der Roman wie der Essay die Metapher des gespannten Drahtes an. Während der Essay jedoch im gedanklichen Ausmessen des gegenwärtigen Moments Spannungen produziert und zur Entladung kommen lässt, um so gleichsam mikroperspektivisch die Dynamik von Bedeutungsakkumulation und -vernachlässigung nachzuzeichnen, die auch das Wechselspiel von *Moments of being* und *non-being* beschreibt, eröffnet der Roman auf Ebene der *histoire* keinen solchen Ausgleich. Stattdessen wird die sinnbildliche Schraube in *Between the Acts* so weit angezogen, bis der Draht kurz vor dem Zerreißen ist, ohne dass der Roman jedoch einen dramatischen Höhepunkt inszeniert oder einen klassischen Spannungsbogen besäße. Vielmehr, so scheint es, geht es darum, die atmosphärische Spannung aufrechtzuerhalten⁶⁴, um aus dieser Ladung ein Potenzial zu schöpfen, das letztlich vielleicht genug Kraft besitzt, um einen Weg aus dem sinnbildlichen Möbiusband der Passivität zu eröffnen.

Indem ein klassischer Handlungsstrang so gewissermaßen verabschiedet wird – „[Does] the plot matter?“, fragt sich eine der Figuren (BA 82) –, ist der Roman deutlich weniger über

⁶⁴ Dieses Phänomen der Verzögerung wird sowohl in der Prosahandlung wie im Binnendrama nicht nur durch ein Verharren der handelnden Figuren ausgeführt, sondern äußert sich auch in der auffälligen Interpunktion des Romans, die, wie Matthew Weber feststellt, für Woolf ein bedeutendes sprachliches Mittel sei, um gleichsam eine ‚Spannung ohne Spannung‘ zu erzeugen. So besäßen die auffällig zahlreichen drei Punkte (...) weniger die Funktion einer Spannungsverzögerung, sondern legten den Fokus auf die solchermaßen ausgedrückte Stille und Bedeutungslosigkeit (Ders., „Those Dots: Suspension and Interruption in Virginia Woolf’s ‚Three Guineas‘ and ‚Between the Acts‘“, in: *Journal of Modern Literature* 40:3, 2017, S. 18-34. Hier: S. 19). Vgl. dazu auch Helen Southworth, „Women and Interruption in ‚Between the Acts‘“, in: *Locating Woolf*, S. 46-61.

die Handlung organisiert, obwohl der ursprüngliche Titel *Pointz Hall*, die mehrfach perspektivierte Annäherung an das Landhaus sowie die vergleichsweise traditionell erscheinende Rückkehr zu einer heterodiegetischen Erzählinstanz den Text zunächst wie einen klassischen realistischen Roman erscheinen lassen, in dem sich auf den ersten Seiten darum bemüht wird, das Setting und Personal einzuführen, um den Rahmen für die Handlung zu etablieren:

Pointz Hall was seen in the light of an early summer morning to be a middle-sized house. It did not rank among the houses that are mentioned in the guide books. It was too homely. But this whitish house with the grey roof, and the wing thrown out at right angles, lying unfortunately low on the meadow with a fringe of trees on the bank above it so that smoke curled up to the nests of the rooks, was a desirable house to live in. Driving past, people said to each other: 'I wonder if that'll ever come into the market?' And to the chauffeur: 'Who lives there?' (BA 6).

Die scheinbar freien Assoziationen der Erzählstimme in „The Moment: Summer's Night“ wird hier zugunsten einer deutlich hervortretenden auktorialen Erzählinstanz aufgegeben, die in ihrer immer wieder markierten Souveränität vor dem Hintergrund von Woolfs früheren Werken seltsam antiquiert wirkt. Als ‚graue Eminenz‘ des Hauses, die von der Familie wie den Angestellten unbemerkt bleibt (vgl. BA 34), führt sie Lesende Touristen gleich durch das Anwesen⁶⁵, verweist dabei auf besondere Sehenswürdigkeiten und erläutert die im Gegensatz zur altehrwürdigen Nachbarschaft recht kurze Familiengeschichte der Olivers:

Only something over a hundred and twenty years the Olivers had been there. Still, on going up the principal staircase – there was another, a mere ladder at the back for the servants – there was a portrait. A length of yellow brocade was visible half-way up; and, as one reached the top, a small powdered face, a great head-dress slung with pearls, came into view; an ancestress of sorts. Six or seven bedrooms opened out of the corridor. The butler had been a soldier; had married a lady's maid; and, under glass case was the watch that had stopped a bullet on the field of Waterloo (BA 6f.).

Tatsächlich ruft der Roman so die englische⁶⁶ Tradition des *Country House Novel* auf, „one of the most familiar symbols of the English national imaginary“⁶⁷, wie Urszula Terentowicz-Fotyga konstatiert, allerdings wird die genretypische Darstellung eines gesellschaftlichen Mikrokosmos⁶⁸ formal aufgebrochen. Nach der langen Arbeit an der Familienchronik *The Years* erhofft sie sich für den neuen Roman einen anderen, leichteren Stil, der ihr flüssiger von der Hand

⁶⁵ Und nimmt so indirekt das Schicksal vieler Landhäuser vorweg, deren teure Instandhaltungskosten von den meisten Besitzern nur noch dadurch getragen werden können, dass das Privathaus für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

⁶⁶ Zur Unterscheidung von „Englishness“ und „Britishness“ im Roman vgl. Jed Esty, *A Shrinking Island. Modernism and the National Culture in England*, Princeton: Princeton University Press, 2004, S. 14.

⁶⁷ Urszula Terentowicz-Fotyga, *Dreams, Nightmares and Empty Signifiers. The English Country House in the Contemporary Novel*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 2015, S. 7.

⁶⁸ „[T]he country house represents the unique combination of built form, social structure and particular style of living.“ Vgl. ebd., S. 8.

gehen soll, obwohl es Woolf auch in diesem Roman um nicht weniger geht, als die Gegenwart zur Darstellung zu bringen. Wie in ihren früheren Texten bemüht sich Woolf auch hier darum, die ambivalente Qualität der Wirklichkeit zu problematisieren und geeignete Darstellungsmittel zu erproben:

Let it be random and tentative. [...] Why not Poyntzet Hall: a centre: all literature discussed in connection with real little incongruous living humour: and anything that comes into my head; but 'I' rejected: 'We' substituted. [...] 'We' ... the composed of many different things ... we all life, all art, all waifs and strays – a rambling capricious but somehow unified whole – present state of mind? (WD 279)

Der Versuch, die gegenseitigen Pole von Flüchtigkeit und Stabilität sowie Individualität und Kollektivität zusammenzubringen, wird für Woolf auch zu einer ästhetischen Aufgabe, die sie damit löst, dass sie den Roman als ein stilistisch mehrdimensionales Kunstwerk konzipiert: „It has to be dialogue: and poetry: and prose; all quite distinct“, notiert Woolf in ihr Tagebuch (WD 300). Dieses Vorhaben wird in *Between the Acts* über die Semantik der Inszenierung umgesetzt, denn im Zentrum des Prosateils steht die Aufführung eines mehraktigen Theaterstücks, das die titelgebende Metapher der Fuge verdoppelt und den Roman in eine Rahmenhandlung in Prosa und einen dramatischen Binnenteil aufteilt. Ebenso wie die Adaption des *Country House Novel* stellt auch die Form des Theaterstücks „one of the ur-genres of English Literature“ dar, „a folk practice from which subsequent literary forms descend“, wie Jed Esty feststellt.⁶⁹ Solche oft von Laien zu besonderen nationalen Ehrentagen wie dem Empire Day, dem am 24. Juni gefeierten Geburtstag Königin Victorias, zur Aufführung gebrachten ‚pageants‘ inszenieren mit einem gewissen Lokalkolorit eingefärbte Szenen der britischen Geschichte und stellen laut Alice Wood „a communal method of chronicling English history from Roman times to the Revolution“⁷⁰ dar. Indem diese beiden traditionellen englischen Formen in *Between the Acts* miteinander in Beziehung gesetzt werden, gelingt Woolf ein weiterer experimenteller Roman, der die Krisenhaftigkeit der Gegenwart auch als artistisches Formproblem des Zusammenspiels von Tradition und Innovation diskutiert und so die Beständigkeit solcher nationalen Formen in Frage stellt.

Auch in diesem Roman verfolgt Woolf die Strategie, über den Fokus auf einen mikrokosmischen Ausschnitt Aussagen zur gesamtgesellschaftlichen Situation zu machen. Ähnlich wie in *Mrs. Dalloway* scheinen Thema und Gegenstand des Romans auch hier kaum geeignet, um eine gesamtgesellschaftliche Beobachtung vorzunehmen, rückt der Roman doch mit den ‚Herren von Pointz Hall‘, der Familie Oliver – bestehend aus dem Hausherrn Barty, einem

⁶⁹ Esty, *Shrinking Island*, S. 56.

⁷⁰ Wood, *Woolf's Late Cultural Criticism*, S. 126.

pensionierten Offizier, seiner verwitweten Schwester Lucy Swithin, Bartys Sohn Giles und dessen Ehefrau Isa – eine gesellschaftliche Schicht in den Fokus, die stärker noch als die obere Londoner Mittelschicht in *Mrs. Dalloway* als ein überkommenes Phänomen einer als ‚Merry Old England‘ gekennzeichneten, anderen Zeit erscheinen. Nicht nur die Figuren, sondern auch die Handlung macht so zunächst den Eindruck, als entzöge sie sich dem akuten sozio-historischen Kontext, findet doch an diesem erzählten Sommertag das traditionelle „pageant“, ein jährlich von der Dorfgemeinschaft organisiertes und auf dem Landsitz durchgeführtes Historienspiel (BA 20) statt, zu dem die ganze Grafschaft eingeladen wird. Als gäbe es am Vorabend eines sich lange vorher abzeichnenden Krieges keine drängenderen Probleme zu lösen, nehmen sich die Figuren des Romans die Zeit, um sich selbst und die gute alte englische Lebensart noch einmal zu feiern. Doch völlig ungetrübt ist die Feststimmung nicht, mischen sich doch leise Misstöne in die Unterhaltungen dieser geschlossenen Gesellschaft, die die Illusion eines idyllischen Inseldaseins empfindlich stören. Nicht nur die eher am Rande gemachten Bemerkungen zur sozio-historischen Situation – etwa die drohende Inflation des Franc (vgl. BA 12), die Machtergreifung Mussolinis in Italien und die auch in der englischen Provinz wahrgenommenen, zunehmenden Ströme von emigrierenden Juden (vgl. BA 109) –, sondern vor allem die vorrangig intern ausgetragenen, jedoch kaum verbalisierten⁷¹ Konflikte mehrerer, durch den gängigen Diskurs marginalisierter Figuren führen dazu, dass die Vorstellung einer noch immer einheitlichen Gesellschaft bereits in der geschilderten Gegenwart des Tages nur noch ein Phänomen der nostalgisch verklärten Rückschau ist.

Auch in diesem Roman wird die Frage nach der Erfassung der Gegenwart über einen visuellen Diskurs ausgeführt, der sowohl die im ‚pageant‘ angelegte Theatermetapher wie das ‚Urengliche‘ des *Country House Novel* vereint, allerdings nicht, um die Stärke des nationalen Gemeinschaftsgefühls zu unterstreichen, sondern um die Bedeutung solcher nationalen Symbole vor dem Hintergrund einer internationalen Krise zu hinterfragen.

„Giles went back to the house and brought more chairs and placed them in a semi-circle, so that the view might be shared, and the shelter of the old wall” (BA 47). Was sich als Vorbereitung für das am Nachmittag stattfindende Historienspiel ausnimmt, dient tatsächlich nur der Überbrückung der Zeit zwischen dem Mittagessen und dem Beginn der Aufführung, denn was die Familienmitglieder und die beiden unerwartet erschienenen Gäste hier nun von ihrem Logenplatz aus betrachten, ist nicht die Aussicht auf eine Bühne, sondern auf die Pointz

⁷¹ Zum Problem der mangelnden Kommunikation und Unfähigkeit zur Verbalisierung des Konflikts vgl. Froula, S. 294ff.

Hall umgebende Landschaft, die jedoch als mehrfach medialisierte Inszenierung dargestellt wird:

The ground sloped up, so that to quote Figgi's Guide Book (1833), 'it commanded a fine view over the surrounding country... The spire of Bolney Minster, Rough Norton woods, and on an eminence rather to the left, Hogben's Folly [...]. The Guide Book still told the truth. 1833 was true in 1939. No house had been built; no town had sprung up. Hogben's Folly was still eminent; the very flat, field-parcelled land had changed only in this – the tractor had to some extent superseded the plough. The horse had gone; but the cow remained. If Figgis were here now, Figgis would have said the same. So they always said when in summer they sat there to drink coffee, if they had guests. When they were alone they said nothing. They looked at the view; they looked at what they knew, to see if what they knew might perhaps be different today. Most days it was the same (BA 48).

Der vom eigentlich überholten Reiseführer⁷² angeleitete Blick folgt dabei den markanten topographischen Punkten, denen auch die über hundert zwischen Erstveröffentlichung und erzählter Gegenwart liegenden Jahre nichts anhaben konnten. Wie das im Treppenhaus hängende Porträt oder die aus Waterloo mitgebrachte Taschenuhr stellt die mittels eines panoramatischen Betrachtens zum pittoresken Landschaftsgemälde medialisierte Aussicht einen weiteren Gegenstand dar, über den sich die Bewohner Pointz Halls mit dem Ort verbinden und sich selbst lokalisieren. Anders als Clarissa Dalloway, für die die Dynamik der Großstadt eine Vergewisserung ihrer eigenen Existenz darstellt, werden die Figuren hier als passive Rezipient:innen eines immer gleichen Panoramas gezeichnet, das die flexible Optik gegen einen fixierten Beobachterstandpunkt eintauscht. Stellt der Ort Pointz Hall und die ihn umgebende Landschaft so zwar einerseits einen Garanten für Stabilität dar, wird diese als eingefahren beschriebene und aus einer anderen Zeit stammende Sehroutine⁷³ jedoch auch als Problem der mangelnden Weitsicht und damit verbundener eingeschränkter epistemischer Leistungsfähigkeit kritisiert, die zumindest von Giles als mangelndes Krisenbewusstsein oder – wiederum optisch gewendet – als Vorbeischauen an der Krise wahrgenommen wird:

Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe – over there was bristling like... He had no command of metaphor. Only the ineffective word 'hedgehog' illustrated his vision of Europe, bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows; planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly (BA 49).

⁷² An früherer Stelle heißt es über Pointz Hall, dass das Haus wegen seiner ‚homeliness‘ nicht in Reiseführern auftauche (vgl. BA 6). Allerdings scheint sich auch Figgi's Guide book weniger auf das Anwesen, als die umgebende Landschaft zu beziehen.

⁷³ Raymond Williams betont in seiner marxistischen Interpretation der sich im 18. Jahrhundert in einem Diskurs von Landschaftsmalerei und Gartengestaltung herausprägenden ästhetischen Wahrnehmungsform des panoramatischen Blicks den Einfluss einer kapitalistischen Gesellschaftsform. So markiere der von einem fixierten Standpunkt aus über die eigenen Ländereien schweifende Blick das Selbstbewusstsein eines ökonomisch erfolgreichen Besitzers. Vgl. Ders., *The Country and the City*, New York: Oxford University Press, 1975, S. 120-126. Dass die Familie Oliver jedoch nicht Teil dieser alteingesessenen ländlichen Gesellschaftsklasse der ‚gentry‘ ist, wird im Text mehrfach markiert (vgl. z.B. BA 6).

Der Panoramablick wird solchermaßen zur Metapher der hier vorgetragenen Gesellschaftskritik. Die von Giles unterschätzte Igelmetapher verweist allerdings weniger auf die brodelnde politische Lage auf dem Kontinent, sondern erweist sich als viel geeigneter, um die Abschottungshaltung Großbritanniens zu versinnbildlichen. Allerdings gelingt es Giles nicht, sich von dieser Rolle als „spectator and passive participant“ (MSN 510) zu befreien, befindet er sich doch selbst im Zentrum der Passivität: Pointz Hall liegt zwar in der Mitte Englands, dennoch ist die Küste nur 35 Meilen entfernt,⁷⁴ eine Distanz, die auch feindliche Flugzeuge problemlos erreichen könnten (vgl. BA 179). So verfolgen zwar alle Beteiligten die Bewegungen auf dem europäischen Kontinent mit Sorge – „It all looks very black“, kommentiert ein Zuschauer des Theaterstücks die gegenwärtige Situation (BA 135) –, allerdings verhindert die Insellage Englands und die damit verbundene Distanz zu Schauplätzen der Auseinandersetzung auch, dass sich die Figuren persönlich betroffen fühlen. Als Illusion einer friedlichen, Krisenzeiten überdauernden Welt tritt der Ausblick auf die Landschaft so auch in Konkurrenz zur Theaterinszenierung, die die Zuschauer:innen nicht nur mit der Brüchigkeit der für unerschütterlich gehaltenen nationalen Zivilisationsform ‚Englishness‘, sondern zuletzt auch mit sich selbst konfrontiert.

Inszeniert wird das diesjährige ‚pageant‘ von Miss La Trobe, deren beschriebene ‚Un-Englishness‘ – „[w]ith that name she wasn’t presumably pure English. From the Channel Islands perhaps? Only her eyes and something about her [...] made suspect that she had Russian blood in her“ (BA 53) – sie zur vergleichsweise ungeeigneten Regisseurin eines Theaterstücks macht, das traditionellerweise darum bemüht ist, die britische Historie als eine Erfolgsgeschichte der Durchsetzung britischer Werte aufzuziehen. Formal orientiert sich auch Miss La Trobes Inszenierung an der traditionellen Form: So bringen die Dorfbewohner Szenen der englischen Geschichte und Literatur vom Hundertjährigen Krieg bis zur Gegenwart der Romanhandlung auf die Bühne, die jedoch nicht nur durch die vielen geplanten und ungeplanten Pausen episodenhaft und willkürlich wirken. Anstelle des zu erwartenden Stücks, das die Geschichte des Ortes oder einer lokalen Persönlichkeit entlang eines roten Fadens bekannter historischer Ereignisse auf die Bühne bringt, setzt Miss La Trobes Inszenierung eine alternative britische Geschichte in Szene, die gegen die lokalen und nationalen Konventionen (vgl. BA 59) verstößt. Indem Miss La Trobe Szenen aus den *Canterbury Tales* (vgl. BA 74), einer Komödie der Restaurationszeit („*Where there’s a Will there’s a Way*“, vgl. BA 113ff.), einer Gesellschaftssatire der

⁷⁴ Die Distanz zur Küste wird von den Familienmitgliedern diskutiert. Während Lucy die Größe der Insel überschätzt, bringt ihr Bruder Barty die Relationen wieder ins Gleichgewicht (vgl. BA 26f.).

Jahrhundertwende (vgl. BA 147ff.) sowie einer Szene aus dem Viktorianischen England im Stil einer Music Hall-Revue (vgl. BA 144ff.) parodistisch zusammenstellt, konfrontiert sie ihr Publikum nicht nur mit der Gemachtheit des etablierten Geschichtsbegriffs, sondern unterstreicht die Dimension des Alltags als tatsächlicher Austragungsort von gesellschaftlichem Wandel, denn die ausgewählten Szenen stellen keine historischen Umbrüche oder heroischen Momente, sondern alltägliche Szenen des häuslichen Lebens dar, die einen Einblick in die Alltagskultur vergangener Zeiten geben. „Merry England“ (BA 74) und die Gegenwart werden so mittels alltäglicher Szenen des häuslichen oder öffentlichen Lebens verbunden, die jedoch nicht der Erwartungshaltung des Publikums entsprechen. „Why leave out the British Army? What’s history without the Army, eh?“, mokiert sich einer der Zuschauer (BA 141), während andere sich peinlich berührt zeigen angesichts der offen zur Schau getragenen Kritik an der Viktorianischen Zeit, die als Dualismus von öffentlich durchgesetzten Maßnahmen zur Aufrechterhaltung von „Prosperity and respectability“ (BA 146) und einer patriarchal dominierten häuslichen Gemütlichkeit (vgl. BA 147 und 155) aufgezogen wird. Auch das von vielen antizipierte ‚Grand Ensemble‘, das traditionelle große Schlussbild, in dem alle Charaktere noch einmal auf die Bühne kommen, um das Stück mit einem gemeinsam mit dem Publikum gesungenen ‚God Save the King‘ abzuschließen⁷⁵, wird den Zuschauenden verweigert. Stattdessen kulminiert der bereits in einzelnen Szenen angedeutete Modus der Konfrontation mit sich selbst in der letzten Szene, „The present time. Ourselves“ (BA 160), für das die Regisseurin geplant hat, „to douche [the audience] with present-time reality“ (BA 161): „Out they come from the bushes, [...] [h]olding what? Tin cans? Bedroom candlesticks? Old jars? [T]he cheval glass from the Rectory [...] [a]nd the mirror. [...] Anything that’s bright enough to reflect [...]“ (BA 165). Konfrontiert mit ihrer Rolle als „spectators and passive participants“ (SMN 510), fühlen die meisten Zuschauenden sich von diesem überrumpelt und weichen dem Anblick ihres eigenen Spiegelbilds aus (vgl. BA 165). Die reflektierenden Gegenstände dienen der Regisseurin dabei als Requisiten, die ihren performativen Ansatz unterstützen. Während die Illusion einer geschlossenen Bühnenhandlung, die bereits durch die Wahl des Aufführungsortes unter freiem Himmel (vgl. BA 57) und die damit verbundenen Störungen durch natürliche Geräusche oder Wetteränderungen von Miss La Trobe bewusst aufs Spiel gesetzt wurde (vgl. BA 57), so vollends zerstört wird, behält das aufgeführte Stück trotz seiner immanenten Tendenz zum Auseinanderbrechen gerade durch diesen Schlussakt seine Stabilität als Kunstwerk, indem es dem Publikum – im Sinne Conrads Visualisierungsstrategie – etwas vor Augen führt. Die Distanz zwischen

⁷⁵ Vgl. Esty, *Shrinking Island*, S. 57.

Schauspielenden und Publikum scheint zunächst aufgehoben, tatsächlich werden die Zuschauer jedoch nicht als weitere Darsteller ins Spiel hineingeholt, was im kollektiven Schlussakkord einer traditionellen Aufführung der Fall gewesen wäre, sondern mit ihrer zur Passivität verurteilten Doppelrolle konfrontiert. Indem das Skript das Auditorium zur Selbstbetrachtung auffordert – „[L]et’s break the rhythm and forget the rhyme. And calmly consider ourselves” – und zugleich eine wenig schmeichelhafte Interpretation vorlegt – „[s]ome bony. Some fat. [...] Liars most of us. Thieves too” (BA 168, Hervorhebung im Original) – wird deutlich, dass die Regisseurin keine pädagogische oder politische Agenda verfolgt, die ihr Publikum zum aktiven Handeln erziehen soll, vielmehr ist es ihr Ziel, dem Publikum im kollektiven Kunsterlebnis eine andere Perspektive vor Augen zu führen, „[to] ma[k]e them see“, wie es im Text heißt (BA 88). So wird auch der gegenwärtige Stand der Gesellschaft, „the present state of mind“ (WD 279), der in einem traditionellen ‚pageant‘ als Höhepunkt eines historischen und sozialen Fortschrittsnarrativs inszeniert worden wäre, nur als Illusion von Ganzheit und Geschlossenheit offenbart: „Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how’s this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) orts, scraps and fragments like ourselves?” (BA 169, Hervorhebungen im Original). Gegen die Vorstellung eines geschlossenen Kunstwerks, das eine geschlossene Gesellschaft repräsentiert, stellt Miss La Trobe ein Modell, das die Ästhetik des Fragments sowohl in Bezug auf die qualitative Verfasstheit wie die kulturelle Perspektive bevorzugt. Ein solchermaßen zugleich objektivierter und subjektivierter Ansatz befreit auch das Kunstwerk aus seiner Funktion als passives Objekt der Rezeption. Anders als die stabile Beziehung von beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt, die den Panoramablick auszeichnet, invertiert die Schlusszene des ‚pageant‘ dieses traditionelle Verhältnis und eröffnet eine reziproke, letztlich nur im Kunstwerk fruchtbar zu machende Dynamik von Sehen und Gesehenwerden. Für die Realität der Figuren bedeutet diese von Miss La Trobe antizipierte Vision eines intrinsischen und sich gegenseitig befeuernden Verhältnisses von in sich dichotomen Polen eine Überforderung, die sich im optischen Ausweichen auf die Landschaft darstellt (vgl. BA 141), die als miteinkalkulierte Kulisse der Aufführung in der freien Natur wiederum selbst Teil des Gesamtkonzepts der Inszenierung ist:

The gramophone, while the scene was removed, gently stated certain facts while everybody knows to be perfectly true. The tune said, more or less, how Eve, gathering her robes about her, stands reluctant still to let her dewy mantle fall. The herded flocks, the tune continued, in peace repose. The poor man to his cot returns, and to the eager ears of wife and child, the simple story of his toil relates: what yield the furrow bears; and how the team the plover on the nest has spared; while Wat her courses ran; and the speckled eggs in the warm hollow lay. Meanwhile the good wife on the table spreads her simple fare; and to the shepherd’s flute, from toil released, the nymphs and swains join hands and foot it on the green.

Then Eve lets down her sombre tresses brown and spreads her lucent veil o'er hamlet, spire, mead, etc., etc. And the tune repeated itself once more. The view repeated in its own way what the tune was saying. The sun was sinking; the colours were merging; and the view was saying how after toil men rest from their labours; how coolness comes; reason prevails; and having unharnessed the team from the plough, neighbours dig in cottage gardens and lean over cottage gates (BA 120f.).

So arbeitet Miss La Trobes ambitioniertes experimentelles Theaterstück (vgl. BA 161) sowohl gegen die visuelle Ablenkung der durch ihre räumliche Stabilität gekennzeichneten Landschaftsperspektive, zugleich wird diese jedoch über ihre Eigenschaft als natürliche Kulisse hinaus auch als weiterer Akteur des dramatischen Kunstwerks eingespannt. Im Gegensatz zur imaginierten Szene erdrückender Häuslichkeit, die den idyllischen Zauber des Sommerabends aufbricht, ‚entkitscht‘ die personifizierte Aussicht hier die bukolische Idylle der Audioschleife⁷⁶. Wie eine umgekehrte Ekphrasis wird die pittoreske Aussicht nun selbst zum sprechenden Subjekt, das mit den dem visuellen Kunstwerk ganz eigenen Ausdrucksmitteln die bereits in der sprachlichen Repräsentation aufgerufenen Versatzstücke der personifizierten Abendstimmung noch einmal zur Darstellung bringt. Wie ein optisches Kippbild von sprachlich erzeugter Illusion und visueller Repräsentation wird die Aussicht auf die sich in der Abendstimmung verändernden Landschaft zum Symbol für einen wohlverdienten und ungestörten Feierabend, der nichts mit der Szene häuslicher Gewalt in „The Moment: Summer’s Night“ gemein hat. So wird dieses Sinnbild des heimeligen Landlebens durch die doppelte mediale Inszenierung zugleich als Kunstwerk einer idealisierenden Schule und als künstliches Werk eines verklärenden Blicks gekennzeichnet, die nicht nur der ironische Ton der Erzählinstanz als unzeitgemäße Tradition der mimetischen Repräsentation ausstellt. Die inszenierte Medialisierung macht ihre eigene Gemachtheit so sichtbar.

Miss La Trobes ästhetische Vision, Geschichte und Gegenwart als ein perspektiviertes und in diesem Sinne nur scheinbar objektives Phänomen zur Darstellung zu bringen, ist so zugleich von Erfolg gekrönt und begegnet doch breitem Unverständnis. Angesichts der eigenen Befangenheit in einer rekursiven Struktur entscheiden sich die meisten Zuschauenden für das Wegsehen. Auch Giles überfordert die Ausweglosigkeit eines solchen selbstbezüglichen Modells, dem er in seiner gegenständlichen Erscheinungsform mit einem gewaltsamen

⁷⁶ Die Bedeutung der auditiven Medien arbeiten z.B. Adriana Varga und Trina Thompson heraus. Vgl. Varga, Adriana Varga, „Music, Language, and Moments of Being. From ‘The Voyage Out’ to ‘Between the Acts’“, in: *Virginia Woolf and Music*, hg. v. Adriana Varga, Bloomington: Indiana University Press, 2014, S. 75-109 und Trina Thompson, „Sounding the Past. The Music in ‚Between the Acts‘“, in: *Virginia Woolf and Music*, S. 205-226.

Aktionismus begegnet. Als ‚Mann der Tat‘ kann er den Anblick der ‚monstrous inversion‘, dem verzweifelten Todeskampf einer Schlange und einer Kröte, nicht tatenlos zusehen:

There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow; the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round [...]. So, raising his foot, he stamped on them. The mass crushed and slithered. The white canvas of his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him (BA 89).

Während es Giles so im Kleinen gelingt, selbst aktiv zu werden und die Abwehrhaltung des Igels zu überwinden, stellt der Roman keine solche Handlungsoption in Aussicht. Die Zuschauer:innen verlassen nach der letzten Szene die improvisierte Open Air-Bühne, ohne sich im Klaren darüber zu sein, was die Regisseurin mit ihrer Inszenierung bezwecken wollte (vgl. BA 170 und 180), zumal diese ihrem Publikum ausweicht. Auf diese Weise mit dem Kunstwerk allein gelassen, variiert das Urteil zwischen ‚brilliantly clever‘ und ‚utter bosh‘ (BA 177), wobei auch der nachträgliche Deutungsversuch des Dorfpfarrers wenig dazu beiträgt, die Irritation des Publikums aufzulösen (vgl. 172ff.). Während die Zuschauenden die dennoch empfundene Anspannung des als Antiklimax inszenierten letzten Aktes auflösen, indem sie sich darum bemühen, das extravagante Schauspiel in einen Maßstab zu bringen – ‚Too ambitious. [...] Considering her means‘ (BA 192) –, bedeutet der Schlussakt für die Regisseurin zunächst eine Form der Entspannung, die jedoch zugleich wieder der Anspannung weicht:

At last, Miss La Trobe could raise herself from her stooping position. It had been prolonged to avoid attention. The bells had stopped; the audience had gone; also the actors. She could straighten her back. She could open her arms. She could say to the world, You have taken my gift! Glory possessed her – for one moment. But what had she given? A cloud that melted into the other clouds on the horizon. It was in that giving that the triumph was. And the triumph faded. Her gift meant nothing. If they had understood her meaning; if they had known their parts; if the pearls had been real and the funds illimitable – it would have been a better gift. Now it had gone to join the others (BA 188).

Indem sie ihr Kunstwerk als Geschenk der Künstlerin an das Publikum versteht, entzieht sie das Theaterstück der durch die Zuschauenden antizipierten Funktion als Objekt und Träger einer Bedeutung. Miss La Trobe hebt dieses Verhältnis aus, indem sie nicht das Kunstobjekt, sondern die Geste des Gebens zum Bedeutungsträger deklariert. Allerdings bedeutet diese Auflösung eines einseitig gerichteten Akts des Gebens und Empfanges mit klar definierten funktionalen Rollen für die Regisseurin wie für das im Roman vorgetragene Kunstverständnis, dass dieses Theaterstück nicht der letzte Akt war. Das nächste Werk – ‚[f]or another play always lay behind the play she had just written‘ (BA 58) – zeichnet sich bereits am Horizont ab, wobei der panoramatische Blick hier zur ästhetischen Vision umgedeutet wird:

It was growing dark. Since there were no clouds to trouble the sky, the blue was bluer, the green greener. There was no longer a view – no Folly, no spire of Bolney Minster. It was land merely, no land in particular. She put down her case and stood looking at the land. Then something rose to the surface. ‘I should group them’, she murmured, ‘here.’ It would be midnight; there would be two figures, half concealed by a rock. The curtain would rise. What would the first words be? The words escaped her (BA 189).

Als würde die den ganzen Tag über vom pittoresken Landschaftsgemälde besetzte Leinwand⁷⁷ nun endlich den Blick freigeben, eröffnet sich hinter der Fassade der beruhigenden Beständigkeit eine noch zeitlose und kaum geformte Dimension, die zum Setting ihres neuen Stücks wird. Die Künstlerin, die während der Aufführung nicht nur dem objektivierenden Modus des Stücks, sondern auch ihres kritischen Publikums ausgesetzt war, erhält so im Moment der Inspiration ihren Subjektstatus zurück. Ohne es zu wissen, übernehmen Giles und Isa, denen es den ganzen Tag über gelungen ist, sich aus dem Weg zu gehen und nicht miteinander sprechen zu müssen⁷⁸, die anskizzierten Rollen dieses ersten Aktes, der so zugleich der letzte Akt des erzählten Tages ist:

Left alone together for the first time that day, they were silent. Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as a dog fox fights with a vixen, in the heart of darkness, in the fields of night. Isa let her sewing drop. The great hooded chairs had become enormous. And Giles too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks. Then the curtain rose. They spoke (BA 197).

Greift diese finale Szene des Romans so zwar die Bildlichkeit der Rekursion auf, eröffnet sich in diesem neuen Drama, in dem Giles und Isa die Rolle der ersten Menschen spielen, auch die Möglichkeit für eine Veränderung. Mit dem aus dieser Begegnung möglicherweise entstehenden neuen Leben könnte eine neue Generationslinie eröffnet werden, die anders – möglicherweise aktiver – mit Krisensituationen umzugehen lernt, als die sich einigelnde Elterngeneration – dies gilt vor dem Hintergrund dieses häuslichen Dramas auch für Isas und Giles ausweichende Verhalten angesichts ihrer persönlichen Krise. In dem neuen Kunstwerk wird die Zeit gleichsam zurückgedreht; dort erhält die Menschheit, deren Selbstverständnis als Subjekte der Geschichte vom ‚pageant‘ als dünne zivilisatorische Decke von „orts, scraps and fragments“ (BA

⁷⁷ Vgl. Barty Olivers ästhetische Wahrnehmung der Landschaft als Kunstwerk: „[S]moothing out the crumpled paper [...] the breeze blew the great sheet out; and over the edge he surveyed the landscape – flowing fields, heath and woods. Framed, they became a picture. Had he been a painter, he would have fixed his easel here, where the country, barred by trees, looked like a picture“ (BA 12).

⁷⁸ Die ausführliche Darstellung ihrer Eheprobleme erfolgt dabei vor allem über nonverbale Kommunikation, der sich gegenseitig abschätzenden Blicke, denn Isa gelingt es erst im Laufe des Tages eine eigene Stimme zu entwickeln und sich so von den als Platzhaltern fungierenden Zitaten und Platitüden zu befreien. Vgl. dazu Froula, *Wolf and Bloomsbury Avant-garde*, S. 306f.

169) aufgedeckt wird, die Chance, es noch einmal besser zu machen. Die über den Diskurs des panoramatischen Sehens problematisierte fehlerhafte Optik für die Erfassung der Gegenwart wird jedoch gegen die Tendenz zum Verharren in der idealisierten Nationalidylle aus ihrem historischen Kontext gerissen und so ihres Maßstabs beraubt. Wie Septimus werden Giles und Isa so als Erste einer neuen Art in eine urzeitliche, unzivilisierte Dimension katapultiert – sozusagen vor die Zeit selbst –, die auf der Ebene der *histoire* entlang von Lucys Lektüre von Wells „Outline of History“ als frühe Urform der Gegenwart charakterisiert wird. Doch während Lucys Vorstellung der Urzeit auf dem Maßstab der Gegenwart beruht und ihr zivilisatorisches Selbstverständnis dieses Bild einer monsterhaften Vergangenheit einfärbt – „thinking of rhododendron forests in Piccadilly; when the entire continent, not then, she understood, divided by a channel, was all one; populated, she understood, by elephant-bodied, seal-necked, heaving, surging, slowly writhing, and, she supposed, barking monsters“ (BA 8) –, scheint Miss La Trobes Vision nach dem tabula rasa der Leinwand von solchen Einflüssen befreit zu sein. Anders als Septimus, der als Vermittler zwischen dieser Zeit und der Gegenwart zerreißt, wird den beiden ersten Menschen ein wirklicher Neustart zugemutet, der sie zugleich zu den Ureltern einer neuen Zivilisation und den Erschaffern einer neuen Welt erhebt.

Was den Menschen des historischen Junis 1939 nicht möglich ist, wird als Chance in den Bereich der Kunst gelegt. Entgegen ihrer in „A Letter to a Young Poet“ (1932) formulierten und in „The Leaning Tower“ (1940) bekräftigten Überzeugung, dass Kunst nicht als politisches Medium eingesetzt werden dürfe⁷⁹, stellt sich *Between the Acts* so doch nicht nur als überaus funktionsfähige Repräsentationsform des, sondern auch als scharfe Kritik am „present state of mind“ (WD 279) heraus. Allerdings ‚camoufliere‘ Woolf, wie Wood feststellt, ihre Kulturkritik „within the narrative, revealing her politics through the course of the novel’s action and dialogue rather than in authorial comment.“⁸⁰ Pointz Hall wird so zugleich zum mikrokosmischen Objekt der Gesellschaftsbeobachtung wie zur Keimzelle des historischen Wandels. Auch die Figuren der erzählten Gegenwart besitzen so eine Doppelrolle, die sie als exemplarische Merkmalsträger ihrer Gattung herausstellen. Vor allem die beiden männlichen Protagonisten, Giles Oliver und sein Vater Barty, „the old brute“ (BA 17), werden als Alltagstyrannen⁸¹

⁷⁹ Für eine ausführliche Darstellung der beiden Essays als Medien von Woolfs Trennung von Kunst und Politik vgl. Wood, *Woolf’s Late Cultural Criticism*, S. 114-123.

⁸⁰ Ebd., S. 124.

⁸¹ Bartys tyrannisches Verhalten richtet sich nicht nur gegen seine Schwester und seine Schwiegertochter, denen er sich intellektuell weit überlegen fühlt (vgl. BA 22), sondern auch gegen seinen Hund, den er zu absolutem Gehorsam erzieht (vgl. BA 11). Vor allem leidet jedoch sein Enkelsohn George unter seinen Attacken, die aus dem kleinen Jungen, einem „cry-baby“, einen richtigen Mann machen sollen (BA 12). Giles wiederum, um einiges deutlicher als Isas Schwarm, der „gentleman farmer“ Haines (3), als mustergültiger Vertreter einer den sozialen Konventionen bewussten und entsprechenden Klasse ausgezeichnet, wird als eifersüchtiger Ehemann

charakterisiert, deren grausames und machohaftes Verhalten Schwächeren gegenüber im Kleinen mustergültig das repräsentiert, wofür die patriarchale Gesellschaftsordnung im Großen steht. Auch das ‚pageant‘ beteiligt sich daran, die Grenzziehung zwischen barbarischem Verhalten und Zivilisation aufzubrechen, indem es den Zuschauern nicht nur den Spiegel vorhält, sondern sie auch daran erinnert, sich bei Werturteilen von einer scheinbar selbstsicheren Position aus auch ‚an die eigene Nase zu fassen‘: „Consider the gun slayers, bomb droppers here or there. They do openly what we do slyly. [...] O we’re all the same” (BA 168). Ohne dabei offen politisch zu sein, äußert der Roman mithilfe des bereits früh von Woolf formulierten poetischen Verfahrens von Akzentuierung und Reintegration, welches in diesem Roman als *Mise en abyme* der medialen Inszenierungen ausgearbeitet wird, über die Kritik an der britischen Igelhaltung hinaus vor allem eine Kulturkritik, die die Gegenwart zum Mängelprodukt einer falschen nationalistischen und männlich dominierten Tradition erklärt. Nicht nur durch ihre ‚Unenglishness‘, sondern auch durch ihre Homosexualität als Außenseiterin gekennzeichnet⁸² und somit mehrfach marginalisiert, ist es jedoch die Künstlerin, die von ihrer Position der Instabilität heraus die richtige Optik besitzt, um das komplexe Beziehungsgeflecht von Gegenwart und Vergangenheit, Individuen und Gesellschaft in den Blick zu nehmen, zu problematisieren, zu reinszenieren und im Kunstwerk letztlich auch eine Option zur Modifikation zu eröffnen. In ihrem letzten literarischen Selbstporträt⁸³ inszeniert Woolf eine Künstlerin, die ihr experimentelles Werk an der herausforderungsvollen Gegenwart und einem schwierigen Publikum erprobt. Indem sie nicht nur sich selbst, sondern auch das Stück auf die Zerreißprobe stellt, die beide bestehen, geht ihr Status als Beobachterin ebenso wie die Bedeutung des Werks als Medium einer kritischen Gegenwart gestärkt hervor. *Between the Acts* ist somit nicht das letzte Werk einer an sich zweifelnden und schlussendlich verzweifelnden Schriftstellerin, sondern stellt eine weitere Version der Umkreisungen und Rekursionen um die Frage nach dem Verhältnis von Ich und Gegenwart dar.

Als weiterer *Single-day Novel* konzipiert, unterstreicht das Format des Tages auch hier das metonymische Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos. Während in *Mrs. Dalloway* die Instabilität der modernen Subjektkonstitution als eine Dynamik von Aufmerksamkeit und Unaufmerksamkeit ausgeführt wird, für die das Format des Tages Modell steht, inszeniert der

charakterisiert, dessen eigenes Fremdgehen kein Hindernisgrund ist (vgl. BA 100), seine offene Aggression anderen, seiner Frau auch nur freundschaftlich begegnenden Männern zu zügeln. Vor allem der homosexuelle William Dodge hat so unter Giles verbalen Attacken zu leiden (vgl. 45ff.).

⁸² Vgl. „Rumour said that she had kept a tea shop at Winchester; that had failed. She had been an actress. That had failed. She had bought a four-roomed cottage and shared it with an actress. They had quarrelled. Very little was actually known about her“ (BA 53).

⁸³ Vgl. Froula, *Woolf and Bloomsbury Avant-garde*, S. 297.

spätere Roman dieses Bezugssystem als ein Problem von Subjekt-Objekt-Beziehung, das die scheinbare Stabilität des gegenseitigen Verweischarakters auf die Probe stellt. Die existenzielle Bedeutung des Tages wird hier zum Modell einer Problematisierung des Kunstwerks weiterentwickelt, das sich an der Gegenwart messen lassen muss.

4.3 Die ‚Temperatur des Tages‘ messen - Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*

Bereits kurz nach Erscheinen seines ersten Romans nach dem Ende der Nazi-Diktatur sah Wolfgang Koeppen (1906-1996) sich mit dem Vorwurf konfrontiert, in *Tauben im Gras* (1951) mit dem restaurativen Münchener Literaturbetrieb der Nachkriegszeit abgerechnet zu haben. Man warf Koeppen neben der „Astlochgucker[ei]“¹, dem unbefugten Eindringen in die Privatsphäre seiner Mitmenschen, auch vor, seinen eigenen, unklaren Standpunkt während der NS-Zeit² hinter seiner schonungslosen Darstellung der Nachkriegsgesellschaft, die sich der sonst üblichen ‚Kahlschlag-Geste‘ der zeitgenössischen Literatur verwehrte³, zu kaschieren. So sei es ihm, rechtfertigt sich Koeppen, in *Tauben im Gras* jedoch nicht um die intime Darstellung eines speziellen Milieus gegangen, sondern um die ‚Schilderung des Allgemeinen‘:

Dabei wollte ich nur einen Tag meiner Zeit einfangen, die Zeit und ihre Menschen beschreiben, wie ich sie sehe und empfinde, ich habe an keine bestimmten Personen gedacht, an keine bestimmten Vorgänge des Lebens gedacht, ich wollte das Allgemeine schildern, das Gültige finden, die Essenz des Daseins, das Klima der Zeit, die Temperatur des Tages [...] (ES 233f.).

Um das „Verbreitete und Bezeichnende“ (ES 234) im Klima des fiktiven 20. Februar 1951⁴ zu ermitteln, bedient Koeppen sich eines Ansatzes, der den erzählten Tag zugleich einzigartig konkret und allgemeingültig exemplarisch erscheinen lässt, indem er den Roman semantisch wie narrativ-fiktional mit einem Spannungsverhältnis von konkreten Binaritäten und dissoziativen

¹ Wolfgang Koeppen, „Die elenden Skribenten“, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5: Berichte und Skizzen II, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 231-235. Hier: S. 234. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text unter Nennung der Sigle ES sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

² Koeppen kehrte 1938 aus dem holländischen Exil nach Berlin zurück, wo er bis 1944 als Drehbuchautor für den deutschen Film tätig war. Vgl. Friedhelm Marx, „Zwischen Provinz und Metropole. Alfred Döblin, Friedo Lampe, Wolfgang Koeppen“, in: *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, hg. v. Walter Erhart, München: Iudicium, 2005, S. 178-188. Hier: S. 181f. Zum Vorwurf der Resignation und Passivität angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung, die sich auch in seinen Werken spiegele vgl. u.a. Klaus Haberkamm, „Wolfgang Koeppen. ‚Bienenstock des Teufels‘ – Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen“, in: *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*, hg. v. Hans Wagener, Stuttgart: Reclam, 1975, S. 241-275. Hier: S. 263. Für die Darstellung der politischen Biografie Koeppens vgl. Dominik Andreas Eberl, *Es geht um Kopf und Kragen. Die Auseinandersetzung mit der jungen Bundesrepublik zu Beginn der fünfziger Jahre in Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘ und ‚Das Treibhaus‘*, Augsburg: Maro Verlag, 2010, S. 29-75.

³ Zur Darstellung des Selbstverständnisses der Nachkriegsliteratur vgl. Joachim Eberhardt, „Nullpunkt‘ und ‚Kahlschlag‘. Zum Selbstverständnis der jungen Autoren nach 1945“ <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/12385> (zuletzt aufgerufen am 05.06.2022). Für eine detaillierte Darstellung der unterschiedlichen Antworten auf das „schreckensvolle Interregnum“ der Nazi-Diktatur siehe: Wolfgang Beutin, Matthias Beilein, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz, Volker Meid, Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers, Ralf Schnell, Peter Stein und Inge Stephan, „Deutsche Literatur nach 1945“ in: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*, hg. v. Dies., Stuttgart: Metzler, 2016, S. 483-514.

⁴ Die Handlung lässt sich mittels der montierten Schlagzeile „*André Gide gestern verschieden*“ (TiG 91, Hervorhebung im Original) auf den 20. Februar 1951 datieren.

Momenten auflädt, die an die Konzeption des Augenblicks ins Virginia Woolfs Essay erinnert.⁵ Während Koeppen sich so auch gegen die Tendenz, *Tauben im Gras* als Schlüsselroman zu lesen, zur Wehr setzte, sah er sich noch 1956 zur Veröffentlichung der Taschenbuchausgabe genötigt, über die juristische Klausel zur reinen Fiktionalität von Handlung und Personen hinaus (vgl. TiG 6) in einem Vorwort auf den Vorwurf der Verletzung von Persönlichkeitsrechten mit einem Hinweis auf sein schriftstellerisches Selbstverständnis zu reagieren:

„Tauben im Gras“ wurde kurz nach der Währungsreform geschrieben, als das deutsche Wirtschaftswunder im Westen aufging, als die ersten neuen Kinos, die ersten neuen Versicherungspaläste die Trümmer und die Behelfsläden überragten, zur hohen Zeit der Besatzungsmächte, als Korea und Persien die Welt ängstigten und die Wirtschaftswunder-sonne vielleicht gleich wieder im Osten blutig untergehen würde. Es war die Zeit, in der die neuen Reichen sich noch unsicher fühlten, in der die Schwarzmarktgewinner nach Anlagen suchten und die Sparer den Krieg bezahlten. Die neuen deutschen Geldscheine sahen wie gute Dollars aus, aber man traute doch mehr den Sachwerten, und viel Bedarf war nachzuholen, der Bauch war endlich wieder zu füllen, der Kopf war von Hunger und Bombenknall noch etwas wirr, und alle Sinne suchten Lust, bevor vielleicht der dritte Weltkrieg kam. Diese Zeit, den Urgrund unseres Heute, habe ich geschildert, und ich möchte nun annehmen, sie allgemeingültig beschrieben zu haben, denn man glaubte, in dem Roman [...] einen Spiegel zu sehen, in dem viele, an die ich beim Schreiben nicht gedacht hatte, sich zu erkennen wähnten, und manche, die ich nie in Verhältnissen und Bedrückungen vermutet hatte, wie dieses Buch sie malt, fühlten sich zu meiner Bestürzung von mir gekränkt, der ich nur als Schriftsteller gehandelt hatte und nach dem Wort Georges Bernanos‘ ‚das Leben in meinem Herzen filterte, um die geheime, mit Balsam und Gift erfüllte Essenz herauszuziehen.‘⁶

Um die „Essenz des Daseins“ (ES 234) geht es Koeppen, der hier die Metapher des Spiegels gegen die eines Filters eintauscht. Nicht die objektive und emotionslose Linse einer metaphorischen „Miniatürkamera“ (ES 234) wird zum Medium der Wahrnehmung und Darstellung erklärt, sondern die Person des Schriftstellers selbst. Mit dieser Formulierung steckt Koeppen das poetologische Spannungsfeld ab, das eine eigenartige Stellung zwischen der reinen Dokumentation über die Verben ‚Schildern‘ und ‚Beschreiben‘ und der mit dem Bernanos-Zitat veranschaulichten und dem Verb ‚Malen‘ semantisierten Vorstellung einer kreativ-subjektiven Umdeutung einnimmt. Mittels dieser Standort- und Funktionsbestimmung erklärt Koeppen auch eine durch die Positionierung als Vorwort als Rezeptionsanleitung formulierte Poetik, die eine Art instabilen Schwellenzustand zwischen dem Konkreten und Allgemeinen, dem Subjektiven und Objektiven, der Kohärenz und Dissonanz aufzieht. Inhaltlich wird dieser Schwellenzustand als Narrativ einer erneuten Zwischenkriegszeit ohne vertrauenswürdige Werte – trotz Währungsreform und langsam erkennbarem Wiederaufbau stehen die Menschen einem möglichen wirtschaftlichen Aufschwung „noch unsicher“ (TiG 7) gegenüber; die „Wirtschaftswunder-sonne“ wird zum künstlich installierten Leitstern und Taktgeber eines neuen (Tages-)Laufs,

⁵ Vgl. Kapitel 2.6.

⁶ Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008, S. 7. Im Folgenden werde Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle TiG sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

dem jedoch auch wegen seiner Künstlichkeit nicht zu trauen ist (ebd.) – und formal im Format des *Single-day Novels* verhandelt. Das „Klima des Tages“ (ES 234) ist so einerseits bestimmt vom langsam Fahrt aufnehmenden ökonomischen Auschwung, während neuerliche globale Konflikte bereits am Horizont auftauchen und jegliche aufkeimende Hoffnung in eine durch Vorahnungen negativ eingefärbte Zukunft im Keim erstickt wird. Als äußerst kostbare (vgl. TiG 210) jedoch nicht aktiv zu nutzende (vgl. ebd.), „karge Spanne“ wird der erzählte Tag zur „Atempause auf dem Schlachtfeld“ (TiG 9), zugleich in Pessimismus erstarrt (vgl. z.B. TiG 19) und von einer rastlosen Atemlosigkeit und Zeitnot gekennzeichnet (vgl. TiG 20), die nicht nur den im Roman aufgezogenen zeitgeschichtlichen Horizont betrifft, sondern auch formal-ästhetische Aspekte des Romans wie etwa die auffällige Architektur: Ein aus Schlagzeilen, die „Temperatur des Tages“ (ES 234), wie oben beschrieben, an der konkreten zeitgeschichtlichen Gegenwart messender, montierter Prolog und Epilog umfasst als Klammer eine Abfolge von circa 100⁷ als ‚snapshots‘⁸ angeordneten Textsegmenten, in denen eine ungefähr 18-stündige Handlung⁹ entlang von knapp 30 nicht allesamt miteinander in Beziehung stehender Figuren geschildert wird, die in ihrer Unterschiedlichkeit in Bezug auf Alter, soziale Stellung, Nationalität und Hautfarbe einen exemplarischen Querschnitt durch die Nachkriegsgesellschaft der frühen 50er-Jahre darstellen. Aus dieser Vielzahl der Figuren lassen sich ungefähr 20 Erzählstränge herauslesen, die immer wieder abbrechen, neu aufgenommen und per Montageverfahren zusammengesetzt werden, dabei jedoch keinem kausalen Prinzip folgen. Auch die Erzählsituation erweist sich als ähnlich instabil, variiert sie doch zwischen einer markanten, nullfokalisierten Erzählerstimme und variabel intern fokalisierter Figurenrede, wobei die Distanz zwischen Erzählerstimme und Figuren ebenfalls variiert, sich die Erzählinstanz letztlich

⁷ Über die Zählung der durch Leerzeilen typographisch markierten Textsegmente ist sich die Forschung uneinig. Josef Quack zählt in der Erstausgabe des Romans 103 einzelne Segmente, während im in den *Gesammelten Werken* abgedruckten Text von 1986 nur 92 einzelne Episoden gezählt werden könnten (vgl. Ders., *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997, S. 96ff.). Norbert Altenhofer kommt auf 102 Segmente (vgl. Ders., „Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras“, in: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, hg. v. Paul Michael Lützel, Königstein/Taunus: Athenäum, 1983, S. 284-295. Hier: S. 288), Hartmut Buchholz auf 90 (vgl. Ders., *Eine eigene Wahrheit. Über Wolfgang Koeppens Romantrilogie ‚Tauben im Gras‘, ‚Das Treibhaus‘ und ‚Der Tod in Rom‘*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 1982, S. 78), Martin Hielscher auf 92 (Vgl. Ders., *Zitierte Moderne: Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in ‚Jugend‘*, Heidelberg: Winter, 1988, S. 54) und Dieter Liewerscheidt auf 105 (Vgl. Ders., „Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘. Aggressivität zwischen Zeit- und Selbstkritik“, in: *Die große Schuld*, hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek und Ulrike Leuschner, S. 369-387. Hier: S. 374).

⁸ Vgl. Walter Hinck, „Galoppierende Geschichte. Im Sog atemlosen Erzählens in Wolfgang Koeppen: ‚Tauben im Gras‘“, in: Ders., *Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur*, Köln: Dumont, 2006, S. 112-118. Hier: S. 113.

⁹ Die Handlung setzt am frühen Morgen ein, wenn die „Glocken zur Frühmesse r[u]fen“ (TiG 12), und endet mit den Uhrschlägen zur Mitternacht (vgl. TiG 209).

durchgängig aufgrund diverser auktorialer Kommentare und Bewertungen als überlegen zeigt.¹⁰ Neben dem einheitlichen Ort der Handlung – im Roman wird keine konkrete Ortsangabe gemacht, doch die Anreise der Figur des Amerikaners Richard Kirsch, die „den Rhein aufwärts“ nach „Bayern“ (TiG 37) verläuft, und die Lokalisierung einzelner Handlungssegmente im „Bräuhaus“ (TiG 165, 169, 183) legen die Vermutung nahe, dass es sich um München¹¹ handelt – fungiert auch der zeitlich abgesteckte Rahmen laut Christiane Weidenfeld als „Schutzwall gegen das sich zwischen diesen Setzungen abspielende Durcheinander“¹² der mosaikartig angelegten Handlungssegmente. Das ‚Klima des Romans‘, entstanden zu einer Zeit, in der der Glaube an die Sinnhaftigkeit der Existenz und die Darstellbarkeit der Welt zum zweiten Mal innerhalb noch nicht einmal eines halben Jahrhunderts schwer erschüttert worden war, ist so auch gekennzeichnet von einer weiteren Krise, die an die von Hermann Broch für die Zwischenkriegszeit diagnostizierte Phase des ‚Zwischenstadium[s] des Nicht-mehr und Nicht-nicht, [...] in dem die Verwirrung des Untergangs sich mischt mit der Verwirrung des Suchens‘¹³, erinnert. So beteiligt sich auch *Tauben im Gras* über die offensichtliche zeitdiagnostische Dimension hinaus an der Diskussion um die Möglichkeiten des Erzählens angesichts einer allgemeinen Krisenhaftigkeit und eines seit Ende des 19. Jahrhunderts vielfach bemängelten ‚Verlusts der Einheit‘ – sei dies die einer verlässlichen metaphysischen Instanz, eines einheitlichen physikalischen Weltbilds oder des als gegeben gesetzten, engen Zusammenhangs von Welt und Abbildbarkeit im Kunstwerk. Diese poetologische Dimension, die im Folgenden als ein mehrdimensionales Spannungsverhältnis herausgearbeitet werden soll, wurde allerdings erst in jüngerer Zeit zum Untersuchungsgegenstand: Während Koeppen sich bereits kurz nach Erscheinen seines Romans gegen die Interpretation als Schlüsselroman wehrte, stellte *Tauben im Gras* für die literaturwissenschaftliche Forschung lange einen Gegenstand dar, an dem sich die verschiedenen Schulen und Trends der Literaturkritik und -analyse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abarbeiteten. Diese Ansätze betreffen zunächst eine vorrangig ideologiekritische Lesart, die *Tauben im Gras* zusammen mit den beiden anderen Bänden der ‚Trilogie

¹⁰ Diese Überlegenheit des Erzählers, die sich formal auch an den konsequent mitgeführten inquit-Formeln ablesen lässt (z.B. ‚Emmi verlaß mich nicht. Emmi Hillegonda Angst, gute Emmi, böse Emmi, liebe Emmi‘, betete das Kind. ‚Das Kind zu Gott führen, Gott straft bis ins dritte und vierte Glied‘, dachte die Kinderfrau“ (TiG 14)) steht so auch in scharfem Kontrast zur ‚echten‘ Vielstimmigkeit der klassischen Großstadtromane.

¹¹ Bewusst vermeidet Koeppen allerdings alle Anzeichen von Lokalkolorit, wie etwa einen lokalen Dialekt oder sogar wiedererkennbare und einzigartige topographische Merkmale, sodass die hier geschilderte Stadt zu einer Art Prototyp der nachkriegsdeutschen, unter amerikanischer Besatzung stehenden Großstadt wird. Vgl. Wolfgang Heißenbüttel, ‚Wolfgang Koeppen-Kommentar‘, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, S. 151- 162. Hier: S. 156.

¹² Christiane Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ und Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013, S. 210.

¹³ Hermann Broch, ‚Das Böse im Wertesystem der Kunst‘, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1: Dichten und Erkennen, hg. v. Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, 1955, S. 311-349. Hier: S. 313.

des Scheiterns¹⁴ – *Das Treibhaus* erschien 1953, *Der Tod in Rom* 1954 – als biographisch eingefärbte Auseinandersetzung Koeppens mit der NS-Zeit sehen, und sich an Fragen nach individueller wie kollektiver Schuld, persönlicher Retributionsleistungen und der Gefahr der Restauration aufziehen.¹⁵ In dieser Interpretation wird Koeppens Trilogie vor allem unter dem Aspekt des ästhetischen Unverständnisses behandelt, weichen seine Nachkriegsromane aufgrund der radikalen Zeitdiagnose doch von der auch gesellschaftlich stark verankerten Tendenz zum Ausweichen vor der Beschäftigung mit der jüngsten Vergangenheit und zur Marginalisierung und Negierung der vorhandenen Kontinuitäten zwischen dem Dritten Reich und der noch jungen Bundesrepublik grundsätzlich ab. Befeuert wurde diese Lesart nicht zuletzt durch den Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, der Koeppen nach Veröffentlichung seines insgesamt dritten Reisebuchs *Reise nach Frankreich* (1961) zum „Fall“ erklärte, und sein jüngstes nicht-fiktionales Werk zur „durch die Verhältnisse in der Bundesrepublik und durch die unmittelbare Reaktion auf seine Bücher“ motivierte „Ausweichmöglichkeit“ deklarierte.¹⁶ Koeppen, so Reich-Ranicki, habe sich in den 50er-Jahren vor eine ähnliche Entscheidung gestellt gesehen, wie dies bereits in den 30er-Jahren mit der gesellschaftlichen Durchdringung durch die NS-Ideologie und deren radikal betriebene Kulturpolitik geschehen sei. Vor die Wahl zwischen dem Exil und einer ‚inneren Emigration‘ gestellt, habe sich Koeppen notgedrungen zwei Mal für das Verstummen entschieden.¹⁷ Während die These vom „zweimaligen Verstummen“¹⁸ mittlerweile relativiert wurde, markieren Reich-Ranickis Aufsätze jedoch den Beginn einer stärker literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Tauben im Gras*, die die biographisch geleitete Ideologieprüfung zugunsten einer Beschäftigung mit den oben bereits ange-deuteten textuellen Verfahren in den Mittelpunkt rücken, die Ulf Eisele als Symptome für das

¹⁴ Diese Benennung beruht auf einem Zitat Koeppens, der seinen zweiten Roman der Trilogie, *Das Treibhaus*, als „Roman eines Scheiterns“ bezeichnete. Zitiert nach: Matthias Kussmann, *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, S. 29.

¹⁵ Vgl. Jürgen Egyptien, „Einleitung. Stand und Perspektiven der Koeppen-Forschung“, in: Ders. (Hg.), *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 7-18. Hier: S. 7f.

¹⁶ Marcel Reich-Ranicki, „Der Fall Wolfgang Koeppen“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, S. 101-108. Hier: S. 101. Diese ideologiekritische Lesart nehmen u.a. Dietrich Erlach (vgl. Ders., *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*, Uppsala: Stehle, 1973) und Manfred Koch vor (vgl. Ders., *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*, Stuttgart: Kohlhammer, 1973). Als „in seiner intellektuellen Überheblichkeit geradezu groteskes Beispiel einer Wissenschaft, die unter dem Anspruch politischer Aufklärung auftrat und sich selbst zu oberlehrerhafter Gesinnungsprüfung lizenzierte“, betrachtet Egyptien die Studie von Haberkamm. Siehe: Egyptien, „Einleitung“, S. 9.

¹⁷ Vgl. Marcel Reich-Ranicki, „Der Zeuge Koeppen“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, S. 133-150. Hier: v.a. S. 149f.

¹⁸ Egyptien, „Einleitung“, S. 9.

„Scheitern des realistischen Ansatzes“¹⁹ bezeichnet und Jürgen Hein daran zweifeln lassen, ob die unmittelbare Nachkriegsrealität überhaupt ‚episch bewältigt‘ werden könne.²⁰

4.3.1 Scheitern der Geschichte(n). Zur Problematik einer erschöpfenden Lesart von *Tauben im Gras*

Neben dem Setting in einer Großstadt, rücken vor allem die fragmentierte Handlung und Perspektive sowie die textuellen Verfahren der Montage, die Erzählsituation und auch die Reflexion des Zeitproblems²¹ *Tauben im Gras* in den Mittelpunkt einer analytischen Auseinandersetzung, die nach dem Verhältnis des Romans zu modernistischen und avantgardistischen Tendenzen der Vorkriegszeit setzen, wobei die Beobachtungen zwischen den Polen eines ‚Nachholens‘²², des Wiederanknüpfens bzw. einer Modifikation oder eines Neubeginns angesiedelt sind.²³ Ausgangspunkt für diese Interpretationen ist die Beobachtung einer kontinuierlichen Krisenhaftigkeit des Erzählens²⁴, die sich in Anschluss an die Sprachskepsis der Jahrhundertwende bereits in den 20er-Jahren diagnostizieren ließ und durch die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit noch einmal befeuert wurde. Die grundsätzliche Skepsis an der Abbildbarkeit der Welt findet in den formalen wie stilistischen Konsequenzen dieser ‚Krise des Romans‘ ihren

¹⁹ Ulf Eisele, „Odysseus trinkt Coca-Cola. Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, in: *Wolfgang Koeppen*, hg. v. Eckart Oehlenschläger, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987, S. 258-274. Hier: S. 270.

²⁰ Vgl. Jürgen Hein, „Wolfgang Koeppen: ‚Tauben im Gras‘“, in: *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*, hg. v. Herbert Kaiser und Gerhard Köpf, Frankfurt/Main: Diesterweg, 1992, S. 38-50. Hier: S. 38.

²¹ Hans-Ulrich Treichel arbeitet die „Bedeutung der Zeit“ als „Zentralfrage des modernen Bewußtseins“ heraus. „Der moderne Roman hat ein ausgeprägtes Zeitbewußtsein entwickelt. Die Reflexion des Zeitproblems ist Bestandteil seiner Gattung.“ Siehe: Ders., *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Heidelberg: Winter, 1984, S. 43.

²² Als nachgeholte literarische Moderne, die nur deren Routinen wiederhole und so letztlich scheitere, liest Walter Erhart Koeppens Nachkriegstrilogie. Vgl. Ders., *Wolfgang Koeppen. Das Scheitern der modernen Literatur*, Konstanz: Konstanz University Press, 2012. Vgl. auch Stefan Scherer, „Die Währungsreform der Literatur – Literatur der Währungsreform. Irmgard Keun, Heinrich Böll, Wolfgang Koeppen, Gert Ledig“, in: *Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!'. Literatur in den Anfangsjahren der Bundesrepublik Deutschland*, hg. v. Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2010, S. 50-82.

²³ Diese beiden grundsätzlichen Tendenzen beobachtet Günter Blamberger für den deutschen Nachkriegsroman. Während sich eine erste Richtung, die das Krisenbewusstsein der Moderne fortschreibe, sich auf die als letztlich immer vergeblich bleibende Suche und Annäherung an eine absolute Wahrheit begeben, stelle sich der zweite, pragmatischere Ansatz in den Kontext einer Überwindung und eines Neuanfangs des Romans nach der ‚Stunde null‘. Siehe: Günter Blamberger, *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neube-gründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart: Metzler, 1985, S. 44-47.

²⁴ Vgl. hierzu etwa auch Adornos Essay zum instabilen „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, der von der „Paradoxie“ des „[E]s läßt sich nicht mehr erzählen“ und dem Verlangen der „Form des Romans [nach] Erzählung“ gezeichnet sei. Siehe: Theodor W. Adorno, „Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (Vortrag für den RIAS Berlin), in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998, S. 41-48. Hier: S. 42f.

Ausdruck, die auch an Koeppens Nachkriegstrilogie festgestellt werden könne, vor allem aber an *Tauben im Gras* und dessen bei Gertrude Stein²⁵ entliehenen Mottos „als Chiffre für die Zufälligkeit des menschlichen Lebens und der Heimatlosigkeit des einzelnen Menschen.“²⁶

Literaturhistorisch ausgerichtete Studien beschäftigen sich in diesem Kontext mit Analogien zu und Anschlussmöglichkeiten an mögliche Vorläuferromane. Offensichtliche Paten für *Tauben im Gras* sind hier neben *Ulysses*, der nicht nur wegen des *Single-day*-Formats, des Settings und der Multiperspektivität der Erzählung, sondern auch wegen seiner Anknüpfung an den Mythos als „Wegmarke“²⁷ gelten muss, *Manhattan Transfer* des amerikanischen Schriftstellers John Dos Passos (1925) und Alfred Döblins 1929 erschienen Roman *Berlin Alexanderplatz*. Eine solche Untersuchung der Bedeutung von *Ulysses* für die deutschsprachige Literatur unternimmt u.a. Maren Jäger, die in ihrer breit angelegten Studie das *Wandering Rocks*-Kapitel als „Hypotext der ‚Tauben im Gras‘“²⁸ liest. Über eine vergleichende Auseinandersetzung mit den raum-zeitlichen Koordinaten der beiden Romane – dazu zählt das Format als „Tagesroman“²⁹ ebenso wie die technische Umsetzung der Zeitverhältnisse³⁰ –, der Figurenkonstitution als passive „Antihelden“³¹ und filmischer Darstellungstechniken wie der Montage³² kommt Jäger zu dem Schluss, dass Koeppens Roman „wie eine Adaption des ‚Wandering Rocks‘-Experiments an die Gesamtstruktur des Romans“³³ anmute. Trotz der sehr detaillierten, textnahen Analyse macht Jäger deutlich, dass sich ihr Ansatz nicht nur in der bloßen Darstellung der inter- und hypotextuellen Relationen erschöpft, vielmehr markiert sie die historische Differenz zwischen den 20-er Jahren und der Nachkriegszeit deutlich. Mit Bewusstsein für die Bedeutung des historischen Bruchs der Moderne stellt sie die deutschsprachige Joyce-Rezeption als einen „Modus der historischen Anverwandlung und Umarbeitung“³⁴ dar, der Fragen nach einer Anschlussfähigkeit an die ästhetische Moderne impliziert, die den grundsätzlichen Tenor diverser

²⁵ Titel und vorangestelltes Motto von *Tauben im Gras* beziehen sich auf die Anfangszeilen der 2. Szene im 3. Akt von Gertrude Steins Libretto zu Virgil Thomsons Oper *Four Sonnets in Three Acts* (1927/28, Uraufführung 1934). Vgl. Michael Scheffel, „Für die Zukunft geschrieben“. Formen der Moderne in Friedo Lampe und Wolfgang Koeppen“, in: *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930-1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*, hg. v. Moritz Baßler, Hubert Roland und Jörg Schuster, Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, S. 119-137. Hier: S. 133.

²⁶ Friedbert Stühler, *Totale Welten. Der moderne deutsche Großstadroman*, Regensburg: Roderer, 1989, S. 106.

²⁷ Koeppen selbst bemerkt, dass „man heute [auch] ohne die Wegmarke James Joyce in seine Richtung gehen müßte. Dieser Stil entspricht dem unserem Empfinden, unserem Bewußtsein, unserer bitteren Erfahrung. Und man sollte, weil ein Großer zum ersten Mal so gesprochen, so erzählt hat, das Gefundene, das Erreichte nicht leichtfertig verwerfen.“ Siehe: Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Hanser, 1962, S. 22.

²⁸ Maren Jäger, *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945*, Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 40-81. Hier: S. 40.

²⁹ Ebd., S. 42.

³⁰ Ebd., S. 49-54.

³¹ Ebd., S. 44-49.

³² Ebd., S. 54- 68.

³³ Ebd., S. 42.

³⁴ Ebd., S. 25.

weiterer Untersuchungen bildet, die *Tauben im Gras* u.a. unter dem Aspekt des Großstadtromans und dessen Autor sinngemäß als möglichen „[v]erspätete[n] Modernist[en]“³⁵ oder Verfasser eines ‚verspäteten Formexperiments‘³⁶ im Kontext der Neuen Sachlichkeit betrachten. Aber gerade das nicht so recht in die eigene literaturhistorische Epoche Passen von *Tauben im Gras* widersetzt sich einer sinnvollen literaturhistorischen Interpretation, die häufig unter nur einem der zahlreichen, vom Text selbst angebotenen Aspekten erfolgt. Wie Dieter Liewerscheidt feststellt, scheitert *Tauben im Gras* daran, ein moderner Großstadtroman in der Nachfolge Döblins, Joyces oder Dos Passos zu sein, obwohl sich der Roman sowohl formal aufgrund der Montage von Zeitungüberschriften, Werbeslogans oder zeitgenössischen Liedzeilen wie der changierenden Erzählsituation zwischen innerem Monolog und Figurenrede in Analogie mit kanonischen Texten der Moderne als widerständig gegenüber der Lektüre zeigt.³⁷ Im Gegensatz zu den diversen Dialekten und Soziolekten, wie sie die Figurenrede in *Ulysses*, *Manhattan Transfer* oder im *Alexanderplatz* prägten, scheitert die für den Großstadtroman typische „Illusion eines großen schwingenden Resonanzkörpers“³⁸ in *Tauben im Gras* nicht nur am mangelnden authentischen bayerischen O-Ton, sondern auch am „monologisierende[n], die komplette Textmasse okkupier[enden] Erzähler.“³⁹ Grundsätzlich stellt Liewerscheidt sich damit gegen die lange übliche und gebräuchliche Tradition, Koeppens Roman anhand eines aus der klassischen Moderne bekannten ‚Stichworts‘ komplett auszudeuten. So müsse nach Liewerscheidt auch die vorrangig auf den selbstkritischen Künstlerroman hin fokussierende Lektüre⁴⁰, häufig gepaart mit einer autobiographischen Lesart⁴¹, als ‚Scheitern an *Tauben im Gras*‘ gelten, verschließt sich der Roman doch im Kontext einer weltanschaulichen Melancholie⁴² auch der traditionellen Deutungshoheit durch Figuren, die ein Seher- oder Augurenamt einnehmen. Dabei bietet der Roman mit Philipp und Mr. Edwin gleich zwei solcher Autorenfiguren an, doch während erster

³⁵ Sabina Becker, „Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne“, in: *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne* (treibhaus, Bd. 1), S. 97-115. Hier S. 97.

³⁶ Vgl. Hielscher, *Zitierte Moderne*, S. 9ff. und Peter Sprengel, „Wolfgang Koeppen. Die Wiederholung der Moderne“, in: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hg. Sabina Becker und Helmut Kiesel, Berlin: de Gruyter, 2007, S. 403-415.

³⁷ Dieses Kriterium ist für Hielscher ausschlaggebend, um *Tauben im Gras* als „Zitat der Moderne“ zu betrachten. Vgl. Hielscher, *Zitierte Moderne*, S. 217ff.

³⁸ Liewerscheidt, „Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, S. 375.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Dieser Aspekt ist für Hielscher ein weiterer Beweis für die von ihm konstatierte Anschlussfähigkeit an die Moderne. Vgl. Hielscher, *Zitierte Moderne*, S. 7-83 und S. 205-224.

⁴¹ Dazu v.a. Georg Schuppener, „Gespiegelte Wirklichkeit. Autobiographisches in ‚Tauben im Gras‘“, in: *Wolfgang Koeppen. Mein Ziel war die Ziellosigkeit*, hg. v. Gunnar Müller-Waldeck, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt, 1998, S. 155-168.

⁴² Vgl. Walter Jens' Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Koeppen im Jahr 1962: Ders., „Melancholie und Moral. Wolfgang Koeppen“, in: *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Jürgen Egiptien, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009, S. 19-26.

aufgrund der Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit unter einer Schreibhemmung leidet, die ihn zu einer „unfähig[en], feig[en], überflüssig[en]“ (TiG 54) Existenz der Untätigkeit verdammt, scheitert letzterer, der mit dem Vorhaben nach Deutschland reiste, einen Vortrag „über die Unsterblichkeit [...], die Ewigkeit des Geistes, die unvergängliche Seele des Abendlandes“ (TiG 41f.) zu halten, nicht nur an der Kälte des ‚Klimas des Tages‘, die seine humanistische Überzeugung in Frage stellt – „[J]etzt zweifelte er. Seine Botschaft war kalt, sein Wissen war erlesen. [...] [E]r kam mit leeren Händen, ohne Gabe, ohne Trost, keine Hoffnung, Trauer, Müdigkeit, nicht Trägheit, Herzensleere“ (TiG 42) –, sondern auch an der Technik, die gegen sein sowieso schon ‚abgekühltes‘⁴³ bzw. ‚ausgebranntes‘⁴⁴ Vertrauen in die Wirkmächtigkeit des ‚europäischen Geist[es]‘ rebelliert (TiG 177). So versagt nicht nur Edwins Kulturmission letztlich an einem streikenden Mikrofon, auch die Lesart des Romans als Künstlerroman stellt sich als nicht erschöpfend heraus, denn es mangelt nicht nur an einer Künstlerfigur, die in der Lage wäre, eine dichterische Zeitanalyse von einem „ehrvollen Posten“ (TiG 20) aus vorzunehmen, vielmehr stellt *Tauben im Gras* die gesellschaftliche Wirkmächtigkeit von Literatur insgesamt in Frage.

Während also all diese Lesarten zwar viele wichtige Aspekte des Romans beleuchten können, gelingt ihnen angesichts der Mannigfaltigkeit, Unmittelbarkeit und Kontradiktorik der narrativen Techniken und semantischen Felder keine umfassende Deutung des Romans. Vielversprechender erscheinen hier Ansätze, die *Tauben im Gras* auf eine immanente Poetologie hin untersuchen. Wie sich im Folgenden zeigen wird, bedeutet dies nicht die Negierung der oben angeführten, sich häufig widersprechenden Aspekte, stattdessen werden diese im Kontext einer „Poetik des Oszillierens“⁴⁵, einer ‚Textur der Synthese‘⁴⁶, als „Offenheit nach mehreren

⁴³ Vgl. auch den Topos der gesellschaftlichen Kälte: „Das Frühjahr war kalt. Das Neueste wärmte nicht mehr“ (TiG 9).

⁴⁴ Wolfgang Riedel beschreibt das in *Tauben im Gras* vorgestellte Geschichtsbild als „Verbrennen“. Vgl. Ders., „Der Prozeß der Geschichte ist ein Verbrennen“. Erzählte Entropie bei Koeppen und Frisch“, in: *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung* (Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag), hg. v. Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann, Göttingen: Wallstein Verlag, 2015, S. 244-259.

⁴⁵ Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls*, S. 207.

⁴⁶ Gustav Frank und Stefan Scherer, „Textur der Synthetischen Moderne (1925-1955)“. (Döblin, Lampe, Fallada, Langgässer, Koeppen)“, in: *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930-1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*, hg. v. Moritz Baßler, Hubert Roland und Jörg Schuster, Berlin/Boston: de Gruyter, 2016, S. 77-104. Frank und Scherer veranschaulichen hier das an anderer Stelle zusammen mit Rachel Palfreyman entwickelte Konzept der ‚Synthetischen Moderne‘ anhand literarischer Verfahrensweisen bei Döblin, Lampe und Koeppen. Zur Darstellung des Konzepts, das sich gegen die problematische epochale Binnengliederung anhand von politischen Daten richtet, vgl. Gustav Frank, Rachel Palfreyman und Stefan Scherer, „Modern Times? Eine Epochenkonstruktion der Kultur im mittleren 20. Jahrhundert – Skizze eines Forschungsprogramms“, In: *Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies / Kontinuitäten der Kultur: 1925-1955*, hg. v. Dies., Bielefeld: transcript, 2005, S. 387-448.

Seiten“⁴⁷ oder einer als „poetologisch verstandenen Formel für die diegetische Konzeption einer zeitgeschichtlich-archivistischen Gegenwartsdarstellung“⁴⁸ spannungsreich miteinander in Beziehung gesetzt. All diesen Ansätzen ist gemein, dass sie ihre Perspektive auf die Frage nach der Anschlussfähigkeit an die Moderne zwar auch auf die oben beschriebene Verusterfahrung hin ausrichten, diese jedoch nicht im Kontext einer Kontinuität oder eines Bruchs und so implizit eben auch nicht als Erfolgsgeschichte oder Niederlage dieses Projekts betrachten, sondern den vielfach beschriebenen ‚Verlust der Mitte‘⁴⁹ bzw. der Einheit als poetisches Prinzip des Romans anerkennen.

Gustav Frank und Stefan Scherer betrachten *Tauben im Gras* so entlang der textuellen Verfahren der Montage und der *short cuts*, die sie als Symptome einer ‚Synthetischen Moderne‘ verstehen. Dieses alternative Epochenkonzept, das auf der Beobachtung eines Rückgangs der literarischen Avantgarden bereits ab Mitte der 20er-Jahre beruht und so die Interpretation einer Fortführung der Moderne nach 1945 in Frage stellt⁵⁰, kann entgegen der Tendenz, die Moderne entlang politischer Daten zu gliedern, eine „Kohärenz der literarischen Verhältnisse“⁵¹ von der Mitte der 20er bis zur Mitte der 1950er-Jahre nachvollziehen, die sich unter anderem in *Tauben im Gras* als Verflechtung von komplexer Modernität und Ordnungsstiftung im Zeichen der Synthese darstelle. Entscheidende Differenz zur avantgardistischen Literatur bestehe darin, dass die „Synthetische Moderne deren Verfahrensweisen mit traditionell mimetischen kombiniert, ‚regionalisiert‘ (sie beherrschen nur noch Teile von Texten) und ‚funktionalisiert‘ (sie erbringen bestimmte und begrenzte Leistungen)“⁵², also kurzum die Konstruktion solcher Verfahrensweisen offen legen.⁵³ In diesem Sinne seien „Texte der Synthetischen Moderne [...] als Epochen-diagnosen im Resonanzraum der literarischen Möglichkeiten“⁵⁴ zu verstehen, die

⁴⁷ Matthias Löwe, „Dichter vor defektem Mikrophon. Humanismus und Nihilismus in Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘“, in: *Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland*, hg. v. Matthias Löwe und Gregor Streim, Berlin/Boston: de Gruyter, 2017, S. 287-308. Hier: S. 303.

⁴⁸ Björn Weyand, *Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000*, Berlin/Boston: 2013, S. 280.

⁴⁹ Hans Sedlmayr kennzeichnet diesen ‚Verlust der Mitte‘ als ein an der Kunst ablesbares „Auseinandertreiben der Gegensätze“. Siehe: Ders., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Berlin: Ullstein, 1955, S. 114.

⁵⁰ Einen ersten bedeutenden Beitrag zur Diskussion um die Anschlussfähigkeit von Koeppens Nachkriegsromanen an die Texte der Moderne hat Erhard Schütz geleistet. Schütz verweist auf die nicht zu übersehende Spannung zwischen Wirklichkeitsbezug und Wissen um die eigene ‚Gemachtheit‘. Vgl. Erhard Schütz, „Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman ‚Das Treibhaus‘ modern ist“, in: *Wolfgang Koeppen*, hg. v. Eckart Oehlenschläger, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987, S. 275-288. Hier: v.a. S. 286.

⁵¹ Frank und Scherer, „Textur der Synthetischen Moderne“, S. 78.

⁵² Ebd., S. 82.

⁵³ Vgl. ebd., S. 101.

⁵⁴ Ebd., S. 102. In Franks und Scherers Epochenkonzept folgt auf die ‚Synthetische Moderne‘ nicht die Postmoderne, sondern eine „Moderne nach der Synthese“, die sich dadurch auszeichne, dass die „künstlerische und theoretische Aufmerksamkeit dieser Literatur vom Ethikangebot und von der Bestätigung eines phänomenologisch

selbstreferenziell auf das Problem der Anschlussfähigkeit verweisen, dieses jedoch nicht aufzulösen versuchten. Entgegen der Aporie des Fragments in den Avantgarden, ist Texten der Synthetischen Moderne trotz des „Verlusts der Sinnstiftungszuversicht“⁵⁵, die sich in den kulturpessimistischen Klagen um den Verlust der Einheit äußern, eine Tendenz zur Einheit zueigen, die sich z.B. in traditionelleren Textverfahren oder wie am Beispiel von *Tauben im Gras* in Koeppens „[k]unstmetaphysi[schem]“⁵⁶ Grundverständnis darstellten.

Auch Christiane Weidenfeld fahndet in ihrer großangelegten, vergleichenden Studie zu *Tauben im Gras* und *Berlin Alexanderplatz* vor dem Hintergrund eines „gesteigerten Kontingenzbewusstseins in der Moderne“⁵⁷ nach alternativen Sinnstiftungsangeboten. Während der Text zwar diverse Angebote mache, Kontingenz und Zufälligkeit als akausale Gesetzmäßigkeiten der erzählten Welt wie der Textur von *Tauben im Gras* zu deklarieren⁵⁸, widersetze sich das „hohe Maß an Formalismus und Konstruktion“⁵⁹, das die ‚Gemachtheit‘ des Romans offenlege, dieser Ausdeutung. Stattdessen kommt sie zu dem Schluss, Koeppens Roman als „Inszenierung einer Pluralität von Weltentwürfen im Zeichen des Konstrukts“⁶⁰ zu verstehen, die Zufälligkeit, Schicksal, rationale Kausalität und zyklische Gesetzmäßigkeiten als „Konglomerat divergierender, bisweilen kontradiktorischer Perspektiven“⁶¹ miteinander in Beziehung setzten und denen jeweils zusätzlich bereits ein subversives Element eingeschrieben sei.⁶² Schlussendlich kommt Weidenfeld zur Beobachtung einer Romanpoetik, die sich als paradoxe, jedoch einzige angemessene Reaktion auf das Phänomen der Krise darstellt: Einerseits sei *Tauben im Gras* druchdrungen von der Erkenntnis, dass jede Ordnung verloren sei, andererseits scheine ebenso ein regressives Verlangen durch, eine solche Ordnung und Einheit wieder einzusetzen.⁶³ In diesem Sinne spricht sie von einer „Poetik des Oszillierens“⁶⁴, die ein Nebeneinander von Kontingenz und Kalkulierbarkeit, Zufall und Notwendigkeit sowie Chaos und Ordnung herstelle, das letztlich als Symptom der modernen „Einheitsobsession“⁶⁵ gedeutet werden könne.

geglaubten, also vorab unterstellten Sinns auf die Analyse seiner Erzeugung durch Strukturen und Verfahren umstellt“ (Siehe: Ebd., S. 101).

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 95.

⁵⁷ Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls*, S. 18.

⁵⁸ Diese Interpretation nehmen Friedbert Stühler, *Totale Welten*, S. 104, und Klaus Haberkamm, „Bienenstock des Teufels“, S. 252, vor.

⁵⁹ Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls*, S. 225.

⁶⁰ Ebd., S. 277.

⁶¹ Ebd., S. 354.

⁶² Ebd. S. 311.

⁶³ Vgl. ebd., S. 357.

⁶⁴ Ebd., S. 207.

⁶⁵ Ebd., S. 359.

Auch Hans-Edwin Friedrich, Michael Scheffel, Björn Weyand und Matthias Löwe deuten den Roman unter dem Aspekt metaphysischer Ersatzangebote und kommen trotz unterschiedlicher Fokussierungen darin überein, dass *Tauben im Gras* keine weltanschauliche Metaposition vermittelt, und sei es auch nur für die konkrete Gegenwart des im Roman geschilderten „einen Tag[es] [j]einer Zeit“ (ES 233). Während Hans-Edwin Friedrich zu dem Schluss kommt, dass nicht zuletzt die sich teilweise kontradiktorisch gegenüberstehenden Metaphernetze⁶⁶ eine jede Botschaft verneinten⁶⁷, betrachtet Michael Scheffel den dargestellten Sinnverlust nicht als ontologisches, sondern als poetologisches Prinzip, das nicht als Auslöser für Handlungen der Figuren in der erzählten Welt missgedeutet werden dürfe, sondern die Art ihrer Darstellung bestimme.⁶⁸ Scheffel bestimmt das akausale Prinzip der Anordnung der einzelnen Erzählsegmente als ein „abstraktes Prinzip der rhythmischen Wiederkehr einzelner Figuren und Motive“⁶⁹, das an die „musikalische Tradition der modernen Literatur“ erinnere⁷⁰ und sich einem „Erzählen in der Fläche“⁷¹ verpflichte. Resultat dieses antihierarchischen Prinzips sei der Verlust einer einzigen Deutungshoheit. Allenfalls, so Scheffel, könne es um die „Darstellung von individuellen Deutungsbemühungen [der] Figuren in der erzählten Welt“⁷² gehen. Auch Björn Weyand greift das ‚Erzählen in der Fläche‘ auf, wenn er Koeppens Roman in seinem Beitrag als frühe ‚Kartografierung einer postmodernen kapitalistischen Kultur‘⁷³ versteht. Mit Bezug auf die von Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Mille Plateaux* (1980) entwickelten kulturpoetischen Grundlagen des Kapitalismus untersucht er die oben bereits beschriebenen heterogenen Elemente als Symptome einer „sich transformierenden und als bundesrepublikanisch formierenden Alltagswirklichkeit, eine[s] Mischraum[s] sowohl in soziologischer [...] wie auch in politischer

⁶⁶ Für eine detaillierte Bedeutung der Semantisierung und Entsemantisierung von Kreuz und Kreislauf vgl. Hans-Edwin Friedrich, ‚Kreuzritter an Kreuzungen‘. Entsemantisierte Metaphorik als artistisches Verfahren in Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘: Reaktion auf den Wertezerfall nach 1945“, in: *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Jürgen Egyptien, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009, S. 62-102.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 96.

⁶⁸ Scheffel, „Für die Zukunft geschrieben“, S. 132.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 134f. Zu dieser Tradition zählt Scheffel neben *Ulysses* auch Hans Henny Jahns *Fluß ohne Ufer* und Thomas Manns *Doktor Faustus*.

⁷¹ Ebd., S. 132. Vgl. dazu auch Lucia Perrone Capanos Ansatz, der die besondere zeitliche Verfasstheit des Romans untersucht. Perrone verweist hier neben der auffälligen Rhythmik der Sprache auch auf die netzwerkartige Struktur der einzelnen Erzählsegmente. Dies., „Narrative Entzeitlichungen. Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, in: *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, hg. v. Claudia Öhlschläger und Lucia Perrone Capano, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006, S. 107-121. Hier: 111 und 109.

⁷² Ebd., S. 135.

⁷³ Björn Weyand, *Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000*, Berlin u.a.: de Gruyter, 2013, S. 243. Vgl. auch Björn Weyand, „Jetztzeitarchivalik. Markenwaren als zeitgeschichtliche Archivalien der Nachkriegszeit: Heinrich Bölls ‚Das Brot der frühen Jahre (1955) und Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘ (1951)“, in: *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, hg. v. Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008, S. 74-86.

und kultureller Hinsicht. [...] Amerikanismus, Wiederaufbau und nationalsozialistisches Erbe“⁷⁴ treten dabei als Symptome einer „Geschichte im Präsens“⁷⁵ auf, die sich narratologisch betrachtet in der „rhizomorphen Textur“ der Erzählsegmente und aufgrund ihrer „archivistischen Offenheit [gegenüber] Dinge[n] des Alltags“⁷⁶ – dies sind für Weyand die zahlreichen erwähnten Markennamen, z.B. *Pernod*, *Sanella*, *Guerlain*, *Maxwell Coffee*, *Maybels Magnesium Milch* oder *Coca-Cola* – auszeichne. Diese vor allem durch die klingenden Markennamen und die scheinende Oberfläche der neuen Produkte als Geschichtsmodell ohne historische Tiefe gekennzeichnete „Geschichte im Präsens“ konzipiert Weyand als Alternative zum unbelebten, aus Büchern stammenden, klassischen Geschichtsbild, das es nicht vermöge, die übermächtige Komplexität der in *Tauben im Gras* geschilderten Realität zu erfassen.⁷⁷ Die „rhizomorphe Gestalt des Romans“ sei dabei zunächst als „ästhetischer Ausdruck“⁷⁸ der instabilen Gegenwart und der noch ungewissen Zukunft zu deuten, kündige darüber hinaus aber auch das von Jean-François Lyotard ausgerufene postmoderne Ende der ‚großen Erzählungen‘ an.⁷⁹ Das kulturpoetologische Prinzip der Zirkulation, das Weyand mittels seines Ansatzes herausarbeiten kann, versteht er so nicht nur als inhaltlichen Aspekt, sondern erklärt es zum Konstruktionsprinzip des Romans⁸⁰, wodurch letztlich wieder mit Bezug auf Deleuze und Guattari auf die „Zeichenhaftigkeit und den Konstruktionscharakter“ jeglicher zeitgeschichtlicher Kartografierung hingewiesen werde.⁸¹

Auch Matthias Löwes Ansatz, der das besondere Erzählmodell in *Tauben im Gras* verfeinert und als „uneigentliches Erzählen“⁸² kennzeichnet, interpretiert den Roman als grundsätzlich deutungsoffen. Über eine Analyse der „autornahen Figuren“⁸³ Philipp und Mr Edwin unterscheidet er zunächst zwei kontradiktorische „Deutungssysteme“⁸⁴ – Humanismus und Nihilismus –, die sich jedoch beide nicht als durchsetzungsfähig erwiesen. Mittels eines „uneigentlichen Erzählens“, das sich im Sinne eines von Weidenfeld als Poetik herausgearbeiteten Oszillierens nicht nur zwischen zwei Weltanschauungen bewege, sondern darüber hinaus auch als „Offenheit nach mehreren Seiten“ Koeppens Tendenz, sich „im Literatursystem nach 1945

⁷⁴ Ebd., S. 253.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 251f.

⁷⁸ Ebd., S. 254.

⁷⁹ Ebd., S. 255.

⁸⁰ Ebd., S. 280.

⁸¹ Ebd., S. 281.

⁸² Löwe, „Dichter vor defektem Mikrophon“, S. 292.

⁸³ Ebd., S. 296.

⁸⁴ Ebd., S. 299.

auf einen Platz zwischen den Stühlen zu positionieren“⁸⁵, darstelle, arbeitet Löwe das Versagen der einen Deutungshoheit aus. Vor allem im direkten Vergleich von Pro- und Epilog sowie der scheiternden Auguren Philipp und Edwin falle ein „inszeniertes Nebeneinander zweier intellektueller Haltungen“⁸⁶ auf, das nicht nur die Diskurshaftigkeit von Sprache in den Vordergrund rücke, sondern in letzter Instanz auch die Sinnhaftigkeit aller angebotenen Welterklärungsmodelle relativiere.⁸⁷

Ziel dieser Untersuchung ist es, eine poetologische Lesart zu erarbeiten, die *Tauben im Gras* als genuinen *Single day-Novel* betrachtet und das bereits als instabilen Schwellenzustand beschriebene, besondere Spannungsverhältnis zwischen dem Konkreten und dem Allgemeinen analysiert, welches Koeppen selbst im Rahmen seiner eingangs zitierten autopoetischen Angabe als Konstruktionsprinzip des Romans formuliert und in den Überlegungen zum Neuen Roman noch einmal bekräftigt. Seiner Maxime folgend, dass „jeder Roman in seiner Entstehung seine eigene Theorie in sich [trage]“⁸⁸, stehen hier die Krisenhaftigkeit der Zeit, die sich sowohl semantisch wie narrativ als ‚Erstarrung im Augenblick‘ (vgl. TiG 19) ausgestaltet, sowie der über die Metapher des „einzig[e]n lange[n] Urlaub[s]“ (TiG 134) als für den Zustand eines auf Dauer gestellten Nicht-Alltag im Fokus. Zuletzt soll gezeigt werden, welche Wendung zur Er-rungenschaft einer relativen Souveränität der Roman mit dem Konzept der „Bescheidung“ (TiG 67) anbietet.

4.3.2 Im Vakuum der Gegenwart: Atempause ohne Atem

Angeregt von den Romanexperimenten des *Nouveau roman* reflektiert Koeppen in der literarischen Skizze „Vom Tisch“ (1963) über die Möglichkeiten eines literarischen

Versuch[s] einer Aufhebung der Zeit zu einer Gleichzeitigkeit allen Geschehens. Jeder Vorgang gegenwärtig, jetzt und hier, in diesem Augenblick. Kein Vorher und kein Nachher. Weder Vergangenheit noch Zukunft. Oder anders: die Zukunft von morgen war schon gestern und vorgestern und von Anbeginn. [...] Doch die Zeit wird dadurch nicht weniger unheimlich, daß man sie ignoriert. Oder sich das vornimmt. Es ist eine Anstrengung. Es geht nicht. [...] Die Person verliert ihre Perspektive, gewinnt an Nähe, vielleicht an Fläche. Der Roman ist hoffnungslos und deprimiert. Die Vergangenheit nimmt die Zukunft mit. Alles

⁸⁵ Ebd., S. 303.

⁸⁶ Ebd., S. 296.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 304.

⁸⁸ Wolfgang Koeppen, „Was ist neu am Neuen Roman?“, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 6: Essays und Rezensionen, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 363-367. Hier: S. 363.

ist eins und gleich. [...] Der konservative Roman eine Sinngebung des Sinnlosen, die Versuche konstatieren die Sinnlosigkeit des Seins.⁸⁹

Liest sich Koeppens Reflexion hier wie das ästhetische Ziel eines progressiven, neuen Romans, ist angesichts der Romanpraxis – und hier sticht *Tauben im Gras* nicht nur vor den beiden anderen Romanen der Nachkriegstrilogie als formal und stilistisch besonders avanciert heraus – die „Aufhebung der Zeit zu einer Gleichzeitigkeit allen Geschehens“, wie auch schon *Ulysses* gezeigt hat, nur als Approximation zu erreichen. Dennoch attestiert u.a. Lucia Perrone Capano *Tauben im Gras* eine ‚Entzeitlichung‘, die sie aufgrund des Mangels jeglicher zeitlicher Verankerung als ein Nebeneinander diverser „verschiedener Zeitlichkeiten“, als paradoxe „Koinzidenz inkompatibler Augenblicke“⁹⁰ analysiert. Nicht die völlige Aufhebung der Zeitlichkeit, sondern ein offensichtlich komplexes und kompliziertes Übermaß an unterschiedlichen Zeitmodellen, Zeitsignalen und Zeit-Metaphern führt also zur Beobachtung eines Prozesses des Zeitloswerdens. Perrone Capanos These grundsätzlich folgend, soll dieser erzählte 20. Februar 1951 dabei als gleich auf mehreren Ebenen ‚entzeitlicht‘ beschrieben werden: Zunächst wird sich zeigen, dass in *Tauben im Gras* die erzählerischen Kategorien der Zeitmodellierung strapaziert, wenn nicht gar in Frage gestellt werden.

Wie einleitend bereits bemerkt, weist der Roman mit der Kombination von Pro- und Epilog sowie Segmentierung der Erzählstränge einen besonderen Bauplan auf, der die hier postulierte ‚Poetik des Dazwischen‘ weiter exemplifiziert. So arbeitet die Anlage der ungefähr 100 Textsegmente ganz offensichtlich gegen das für klassische (realistische) Romane postulierte Kausalitätsprinzip als wichtigstes Parameter für eine nachvollziehbare Handlung, die Koeppen nach eigenem Bekunden jedoch nie wichtig gewesen sei.⁹¹ Wie u.a. Christiane Weidenfeld feststellt, trägt vor allem die „hochgradig variable Fokalisierung“ dazu bei, dass „Handlung [...] nur noch rudimentär als sinnvolle Verkettung und Progression von Erzählbausteinen entwickelt [wird]“⁹². Diese Polyperspektivität führt weiterhin dazu, dass auch die Chronologie der einzelnen Erzählsegmente zugunsten eines unübersichtlichen Nebeneinanders, das so etwas wie eine simulierte Gleichzeitigkeit erzeugt, aufgegeben wird. Anstelle explikativer Angaben, die eine zeitliche wie räumliche Verortung der einzelnen Segmente zulassen würde, beginnen alle

⁸⁹ Wolfgang Koeppen, „Vom Tisch“, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 5: Berichte und Skizzen II, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 283-301. Hier: S. 298.

⁹⁰ Perrone Capano, „Narrative Entzeitlichungen“, S. 109.

⁹¹ „Handlung hat mich nie interessiert, selbst wenn ich sie erfunden habe.“ Siehe: Wolfgang Koeppen, „Eine schöne Zeit der Not“, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Band 5: Berichte und Skizzen II, Frankfurt/Main: 1986, S. 310-321. Hier: S. 320.

⁹² Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls*, S. 209.

Segmente in *medias res*⁹³, häufig in einfachen Subjekt-Prädikat-Sätzen ohne syntagmatische Kopplung. Ein interner Zusammenhang zwischen den disparaten Episoden entsteht dennoch, zum einen über sogenannte „epische Enjambements“⁹⁴, ein sprachliches Wiederaufgreifen des letzten Gedankens eines vorherigen Abschnittes im nächsten Abschnitt oder die rein formale Wiederholung des gleichen Wortes⁹⁵, wie auch über Orte, die von vielen der einzelnen Figuren gemeinsam aufgesucht werden⁹⁶, bestimmte Figuren, die als Scharniere zwischen den einzelnen Episoden fungieren⁹⁷, oder auch besondere Gegenstände, wie etwa der Tasse mit einem Porträt Friedrichs des Großen (u.a. TiG 165), die in einen Distributionskreislauf geraten und so wie die geworfene Münze in *Ulysses* eine sinnbildliche Verbindungslinie zwischen den einzelnen Episoden und Figuren entstehen lassen (vgl. TiG 137f.). Wie im „Wandering Rocks“-Kapitel stellen sich die Verbindungslinien in *Tauben im Gras* als rein formale Verknüpfungen dar, die weder für eine zeitliche Ordnung noch als Kommunikationsauslöser dienen. Als Ursprung für eine fatale Misskommunikation muss so der herrenlose Hund gelten, der zum Objekt einer Geschäftsbeziehung zwischen dem deutschen Jungen Heinz und dem amerikanischen Jungen Ezra wird: „Der Hund trug kein Halsband. Man hatte ihm einen Bindfaden umgebunden. Er schien gefangen, aber herrenlos zu sein“ (TiG 70). Die Brüchigkeit dieser notdürftigen Leine, die den Hund und den Jungen „wie zwei verurteilte zusammengebundene arme Schlucker“ (TiG 72) verbindet, muss dabei auch sinnbildlich für die höchst fragile, von kulturellen Vorurteilen geprägte und altersungemäße Beziehung zwischen den beiden Kindern verstanden werden: Während keiner der beiden ernsthaft vorhat, die für den Abend geplante, geschäftliche Transaktion – Ezra bietet aus einer Situation der Unsicherheit heraus an, Heinz den Hund abzukaufen (vgl. TiG 74) – ehrlich durchzuführen, scheitert das ganze Unternehmen daran, dass der Hund sich

⁹³ Vgl. „Der Erzherzog wurde angekleidet, er wurde hergestellt“ (TiG 10), „Frau Behrend hatte es sich gemütlich gemacht“ (TiG 16), „Er liebte sie nicht“ (TiG 35), „In Paris schien die Sonne“ (TiG 64), „Josef schlief“ (TiG 125).

⁹⁴ Georg Buntger, „Über Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, S. 186-197. Hier: S. 191.

⁹⁵ Dass die einzelnen Worte mittels des epischen Enjambements auch kontrastiv gegenübergestellt werden, zeigt sich im Vergleich der Episoden 19 und 20: „Er mußte telefonieren. Er brauchte das Geld. Gleich - // Gleich aus der Linie sechs in die elf. Sie würde Dr. Frahm noch treffen“ (TiG 44). Während Washington Price sich bemüht, möglichst schnell Geld für Carla und das gemeinsame, ungeborene Kind zu organisieren, setzt Carla alles daran, möglichst schnell zum Gynäkologen Dr. Frahm zu gelangen, um einen Schwangerschaftsabbruch vornehmen zu lassen.

⁹⁶ Dazu zählen neben dem Stadion (vgl. TiG 125ff.), das Bräuhäus (TiG 165ff., 183ff.), das Amerikahaus (TiG 172ff.) und eine Straßenkreuzung (38ff.). Walter Jens bezeichnet diese topographischen Punkte als formale Ordnungsmomente einer „Knotenpunkt-Methode“. Siehe: Ders., *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Düsseldorf: Artemis und Winkler, 1998, S. 28. Dem internen System der Selbstnegation folgend, erweist sich der Versammlungsort des „Stehausschanks“ (TiG 165f.) als falsche Fährte: Während Dr. Behude den „Stehausschank des alten Nazis“ (TiG 166) aufsucht, steht Emilia „im Stehusschank der alten Dirne“ (TiG 166).

⁹⁷ Dies sind neben dem Psychiater Dr. Behude, der nicht nur Philipp und Emilia, sondern auch Messalina behandelt, die beiden Antiquitätenhändler, deren Geschäftsräume weitere Versammlungsorte darstellen.

losreißen und entweichen kann. Beide Jungen halten zunächst an ihren komisch anmutenden aufgesetzten Rollen als Geschäftsvertreter ihrer jeweiligen Herkunftsländer fest. Ohne das Objekt ihrer geplanten Transaktion, das die beiden überhaupt erst in Beziehung gesetzt hat, lässt sich der „vornehme[] Konversationston“ (TiG 192) „altfränkischer Erwachsener“ (TiG 74) nicht länger aufrechterhalten und die Jungen finden in ein kindliches Verhalten zurück, das jedoch zum Auslöser einer katastrophalen Kettenreaktion wird:

Die Knaben rangen. Sie rangen auf der Ruinenmauer, die unter den Bewegungen ihres erbitterten Ringens, unter der Erschütterung ihrer wütenden Stöße zu bröckeln begann. Der von der Hitze des Brandes ausgedörrte Mörtel rieselte aus allen Fugen zwischen den Steinen, und die Mauer stürzte mit den kämpfenden Jungen ein. Sie schrien um Hilfe. Sie schrien deutsch und englisch um Hilfe. Die Polizisten auf dem Platz hörten die Schreie, und die amerikanischen Militärpolizisten hörten die Schreie. Auch die Negerpolizisten hörten die Schreie. Die Sirene des amerikanischen Polizeijeeps schrillte. Die Sirenen der deutschen Streifenwagen antworteten. Die Schreie der Sirenen drangen in den Bräuhausaal und entzündeten die Biergeister. Die Fama, die allmächtige Unheil webende Fama erhob aufs Neue ihr Haupt und kündete ihre Mär. Die Neger hatten ein neues Verbrechen begangen. Sie hatten ein Kind in die Ruinen gelockt und erschlagen. Die Volksstimme gesellte sich der Fama. Die Fama und die Volksstimme sprachen im Chor: ‚Wie lange wollen wir das noch mit ansehen? Wie lange wollen wir uns das noch gefallen lassen?‘ Vielen war der Negerclub ein Ärgernis. [...] Ein paar Burschen brachen als erste auf. Dann folgten sie alle. [...] Der Eingang zum Negerclub war unbewacht. [...] In einem Auflauf weiß man nie, wer den ersten Stein wirft. Wer den ersten Stein wirft, weiß nicht, warum er es tut, es sei denn, man habe ihn dafür bezahlt. Aber einer wirft den ersten Stein. Die anderen Steine fliegen dann schnell und leicht. Die Fenster der Negerclubs zerbrachen unter den Steinen (Tig 192f.).

Erscheint hier zunächst so etwas wie eine fataler Kausalnexus zwischen dem herrenlosen Hund und dem fremdenfeindlichen Gewaltexzess angelegt zu sein, wird dieser Zusammenhang nicht nur durch den Kommentar zum unbekanntem Personenstatus des initialen Steinewerfers relativiert, sondern auch durch das völlige Scheitern einer zielgerichteten Kommunikation als argumentatives Aufeinanderzugehen, was sich auch in der parataktischen Syntax wiederfindet, die weniger als Versprachlichung eines kausal-logischen Zusammenhangs erscheint, denn als ein rein sprachliches Wiederaufnehmen und Wiederholen des Vorangegangenen im Sinne des epischen Enjambements. Der so offenkundig als sprachlich ‚produziert‘ markierte, zeitliche und räumliche Zusammenhang wird dabei jedoch nur auf der Textoberfläche generiert, sodass die simulierte Gleichzeitigkeit eher als räumliches Nebeneinander denn als zeitliches Phänomen erscheint. Während Maren Jäger *Tauben im Gras* als Adaption der Struktur des „Wandering Rocks“-Kapitels auf Koeppens gesamten Roman liest, erscheint mir hierin ein gravierender Unterschied zwischen den beiden Romanen zu bestehen. Stellen die textuellen Verfahren der Episodenverknüpfung im Kapitel des *Ulysses* einen Idealfall der simulierten Gleichzeitigkeit mittels Approximation dar, unternimmt *Tauben im Gras* noch nicht einmal den Versuch, über sprachliche Verfahren eine Zeitstruktur zu produzieren. Die Simulation von Gleichzeitigkeit bleibt auf der Stufe der sprachlichen Wiederholung stehen. In dem Maße, in dem die

Multiperspektivität, die Aufspaltung der Linearität eines Erzählstrangs in diverse unterschiedliche Erzählsegmente, der Mangel an verlässlichen temporalen Markern und die textuellen Verfahren, die die narrative Ordnung stören, wie die diversen Prolepsen und Analepsen – diese zeichnen sich fast durchgängig durch eine Erinnerung an eine paradiesisch zugespitzte Vergangenheit⁹⁸ und eine im Ungewissen liegenden, nichts Gutes erahnenden Zukunft aus – sowie die zahlreichen Ellipsen und Pausen, sich ihrer traditionellen Rolle als ordnende Sinnstiftungskategorien entziehen, sticht jedoch die Sprache als einzige ordnungstiftende Instanz hervor. Auch, wenn der Text alles tut, um die narrative Ordnung zu stören, findet keine Suspensivierung der traditionellen Grammatik statt. Auf der Ebene der textuellen Verfasstheit eröffnet *Tauben im Gras* so ein ambivalentes Verhältnis von Durcheinander und strenger Ordnung, Dissonanz und Kohäsion, das einen auch semantisch unentschiedenen Schwellenzustand eröffnet, der als poetisches Prinzip in den Text eingeschrieben ist.

Eine weitere ‚Entzeitlichung‘ findet so auf Ebene der Zeiterfahrung statt. Noch unter den Nachwehen der gerade erst überwundenen Kriegszeit, in Vorahnung eines neuerlichen globalen Konflikts und unter dem künstlichen Stern der „Wirtschaftswundersonne“ (TiG 7) wird die Gegenwart zur „Atempause auf dem Schlachtfeld“ (TiG 9), ohne sich dabei jedoch als noch so kurze Zeitspanne zum Verschnaufen und Kraft tanken auszugestalten, sondern als eigenartig zeitloser Zustand der erstarrten Dauer und der atemlosen Zeitnot: „Der Augenblick war wie ein lebendes Bild, der possierliche Gegenstand einer Erstarrung, das Dasein in Gips gegossen, ein Rauch, der Husten hervorrief, umschwebte es wie eine karikierende Arabeske“ (TiG 19). Die hier vorgenommene Semantisierung des Augenblicks zwischen dem Konkret-Fasslichen der Gipsfigur und der stofflichen Flüchtigkeit des Rauchs wird wiederum sowohl mit einer metaphysikkritischen wie einer geschichtskritischen Dimension aufgeladen, die das semantische, metaphorische und poetologische Spannungsfeld des Romans weiter ausführt: Über die Praxis der *tableaux vivants* und die Metapher des Gipsabgusses gleich doppelt als Produkt einer Kunstkopie medialisiert, impliziert dieses Bild zudem die Frage nach dem Regisseur bzw. dem Auftraggeber, der diesen Augenblick als ‚possierlichen Gegenstand‘ in die Reihen seiner Sammlung setzt. Lässt sich spätestens seit Nietzsches epochalem Postulat vom ‚Tode Gottes‘, das im Roman zitiert wird⁹⁹, die Vorstellung einer stabilen metaphysischen Macht als Koordinator und Regulator einer providentiell gerichteten Weltordnung nicht mehr halten, scheint diese Metapher dennoch zumindest auf die Existenz einer alternativen Sinnstiftungsinstanz hinzuweisen.

⁹⁸ Diese Beobachtung gilt vor allem für die Figuren Philipp und Emilia, die die Zeit ihrer Kindheit als blühendes Refugium in der Trostlosigkeit der Gegenwart erinnern (vgl. TiG 133f., 83ff.).

⁹⁹ „Entweder gab es Gott nicht oder Gott war tot“ (TiG 195).

Gleichzeitig dekonstruiert sich dieses Angebot einer wie auch immer gearteten Ordnungsinstanz selbst, indem es sich über die metaphorischen Medialisierungen als Sammler ohne Originalitätsanspruch herausstellt. Denn den ‚lebenden Bildern‘ der *tableaux vivants* wie den Abgüssen in Gips ist eins gemeinsam: Sie sind beliebig oft wiederholbare bzw. unzählig oft vielfältigbare Kopien – häufig sogar Kopien von Kopien –, die den Blick weniger auf das konkrete Einzelstück als auf die Reihe bzw. die Möglichkeit zur Vervielfältigung lenken. Im Kontext des Genres des *Single day-Novel* liest sich dieses Zitat als ‚Poetik in nuce‘, die jedoch der für *Ulysses* und die Romane Virginia Woolfs diagnostizierten emphatischen Affirmation des Tages als existenzielles Ordnungsmaß nicht folgt, sondern viel eher eine Absage an das sinnstiftende Potenzial des Tages formuliert. In Rückkopplung an das Format von *Tauben im Gras* erscheint der hier geschilderte 20. Februar 1951 in dieser Lesart als willkürlich gewähltes Beispiel für eine ganze Reihe von Tagen, allesamt bedeutungslos und als „Summe aller Tage“ vor allem „langweilig“ (TiG 20). Das relationelle Verhältnis der Metonymie scheitert hier an der grundsätzlichen Bedeutungsleere, sodass sich der bisher beobachtete, wechselseitige Prozess des sich gegenseitig befeuernden Bedeutungspotenzierung in der immanenten Verstrickung von Einzelnem und Ganzen als negative Akkumulation von Bedeutungslosigkeit darstellt.

Darüber hinaus wird die hier angespielte Praxis der Abgusssammlung als Relikt eines verstaubten Bildungsideals und einer überkommenen Vorstellung von Geschichtsschreibung und -archivierung gekennzeichnet, deren Trockenheit und fehlende Originalität im übertragenen Sinne Husten auslöst und die Luft zum Atmen nimmt. Indem das Medium der *tableaux vivants* im oben genannten Zitat inhaltlich mit der Erinnerung Philipps an eine solche Aufführung aus seiner Kindheit verknüpft wird, wird nicht nur die Historiographie, sondern auch der Umgang mit der eigenen Geschichte bewertet:

[...] Philipp war ein kleiner Junge [...] und er saß in einer Kleinstadt auf einem Stuhl im Deutschen Saal, und die Damen des Luisenbundes führten auf der Bühne in einer Waldkulisse Bilder aus der vaterländischen Geschichte vor, Germania und ihre Kinder [...]. [D]ie Tochter des Rektors hielt die Pflanze mit dem brennenden Pech, das der Szene wohl etwas Feierliches, Dauerndes, dem Tag Entrücktes geben sollte (TiG 19).

Anstelle eines differenzierten kritischen Umgangs mit der jüngsten Vergangenheit erscheint Philipps rückblickendes Urteil über die Vorstellung – „irgendwie pompös, traurig und abscheulich“ (TiG 20) – eher Produkt einer gesellschaftlich verordneten, abwertenden Haltung gegenüber der vor allem auch von den Nazis zelebrierten Inszenierung und Mythologisierung der Nationalgeschichte und weniger als Kritik an solch inszenierten Vorstellung von Dauer und Ewigkeit zu sein. Während das Historienspiel in *Between the Acts* die traditionelle

Geschichtsschreibung und als einseitige, männlich dominierte und gesellschaftliche Verwerfungslinien zugunsten einer Illusion der nationalen Einheit einebnende Darstellung kritisiert, wird in *Tauben im Gras* eine Art doppelt kodierte Negativideal der Dauer formuliert: Wird die Monströsität einer solchermaßen auf „Feierliches, Dauerndes, dem Tag Entrücktes“ (TiG 20) hin ausgerichteten ‚Entzeitlichung‘ zwar einerseits deutlich als ‚Karikatur‘ (vgl. TiG) gekennzeichnet, gelingt es doch nicht, sich von den materiellen, ‚in Gips gegossenen‘, wie immateriellen Epigonen eines solchen Ideals zu befreien, die weiterhin entweder als „[ü]ber Kragen mit Eichenlaub und Kreuzen [...] grimmig von den Wänden“ blickende Porträts oder als „Erinnerungen der Flieger und Feldherren, den Beichten der strammen Mitläufer, den Memoiren der Tapferen, der Aufrechten, der Unschuldigen, der Überraschten, Übertölpelten“ (TiG 10) im gesellschaftlichen Alltag fort dauern. Ergebnis dieser Doppelkodierung ist jedoch keine historische Staffelung, die eine zeitliche wie kritische Distanz erzeugen würde, sondern ein zeitloser Dauerzustand des ‚So ist es halt‘ ohne konkrete sozio-historische oder ethisch-moralische Dimension. Vielmehr zeichnet sich dieser zeitlose Zustand vor allem in der Fokalisierung über die Figur des Schriftstellers Philipp als Zustand der Melancholie aus¹⁰⁰, der allerdings nur marginal durch die konkrete historische Situation bedingt ist. Zwar durchzieht eine Geste des Selbstvorwurfs die Gedankengänge Philipps, der verpasste Möglichkeiten beklagt¹⁰¹ und so ein „Leben im Konjunktiv“¹⁰² verbringt, dennoch werden aus diesen Grübeleien weder persönliche Konsequenzen noch aktive Handlungen gezogen. Stattdessen eröffnet das ergebnislose Sinieren ein zeitloses Vakuum, das als Gegenwart ohne Perspektive und Bedeutung empfunden wird. Die Zeiterfahrung selbst verliert ihren Status als Phänomen des inneren Bewusstseins, da es nicht nur an sinnstiftenden Koordinaten und Markern fehlt, sondern auch das individuelle Messinstrument gegenüber dem Tosen des ‚Zeitstroms‘ von bedauernder Erinnerung und erdrückender Gegenwart versagt:

Zugleich aber raste die Zeit, die doch wiederum stillstand und das Jetzt war, dieser Augenblick von schier ewiger Dauer, flog dahin, wenn man die Zeit als Summe aller Tage betrachtete, den Ablauf aus Licht und Dunkel, der uns auf Erden gegeben ist, gleich dem Wind, war etwas und nichts, meßbar durch List, aber

¹⁰⁰ Walter Jens stellt fest, dass alle Protagonisten in den Romanen der Nachkriegstrilogie als Hamlet-Figuren konzipiert seien, die als „Narren auf brüchigem Seil, Schattenkämpfer der verlorenen Sache“ die paradigmatische Figur des an der Melancholie der Moderne Leidenden darstellten. Siehe: Jens, „Melancholie und Moral“, S. 201.

¹⁰¹ Diese verpassten Möglichkeiten beziehen sich einerseits auf seine Karriere als Schriftsteller, „den es gar nicht gab, den es aber leicht hätte geben können, ein Philipp, der er hatte werden wollen, ein bedeutender Schriftsteller“ (TiG 95), seine passive Rolle während der NS-Zeit, in der er sich sich „durch die Diktatur drückte“ (TiG 141) und andererseits auf die Beziehung zu Emilia: „Philipp überlegte, ob er sein Leben mit Emilia nicht anders führen, ob er es nicht ganz anders gestalten könnte. [...] Er dachte daran, aus dem Haus in der Fuchsstraße auszuziehen, aus der verfallenen Villa, die Emilia so sehr bedrückte. Er dachte, wir könnten in eins ihrer unverkäuflichen Landhäuser ziehen“ (TiG 160).

¹⁰² Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls*, S. 258.

niemand konnte sagen, was er da maß, es umströmte die Haut, formte den Menschen und entfloh ungreifbar, unhaltbar: woher? wohin? (TiG 20)

Wie Septimus in *Mrs. Dalloway* nimmt der melancholische Philipp als gescheiterter Schriftsteller eine Position „außerhalb dieses Ablaufs der Zeit [ein], nicht eigentlich ausgestoßen aus dem Strom, sondern ursprünglich auf den Posten gerufen, einen ehrenvollen Posten vielleicht, weil er alles beobachten sollte“ (TiG 20). Diese traditionellerweise für die Sinndeutung verheißungsvolle Ehrenposition als aus kritischer Distanz beobachtende und kommentierende Instanz hat Philipp nicht wirklich eingebüßt¹⁰³, was die Ausführung seiner Funktion dennoch unmöglich macht, ist das Fehlen der richtigen Optik bzw. die notwendige Klarsicht:

[A]ber das Dumme war, daß ihm schwindlig wurde und daß er gar nichts beobachten konnte, schließlich nur ein Wogen sah, in dem einige Jahreszahlen wie Signale aufleuchteten, schon nicht mehr natürliche Zeichen, künstliche listig errichtete Bojen in der Zeitsee, schwankendes Menschenmal auf den ungebändigten Wellen, aber zuweilen erstarrte das Meer, und aus dem Wasser der Unendlichkeit hob sich ein gefrorenes, nichtssagendes, dem Gelächter schon überantwortets Bild (TiG 20f.).

Während die Semantik der Zeitlichkeit hier mit den natürlichen Bildern des Stroms und des Meers die traditionelle Bildlichkeit bedient, äußert sich die Unlesbarkeit dieser ‚künstlichen‘ Zeitvorstellung als vom Menschen gemachte Geschichte. Natürliche Zeitmaße, wie der „Ablauf von Hell und Dunkel“ (TiG 20) oder Maßstäbe des inneren Zeitbewusstseins versagen angesichts einer entmenschlichten, zeitlosen Zeit, die zudem unter dem Slogan des von den Besatzungsmächten per Marschall-Plan verordneten Wiederaufbaus durch ökonomische Prinzipien ersetzt wird.¹⁰⁴

So markiert nicht die natürlich Ordnung des kosmischen Ablaufs von Tag und Nacht diese mal als „Bruchstelle“ (TiG 212), mal als „Nahtstelle“ (TiG 9) diagnostizierte Gegenwart, sondern die Hegemonie einer künstlichen Ordnung, sei es eben die ökonomische „Wirtschaftswundersonne“ (TiG 7), deren Statthalter, die „Kontrolluhr, [...], de[r] mechanische Sklavenhalter, ein[] Stundenmesser und Arbeitszähler“ (TiG 104) zum Symbol der erstarkenden Arbeitskraft wird, oder die weltpolitischen Entscheidungsträger – „Truman Stalin Tito Korea“

¹⁰³ Vgl. zur uneindeutigen Position des Schriftstellers auch: „Philipp fühlte sich wie eine der leeren Packungen, die der Besen zum Kehricht gefegt hatte, nutzlos, seiner Bestimmung beraubt. Welcher Bestimmung? War er zu etwas bestimmt gewesen, hatte er sich dieser Bestimmung entzogen, und konnte man sich überhaupt, vorausgesetzt, es gab sie, einer Bestimmung entziehen?“ (TiG 25) und „[D]enn Massachusetts war genauso fern und genauso nah wie Deutschland, vom Schriftsteller aus gesehen natürlich, der Schriftsteller stand in der Mitte, und die Welt um ihn war überall gleich fern und gleich nah, oder der Schriftsteller war außen, und die Welt war die Mitte, war die Aufgabe, um die er kreiste, etwas nie zu Erreichendes, niemals zu Bewältigendes, und es gab keine Ferne und keine Nähe“ (TiG 96).

¹⁰⁴ Kirsten Esser zeichnet nach, inwiefern auch die in *Tauben im Gras* dargestellte Sexualität einem ökonomischen Prinzip folgt. Vgl. Dies., *Inszenierung und Diskursivierung von Sexualität im deutschen Roman nach 1945*, Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2010. V.a. S. 59-64.

(TiG 63) –, die den Fortschritt des Weltgeschehens beim Würfelspiel dem Zufall überlassen (vgl. TiG 63). Diese artifiziellen Ordnungen bereiten den Tag als Kulisse für ein „neues blutiges Drama“ (TiG 96): „Die Bühne war zur Tragödie hergerichtet, aber was sich im Vordergrund abspielte, vor der Stundenrampe, die persönlichen Weltberührungen blieben vorläufig possenhaft“ (TiG 101). Den Menschen wird in diesem Drama eine Rolle zugewiesen, aus der sie nicht entkommen können. Auch hier stellt sich wieder die Frage nach dem Regisseur dieses Dramas, der die Rollen verteilt und den Vorhang heben lässt. Zwar bietet sich über das Bild des Würfelspiels an, den Zufall als alleiniges Seinsprinzip zu benennen, der dem titelgebenden Motto gemäß nicht nur die Vögel auf der „von Hitler entworfene[n] Anlage, die als Ehrenhain des Nationalsozialismus geplant war“, zu Objekten des Zufalls, erklären würde, sondern auch die jüngste Vergangenheit zu einem Gegenstand des Schicksals macht:

Miß Wescott machte auf die Bedeutung des Platzes aufmerksam. Im Gras hockten Vögel. Miß Burnett dachte ‚wir verstehen nicht mehr als die Vögel von dem was die Wescott quatscht, die Vögel sind zufällig hier, wir sind zufällig hier, und vielleicht waren auch die Nazis nur zufällig hier, Hitler war ein Zufall, seine Politik war ein grausamer und dummer Zufall, vielleicht ist die Welt ein grausamer und dummer Zufall Gottes, keiner weiß, warum wir hier sind, die Vögel werden wieder auffliegen und wir werden weitergehen‘ (TiG 158).

Ähnlich wie der angebotene Kausalnexus zwischen dem streunenden Hund und dem gewaltsamen Anschlag auf den Club der afroamerikanischen Besatzungssoldaten sich als vorrangig sprachliches Produkt herausstellt, deutet auch diese Stelle nicht einen internen logischen Zusammenhang an, sondern ist als sprachliche Gleichung zu verstehen, die keinesfalls auf einen existenziellen Zusammenhang hindeutet, sondern wiederum auf die textuelle Verfasstheit verweist. In *Tauben im Gras* werden so zwar diverse Angebote für die Existenz einer irgendwie gearteten Ordnungsinstanz gemacht, allerdings stellen sich diese als Produkte einer oberflächlichen Textur heraus, sodass sie immer wieder auf einen nicht nur perspektiv- und bedeutungslosen, sondern auch im physikalischen Sinne luftleeren Zustand des Vakuums zurückverweisen. Eine Zuspitzung findet dieser Zustand auch in der Konzeptionierung eines Nicht-Alltags, der sich vor dem Hintergrund der künstlich installierten Ordnungen nicht nur als „unordentlich gewordene Zeit“ (TiG 109) darstellt, sondern auch durch eine ‚Unordnung‘ des traditionellen Gegensatzes von Alltag und Urlaub gestaltet.

4.3.3 Urlaub wider Willen – Zum Alltag verurteilt

Wird in *Tauben im Gras* auf den ersten Blick so etwas wie ein ‚normaler‘ Tag in Nachkriegsdeutschland erzählt, der sich historisch korrekt vor allem in ökonomisch orientierten Handlungen wie dem Versuch, ehemals wertvolles Eigentum zu Bargeld zu machen oder auch dem Nachgehen einer Tätigkeit, abspielt, werden diese Alltagshandlungen jedoch eher als Ausnahmesituationen geschildert, die notwendigerweise von einer verlorenen, als Verlust betrauten Routine abweichen. Während alle Figuren des Romans sich entweder irgendwie durchschlagen – Dr. Behude, der wie viele der „jungen Ärzte schon die Soldaten des Zweiten Weltkriegs aufgeschnitten, zersägt, bespritzt und zugenäht hatte[] und [...] nun erkennen mußte[], daß [er] überflüssig [war]“, verkauft sein Blut (TiG 23) – oder durch eine weiterhin vergleichsweise privilegierte Stellung als Mitläufer gekennzeichnet werden – der Schauspieler Alexander hat einfach nur das Filmgenre gewechselt: Nach den Propagandafilmen der Nazis ‚propagiert‘ er nun in der Rolle des „Erzherzogs“ eine glücklichere Traumwelt als Rückzugsort vor der erdrückenden Gegenwart: „Was zog denn noch? Er zog noch. *Alexander, die Liebe des Erzherzogs*. Die Leute hatten die Nase voll; sie hatten genug von der Zeit, genug von den Trümmern; die Leute wollten nicht ihre Sorgen, nicht ihre Furcht, nicht ihren Alltag, sie wollten nicht ihr Elend gespiegelt sehen“ (TiG 12, Hervorhebung im Original) – stellt sich für einige Figuren des Romans keine solche, unter Umständen von Tag zu Tag neu auszuhandelnde Routine ein.

So wie Philipp mit der Zeit nicht zurechtkommt (vgl. TiG 19), besetzt er nicht nur aufgrund seiner durch variierende Bezeichnungen¹⁰⁵ als prekär gekennzeichneten literarischen „Bestimmung“ ein gesellschaftliches „Niemandland“ (TiG 85), sondern auch dadurch, dass er eher der „Boheme“ zuzurechnen ist, also nicht am gesellschaftlichen Wettbewerb um Teilhabe am ökonomischen Aufschwung teilnimmt. Doch auch diese Gesellschaftsschicht bietet ihm keine stabile existenzielle Rückversicherung: Mag sie vor dem Krieg ein bestimmtes intellektuelles Ideal der „Revoluzzer und Kunsttheoretiker im Kaffeehaus“ (TiG 84) dargestellt haben, ist die Boheme nun

tot, sie war schon gestorben als das Romanische Café in Berlin von Bomben getroffen brannte, sie war schon tot, als der erste SA-Mann das Café betrat, sie war genau genommen schon vor Hitler von der Politik erwürgt worden. Der Züricher Bohemien Lenin hatte, als er nach Rußland abreiste, die Tür des Literatencafés für die nächsten Jahrhunderte geschlossen“ (TiG 84).

So wird Philipps akuter Zustand der selbstbeobachteten ‚Überflüssigkeit‘ und ‚Feigheit‘ (vgl. TiG 53) weniger als konkretes Resultat einer durch das Schreibverbot der Nazis (vgl. 52)

¹⁰⁵ „[E]in deutscher Schriftsteller, [...] Reporter, Berichterstatter“ (TiG 54).

ausgelöst und in die Gegenwart reichenden Schreibhemmung gedeutet, sondern als melancholisches, jedoch eher alibihaftes Nachtrauern einer längst vergangenen Zeit, die die fruchtbare Ausführung seiner „Bestimmung“ von vornherein zum Scheitern verurteilt. Während sein Umfeld ihn für einen talentierten Mann hält (vgl. TiG 52), dem jederzeit der literarische Durchbruch mit einem „in einer [einzig] Rausnacht [verfassten], bedeutende[n] Werk“ (TiG 29) gelingen könne, befindet sich Philipp in einem Zustand der Unproduktivität, die ihn als Mann, „der sich [...] von seiner Frau ernähren“ lässt (TiG 52), auch in einen gesellschaftlichen Zugzwang bringt. Dieses „Verbrechen an Emilia“ (TiG 54), seiner Frau, wie gegenüber den gesellschaftlichen Erwartungen, die das ‚Mittel und Wege finden‘, ‚Organisieren‘ und ‚spontane Chancen ergreifen‘ zum Credo der Gegenwart erklären und damit sogar mehr oder minder erfolgreich sind, stellt sich für Philipp als ein Seinsprinzip dar, in dem eigentlich als fix geltende Werte nicht nur umgekehrt, sondern auch auf Dauer gestellt wurden. Dieser Zustand stellt sich in *Tauben im Gras* als auffälliges Konzept des Nicht-Alltags heraus, das hier über die bereits oben beschriebene ‚Poetik des Dazwischen‘ sowohl als zeitliches Phänomen wie als psychologische Grundverfasstheit markiert wird.

Philipp ist Patient von Dr. Behude, „Facharzt für Psychiatrie und Neurologie“ (TiG 43), dessen psychotherapeutischer Ansatz darin besteht, den Patienten gedanklich aus der Gegenwart in die glücklichere Zeit seiner Kindheit zurückzuführen und so in eine „Glocke aus Optimismus und Sommerfreuden“ (TiG 133) zu versetzen. Diese gedankliche Reise scheitert allerdings nicht daran, dass Philipp sich nicht erinnern könnte oder die Tage seiner Kindheit unglücklich waren, sondern daran, dass Arzt und Patient ein unterschiedliches Bild von einer glücklichen Alternative zur bedrückenden Gegenwart besitzen: Während dies für Dr. Behude in der wenig konkreten Vorstellung eines als „Urlaub verbrachten schöne[n] Sommertag[es]“ (TiG 134) besteht, zeichnet sich die Erinnerung an das „Kinderland“ Philipps durch „Winterfreuden, die Katze am Ofen, Bratäpfel im Rohr, [...] Frieden, [...] Schnee“ (TiG 134) aus. Die durchaus glücklichen Erinnerungen an die Vergangenheit führen Philipp so in der Situation der Behandlung jedoch nicht in den von Dr. Behude intendierten, urlaubshaften Zustand des völligen Nichtstuns und der Entspannung (vgl. ebd.), quasi als Auszeit aus der Gegenwart, sondern konfrontieren Philipp noch einmal umso stärker mit der Nutzlosigkeit und Bedeutungslosigkeit seiner Existenz:

Da strengte sich der liebe gute Behude so an, verbrauchte sein bißchen Kraft und dachte sich Ferien aus. Philipp machte sich nichts aus schönen Sommertagen. Er hatte keinen Urlaub. Er hatte noch nie in seinem Leben Urlaub gehabt. Das Leben beurlaubte Philipp nie. Man konnte es so sehen. Immer wollte Philipp etwas tun. Er dachte immer an eine große Arbeit, die er beginnen und ihn vollkommen erschöpfen würde. Er bereitete sich in Gedanken auf diese große Arbeit vor, die ihn anzog und erschreckte. Er konnte mit

Recht sagen, die Arbeit lasse ihn nicht los; sie quälte und bedrückte ihn, wo er ging und wo er stand und selbst wenn er schlief; er fühlte sich zu dieser Arbeit aufgerufen; aber er tat nie oder nur sehr selten wirklich etwas; er versuchte es nicht einmal (TiG 134).

Vor dem Hintergrund der bereits oben beschriebenen Existenz im Konjunktiv und der zum Scheitern verurteilten „Bestimmung“ liest sich diese Passage weniger wie ein Kommentar zum bisher nicht geschriebenen literarischen Werk, sondern als aussichtslose Abrechnung mit der bisherigen Lebensleistung und als Perspektivlosigkeit beschriebene Zukunftsaussicht. Mit dieser Aussicht konfrontiert, verkehrt sich auch das Verhältnis von Urlaub und Alltag: „Und so betrachtet war sein Leben bisher ein einziger langer Urlaub gewesen, ein schlecht verbrachter Urlaub, ein Urlaub bei schlechtem Wetter, in schlechten Unterkünften, in schlechter Gesellschaft, ein Urlaub mit zu wenig Geld“ (TiG 134).

Die von Dr. Behude gewählte Behandlungsmethode von Philipps depressivem Zustand schlägt auch deshalb fehl, da sie vor dem Hintergrund einer Verlässlichkeit und Allgemeingültigkeit der Bedeutungen vorgenommen wird. Für Dr. Behude bedeutet der Alltag die Herausforderung, sich jeden Tag aufs Neue durchzuschlagen zu müssen, sodass dessen idealisiertes Gegenstück eine erholsame Auszeit im Rahmen eines Urlaubs besteht.

Dieses traditionelle Verständnis von Alltag und Auszeit wird im Roman durchaus von mehreren Figuren vertreten, die ihre Reise nach München jedoch weniger als Erholungs- sondern als lehrreichen Bildungsurlaub angetreten haben: So befinden sich Christopher und sein Sohn Ezra auf einem Besuch in der ‚alten Welt‘, einer Kulturreise in die Heimat der Ehefrau und Mutter, die als Einzige ihrer jüdischen Familie den Holocaust überlebt hat (vgl. TiG 66f.). Henriette, die „sich fürchtet[, nach Deutschland zu fahren, und sei es nur für drei Tage“ (TiG 67) gibt von Paris aus per Telefon Besichtigungstipps (vgl. TiG 67) an ihren Mann, der zusammen mit dem gemeinsamen Sohn wichtige Orte ihres früheren Lebens aufsuchen soll. So bereisen Christopher und Ezra an Henriettes Stelle das völlig veränderte Deutschland, das für Henriette jedoch niemals zu einem unbelasteten Ort werden kann. Denn trotz der massiven Wiederaufbaumaßnahmen „drängte sich das Zerstörte in Europa ins Unversehrte, trat zutage, war ein Mittagsgespens“ (TiG 67), und kennzeichnet ‚die alte Heimat‘ so als zeitlich wie räumlich instabil. Eine weniger persönlich geleitete denn kulturell inspirierte Bildungsreise macht dagegen die Lehrerinnengruppe aus Massachusetts, die neben dem „romantischen Deutschland“ vor allem auf der Suche nach möglichst spektakulärer, zeitgeschichtlicher Erfahrung aus erster Hand ist (vgl. TiG 48). Anstelle eine einzigartigen Kulturerlebnisses begegnet ihnen jedoch vor allem das Bekannte:

Die Leute sahen aus wie überall. [...] Das war wie in Boston; wie in einer Vorstadt von Boston. Das andere Deutschland war wohl eine Erfindung des Professors für Germanistik im College. [...] [E]rmüdend diese Fahrt, was sieht man? Nichts, jedes Jahr lass' ich mich wieder darauf ein, die gefährlichen Krauts, die Judenschinder, jeder Deutsche unterm Stahlhelm, ich seh' nichts, friedliche Leute, arm wohl, ein Soldatenvolk. [...] [W]as seh' ich? Natürlich ein Pissoir, nie seh' ich Denkmäler (TiG 49).

Auch für die beiden Angehörigen der amerikanischen Armee, Odysseus Cotton und Richard Kirsch, gestaltet sich der erzählte Tag als Freizeit vor dem Antritt des Militärdienstes. Richard „reiste dienstlich; nein [...] er reiste aus Nützlichkeitsgründen, im Auftrag seines Landes und seiner Zeit, [...] und zunächst würde es neben dem Dienst eine Art ironisch-romantischer Welt- und Schloßbesichtigung sein“ (TiG 35). Was alle diese ‚Urlauber‘ auszeichnet ist neben ihrer Position als interessierte, aber national und kulturell distanzierte Beobachter eines fremden Alltags auch die „Unbefangenheit“ (TiG 35), mit der sie sich bewegen und eine Bewertung ihrer Erfahrung vornehmen, die weder durch den alltäglichen Kampf ums Überleben noch von der Beeinflussung der gegenwärtigen Existenz vor dem Hintergrund der jüngsten Vergangenheit beeinflusst oder gar negiert wird. Als Touristen, denen die Gewissheit einer jederzeitigen Abreise in den eigenen Alltag gegeben ist, genießen sie zugleich auch ein gewisses Maß an Freiheit, vor allem gibt es aber eine alternative Perspektive, die auf der Vorstellung einer stabilen Existenz von Alltäglichkeit gründet, die in *Tauben im Gras* eng an eine anerkannte und vor allem einzuordnende Stellung im gesellschaftlichen Gesamtgefüge gebunden ist.

Wie Philipp befindet sich auch seine Frau Emilia im gesellschaftlichen „Niemandland“ (TiG 85), das heißt, ohne eine gesellschaftliche Funktion oder Stellung aus dem Dritten Reich in die Nachkriegszeit gerettet zu haben oder sich im Sinne de Certeaus ‚fintenreich‘ in der neuen Gegenwart einen Platz und ein Auskommen zu verschaffen. Für Emilia stellt sich dieses Dasein als „Lebenskampf“ (TiG 31) dar, dessen Gegner die persönliche ökonomische Situation ist: „Emilias Hydra hat mehr als neun Köpfe, sie hat dreihundertfünfundsechzig Köpfe im Jahr, dreihundertfünfundsechzigmal gegen das Ungeheuer Geldlosigkeit, sie verkauft, was in [der] Wohnung steht“ (TiG 140). Dabei wird Emilias gesellschaftliche Position als Verlusterfahrung gekennzeichnet, die dadurch verschärft wird, dass sie diese aktuelle Situation, „das, was man nun Wirklichkeit nannte“ nicht anerkennt. Stattdessen fühlt Emilia sich um die „Sonderstellen [beraubt,] verloren das Fein-heraus-Sein durch die glückliche Geburt, den Fall ins wohlbereitete Nest“ (TiG 31), und flüchtet sich in den Alkohol:

Sie wollte vergessen, vergessen die entwerteten Hypotheken, die enteigneten Rechte, die Reichsschatzanweisungen im Girosammeldepot, Papier, Makulatur, vergessen den unrentablen verfallenden Hausbesitz, die Bodenlasten, die unverkäuflichen Mauersteine, die Kettung an die Ämter, die Formulare, die gewährten und widerrufenen Stundungen, die Anwälte, sie wollte vergessen, wollte dem Betrügenden entlaufen (TiG 32).

Ihre Rolle als „Erbin“ (TiG 31), die sich jedoch nicht auf der Lebensleistung der vorangegangenen Generationen ausruhen kann, sondern ungefragt zur Nachlassverwalterin der Ruinen der familiären Existenz berufen wurde, stellt sich dabei nicht als Zustand der Bedeutungslosigkeit dar, sondern als Verlust einer nicht in Frage gestellten materiellen und gesellschaftlichen Sicherheit, „einer Sicherheit, die ihr die Zeit genommen hatte, die ihr das verkündete, angefallene und entwertete Erbe nun versagte“ (vgl. TiG 34). Diese Verlusterfahrung wird zum „Riss[] in der Materie“ (TiG 34), für den sie sowohl die Elterngeneration, „jedermann, der älter war als sie“ (TiG 34), verantwortlich macht; gleichzeitig erscheint der „schwache, mittellose, von Herzklopfen und Schwindel gequälte Philipp“ (TiG 34), der als „Nicht-Geschäftsmann“ (TiG 30) so ganz anders ist als die „Vorfahren, die Geld verdient und nicht gelesen hatten“ (TiG 31), ein Garant der Sicherheit darzustellen. Dass diese Sicherheit allerdings vor allem im sicheren Wissen davon, dass es keine Sicherheit gibt, liegt, kann und will Emilia nicht glauben, deren Existenz eben vor allem auf der Verlusterfahrung gründet und so die Perspektive einer anderen, vielleicht besseren Zeit eröffnet.

Für Philipp hingegen stellt sich dieses „Niemandland“ als tatsächliche Perspektivlosigkeit dar. Dabei gleicht der ‚Urlauber‘ Philipp seine eigene antibürgerliche Situation zunächst analog zu Emilias Verlusterfahrung mit einer angenommenen, geordneten und stabilen Existenz ab, die unter dem Einfluss von Behudes therapeutischer Maßnahmen gleichbedeutend mit einer bürokratisch organisierten Gesellschaft gesetzt wird. Dr. Behude erfüllt in dieser Ordnung die Rolle eines „Psychobürokrat[en]“ (TiG 138), der „seinen Patienten schöne Urlaubstage vor[]träumt“ und so danach sucht „auf dem Grunde [des] Seins einen normalen Angestellten zu finden“ (TiG 134f.), denn nur in einer solchermaßen geordneten und verlässlichen Welt bedeutet ein Urlaub eine Verheißung zum möglicherweise anstrengenden oder gar bedrückenden Alltag und somit eine Perspektive. Dr. Behudes Behandlung wiederum stellt sich so in ihrer offensichtlichen Harm- und Wirkungslosigkeit jedoch auch als reichlich pauschale Maßnahme zur Heilung der „Irre[n], Hysteriker und Neurotiker“ (TiG 134) dar, die zwar weniger oppressiv als die in *Mrs. Dalloway* geschilderten Maßnahmen der Ärzte Bradshaw und Holmes, aber dennoch grundsätzlich auf die Homogenisierung einer zutiefst gestörten und zerrissenen Gesellschaft abzielt. In einer Welt ohne Perspektive, die bereits als Zustand des Vakuums gekennzeichnet wurde, muss jedoch auch dieses Ansinnen als sinnlos bezeichnet werden, da es nicht nur an Relationen fehlt, sondern auch an Konstanten, die eine solche Ordnung verheißen könnten. So müssen auch die kurzfristigen Konsolidierungen immer als tagesaktuell und hochgradig instabil und darüber hinaus vor der Kulisse eines globalen Schwellenzustands als in letzter

Instanz bedeutungslos bezeichnet werden. Philipp befindet sich hier zudem in einer Art doppeltem Vakuum, denn die Sphäre seiner Existenz wird nicht nur durch eine zeitgeschichtlich markierte Bedeutungslosigkeit zum luftleeren Raum, vielmehr sieht er sich unter psychotherapeutischem Einfluss in einer weiteren Leere gefangen, die sich, ausgelöst von einer physikalischen Illusion, als ‚unnatürliche‘ Verkehrung der Gestirne darstellt:

Philipp dachte an die Oderbrücke. Es war eine Brücke unter Glas. Der Zug fuhr über die Brücke wie durch einen gläsernen Tunnel. Die Reisenden erlebten. Das Licht fiel wie durch Milch gefiltert in den Tunnel; aus der Sonne wurde ein blasser Mond. [...] Er fuhr immer wieder über die Oder. Immer wieder saß er im Zug unter der Glocke der Brücke in einem bleichen verwandelten Licht (TiG 134).

Die besondere Erfahrung der Reise über Brücke wird so auf Dauer gestellt und an das semantische Leitmotiv des ‚erstarrten Augenblicks‘ (vgl. TiG 19) gekoppelt. Anstatt den erhofften Effekt einer ‚Veränderung‘ (vgl. TiG 133) herbeizuführen, verweist die therapeutisch angeleitete Urlaubsreise auf die Gegenwart zurück, ohne dabei eine Perspektive auf die Zukunft zu eröffnen. Zudem verliert die Erinnerung durch die Wiederholung ihren Originalitätsanspruch, wird selbst wie der Gipsabguss zur Kopie einer Kopie ohne Ursprung und Ende. Das Vakuum der Bedeutungslosigkeit wird so absolut.

Einen ähnlichen Zustand der Beziehungslosigkeit, der scheiternden Relationen und der ‚Entzeitlichung‘ erfährt der ehemalige Gewerbeschullehrer Schnakenbach, der sich im Krieg aus Angst vor dem Fronteinsatz und einer pazifistischen Überzeugung selbst mit Medikamenten zum Schlafentzug behandelt hat:

Schnakenbach wollte nicht kämpfen. Er lehnte den Krieg als Mittel menschlicher Auseinandersetzungen ab, und er verachtete den Soldatenstand, den er als Überbleibsel barbarischer Zeiten, als einen unwürdigen Atavismus in der fortgeschrittenen Zivilisation betrachtete. Er hatte den Zweiten Weltkrieg still für sich gewonnen und verloren. Er hatte seinen Krieg, den berechtigten, gefährlichen und finsternen Krieg gegen die Musterungskommission, gewonnen, aber er war invalid aus dem Kampf zurückgekommen. [...] [E]r hatte Pillen geschluckt. Es waren Wachhaltpillen, die er schluckte, Pillen, die ihn, in genügender Menge genommen, Tage, Wochen, Monate fast ohne Schlaf verbringen ließen, so daß er endlich durch den dauernden Schlafentzug in einen solchen Zustand des körperlichen Verfalls geraten war, daß ihn selbst ein Militärarzt als untauglich von der Musterung wieder nach Hause schicken mußte (TiG 114f.).

Dieses Leben gegen den Rhythmus zeigt nun Spätfolgen: „Schnakenbach war schlafsuchtig geworden“ (TiG 115). Um die in Unordnung¹⁰⁶ geratenen Körperfunktionen und den umprogrammierten Organismus überhaupt am Laufen zu halten, benötigt er nun „Belebungsmittel“, die ihm Dr. Behude verschreibt. Während sich Philipp allerdings nicht aus dem luftleeren

¹⁰⁶ Ein weiteres Beispiel für eine solche Existenz im sinnentleerten Raum stellt die Anekdote über Schnakenbachs Vermieterin dar, eine verarmte Baronin, die nach einer Vorladung vom Arbeitsamt von der Idee verfolgt wird, zum Straßenbahndienst eingezogen worden zu sein, und seitdem jeden Tag acht Stunden Straßenbahn fährt (vgl. TiG 115f.).

Vakuum der sinnbildlichen Glasglocke befreien und seiner ‚Bestimmung‘ als Weltdeuter und -erklärer gerecht werden kann, setzt der Zustand der Zeitlosigkeit in Schnakenbach ein welterklärendes Potenzial frei, das wiederum auch sinnstiftende Funktion für die Poetik des Romans besitzt. Obwohl Schnakenbach noch in dem „äußerlich intakten Weltbild [...] der klassischen Physik“ (TiG 194) erzogen worden war, entdeckt er in den Theorien der neueren Physik ein Mittel gegen die metaphysische Verlusterfahrung der Gegenwart:

Entweder gab es Gott gar nicht oder Gott war tot, wie Nietzsche behauptet hatte, oder [...] Gott war überall, doch er war gestaltlos [...], Gott war eine Formel, ein Abstraktum, vielleicht war Gott Einsteins allgemeine Theorie der Schwerkraft, war das Kunststück der Balance in einer sich immer ausdehnenden Welt (TiG 195).

So wird nicht grundlos am Beginn des Romans mittels einer dissoziativen Reihung¹⁰⁷ aus dem Werk des Nobelpreisträgers Erwin Schrödinger zitiert, der als Begründer der Wellenmechanik und Hauptvertreter der theoretischen Quantenphysik gilt. Als größter Verdienst muss Schrödinger die Überwindung der klassischen Binaritäten wie Subjekt und Objekt, Geist und Materie und Innen und Außen zugunsten einer „Ordnung aus Unordnung“¹⁰⁸ angerechnet werden, die auch als poetisches Paradigma dieses Romans zu gelten hat.

4.3.4 „Es war nicht Zufriedenheit, es war Bescheidung“ – Existenzielle Momentaufnahmen

Neben dem alternativen Sinnstiftungsangebot eines eher antiintuitiven, den Gesetzen und Regularien der modernen Physik gehorchenden Weltbildes wird in *Tauben im Gras* eine weitere Sinnstiftungsdimension eröffnet, die vor dem Hintergrund des absoluten Vakuums zwar nicht zu einer grundsätzlichen Reinstallation von Bedeutung führen kann, aber doch die Möglichkeit einer augenblickshaft aufscheinenden Bedeutungsverdichtung und einer damit verbundene momentanen Standortbestimmung der eigenen Existenz anbietet. Hat sich die Semantik des sinnentleerten Vakuums und der Zeitlosigkeit bisher als äußerst widerständig gegenüber Versuchen der Sinnkonstitution gezeigt, ist es gerade diese Sinnlosigkeit, aus der hier so etwas wie eine

¹⁰⁷ „Schrödinger *What is Life?* das Wesen der Mutation, das Verhalten der Atome im Organismus, der Organismus kein physikalisches Laboratorium, ein Strom von Ordnung, du entgehst dem Zufall im anatomischen Chaos, die Seele, ja, die Seele, *Deus factum sum*, die Upanischaden, Ordnung aus Ordnung, Ordnung aus Unordnung, die Seelenwanderung, die Vielheitshypothese“ (TiG 32f., Hervorhebungen im Original).

¹⁰⁸ Zur Darstellung und Bedeutung von Schrödingers Konzept der ‚metaphysischen Unität‘ in *Tauben im Gras* vgl. Weidenfeld, *Poetiken des Zufalls*, S. 323-329, Riedel, „Der Prozeß der Geschichte ist ein Verbrennen“ sowie Elisabeth Emter, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*, Berlin: de Gruyter, 1995.

Epiphanie entsteht. Solche verheißungsvollen, aus der Zeit heraustretenden Momente erfahren ausgerechnet Philipp und die Jüdin Henriette, deren Positionen als besonders instabil gekennzeichnet wurden.

Für Philipp bedeutet die „heure bleue“, „die Stunde am Abend, da die Radfahrer durch die Straßen sausen und den Tod verachten, [...] die Zeit der niederfallenden Dämmerung, die Zeit des Schichtwechsels, des Ladenschlusses, die Stunde der Heimkehr der Werktätigen, die Stunde des Ausschwärmens der Nachtarbeiter“ (TiG 155) nicht ein Gemahnen an die eigene Untätigkeit, sondern die „Stunde des Träumens, eine Spanne relativer Freiheit, de[n] Augenblick des Freiseins von Tag und Nacht“ (TiG 155). Diese „relative Freiheit“, die zunächst auch eine Freiheit aller ökonomischer Zwänge und damit verbundener gesellschaftlicher Rollenzuweisungen und Erwartungshaltungen bedeutet, führt auch zu einer Erstarkung der eigenen Position als Schriftsteller. Während dieser besondere Augenblick in Philipp zwar nicht das notwendige Potenzial zu einem tatkräftigen und handlungsorientierten Angang an das eigene Leben freisetzt, er also nicht zum gesellschaftlich anerkannten „normalen Angestellten“ (TiG 134f.) konvertiert, entscheidet er sich doch bewusst für ein Verharren in dieser „Schwebe“ (TiG 155), die sich letztlich auch als Verweigerung einer offenen Positionierung im Rahmen des sinnbildlichen politischen „Hemisphärenfußball[s]“ (TiG 157) darstellt. Philipp „will für [s]ich bleiben“ (TiG 157), und unterstreicht somit noch einmal seine besondere Position als „Außenstehende[r]“ (TiG 156), die hier jedoch nicht durch ein Scheitern oder missliche Umstände, sondern als Produkt einer bewussten Entscheidung dargestellt wird. In Anbetracht des täglich wiederkehrenden, von den Zeitungen ausgerufenen „Unheil des Tages“ (TiG 156), erscheint Philipp jede gesellschaftliche oder politische Positionierung, ob offen oder privat, als „hohle Phrase“ (TiG 156) und Lüge (vgl. TiG 157). Für die Funktion des Schriftstellers bedeutet dies einerseits eine Bestätigung der besonderen distanzierten Stellung außerhalb der Gesellschaft, also ein Anerkennen einer besonderen ‚Sehergabe‘, zugleich geht damit aber auch eine Absage an ein ‚blindes Augumentum‘ einher. Philipp will einerseits seine Rolle als „Sonderling“ (TiG 156) aufrechterhalten, ohne dabei jedoch gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen, die gemäß der „Temperatur des Tages“ immer notgedrungen die Entscheidung für und Verfechtung einer ideologischen „Front“ (TiG 156) bedeuten würde. Allerdings erweist sich die „feste, unverrückbare Front[.]“ der „offiziellen Welt“ für Philipp als relatives und sich täglich neu verhandelndes Konstrukt, weshalb er sich grundsätzlich gegen den Eintritt in eine der sinnbildlichen „Fußballmannschaft[en]“ (TiG 156) entscheidet:

Die Front war überall, ob sichtbar oder unsichtbar, und ständig wechselt das Leben seinen Standort zu den Milliarden Punkten der Front. [...] Philipp war nicht wetterwendischer als andere; im Gegenteil, er

war ein Sonderling. Aber selbst er hätte mit jedem Schritt und mehr als tausendmal am Tag seine Meinung zu den Verhältnissen in der Welt ändern können (TiG 156).

Stattdessen spielt er die gesellschaftlich verachtete Rolle des „alte[n] Tolerante[n]“ (TiG 157), der „für das Anhören jeder Meinung“ (TiG 157) ist. Während diese autopoesische Rechtfertigungsrede Philipps letztlich nicht für einen produktiven Autorbegriff ohne ideologischen Rechtfertigungszwang eintritt, sondern im Sinne der Bewegungslosigkeit des Vakuums in der „Schwebe“ (TiG 155) verharrt, scheint hier doch indirekt auch der Schriftsteller Koeppen Position zu beziehen und sich gegen den Vorwurf der unklaren Positionierung während und nach der NS-Diktatur zu wappnen. Sein Roman *Tauben im Gras* verwehrt sich ebenso wie seine Figur Philipp gegen die zeitgenössische Kahlschlag-Geste, doch während es Koeppen im Roman gelingt, eine möglichst objektive Messung der „Temperatur des Tages“ vorzunehmen, kann seine Figur Philipp seine Außenseiterstellung nur verteidigen, jedoch nicht gewinnbringend nutzen oder aus dieser Positionierung eine letztlich zufriedenstellende Standortbestimmung seiner eigenen Existenz ziehen. Dennoch: Zwischen den zahlreichen bedrohlichen und negativen Schlagzeilen der Tagespresse versteckt sich eine vage Botschaft, die, wenn auch keine Perspektive der Veränderung, so doch eine Verlängerung des Ist-Zustands, der „Spanne relativer Freiheit“, eröffnet: „Es gab noch Hoffnung in der Welt: *Vorsichtige Fühler, kein Krieg vor dem Herbst* – (TiG 157, Hervorhebung im Original).

Für die Emigrantin Henriette wiederum eröffnet sich über das Konzept der Bescheidung eine tatsächlich geglückte Standortbestimmung der eigenen Existenz. Als einzige Überlebende einer im Holocaust ausgelöschten Familie ist es gerade sie, der so etwas wie ein ‚natürliches‘ System an ordnenden Relationen und einer aus diesen Relationen entstehendem punktuellen Sicherheit vergönnt ist. Nachdem sie Europa verlassen musste, das sich nach der Machtergreifung der Nazis und deren perfidem Gesellschaftsplan für sie als Jüdin als eine Welt der sich stetig verschärfenden Ordnungen und Regeln darstellt, die zunächst ihren Alltag, dann ihre Existenz mittels Binaritäten von „Was ging und was nicht ging“¹⁰⁹ (TiG 66) massiv beeinflusst und letztlich negiert, stellt das Exil der neuen Heimat an der Westküste der USA zwar keinen Neustart dar, dennoch bietet die Distanz so etwas wie eine Perspektive:

¹⁰⁹ „Es ging, daß sie in Berlin den Reinhardt-Preis als beste Schülerin ihres Jahrgangs bekam; es ging aber nicht, daß sie in Süddeutschland, wohin sie verpflichtet war, die Liebhaberin in den Freiern von Eichendorff spielte. Es ging, daß sie beschimpft wurde; es ging nicht, daß sie engagiert blieb. [...] Es ging nicht, daß ihr Vater seinen Namen Friedrich Wilhelm Cohen behielt; es ging, daß er Israel Cohen genannt wurde. [...] Es ging nicht, daß die Menzelsche Erscheinung, der preußische Beamte und seine schüchterne Frau länger in ihrer Geburtsstadt Berlin blieben. Es ging, daß sie zu den ersten Juden gehörten, die abtransportiert wurden“ (TiG 66).

Am Stillen Ozean war Frieden, war Vergessen, war Frieden und Vergessen für sie. Die Wellen waren das Symbol der ewigen Wiederkehr. Im Wind war der Atem Asiens. Sie kannte Asien nicht, aber die Pazifische See gab ihr etwas von der Ruhe und Sicherheit der Kreatur, die sich dem Augenblick hingibt, ihre Tauer wurde in eine offene Weite hinausschwingende Melancholie, der Ehrgeiz, als Schauspielerin bewundert zu werden, starb, es war nicht Zufriedenheit, es war Bescheidung, was sie erfüllte, etwas wie Schlaf, die Bescheidung auf das Haus, auf die Terrasse, auf den Strand, auf diesen einen durch Glück und Zufall oder Bestimmung erreichten Punkt in der Unendlichkeit (TiG 67).

Es fällt auf, dass hier die an anderer Stelle im Text offerierten existenziellen Koordinaten aufgegriffen werden. Während Emilia ihr ‚Unglück‘ als unverschuldeten Verlust eines ehemaligen Zustands des Glücks betrauert, Philipp mit den Anforderungen und Erwartungen seiner ‚Bestimmung‘ hadert und der Zufall als ordnungsstiftende Größe einer aus den Fugen geratenen Welt angeboten wird, werden diese Begriffe hier nicht als fixe sinnstiftende und in ihrer Funktion als Bedeutungsträger scheiternden Kategorien betrachtet, sondern im Rahmen einer relationellen, existenziellen Momentaufnahme als sich ebenso relativ konsolidierende Möglichkeiten, die durch den ins Unendliche gespannten Horizont sogleich wieder jegliche Relation verlieren. Getriggert wird dieser epiphane Moment Henriettes durch die Vorstellung des natürlichen Rhythmus des Ozeans, der zum ‚Symbol der ewigen Wiederkehr‘ wird. Diese Vorstellung wird dabei wiederum doppelt codiert: Stattet sie Henriette – noch vor den eigentlichen ‚Auguren‘ Philipp und Edwin – mit einer Sehergabe¹¹⁰ aus, die sie vor dem Hintergrund eines zyklischen Geschichtsbilds über die akute Gegenwart hinaus die bedrohliche Zukunft ‚sehen‘ lässt, andererseits erscheint der Rhythmus des Ozeans jedoch auch als einziges verlässliches natürliches Maß, das vor dem Hintergrund einer unnatürlichen Zeitlichkeit der ‚Wirtschaftswundersonne‘ (TiG 7) und einer zum Mond erbleichenden Sonne (vgl. TiG 133) den Garant für eine natürliche Ordnung bildet. Angesichts dieser symbolischen Sicherheit kann Henriette sich als ‚Kreatur, die sich dem Augenblick hingibt‘ (TiG 67), begreifen, als Existenz ohne gesellschaftliche Rollenzuweisung, damit verbundener Erwartungshaltung und vor allem ohne Geschichte. Die ‚Bescheidung auf das Haus, auf die Terrasse, auf den Strand‘ (TiG 67) stellt dabei zugleich eine Fokussierung auf das konkret Alltägliche dar, das wiederum aber nur die materielle Dimension eines ansonsten nicht fass- und begreifbaren ‚Punkt[es] in der Unendlichkeit‘ (TiG 67) symbolisiert. Nur für Henriette eröffnet sich so das sinnstiftende Potenzial des Augenblicks, welches den anderen Figuren verwehrt bleibt.

¹¹⁰ Annette Gröttler führt dies darauf zurück, dass Henriette ebenso wie Edwin als gesellschaftliche Außenseiter und vor allem wegen ihrer Künstlerbiographie besonders herausragende Kommentatoren der gesellschaftlichen Umstände seien. Vgl. Dies., ‚Sich kreuzende Bewegungen. Gegenläufiges und Einendes von anglophonem Dichter und deutscher Schauspielerin: Edwin und Henriette in Koeppens ‚Tauben im Gras‘‘, in: *Angermion. Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen*, 8:1, 2015, S. 147-172.

Während die figurative Bedeutung des Tages in diesem Zusammenhang vor allem über Koepens eingangs zitierten, poetologischen Kommentar und das Format als *Single day-Novel* ‚von außen‘ an den Text herangetragen wird, negiert der Text selbst das für andere Romane dieses Formats diagnostizierte metonymische Verweispotenzial durch die übermächtige Semantik des Vakuums. Das daraus entstehende Spannungsverhältnis, das sich hier nicht durch einen begrenzenden Rahmen und ein Übermaß von Bedeutungen und Beziehungen, sondern als Verhältnis von bedeutungstiftendem Rahmen und interner Bedeutungs- und Beziehungslosigkeit darstellt, kann über die Wendung zum Konzept der Bescheidung dennoch so etwas wie einen für den *Single day-Novel* typischen Verweis auf die existenzielle Verfasstheit herstellen.

4.4 ‚Sur le chemin de la salle d’attente mobile‘. Michel Butor, *La Modification*

Wie Woolfs Werk lässt sich auch für Michel Butors (1916-2016) Œuvre ein besonderes Interesse am Format des Tages konstatieren, das vor allem sein Romanwerk durchzieht. Dabei dient der Tag Butor weniger als Brennglas zur Beobachtung gesellschaftlicher Veränderungen oder als Bezugswert der Gegenwartsanalyse, sondern als Maßstab einer Poetik des „regard nouveau“¹, die sowohl das Realismuskonzept seiner eigenen Romane wie das Prinzip seiner „cartographie romanesque“² bezeichnet und im Folgenden als Phänomen einer Schreibweise des Visuellen untersucht werden soll. Neben dem in dieser Analyse im Fokus stehenden Roman *La Modification* (1957) arbeiten bereits *Passage de Milan* (1954) und *L’emploi du temps* (1956) sowie der 1960 veröffentlichte, letzte Roman *Degrés* mit diesem Format, wobei jeder dieser Texte ein Romanexperiment darstellt, das das formale Potenzial des Tages vor dem Hintergrund des *Nouveau roman* austestet und so zur Evolution des Genres beiträgt. Während die zwölf Stunden der Diegese in *Passage de Milan* so gleichsam die symmetrische Architektur des Schauplatzes aufgreifen, eröffnet die diarische Form von *L’emploi du temps* ein Netz der Wiederholungen und Rückbezüge, das letztlich zur Lösung des Kriminalfalls führt.³ In *Degrés* wiederum wird das Format zum Bezugswert einer historischen Chronik, an der die Chronisten jedoch scheitern.

In *La Modification* besitzt das Format des Tages zunächst vor allem raumzeitliche Funktion, denn die knapp 22 Stunden der Diegese markieren die Dauer der Zugreise von Paris nach Rom, während der der Protagonist den scheinbar unumstößlichen Plan zur drastischen Veränderung seiner Lebensverhältnisse zunächst anzweifelt, dann verwirft und diese Änderung schließlich nachvollzieht. Dieses Vorhaben stellt zugleich den Grund für die Reise dar, die somit nichtig wird: Léon Delmont, jüngst 45 Jahre alt⁴, Direktor des Pariser Büros der italienischen Schreibmaschinenfirma Scabelli (vgl. M 10), entschließt sich nach zwei Jahren des unerträglich gewordenen „imposture devenue constante“ (M 36) seine in Rom lebende Geliebte Cécile Darcella zu sich nach Paris zu holen, um mit ihr dort – nach der Trennung von seiner

¹ Michel Butor, *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris: Plon, 1996, S. 65.

² Ebd.

³ Anders als in Alain Robbe-Grillet’s 1953 erschienenen Roman *Les Gommés*, der die Lösung des Kriminalfalls mit Bezug zu *König Ödipus* als ein Drama der Selbsterkenntnis inszeniert, welches das Format des Tages als dramatische Abfolge von unausweichlich aufeinanderfolgende Akte aufgreift, wird die Lösung des Falls in *L’emploi du temps* so gleichsam durch den Vergleich einzelner Tage den damit verbundenen Bewusstseinsstufen eingekreist.

⁴ Vgl. Michel Butor, *La Modification suivi de Le Réalisme Mythologique par Michel Leiris*, Paris: Éditions de Minuit, 1982, S. 34. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „M“ sowie Angabe der Seitenzahlen im Fließtext nachgewiesen.

Frau Henriette und den vier gemeinsamen Kindern – ein neues Leben zu beginnen. An diesem 15. November 1955 (vgl. M 34) ist der Protagonist ohne Wissen von Cécile auf dem Weg nach Rom, um sie von diesem lange gehegten, bisher aber nicht aktiv verfolgten Plan (vgl. M 33) in Kenntnis zu setzen, nachdem er sich aus einer Laune des spontanen Überdrusses heraus um eine Anstellung für seine Geliebte und eine Wohnmöglichkeit für die erste Zeit nach der Trennung gekümmert hat (vgl. M 34). Seiner Frau gegenüber tarnt er diese außerplanmäßige Reise als kurzfristig erforderlichen Besuch am Hauptsitz seines Arbeitgebers (vgl. M 37), was nicht weiter auffällt, da er diese Reise jeden Monat einmal unternimmt. Der Zeitraum der langen Zugfahrt wird dabei zum Auslöser und zum Schauplatz zunächst noch erfolgreich zurückgehaltener, mit zunehmender Dauer jedoch immer quälenderer Erinnerungen an frühere Romaufenthalte und Zugreisen nach Rom bzw. Paris mit Cécile bzw. Henriette, die sich wiederholen und überlagern, so leichte Unstimmigkeiten zwischen Delmont und Cécile aufdecken und den Protagonisten von seinem Vorhaben abbringen. Machtlos gegenüber „ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs“ (M 156), wird die zweite Hälfte der Zugreise zum Abgesang auf den ursprünglichen Plan. Der metaphorische Riss, der vor der Reise zwischen ihm und seiner Familie stand (vgl. M 16) bezeichnet nun die Reise selbst, die als „fissure béante“ (M 276) nicht nur die räumliche, sondern auch die bereits länger bestehende, nun aber deutlich hervortretende, emotionale Distanz zu Cécile markiert. Er wird Cécile in Rom nicht aufsuchen und seine Pariser Familie nicht verlassen. Stattdessen soll die so sinnlos gewordene Reise und die nun nutzlose Zeit des freien Wochenendes in einen Bericht fließen, um dem Erlebten schließlich doch noch eine Form zu geben und aus der unausweichlichen Selbstbezüglichkeit, die das Zugabteil und die Reise für ihn bedeuten, auszubrechen:

Je ne puis espérer me sauver seul. Tout le sang, tout le sable de mes jours s'épuiserait en vain dans cet effort pour me consolider. Donc préparer, permettre, par exemple au moyen d'un livre, à cette liberté future hors de notre portée, lui permettre, dans une mesure si infime soit-elle, de se constituer, de s'établir (ebd.).

Die titelgebende *Modification* liegt jedoch weniger in der inneren Wandlung des Protagonisten⁵ oder der gerade noch eingeschlagenen Korrektur des anti-bürgerlichen Vorhabens, sondern in der über die Dauer der fast 22-stündigen Zugreise geschehenden und zugleich nachvollzogenen Verschiebungen und Veränderungen in der Perspektive Delmonts auf sich und seine Beziehungen sowie die Entwicklung vom Erlebnis der Reise zum Buch über die Reise. Der Roman

⁵ Diese Interpretation unterstreichen z.B. Patricia Struebig, *La Structure mythique de La Modification de Michel Butor*, New York: Peter Lang, 1994 und Katharina Pfeiffer, *Reisen als Erkenntnis- und Entwicklungsprozess. Elio Vittorinis ‚Conversazione in Sicilia‘ und Michel Butors ‚La Modification‘*, Hamburg: Diplomica Verlag, 2012.

inszeniert so trotz der oben skizzierten ‚Dreiecksgeschichte‘ nur oberflächlich ein „drame bourgeois“⁶, in dem die Entscheidung, Cécile in Rom aus dem Weg zu gehen und sein Leben so weiterzuführen wie bisher, nicht als dramatischer Umschlagpunkt, sondern als unausweichliche Stufe eines mit Beginn der Reise bzw. der Narration in Gang gesetzten Mechanismus dargestellt wird, in dem der Protagonist sich gleichsam als Zahnrad wiederfindet, das der angestoßenen Dynamik folgen muss:

Allez-y vous aussi; ce livre qui vous embarrasse, enfoncez-le dans votre poche et quittez ce compartiment; ce n'est pas que vous ayez vraiment faim puisque vous avez déjà bu un café tout l'heure; ce n'est même pas seulement la routine puisque vous êtes dans un autre train que celui dont vous avez l'habitude, puisque vous subissez un autre horaire, non, cela fait partie de vos décisions, c'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu (M 21).

Dabei testet Butor die Grenzen des klassischen Bildungsromans ebenso aus wie die des realistischen Romans, indem jedoch weniger die mehr oder minder erfolgreiche Auseinandersetzung eines Individuums mit der Welt nachvollzogen wird, an dessen Ende ein solchermaßen ‚gebildetes‘ Produkt steht, vielmehr wird die Veränderung als langsamer Prozess der Transgression dargestellt, wobei der Protagonist, der nicht nur Subjekt, sondern auch Objekt dieses Vorgangs ist, nicht die ‚Schule des Lebens‘, sondern eine ‚Schule des Sehens‘⁷ besucht. Das Zugabteil, „cette salle d'attente mobile“ (M 55), und die Mitfahrenden werden Gegenstände genauer Beobachtung⁸, womit sich Delmont einerseits die Zeit vertreibt, andererseits soll ihn dieses Verankern des Blicks in der gegenständlichen Wirklichkeit jedoch auch vor den Zweifeln und düsteren Gedanken befreien, die sein Vorhaben gefährden (vgl. M 156). Allerdings wird gerade diese konkrete Wirklichkeit zum Auslöser und Trigger der kreisenden Gedanken, die so zugleich der Fixierung in der konkreten Gegenwart dienen, aber auch immer wieder neue Erinnerungsschleifen und Visionen zukünftiger Bahnfahrten anstoßen, sodass sich ein komplexes Panorama der Wiederholungen und Überlagerungen eröffnet, in dem die Gegenstände und Personen nicht als Metaphern für den Modifikationsprozess fungieren, sondern selbst Träger dieser Metamorphose sind.

Diese Wende zu einem formalen Realismus, der im Kontext dieser Arbeit bereits ansatzweise für *Ulysses*, *Between the Acts* und *Tauben im Gras* festgestellt werden konnte,

⁶ René Marill Albérès, *Michel Butor*, Paris: Éditions Universitaires, 1964, S. 73. Albérès ordnet den Roman einer ‚klassischen‘ Phase zu, in der der Autor sich traditionellen Themen des realistischen Romans zuwendet und dessen Grenzen austestet, um das Profil des ‚neuen Romans‘ zu schärfen (vgl. Ebd. S. 65-76).

⁷ Diesen Begriff bringt Mireille Calle-Gruber für den Nouveau roman auf (Vgl. Dies., *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris: Champion, 2001, S. 139).

⁸ Die Charakterisierungen der Mitreisenden, die Delmont hypothetisch vornimmt, erinnern an die praktische Unterrichtsstunde in „der Kunst zu schauen“, die der ältere Vetter in E.T.A. Hoffmanns Erzählung dem Jüngeren angedeihen lässt (E.T.A. Hoffmann, *Des Veters Eckfenster*, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 7).

zeichnet den Roman als ein Hauptwerk des französischen *Nouveau roman* aus. Butor gilt neben den ebenfalls in den 50er und 60er-Jahren im Pariser Verlagshaus Minuit unter Jérôme Lindon veröffentlichten Autor:innen Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Jean Ricardou, Claude Ollier, Robert Pinget und Alain Robbe-Grillet zu den Hauptvertretern des Genres, das allerdings keine eigene literarische Schule darstellt oder die ein gemeinsames Manifest herausgegeben hat. Stattdessen teilen diese Schreibenden eine gemeinsame Ästhetik, die sich darum bemüht, eine zeitgenössische und zeitgemäße französische Romanform zu finden, die sich vom Epigontum der Romane des 19. Jahrhunderts befreit. Gekennzeichnet sind diese Romane von der Überzeugung, dem realistischen Roman Balzacscher Prägung mit einer neuen, an den wissenschaftlichen, psychologischen und philosophischen Erkenntnissen der Zeit orientierten Ästhetik zu begegnen, die aus einem tiefgehenden Zweifel an der auf Identifikation und Illusion beruhenden Repräsentation von Figuren und Welt hervorgeht. Nathalie Sarraute findet sich so in einem ‚Zeitalter des Argwohns‘ wieder, in dem das mangelnde Vertrauen von Lesenden in die Figuren der Romane als Krankheitssymptom des zeitgenössischen Romans diagnostiziert wird, der immer noch den idealisierten Traditionen des 19. Jahrhunderts verhaftet sei.⁹ Gegen das unhinterfragte Primat der realistischen Ästhetik dieser Romane richtet sich auch Alain Robbe-Grillet, der mit dem 1963 unter dem Titel *Pour un nouveau roman* herausgegebenen Sammelband von zwischen 1955 und 1963 entstandenen Essays seinen Status als Cheftheoretiker des Genres¹⁰ einnimmt. Robbe-Grillet betrachtet in diesen Essays die von außen konstatierte¹¹ Erscheinung und Entwicklung des literarischen Phänomens, an dem er selbst als wesentlicher Akteur beteiligt ist, und bemüht sich so nachträglich um eine Theorie des *Nouveau roman*: „Si bien qu’il me suffira de passer en revue les principales parmi ces absurdes idées reçues, qui circulent de plume en bouche à son propos, pour donner une bonne idée d’ensemble de la démarche réelle de notre mouvement.“¹² Gegen die ausführlichen Beschreibungen der

⁹ Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris: Éditions Gallimard, 1989, S. 57-79. Hier: 63f.

¹⁰ Vgl. Francine Dugast-Portes, „Alain Robbe-Grillet. Le pape du nouveau roman?“, in: *Magazine littéraire* 402, 2001, S. 40-43.

¹¹ Der Begriff *Nouveau Roman* wurde erstmals vom Literaturkritiker Émile Henriot für Robbe-Grillet’s 1957 erschienenen Roman *La Jalousie* und die Neuauflage von Sarrautes *Tropismes* (1939) im selben Jahr bei Minuit angewendet und markiert das Neue dieser Werke als Ende des Primats des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts: „Robbe-Grillet estime que le temps est fini du roman à l’ancienne mode, le roman à base de psychologie, dont ont usé diversement Mme de La Fayette, Balzac et Stendhal, ou Flaubert, parce que la psychologie est artificielle et subjective au psychologue. Celui-ci, selon son humeur, sa culture et ses traditions, ne donne des êtres qu’il analyse et de l’univers qu’il décrit qu’une idée toute personnelle, à quoi échappent ses modèles, différents de la représentation qu’il s’en fait“ (Émile Henriot, „Un ‚Nouveau Roman‘: ‚La Jalousie‘ d’Alain Robbe-Grillet, et ‚Tropismes‘ de Nathalie Sarraute, in: *Le Monde* (22. Mai 1957), https://www.lemonde.fr/archives/article/1957/05/22/la-jalousie-d-alain-robbe-grillet-tropismes-de-nathalie-sarraute_3134252_1819218.html?xtmc=nouveau_roman&xtcr=8 (zuletzt aufgerufen am 03.07.2022).

¹² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris: Éditions de Minuit, 2013, S. 143. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „NR“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

Romane des 19. Jahrhunderts, deren Funktion es gewesen sei, „de planter un décor, de définir le cadre de l’action, de présenter l’apparence physique de ses protagonistes“, womit das Ziel verfolgt worden sei, eine vorher existierende Wirklichkeit möglichst realistisch zu reproduzieren (NR 158f.), stellt Robbe-Grillet einen Modus der literarischen Beschreibung, der kaum weniger um Genauigkeit bemüht ist, jedoch nicht als Mittel zum Zweck eingesetzt werde:

Le souci de précision qui confine parfois au délire (ces notions si peu visuelles de ‚droite‘ et de ‚gauche‘, ces comptages, ces mensurations, ces repères géométriques) ne parvient pas à empêcher le monde d’être mouvant jusque dans ses aspects les plus matériels, et même au sein de son apparente immobilité. Il ne s’agit plus ici de temps qui coule, puisque paradoxalement les gestes ne sont au contraire donnés que figés. C’est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l’homme et sans cesse en train de s’inventer dans l’esprit de l’homme. Tout l’intérêt des pages descriptives – c’est-à-dire la place de l’homme dans ces pages – n’est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description (NR 161).

Mit dieser Kritik eröffnet sich auch ein grundsätzlicher Zweifel an der weltabbildenden Funktion von repräsentativer Kunst. Vor allem der Roman, der so seit Anbeginn seiner Entwicklung als besonders ‚welthaltiges‘ Medium der Darstellung gilt, wird in den Romanexperimenten der *Nouveau romanciers* daraufhin auf die Probe gestellt. Statt eines mimetischen Verhältnisses von Welt und Kunstwerk arbeiten diese Texte mit einem „réalisme plus vrai qui est visé,“¹³ wie Sonia Lagerwall feststellt. Die so gleichsam um perspektivische Dreidimensionalität bemühte realistische Ästhetik des 19. Jahrhunderts, die wie die Perspektive konstruierende Kunst seit der Renaissance ihren Realismuseffekt mit der Illusion einer räumlichen Tiefenstaffelung erzielt, wird von einer Ästhetik der Oberfläche abgelöst, die solche Rahmungen als textuelles Verfahren aufdeckt. Die von Moretti als ‚fillers‘ definierten Beschreibungen¹⁴ verschwinden jedoch nicht, sondern werden umfunktioniert. Statt der Konstruktion einer ‚realistischen‘ Hintergrundkulisse für die im Vordergrund stehende Entwicklung der Charaktere, werden die zahlreichen Beschreibungen eingesetzt, um diese Tiefenperspektive als Illusion aufzudecken, indem das Wahrnehmen der Details selbst thematisiert wird. Ausschweifende, oder – wie Robbe-Grillet nicht wenig selbstkritisch anmerkt – an das Delirium grenzende – wobei dies sowohl die scheinbare Selbstbewegung des Textflusses wie den Zustand der Lesenden bezeichnet – Beschreibungen, die jeden Gegenstand in seine Partikel zerlegen und so zu einer potenziell unendlichen Summe an Details führen, die den Rahmen des *discours* zu sprengen drohen, weisen so schließlich auf die zwar notwendige, aber dennoch künstliche Selektivität der Repräsentation in jedem Kunstwerk hin. Die Objektivität realistischer Romane wird so ebenfalls als Illusion

¹³ Sonia Lagerwall, *Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de ‚La Modification‘ de Michel Butor*, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2007, S. 7.

¹⁴ Vgl. Moretti, „Serious Century“, S. 372.

markiert und Sprache als nur begrenzt taugliches Vehikel für die Darstellung von Wirklichkeit charakterisiert,¹⁵ ohne dabei jedoch Sprachkritik im eigentlichen Sinne zu betreiben. So geht es diesen Texten nicht darum, aufzuzeigen, dass und wie das sprachliche Kunstwerk an der Nichtabbildbarkeit der Wirklichkeit scheitert, sondern darum, die Grenzen eines solchen mimetischen Realismusbegriffs zu markieren und dabei zugleich einen neuen Realismusbegriff auszutesten und zu etablieren, der diese Grenzen und seine eigene Gemachtheit ständig reflektiert. So sind *Nouveaux romans* auch nicht als Ausprägungen eines hermetischen Ästhetizismus zu verstehen, stattdessen schreiben sie den Lesenden eine besondere Rolle zu, indem die Lektüre eines solchen Romans gleichsam zu einem ‚neuen Blick‘ auf die Wirklichkeit verhilft: Die unzähligen trivialen Details der Beschreibungen, die so überhaupt erst sichtbar gemacht werden, werden zur Quelle der Faszination. Nicht das Was, sondern das Wie der Wahrnehmung rückt in den Vordergrund. Der *Nouveau roman*, so könnte man sagen, setzt sich selbst und den Lesenden so die alltägliche Brille auf, indem er selbst eine Aufmerksamkeitsverschiebung vornimmt. Butors Roman stellt diesen performativen Ansatz bereits prominent im Titel aus.

Die doppelte Optik, die benötigt wird, um eine Metamorphose darzustellen, die sich quasi selbst beobachtet, wird in *La Modification* damit umgesetzt, dass der Protagonist des Romans konsequent von sich in der zweiten Person spricht:

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arcechez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans nos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins (M 7).

Die Selbstadressierung der Erzählinstanz hat dabei mehrere Funktionen: Zunächst dient sie dazu, den Roman von der Psychologie des inneren Monologs zu distanzieren, vor allem können so jedoch zwei Geschichten der Transformation erzählt werden: Einerseits Delmonts Reise und die oben beschriebene Planänderung, die der Roman der Ästhetik eines formalen Realismus folgend auch strukturell umsetzt: *La Modification* besteht aus drei Teilen, die jeweils in drei weitere Kapitel aufgeteilt sind. Jeder dieser Teile erzählt einen Reiseabschnitt, die Kapitelunterbrechungen markieren das Verlassen des Zugabteils für einen Besuch im Speisewagen, der Zugtoilette oder um sich die Beine bei einem Halt kurz zu vertreten, wobei die Seitenumbrüche

¹⁵ Für eine ausführliche Darstellung des *Nouveau roman* vgl. Galia Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2006.

und Kapitelüberschriften gleichsam zu Platzhaltern für diese Leerstellen der Diegese werden. Die Binnenstruktur der drei Kapitel, deren Reihenfolge die Veränderung des Plans selbst nachzeichnet – trotz erster Zweifel wird am Plan festgehalten, die Planänderung und das Reflektieren der bereits vollzogenen Modifikation¹⁶ – werden so zu Mikro-Schauplätzen der Transgression, die sich als Überlagerung verschiedener temporaler Ebenen mit der Gegenwart des Zugabteils und der vergehenden Zeit der Reise gestalten¹⁷. Die Übergänge der einzelnen Ebenen der Diegese werden dabei sowohl durch Leerzeilen oder Umbrüche und durch wiederkehrende Phrasen markiert, die im Folgenden besonderes Augenmerk erhalten sollen. Indem das Tempus vom Präsens, zum Futur und im dritten Teil dann zum Futur antérieur wechselt, wird dieser Transformationsprozess im Werden nachvollzogen. Das zeitdeckende Erzählen¹⁸ betrifft so jedoch nicht nur die Ebene des Erlebens dieser 22-stündigen Zugfahrt, sondern vollzieht gleichsam nach, wie dieses Erlebnis in das antizipierte literarische Werk übertragen wird.¹⁹ Für Butor besitzt das Erzählen in der zweiten Person die Fähigkeit, den zeitlichen Versatz zwischen Erlebnis und Versprachlichung, den auch der innere Monolog nur ausklammern, nicht aber technisch lösen könne, als einzige narrative Form der Gleichzeitigkeit zu überwinden:

Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconteur ou se la raconteur, la première personne s'imposerait: il donnerait son témoignage. Mais il s'agit de lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement. Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur emersion.²⁰

¹⁶ Vgl. hierzu die ähnliche Struktur des gescheiterten Bildungswegs Frédéric Moreaus in Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale* (1869). Patricia Struebig differenziert so drei parallele Eisenbahnreisen: Die „trajet actuel de Paris à Rome“ bezieht sich so auf Delmonts Entschluss, dass ihm überdrüssig gewordene Leben mit seiner Familie in Paris hinter sich zu lassen, die „trajet imaginé pour ramener Cécile à Paris“ findet nur als Durchspielen der möglichen zukünftigen Folgen der Romreise im Geist des Protagonisten statt, während die „trajet projeté de la future de Léon“ den aus den beiden anderen Fahrten gezogenen Erkenntnisgewinn darstelle (vgl. Struebig, *La Structure mythique*, S. 47f.).

¹⁷ Als Maßstab der äußeren Zeit dient der Fahrplan, „l'édition du 2 octobre 1955, service d'hiver, valable jusqu'au 2 juin 1956 inclus“ (M 26), mit dessen Hilfe sich genaue Datierungen der Zugreise nachvollziehen lassen. Françoise Rossum-Guyon nimmt eine solche Untersuchung der räumlichen und temporalen Verweise vor, mit der sie das durch die Haltestellen markierte lineare Vergehen der Zeit als Fortbewegung im Raum mit den ‚inneren Reisen‘ in Beziehung setzt. Insgesamt kann Rossum-Guyon so sieben Erzählstränge differenzieren (Dies., *Critique du roman. Essai sur ‚La Modification‘ de Michel Butor*, Paris: Gallimard, 1970, S. 230f. und S. 291-295).

¹⁸ Evgenia Iliopoulou verweist auf diese Technik in Filmen der *Nouvelle Vague* (vgl. Dies., *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling*, Bielefeld: transcript, 2019, S. 189). Vgl. dazu der sowohl von Sarraute wie Robbe-Grillet mehrfach markierte Hinweis auf die Ästhetik des Films bzw. Kinos als Modell für das eigene Schreiben, wobei Robbe-Grillet deutlich macht, dass es dem *nouveau roman* nicht um eine filmische Schreibweise gehe (vgl. Sarraute, *L'ère du soupçon*, S. 78 und Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S. 157 und 161).

¹⁹ Vgl. Iliopoulou, *Because of You*, S. 188.

²⁰ Michel Butor, „L'usage des pronoms personnels dans le roman“, in: Ders., *Répertoire II. Études et conférences 1959-1963*, Paris: Éditions de Minuit, 1964, S. 61-72. Hier: S. 66.

Immer dann, wenn man ein wirkliches Fortschreiten in der Bewusstwerdung als Entstehen einer sprachlichen Äußerung beschreiben wolle, so Butor weiter, sei die zweite Person am wirksamsten.²¹ Der Protagonist wird so mit einer variablen Perspektive ausgerüstet, die ihn sowohl als unmittelbar erlebende Erzählinstanz der Reise wie als distanzierten, nachträglichen Autor dieser Episode etabliert. Mittels dieser konstruierten doppelten Optik wird die Wahrnehmung zum Maßstab eines sich selbst beobachtenden ‚*réalisme plus vrai*‘, der das epistemische Potenzial der Perzeption als ein Wiedererkennen von visuellen Ähnlichkeitsverhältnissen inszeniert, die dieser ‚Roman über das Sehen‘²² wiederum als ein textuelles Phänomen der Wiederholung einzelner Varianten in anderen Kontexten vorstellt. Die Varianten des Sehens werden – so meine These – über einen visuellen und ästhetischen Diskurs als performative Akte des *Mise en abyme* dargestellt, die das Format des Tages als visuelles textuelles Verfahren der mehrfachen Kadrierung inszenieren. Die Dauer von 24 bzw. in diesem Fall von knapp 22 Stunden ist das spatio-temporellen Maß eines Zeitraums, der in *La Modification* nicht nur über den Schauplatz des geschlossenen Zugabteils thematisiert, sondern als komplexes System von Szenen optischer Rahmung und inszenierter Perzeptions-Kontexte in seiner Raumzeitlichkeit ausgemessen wird. Das Maß des Tages trägt so funktional und formal zu einer Vergegenwärtigungsstrategie bei, die sich nicht nur vor dem Hintergrund des *Nouveau roman* als Ausdruck eines formalen Realismus einordnen lässt, sondern sich auch an der Frage nach der Repräsentation des Alltäglichen als besonderer Modus der Wahrnehmung beteiligt.

4.4.1 Paris oder Rom? Oppositionen versus Relationen

Für Michel Butor, dessen Vater nach dem Ersten Weltkrieg bei der Eisenbahnverwaltung angestellt war, besitzt die staatliche Eisenbahngesellschaft nicht nur als zuverlässiger Arbeitgeber eine große Faszination:

[L]a SNCF représentait à mes yeux un modèle idéal d'organisation sociale. Mon père était heureux dans son métier, il avait la certitude d'être le rouage d'une gigantesque machine extrêmement bien huilée, totalement harmonieuse, et il m'a transmis ce sentiment de façon très forte: il voyait dans la SNCF la réalisation d'une utopie égalitaire, le contraire même du cynisme capitaliste. Il était très fier d'appartenir

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. „Rather than with the object itself, Butor is concerned with the perception of that object. The focus of the reader has been redirected from the object to the intentionalizing consciousness of the perceiving subject. [...] Butor's interest is in the way in which a man sees, not in what is actually seen” (Lois Oppenheim, *Intentionality and Intersubjectivity. A Phenomenological Study of Butor's 'La Modification'*, Lexington: French Forum Publishers, 1980, S. 27f.).

à ce grand service public, où chacun se respectait, et d'ont j'avais, moi, une image quasi mythique: parfaite synchronisation du temps et de l'espace.²³

Im vom Vater gezeichneten Bild eines gut geölten Mechanismus, der Raum und Zeit miteinander synchronisiert, findet der Schreibende ein Modell, das ihm in *La Modification* als äußerer Rahmen für den titelgebenden Prozess der Veränderung dient. Die Fahrt mit der Nummer D 609 (vgl. M 29) bezeichnet dabei sowohl die räumliche Distanz zwischen den Bahnhöfen Gare de Lyon in Paris und Roma Termini wie die Dauer der Fahrt von 21 Stunden und 35 Minuten (vgl. M 30f.). Doch während der Vater Butors die verbindende Funktion des Schienennetzes und der Züge bewundert, besteigt Léon Delmont den Zug, um den Prozess einer Trennung anzustoßen. Mit der Entscheidung, seine Frau und seine Kinder zu verlassen, um ein neues Leben mit der Geliebten zu beginnen, werden die beiden Städte zu gegensätzlichen Polen, vor denen Delmont flieht bzw. zu denen es ihn hinzieht: Während Paris so zum Sinnbild der „bourgeoise hypocrisie“ einer lieblosen Ehe und der ihn versklavenden Hölle des Alltags (vgl. M 24), deren zahlreichen kleinen Ärgernisse und die Verachtung der eigenen Kinder (vgl. M 38) ihn in die Zange nehmen „comme une pince, comme les mains d'un étrangleur“ (ebd.), stilisiert wird, verspricht Rom vor allem die heilende Wirkung durch die junge Cécile, „cette magicienne qui par la grâce d'un seul de ses regards vous délire de toute de cette horrible caricature d'existence, vous rend à vous-même dans un beinfaissant oubli de ces meubles, de ces repas, de ce corps tôt fané, de cette famille harassante“ (M 40). Der Ausbruch aus diesen als „asphyxie menaçante“ (M 36) empfundenen Routinen, der nicht nur in der scheinbar endgültigen Entscheidung liegt, all das hinter sich zu lassen, sondern auch eine Ausnahme zu seinen gewöhnlichen Bahnreisen darstellt – dies betrifft nicht nur die außerplanmäßige zweite Reise innerhalb eines Monats, sondern auch das Reisedatum an einem Freitag, die Wahl eines langsameren Zuges und die Nutzung der Dritten Klasse (vgl. M 29) – wird dabei selbst zum Akt der Befreiung, „un rajeunissement, un grand nettoyage de [...] corps et de [...] tête“ (M 23). Bereits die Zugreise wird als „jours de vacances“ (M 41) zum glücksverheißenden Neubeginn einer strahlenden Zukunft (vgl. 24), und der diese Reise auf ihre temporalen und spatialen Daten reduzierende Fahrplan (vgl. 28f.) zum „talisman, la clé, le gage d'issue, d'une arrivée dans une Rome lumineuse, de cette cure de jeunesse dont le caractère clandestin accentue l'aspect magique“ (M 39). Während mit dem Besteigen des Zuges so weniger Paris als seine Ehefrau Henriette, „ce cadavre inquisiteur, [...] [ce] statue[] de cire“ (ebd.) hinter sich gelassen werden soll, ist es allerdings nicht Cécile selbst, sondern die Stadt Rom, die Delmont lockt. Scheint so zunächst eine

²³ Butor, *Curriculum vitae*, S. 10.

ausgeglichene Gegensätzlichkeit der Pole Paris/Henriette und Rom/Cécile aufgebaut zu werden, stellt sich bereits früh heraus, dass diese Dichotomie in sich schief ist. So nimmt zwar mit jedem gefahrenen Kilometer und jeder vergangenen Minute die Distanz zu Paris und Henriette zu, doch gleichzeitig verliert Cécile immer stärker an verheißungsvoller Kontur²⁴ und damit an symbolischer Funktion. Prinzip der Liebesbeziehung von Delmont und Cécile ist „[une] communauté romaine, [une] communion dans le lieu, [un] terrain dans lequel [leur] amour s’enracine“ (M 96f.), die jedoch, wie er bald feststellt, nicht auf einen anderen Ort übertragbar ist. Was er an Rom liebt, ist nicht Cécile, sondern die Stadt selbst, die jedoch auch zunehmend an Bedeutung verliert:

Les forces qui s’accumulaient déjà depuis longtemps ont explosé dans la décision de ce voyage, mais les effets de la déflagration ne se sont pas arrêtés là, car, dans la mise à exécution de ce rêve longtemps caressé, vous avez été contraint de vous rendre compte que votre amour pour Cécile est sous le signe de cette énorme étoile, et que si vous désiriez la faire venir à Paris, c’était dans le dessein de vous rendre par son intermédiaire Rome présente tous les jours; mais il se trouve que, dans sa venue en ce lieu de votre vie quotidienne, elle perd ses pouvoirs d’intermédiaire, elle n’apparaît plus que comme une femme parmi les autres, une nouvelle Henriette avec laquelle, dans cette espèce de substitut du mariage que vous aviez l’intention d’instaurer, des difficultés de la même sorte apparaîtraient, mais pires à cause de l’absence perpétuellement rappelée de cette cite qu’elle devait rapprocher (M 278f.).

Als Sehnsuchtsort, Fluchtpunkt und Illusion einer verlorenen imperial-zentralistischen Weltordnung – „pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre“ (M 279) – wird Rom mythologisiert und dient dem Protagonisten als idealisiertes Gegenmodell zu einem Lebens- und Ichgefühl, das seinen Mittelpunkt verloren hat. Die mit diesem Raummodell verbundene Ordnung von Zentrum und Peripherie, vor deren Hintergrund jeder gefahrene Kilometer dazu führen müsste, zur inneren Sammlung und emotionalen Stabilität beizutragen, der Weg also das Ziel für eine Rekonstruktion der verloren geglaubten stabilen Mitte wäre, stellt sich als problematisch heraus, denn so lässt sich – wie Delmont kurz vor der Einfahrt in den römischen Bahnhof feststellt – dieses räumliche Modell von Distanzierung und Annäherung auch auf andere Städte übertragen, sogar Paris selbst, „l’étoile noire des chemins de fer sur la France“ (ebd.). So verliert nicht nur Cécile, die von Beginn an vergleichsweise wenige Distinktionsmerkmale zugeschrieben bekommt und so trotz ihrer symbolischen Zuschreibung als Vertreterin Roms eher blass bleibt, sondern vor allem die ‚ewige Stadt‘ an Bedeutung als Distinktionsfaktor zum Pariser Leben und Alltag. Die mühselig aufrechtgehaltene Opposition wird zunehmend aufgelöst, die beiden Frauen und die beiden Städte kommen sich

²⁴ Elisabeth Giesenhausen unterstreicht in ihrer raumsemantischen Arbeit die Rolle der Stadt Rom als Verführerin (vgl. Dies., *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 2002, S. 74-92. Hier: S. 74).

nicht nur räumlich näher²⁵, sondern fangen auch an, sich zu gleichen. Der initiale Plan kommt so gleichsam unter die Räder der Ausführung. Die Zugfahrt, die Distanz schaffen und diese verstetigen soll, wird zum Vehikel der Verbindung zwischen den beiden oppositionellen Polen:

Mais il n'est plus temps maintenant, leurs chaînes solidement affermies par ce voyage se déroulent avec sûr mouvement même du train, et malgré tous vos efforts pour vous en dégager, pour tourner votre attention ailleurs, vers cette décision que vous sentez vous échapper, les voici qui vous entraînent dans leurs engrenages (M 162).

Die Zweifel, die dieser Gewissheit vorausgehen und sich bereits früh als „crispations de [...] nerfs“ und „inquiétude qui gêne la circulation de [...] sang“ (M 24) abzeichnen, lassen sich nicht von den rhythmischen Zugbewegungen, der einschläfernden Monotonie der Geräusche oder den von den vielen vorherigen Fahrten nur zu gut bekannten vorbeiziehenden Landschaften einschläfern; ganz im Gegenteil führen sie dazu, dass die visuelle Aufmerksamkeit geschärft wird.

Die beschriebene Auflösung des eingangs als handlungsauslösendes und -vorantreibendes, dichotomes Spannungsverhältnis von Paris/Henriette und Rom/Cécile geschieht dabei weniger als Entspannung zweier gegensätzlicher Pole, sondern vollzieht sich im Modus eines räumlichen Einebnens, bei dem die oben geschilderte Darstellung Roms als geographisches, politisches und kulturelles Zentrum durch eine schematische Darstellung des zentralistisch organisierten französischen Schienennetzes überschrieben wird, welches die Beziehung von Zentrum und Peripherie nur noch graphisch darstellt. Diese Auflösung eines Modells von sich zentral akkumulierender Bedeutung zugunsten eines Modells der Fläche, das einzelne Punkte in Relation zueinander anordnet und Distanzen abbildet, so also gleichsam nur noch einen zweidimensionalen geometrischen Mittelpunkt darstellt, findet sich nicht nur als

carte schématique de la région sud-est où seules les côtes méditerranéennes et les frontières sont indiquées d'un trait léger pour aider à la recherche des villes situées approximativement, jointes d'épaisses ou minces lignes droites, tel un réseau de craquelures, telle l'armature de plomb d'un vitrail au sujet perdu (M 45f.)

²⁵ Eine solche räumliche und persönliche Annäherung findet tatsächlich statt. Delmont bringt Cécile für eine Urlaubsreise mit nach Paris, bringt sie dort einem möglichst weit von der Wohnung der Familie, 15 place du Panthéon, unter (vgl. M 170) und verbietet sich öffentliche Liebesbekundungen (vgl. M 175). Da die Rive Gauche aufgrund der Nähe der Familie und die Rive Droite durch die Lage des Büros der Firma Scabelli für gemeinsame Spaziergänge ausscheiden, bleibt nur die Île de la Cité, das historische und geographische Zentrum Paris. Dennoch bringt er Cécile als vermeintliche Kollegin zu einem Abendessen in die Wohnung, bei dem sich die Ehefrau und die Geliebte erstaunlich gut verstehen (vgl. M 184ff.). Bei der Verabschiedung Céciles vor ihrer Rückreise nach Rom werden bereits erste Zweifel an der Beziehung laut (vgl. 149).

auf dem Umschlag des Fahrplans wieder, sondern charakterisiert die titelgebende Modifikation als mehrfach diskursivierte Verschiebung von einem Modell der symbolischen Aufladung per konstruierter Gegensätzlichkeit hin zu einem Modell, das die Horizontalität betont. Dabei wird diese Transgression vor allem als Modus der visuellen Wahrnehmung und einem daraus resultierenden ‚kartographischen Raummodell‘²⁶ diskursiviert, in der sich der ‚Augenmensch‘²⁷ Delmont schult. Eine besondere Bedeutung nimmt dabei eine Szene der Ekphrasis ein, die im Folgenden als paradigmatische Lehrstunde im ‚Neuen Sehen‘ näher untersucht werden soll.

4.4.2 ‚À l’école du regard‘: Rom in Paris sehen

Nach der letzten regulären Romreise zögert der Protagonist sein Heimkommen hinaus:

[...] [L]undi dernier, comme vous veniez d’arriver par le Rome-express à neuf heures, [...] au lieu de quitter immédiatement la gare de Lyon comme d’habitude, de prendre un taxi et d’aller chez vous, quinze place du Panthéon, pour vous raser et vous baigner avant de descendre jusqu’au garage de la rue de l’Estrapade prendre votre voiture afin de vous rendre à votre bureau, vous avez cherché s’il n’y avait pas dans le grand hall l’équivalent d’un Albergo Diurno, et en effet vous avez trouvé un petit établissement de bains où vous vous êtes nettoyé dans un baignoire à vrai dire d’une propreté douteuse; puis, comme à vos retours de Rome vous n’êtes pas en général à votre bureau avant dix heures et demie, vous avez profité du temps qui vous restait pour flâner un peu, tel un touriste romain à Paris, comme si c’était Rome votre habitation régulière et que vous ne vinssiez à Paris que de temps en temps, tous le deux mois ou tous les mois à la rigueur, pour vos affaires (M 60f.).

Wie um sich weiter der Illusion hinzugeben, Rom noch nicht ganz hinter sich gelassen zu haben, verzögert Delmont nicht nur den Gang ins Büro, sondern auch die Rückkehr zu seiner Familie. Stattdessen nimmt er sich die Zeit, um das eigentlich so verhasste, kalte Paris²⁸, das an diesem Tag trotz der herbstlichen Jahreszeit angenehm warm ist – „il faisait vraiment assez beau pour un mois de novembre" (M 61) – in der aufgesetzten Rolle eines Touristen zu durchlaufen. Sein Weg führt ihn dabei entlang touristischer Highlights über die Seine zum Jardin de Plantes, auf die Îles Saint-Louis und de la Cité, mit dem Bus zum Place du Palais Royal und von dort nach

²⁶ Michel de Certeau unterscheidet zwei Arten der Raumerkundung und -beschreibung: „Les descriptions orales de lieux, narrés logis, récits de la rue, représentent un premier et immense corpus. [...] C. linde et W. Labov reconnaissent deux types distincts qu’ils appellent l’un ‚carte‘ (*map*) et l’autre ‚parcours‘ (*tour*). [...] [L]a description oscille entre les termes d’une alternative: ou bien *voir* (c’est la connaissance d’un ordre des lieux), ou bien *aller* (ce sont des actions spatialisantes). Ou bien elle présentera un *tableau* (il y a’...), ou bien elle organisera de *mouvements* (tu entres, tu traverses, tu tournes’...) (IQ I 175f. Hervorhebungen im Original).

²⁷ Vgl. Lagerwall, *Quand les mots font image*, S. 93.

²⁸ Der Gegensatz, des kalten „automne parisien“ und des römischen „printemps retrouvé“ (M 43) ist eine weitere Dichotomie, die von Delmont zunächst aufrechterhalten wird, bevor sich auch diese Pole angleichen.

einem außerhäusigen, so ebenfalls außerhalb der Norm stehenden, Mittagessen weiter zum Louvre, von wo aus er gleichsam selbst zur Kamera eines der zahlreichen, auf den Beginn ihrer Stadtführung wartenden Paris-Besuchenden wird (vgl. M 64), die die vielfach fotografierte und inzwischen ikonische²⁹ Sichtachse von den Tuileries bis zum Arc de Triomphe einfängt: „Au moment où vous êtes passé entre les trois mauvaises statues représentant les fils de Caïn cachés dans leur square et l’arc de triomphe du Carrousel, vous avez vu derrière lui et devant celui, lointain, de l’Etoile, se dresser l’aiguille grise de l’obélisque“ (M 63f.). Während der touristische Kamerablick so drei prominente Pariser Wahrzeichen in einem Bildraum versammelt und in einer räumlichen Tiefendimension von Nähe und Distanz staffelt, wird dieses räumliche Sehen von zwei als Diptychon konzipierten Gemälden im Louvre herausgefordert.

Entgegen dem Vorsatz, Paris durch die Optik eines Touristen zu betrachten, lässt Delmont die berühmten Kunstwerke des Museums unbeachtet hinter sich (vgl. 64). Erst im Saal mit Gemälden aus dem 18. Jahrhundert bleibt sein Blick hängen, allerdings sind nicht Werke berühmter Künstler Gegenstand seines Interesses – „[v]otre regard glissait sur les Guardi et les Magnasco [...], sur les Watteau et les Chardin [...], sur [...] les Fragonard, [...] [sur les] Goya et [...] les David“ (ebd.)³⁰ –, sondern zwei Werke eines als drittklassig eingeordneten Malers (vgl. M 64)³¹:

Pannini, représentant deux collections imaginaires, exposées dans de très hautes salles largement ouvertes où des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, en faisant des gestes d’admiration, d’intérêt, de surprise, de perplexité, comme les visiteurs dans la Sixtine, avec ceci de remarquable qu’il n’y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints, comme s’il avait voulu figurer sur ses toiles la réussite de ce projet commun à tant d’artistes de son temps: donner un équivalent absolu de la réalité, le chapiteau peint devenant indiscernable du chapiteau réel, à part le cadre qui l’entoure, de même que les grands architectes illusionnistes du baroque romain peignent dans l’espace et donnent à imaginer, grâce à leurs merveilleux systèmes de signes, leurs agrégations de pilastres, et leurs voluptueuses courbes, des monuments rivalisant enfin dans l’effet et le prestige avec les énormes masses réelles des ruines antiques qu’ils avaient perpétuellement sous les yeux et qui les humiliaient, intégrant méthodiquement les détails de leur ornementation comme base même de leur langage (M 64f.).

Angezogen vom ‚römischen Sujet‘ der beiden „tableaux symétriques“ – das eine zeigt eine „galeries de vues de la Rome moderne“, das andere eine „galeries de vues de la Rome antique“ (M 65) – geht Delmonts Versuch, durch diesen Museumsbesuch seine ‚römische Existenz‘ zu

²⁹ Aktuelle Aufnahmen ‚verlängern‘ diese Sichtachse bis zum Grande Arche, dem markanten modernen Triumphbogen im westlich von der Pariser Innenstadt liegenden La Défense, das in den 1980er Jahren als neuer Stadtteil mit administrativer Funktion gegründet wurde.

³⁰ Für eine stilistische Einordnung dieser Werke vgl. Lagerwall, *Quand les mots font image*, S. 117.

³¹ Sowohl Jean Duffy als auch Lagerwall weisen auf Panninis Status als „cet Italien de Paris“ hin, der diese Werke für den im selben Modus durch Paris laufenden Delmont so wichtig mache (Jean Duffy, „Art, Architecture, and Catholicism in Michel Butor’s ‚La Modification‘“, in: *The Modern Language Review* 94:1, 1999, S. 46-60. Hier: S. 53; und vgl. Lagerwall, *Quand les mots font image*, S. 119).

reproduzieren, zunächst auf, denn die beiden Gemälde stellen viele der Monumente und Kunstwerke zusammen, die er zusammen mit Cécile auf ihren Exkursionen durch Rom besucht hat. Die beiden 1759 gemalten Werke Giovanni Paolo Panninis (1691-1765) stellen zwei auf den ersten Blick identisch erscheinende Ausstellungssituationen dar, in denen Wände, Nischen und alle freien Flächen für die Präsentation von Gemälden und Skulpturen genutzt werden. Zeitgenössisch gekleidete Figuren betrachten diese Kunstwerke, weisen dabei gestenhaft auf einzelne Details oder machen Skizzen. Während die gemalte Galerie auf der linken Seite Nachbildungen antiker Skulpturen – darunter der im frühen 16. Jahrhundert gefundene Laokoon-Gruppe und des in der Antiken-Sammlung des Vatikanischen Museums befindlichen Apollo von Belvedere – zwischen Veduten antiker Ruinen oder aus der Antike stammender Bauwerke, wie dem Pantheon oder dem Kolosseum, versammelt, zeigt die auf dem zweiten Gemälde dargestellte Ausstellung Kunstwerke und Architekturansichten aus dem Rom des 17. und 18. Jahrhunderts – mit Repliken des David und der Apollo-und-Daphne-Skulptur sowie Veduten des Petersdoms und des Vierströmebrunnens auf der Piazza Navona gleich mehrere Hauptwerke des Barockkünstlers Bernini. Dabei fällt zunächst die extreme Flächigkeit der beiden Innenansichten auf, denn die Exponate hängen Rahmen an Rahmen, lehnen wie zur Hängung vorbereitet an den Wänden oder sind selbst Teil der ausgemalten Wandnischen und Kuppelgewölbe. Nur der in beiden Gemälden leicht zur linken Seite verschobene Fluchtpunkt, der über die Architektur des Bildraums als weiterer Flügel des Ausstellungsraums konzipiert wird³², erzeugt eine dreidimensionale Tiefe. Diese bildinterne Organisation sowie das horizontale Format greifen so die medialen Charakteristika der dargestellten Architekturansichten auf: Als *Mise en abyme* des Vedutenformats, der seit der Spätrenaissance beliebten Darstellung eines städtischen Panoramas, das im 18. Jahrhundert zum Lieblingssouvenir der Bildungsreise wurde, inszenieren beide Gemälde einen solchen touristischen Blick, der wiederum selbst die touristische Optik des Grand Tour-Reisenden inszeniert und reproduziert, indem der Gegenstand – in der Regel ein architektonisches Monument – bildfüllend, jedoch aus einiger Distanz wahrgenommen, in eine zumeist entvölkerte oder nur mit wenigen als Statisten und räumlicher Maßstab fungierenden Figuren besetzte, urbane Ideallandschaft eingefügt wird. Die Dynamik des *Mise en abyme* weitet sich auch auf die dargestellte Wirklichkeit des Romans aus, in der der Protagonist selbst als Besucher einer Ausstellung bei der Rezeption von Kunst in Szene gesetzt wird. Das

³² Tatsächlich erinnert die so in den Gemälden nur angedeutete Raumfolge von zentralen Räumen und davon abgehenden, verbindenden Galerieflügeln an die Architektur des Louvre selbst. Von dem Fenster zwischen den beiden Kunstwerken Panninis kann der Protagonist auf den zentralen Sully-Flügel mit seinem markanten Uhren-Pavillon sehen: „Commençant à avoir faim, vous avez regardé à travers les carreaux, dans l'intérieur de la cour Carrée où il pleuvait, l'horloge sur le pavillon central qui marquait midi et demi“ (M 69).

panoramatische ‚Best of‘ der römischen Kunst, das den staunenden Betrachtern in den beiden Bildräumen die beschwerliche Romreise erspart und wie ein illustrierter Reiseführer das Bildungserlebnis an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit nachvollziehen lässt, wird von Delmont jedoch mit anderen Augen wahrgenommen. Ihm, der Rom und seine Monumente von den kunsthistorischen Exkursionen mit Cécile kennt, wobei diese aufgrund ihrer persönlichen Ablehnung der christlichen Moralvorstellungen die thematischen Stadtführungen und -erkundungen (vgl. M 123, 125) auf Stätten des heidnisch-antiken Roms beschränkt³³ – die ihm zwischen Ankunft und dem ersehnten Überraschungstreffen mit Cécile zur Verfügung stehende freie Zeit möchte er deshalb für einen Besuch der Vatikanischen Museen nutzen (vgl. M 58) – , versagt der touristische Blick: Als Beobachter dritter Ordnung³⁴ interessiert Delmont weniger das dargestellte Motiv, noch findet er seine Romsehnsucht in den dargestellten Exponaten gestillt, stattdessen zeichnet sich seine oben bereits zitierte Bildinterpretation als Kritik am illusionistischen Effekt der Kunstwerke aus, die typisch für die Ästhetik ihres Entstehungszeitraums sei. Die ‚römische Optik‘, die er sich von Cécile ausgeliehen hat, beeinflusst seine Lesart der Gemälde immens, denn die ‚Gemachtheit‘ der räumlichen Tiefendimension der Bilder kann Delmont nicht ausblenden. Anstelle sich dem Kunstgenuss hinzugeben, wird er immer wieder auf die materielle Oberfläche der Gemälde und damit die nur im Auge des räumlich sehenden Betrachters vorhandene Illusion von Dreidimensionalität zurückgeworfen. Als Kenner und Liebhaber der Originale – zumindest sieht er sich so und meint, damit einen entscheidenden Vorteil gegenüber anderen Betrachtenden zu haben – werden die beiden Panninis zu Sinnbildern einer unauthentischen Kunstepoche, die der Herausforderung der von ihm bevorzugten antiken Kunst nur mit einer Ästhetik der Illusion begegnen kann, die sich der Technik der Kopie und der Figuration des *Mise en abyme* bediene: „Et c’est bien cette mise en balance, cet effort pour relever ce qui depuis le seizième siècle était ressenti comme un constant défi jeté par l’ancien Empire à l’actuelle Eglise, que soulignent les deux tableaux symétriques“ (M 65). Es zeigt sich jedoch, dass diese Kritik am Realismuseffekt der barocken Kunst nur deshalb zustande kommt, da der Kunstkritiker in dieser Szene mit zwei Bildern konfrontiert wird, die ihn zu einer vergleichenden Betrachtung anregen. Noch im dichotomen Denken des Modus ‚Paris versus Rom‘ verhaftet, gelingt es ihm nicht, das interne System zwischen diesen beiden als Diptychon organisierten Bildern zu sehen; für Delmont kann es nur ein ‚authentisches‘ Rombild geben, und das ist das der antiken Überreste.

³³ Vgl. Michel Leiris‘ Beobachtung zur Opposition von Henriette und Cécile: „[L]es deux femmes [...] s’associent l’une à la Rome païenne, l’autre à la Rome chrétienne [...]“ (vgl. Ders., „Le réalisme mythologique de Michel Butor“, in: Butor, *La Modification*, S. 297).

³⁴ Vgl. die konstatierte ‚Dritrangigkeit‘ Panninis (vgl. M 64).

Auch die beiden Bildbeschreibungen vollziehen diesen solchermäßen bereits ‚vorgerahmten‘ Blick nach, der die beiden ‚optischen Spaziergänge‘ durch den Bildraum charakterisiert: Die Ekphrasis der „galleries de vues de la Rome antique“ (M 65) lässt dabei die historischen ebenso wie die medialen und räumlichen Grenzen dieser verbalen Repräsentation einer gleich doppelt medialisierten visuellen Repräsentation³⁵ hinter sich; Leons Blick flaniert so gleichsam mit den dargestellten Figuren durch das antike Rom, bzw. die Ansichten der Überreste und Spolien der antiken Bau- und Kunstwerke zur Zeit der Entstehung des Gemäldes Mitte des 18. Jahrhunderts:

[V]ous vous amusez à reconnaître le Colisée, la basilique de Maxence, le Panthéon, tels qu’ils étaient encore il y a deux cents ans, à peu près au moment où Piranèse les a gravés, ces trois chapiteaux blancs à peine au-dessus du niveau du sol, qui sont ceux du temple de Mars Ultor sous le traits d’Auguste dans le forum de celui-ci, maintenant très hauts sur leurs magnifiques colonnes, le portique du temple d’Antonin et Faustine avec la façade de l’église que l’on avait construite à l’intérieur et que l’on n’a pas encore démolie, l’arc de triomphe de Constantin et celui de Titus alors tout encastré dans les maisons, les thermes de Caracalla en plein milieu de la campagne, et le mystérieux temple rond, dit Minerva Medica, que l’on croise en train lorsqu’on arrive à la gare (ebd.).

Dass diese Bild bzw. die im Gemälde reproduzierten Bilder wiederum selbst nicht das authentische antike Rom, sondern eine mit dem Begriff des Pittoresken auf seine Wirkung und mediale Qualität hin gefasste Idealisierung des antiken Roms darstellen, übersieht Delmont, für den die Qualität der beiden Werke in ihrem gelungenen bzw. gescheiterten Realismuseffekt zu finden ist.

Anders als die Ekphrasis des Gemäldes auf der linken Seite markiert die Bildbeschreibung der ‚Galerie mit Ansichten des moderneren Roms‘ deutlich, dass es sich um das Betrachten eines Kunstwerks handelt und sein Blick sich nicht vom illusionistischen Versuch täuschen lässt:

De l’autre côté, le tableau s’intitule: galleries de vues de la Rome modern; le Moïse de Michel-Ange y trône, et dans les cadres toutes les fontaines du Bernin; des yeux vous vous promenez de celle des Fleuves, piazza Navona, à celle du Triton, près du palais Barberini, de la place Saint-Pierre aux escaliers de la Trinité des Monts (M 69).

Diese Szene der vergleichenden Bildbetrachtung dient dem Protagonisten dazu, seinen stark durch Cécile voreingenommenen Blick auf Rom zu bestätigen und über die Opposition Rom – Paris hinaus auch die Gegensätzlichkeit eines idealisierten antiken Roms und eines christlich dominierten ‚modernen‘ Roms aufrechtzuerhalten. Dabei scheint die Struktur des Diptychons diese Dichotomien zunächst zu bestätigen. Indem Delmonts Blick sich so zwar bemüht, die

³⁵ Vgl. James A. W. Heffernans Minimaldefinition der literarischen Ekphrasis als „verbal representation of a visual representation“ (Ders., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, S. 3).

Gegensätzlichkeit der beiden Gemälde herauszuarbeiten, ebnet die Ekphrasis diese sogleich wieder ein, denn als intermediale Visualisierungsstrategie besitzt sie eine doppelte Funktion und einen doppelten Effekt: Sie ist nicht nur in der Lage, den Gegenstand zu versprachlichen und darin zu veranschaulichen, sondern besitzt zugleich einen selbstreflexiven Modus, der das Wie der Kunstrezeption und des Transfers ins sprachliche Kunstwerk kommentiert und darüber hinaus performativ umsetzt. Die beiden ‚Ansichten von Ansichten Roms‘ erscheinen so schließlich als das, was sie sind: sprachliche Repräsentationen visueller Kunstwerke, die so auf die zweidimensionale Materialität der Leinwand und die sprachliche Inszenierung mehrerer Bildräume verweisen.

So entgeht dem Protagonisten auch, dass es sich bei den beiden im Louvre befindlichen Werken selbst nur um Kopien der Originale handelt, die Pannini 1759 nach eigenen Originalen angefertigt hat. Nicht ohne Bedeutung ist dabei der Künstler selbst wie der historische Kontext, in dem diese Bilder entstanden sind. Die Originale fertigte Pannini 1757 für den in Diensten Louis XV. stehenden Duc du Choiseul an, der selbst als einer der Kunstbetrachtenden in der Ansicht des antiken Roms porträtiert wurde. Die von Delmont im Louvre rezipierte, motivisch leicht veränderte Version wurde nur zwei Jahre später von Kardinal Claude-François de Montboissier de Canillac de Beaufort, dem Botschafter des französischen Hofes im Vatikan, in Auftrag gegeben und von Pannini ausgeführt.³⁶ Die Figur des Staatsmanns, im früheren Gemälde als aufmerksamer Kunstreisender mit aufgeschlagenem Reiseführer dargestellt, wurde hier durch ein Porträt des Kardinals ersetzt, der inmitten der die Kunstwerke geschäftig studierender und reproduzierender junger Männer als Mäzen auftritt, der neue lukrative Aufträge verteilt und so gleichsam zum Katalysator der barocken Kunst wird. Scheint sich in dieser Szene die von Delmont vorgeworfene fehlende Originalität der barocken Kunstpraxis und die Dominanz der katholischen Kirche als Auftraggeber und ästhetische Instanz zu bestätigen, gilt dies auch für die ‚Ansicht des antiken Roms‘, die zwischen den Figuren am unteren Bildrand einen durch seine Kleidung und Orden gekennzeichneten hochrangigen Staatsmann zeigt, dessen versammelnde Gestik und der direkte Blick aus dem Bildraum auf den Betrachtenden auf die Mannigfaltigkeit der versammelten Kunstwerke zu weisen scheint. Auch diese Figur wird inmitten von jungen Kunststudenten gezeigt, die Skizzen anfertigen und so neben dem eigenen Strich auch das Auge schulen. In der Zusammenschau, für die die beiden Gemälde konzipiert wurden, ergibt sich so eine Kontinuität zwischen der Kunst des antiken und des modernen Roms, die als stilbildendes Prinzip der Rezeption und Adaption, als sich gegenseitig befruchtendes

³⁶ Vgl. Duffy, „Art, Architecture, and Catholicism“, S. 53.

Nebeneinander unterschiedlicher Kulturen darstellt, die das Gemälde des modernen Roms bereits in den Veduten der ehemals heidnischen, im Laufe der Jahrhunderte jedoch zu christlichen Sakralbauten umfunktionierten Bauwerke in der Galerie abbildet.

Über die Figuration des sich so gleich auf mehreren Ebenen abspielenden *Mise en abyme* hinaus³⁷, scheint jedoch vor allem das Format des Diptychons von Bedeutung zu sein, das die vergleichende Betrachtung des Protagonisten anregt und dazu führt, dass die räumliche Ordnung des Nebeneinanders langsam die Struktur der Dichotomie verdrängt. Ohne dies selbst zu bemerken, hat Delmont ebenso wie die Kunst studierenden Figuren in den beiden Gemälden eine Lehrstunde an der ‚Schule des Sehens‘ besucht. Der daraus resultierende ‚nouveau regard‘ soll im Folgenden entlang weiterer Szenen der visuellen Wahrnehmung als textuelles Verfahren der inszenierten Kadrierung und spatiotemporellen Verräumlichung untersucht werden.

4.4.3 ‚De l’autre côté de... ?‘ – Visuelle Selbstverortung

Der aus dem Museum bekannte vergleichende Blick wird zum Instrument der Selbstverortung auf der fast 22-stündigen Bahnreise, mittels dessen sowohl die räumliche wie zeitliche Vergewärtigung des Zugreisenden wie die mentale Struktur der Erinnerungen und hypothetischen Zukunftsaussichten und auch die textuelle Modifikation nachvollzogen wird. Dabei geschieht diese Selbstverortung zunächst als räumliches Prinzip, das erst in zweiter Instanz auch eine temporale Lokalisierung bedeutet. Besondere Herausforderung an diesen Prozess ist die mangelnde räumliche und zeitliche Stabilität, die sich als Konsequenz aus der Dynamik des Reisens ergibt. Als gleich mehrfach besonders markierter Raum³⁸ wird der ‚bewegliche Wartesaal‘ des Eisenbahnabteils zum Maßstab der Verortung und der internen Ordnung:

En face de vous, entre l’ecclésiastique et la jeune femme gracieuse et tendre, à travers une autre vitre, vous apercevez assez distinctement l’intérieur d’un autre wagon de modèle plus ancien aux bancs de bois jaune, aux filets de ficelle, dans la pénombre au-delà des reflets composés, un homme de la même taille que vous, dont vous ne sauriez ni préciser l’âge, ni décrire avec exactitude les vêtements, qui reproduit avec plus de lenteur encore les gestes fatigués que vous venez d’accomplir [...] A droite, au travers de la vitre fraîche à laquelle s’appuie votre tempe, et au travers aussi de la fenêtre du corridor à demi ouverte devant laquelle vient de passer un peu haletante une femme à capuchon de nylon, vous retrouvez, se

³⁷ Diese Lesart nehmen auch van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, S. 76-80 und Lucien Dällenbach vor (vgl. Ders., *Le livre et ses miroirs dans l’œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris: Lettres Modernes, 1972, S. 68).

³⁸ Vgl. Viola Stiefel attestiert dem Zugabteil neben seiner transitorischen Funktion im Sinne der Benjaminschen Passage auch die Eigenschaften eines *Non-Lieu* sowie der Heterotopie (vgl. Dies., *Raumerkundungen. Michel Butors Romane im Kontext des ‚spatial turn‘*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019, S. 133-136, 138-152, 152-154).

détachant à peine sur le ciel grisâtre, l'horloge du quai où l'étroite aiguille des secondes poursuit sa ronde saccadée, marquant exactement huit heures huit, c'est-à-dire deux pleines minutes de répit encore avant le départ, et sans cesser de tenir serré dans votre main gauche le volume que vous avez acheté presque sans vous arrêter dans la salle de Pas perdus, vous fiant à sa collection, sans lire son titre ni le nom de l'auteur, vous découvrez à votre poignet jusqu'alors caché sous la triple manche blanche, bleue et grise, de votre chemise, de votre veston, de votre manteau, votre montre rectangulaire fixée par une courroie de cuir pourpre, avec ses chiffres enduits d'une matière verdâtre qui brille dans la nuit, qui marque huit heures douze et dont vous corrigez l'avance (M 10ff.).

Wie der initiale Kameranäherer, der die Szenerie etabliert, misst Delmonts Blick nicht nur das Zugabteil, sondern auch als Raum außerhalb des Raums die Umgebung des noch stehenden Zuges aus. Im Uhrenabgleich mit der Bahnhofsuhr justiert er seinen eigenen Zeitmesser und stellt diesen, der zusammen mit dem Fahrplan und den einzelnen angefahrenen Bahnhöfen zum einzigen Medium einer äußeren Zeit wird, gleichsam auf null: Die 21 Stunden und 35 Minuten der Fahrt werden so zur Zeitspanne, die mit jedem Kilometer bzw. jeder Minute an Länge verliert. Darüber hinaus etabliert dieser schweifende Blick von links nach rechts und dann auf den eigenen Körper zurück auch den besonderen Beobachtungsstandpunkt, den der Protagonist kaum verlassen wird. Der in Fahrtrichtung ausgerichtete Eckplatz am Gangfenster direkt zur Linken der Abteiltür (vgl. M 8) wird zum fixen Standort der Beobachtung, alle Entfernungen und Richtungsangaben orientieren sich an diesem Mittelpunkt und werden dazu in Relation gesetzt. Dass der eigene Körper dabei so etwas wie den Nullpunkt der Wahrnehmung³⁹ darstellt, wird in der Reihenfolge der die Armbanduhr verdeckenden Kleidungsschichten deutlich, die von innen nach außen benannt werden. Indem sich der Zug mit dem Zugabteil und allen Insassen in Bewegung setzt, wird ein Mechanismus der ständigen Selbstverortung zwischen diesen relativen Raumpunkten angestoßen, die den selbstvergewissernden Blick nicht nur zeitlich und räumlich in der Gegenwart des Zugabteils verankern, sondern das Schauen selbst als ‚gerahmtes‘, das heißt kontextualisiertes Sehen inszenieren. Die Methode des vergleichenden Sehens, das sich dabei an der im Louvre geschulten „logique diptyque“⁴⁰ orientiert, die die dichotome Weltsicht zunehmend verdrängt, dient dabei nicht nur der persönlichen Konturierung Delmonts, sondern organisiert auch die unterschiedlichen Zeiträume der Diegese und markiert den Textraum.

Françoise Rossum-Guyon unterscheidet sieben diegetische Zeitebenen zwischen einer ersten Romreise vor dem zweiten Weltkrieg bis hin zur Rückreise am kommenden Dienstag,

³⁹ Caroline Rabourdin verweist in ihrer phänomenologischen Lektüre des Romans auf die Ansprache des Protagonisten wie der Rezipient:innen durch das Personalpronomen *vous*, wodurch auch die Lesenden „a point zero position“ einnehmen (vgl. Dies., „The Expanding Space of the Train Carriage: A Phenomenological Reading of Butor's ‚La modification‘“, in: Dies., *Sense in Translation. Essays on the Bilingual Body*, New York: Routledge, 2020, S. 39).

⁴⁰ Lagerwall, *Quand les mots font image*, S. 91.

den 19. November 1955⁴¹, die im Roman nicht chronologisch erzählt werden, sondern aufgerufen, abgebrochen und wiederaufgenommen werden. Neben den bereits erwähnten typographischen Markierungen werden diese verschiedenen Zeitebenen auch durch fünf refrainartig wiederkehrende, sprachliche Motive organisiert, die Rossum-Guyon als „motifs de liaison“⁴² bezeichnet. Jede dieser Signalphrasen – dies sind „sur le tapis de fer chauffant“, „un homme passe sa tête par la porte“, „au-delà de la fenêtre/vitre“, „de l’autre côté du corridor“ und „passe la gare de“ – leitet eine Beschreibung des Zugabteils oder der vorbeiziehenden Landschaft ein, sodass „[ils] jouent le rôle de leitmotive accompagnant les différentes phases du monologue intérieur.“⁴³ Wie mittels dieser Phrasen im Zugabteil verankert, kehrt der Blick des Protagonisten so immer wieder zu der ihn umgebenden Gegenwart zurück, misst diese vor allem räumlich aus und setzt sich selbst dazu in Beziehung. Gleichzeitig verbinden diese Schlüsselsätze, die Butor als „petite texte de transition“⁴⁴ bezeichnet, die einzelnen Zeitebenen miteinander und erzeugen so selbst „ein imaginäres Netz von Gleisen.“⁴⁵ Dabei stellen alle diese Motive wiederum inhaltliche und textuelle Markierungen dar – Butor selbst vergleicht diese mit den Beschriftungen auf graphischen Darstellungen von Autobahn- oder Eisenbahnnetzen⁴⁶ –, die die wahrgenommenen Gegenstände, Aussichten und Szenen der darauffolgenden Beschreibungen immer in Relation zum fixierten wahrnehmenden Subjekt setzen, wobei unterschiedliche Distanzverhältnisse unterschieden werden können, welche die Reihenfolge der oben genannten Zitate der leitmotivischen Phrasen als Staffelung von direkter Nähe zu weiterer Entfernung nachvollzieht.

Das prominenteste Motiv ist die parallelisierende Struktur „de l’autre côté du corridor“, die insgesamt 59 mal im Roman auftaucht und dabei in 37 Fällen einen Fensterblick auf die vorbeiziehende Landschaft eröffnet.⁴⁷ Zu Beginn sind es vor allem solche Blicke aus dem Zug auf die Außenwelt, die die Fortbewegung und die Geschwindigkeit des Zuges evozieren, indem Delmont sich gleichfalls bewegende Fahrzeuge fixiert:

De l’autre côté du corridor, une onze chevaux noire démarre devant une église, suit une route qui longe la voie, rivalise avec vous de vitesse, se rapproche, s’éloigne, disparaît derrière un bois, reparait, traverse un petit fleuve avec ses saules et une barque abandonnée, se laisse distancer, rattrape le chemin perdu,

⁴¹ Rossum-Guyon, *Critique du roman*, S. 230f.

⁴² Ebd., S. 248.

⁴³ Ebd., S. 246.

⁴⁴ Michel Butor, „La conscience ferroviaire“, in: Ders., *Œuvres complètes, XI, Improvisations*, hg. v. Mireille Calle-Gruber, Paris : Éditions de la Différence, 2010, S. 1074.

⁴⁵ Pfeiffer, *Reisen als Erkenntnis- und Entwicklungsprozess*, S. 40.

⁴⁶ Vgl. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L’écriture en transformation*, Paris: La Différence, 2014, S. 116.

⁴⁷ Vgl. Lagerwall, *Quand les mots font image*, S. 95.

puis s'arrête à un carrefour, tourne et s'enfuit vers un village dont le clocher bientôt s'efface derrière un repli de terrain. Passe la gare de Montereau (M 20).

Das Wettrennen zwischen Auto und Zug bringt nicht nur die Bewegung in Raum und Zeit zur Darstellung, die die Beschreibung einer statischen Landschaft nicht hervorbringen würde, darüber hinaus wird auch das Sehen selbst thematisiert, denn Delmonts zunehmende Distanz zum Gegenstand seiner Beobachtung sowie perspektivische Verschiebungen werden in dieser Beschreibung ebenfalls aufgegriffen. Besonders auffällig ist jedoch, dass die sich verändernde Sichtbarkeit des Autos das Verschwinden und Wiederauftauchen der „motifs de liaison“ selbst räumlich-visuell veranschaulichen. Der abschließende Schlüsselsatz verortet diese Szene räumlich in der Nähe des Ortes Montereau und könnte über den hinzugezogenen Fahrplan auch zeitlich genau eingeordnet werden. Über die Motive „de l'autre côté du corridor“ und „passe la gare de“, die zu den wichtigsten spatiotemporellen Markern des Romans zählen, wird so einerseits das dynamische Vergehen von Zeit und andererseits das Fixieren eines Zeitpunkts evokiert.

Dabei vollziehen diese Szenen nicht nur das Muster von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit im Kleinen nach, sondern besitzen selbst so etwas wie wiederkehrende Motive, die zunächst den Eindruck erwecken, als wäre der Blick zwischen zweier solcher Episoden nur abgerissen und würde zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen werden:

De l'autre côté du corridor, c'est une ferme avec un bouquet de peupliers jaunes, un chemin creux qui se replie, réapparaît derrière un grand peigne de sillons, bombé, piqué de corbeaux, où débouche un motocycliste casqué à blouson de cuir qui se rapproche de la voie, qui s'enfonce entre des remblais sous un pont où vous voyez s'engager la locomotive qui vous traîne et les premiers wagons qui vous précèdent. Vous cherchez à le revoir au-delà de la vitre entre l'ecclésiastique et la jeune femme, mais il doit être maintenant loin derrière vous (M 33).

De l'autre côté du corridor, entre une grange et un bosquet près d'une mare, débouche un motocycliste qui vire à sa droite puis est masqué soudain par un grand autocar bleu au toit couvert de bagages, vire à gauche vers une maison de garde-barrière que le train dépasse comme le car bientôt, tandis qu'au loin apparaît un village avec son clocher et son château d'eau. [...] Passe la gare de Joigny, tout le bourg reflété dans l'Yonne (M 45).

Die statischen landschaftlichen oder architektonischen, wie der Wald, die Kirche und die Brücke, oder auch die mobilen Elemente wie der Motorradfahrer tauchen so als sich gleichende Varianten eines Motivs immer wieder auf, während die räumliche Situation im Zug stabil bleibt und nicht variiert. Schaut Delmont aus dem Gangfenster über den Korridor und das gegenüberliegende Abteil aus dem Fenster auf der anderen Seite des Zuges, wird jede Außenansicht von dem Geistlichen und der jungen Frau flankiert, die damit so etwas wie die Position und Funktion eines Bilderrahmens in einem ebenfalls gerahmten Sichtfeld einnehmen. Die räumliche

Staffelung der Wahrnehmung wird dabei nicht nur durch das Motiv des ‚Bilds im Bild‘, sondern auch durch die fast wortwörtliche Wiederholung der räumlichen Angabe von einer stabilen Mitte aus, die so auch die Beschreibung der „galeries de vues de la Rome moderne“ (M 69) im Louvre eröffnet, unterstrichen. So finden die unterschiedlichen perspektivischen Kadrierungen des Blicks ihr textuelles Gegenstück in den „motifs de liaisons“, mit dem Effekt, dass ein jeder dieser Fensterblicke sowohl als unmittelbarer und spontaner Wahrnehmungsakt des Reisenden wie als distanzierte und nachträglich durch den Schreibenden reproduzierte Wahrnehmungsszene belegt ist, die sich wiederum in der Lektüre ein weiteres Mal reproduzieren und die Leser:innen von Butors Roman zu Beobachtern dritter Stufe machen.

Es fällt auf, dass die Passagen, die einen Ausblick beschreiben, mit zunehmender Dauer der Reise in ihrer Frequenz abnehmen. Die Perzeption der relativen Ferne weicht einem Blick, der auf die unmittelbare Nähe des Zugabteils gerichtet ist:

Au-delà de la fenêtre parmi les vignes sous, le ciel qui se charge et noircit, le haut toit d’une église avec ses losanges de tuiles vernissées jaunes surmonte un village bien groupé. Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes, les raies de fer s’entrecroisent comme de minuscules rails dans une station de triage (M. 65f.).

Ohne syntaktisch miteinander verbunden zu sein, stellt diese Passage zwei Wahrnehmungsmodi nebeneinander, die bereits die Verschiebung von Delmonts Blick antizipieren, der sich von der szenischen Bewegtheit der Gegenstände, dem die Bewegung verfolgenden Blick der Filmkamera, zu einem photographischen Blick der Nahaufnahme mit Aufmerksamkeit für Details und materielle Oberflächen, vor allem aber räumliche Relationen auf der Fläche entwickelt. Auch wenn diese Szene an das erste Aufscheinen von Marcells ästhetischer Sinneserfahrung angesichts der Kirchtürme von Martinville in der *Recherche* erinnert⁴⁸, besitzen diese eingeschobenen Episoden keine epiphane Bedeutung. Vielmehr vollziehen sie die Veränderung der Aufmerksamkeit Delmonts nach, die sich von einer Gleichzeitigkeit der Bewegungen hin zu einer Serie von als Momentaufnahmen konzipierten Einzelbildern entwickelt. Anstelle der Erfahrung der Zeit dauernden Bewegung im und durch den Raum werden die sich in der Zeit vollziehenden materiellen und visuellen Veränderungen eines im Raum fixierten Gegenstandes zum Maßstab der Zeitmessung, wobei das Vergehen von Zeit als Veränderung des Raumes sichtbar wird:

Sur le tapis de fer chauffant, la chaussure du militaire écrase la miette de biscuit. L’ecclésiastique tire son porte-monnaie de sa poche et compte sa fortune. Au-delà de la fenêtre sur laquelle les gouttes de pluie maintenant s’espacent, cette église et ce village qui s’approchent, vous savez bien que c’est Tournus (M 111).

⁴⁸ Vgl. Kapitel 2.5.

Passe la gare de Pont-de-Veyle. Dans le corridor, deux jeunes gens accoudés à l'une des barres de cuivre devant une vitre allument mutuellement leurs cigarettes. Sur le tapis de fer chauffant, le soulier gauche jaune clair à semelle de crêpe du jeune époux recouvre presque entièrement la tache de même couleur que dessine le morceau de biscuit écrasé (M 116).

Nicht nur der die Optik verändernden Regentropfen auf der Scheibe des Zugfensters oder den Ausblick verhindernde Tunneldurchfahrten (vgl. z.B. M 156), sondern auch die mit fortschreitender Tageszeit zunehmend in Dunkelheit versinkende Landschaft erschweren den Blick in die Ferne und konfrontieren Delmont nicht nur mit den Objekten in seiner direkten Nähe, sondern vor allem immer stärker mit sich selbst. Der geschlossene Raum des Zugabteils wird zum Kerker der Selbstqualen: „cette place désormais hantée, [...] ce pilori de vous-même, douze heures de supplice intérieur avant votre arrivée à Rome“ (M 159). Die fehlende Fern- und Aussicht spiegelt sich in einer distanzlosen Selbstbezüglichkeit, die Delmont als Problem der römischen Barockkunst konnotiert hat. Die zunächst der Selbstkonstitution und -lokalisierung dienenden Szenen der visuellen Wahrnehmung verlieren so nach und nach ihre versichernde Funktion und werden zu symbolischen Trägern einer inneren Zerrissenheit:

Sur le tapis de fer chauffant les losanges vacillent, se détachent les uns des autres, et les rainure qui les séparent semblent des fissures qui ouvrent sur un feu acide ; ils s'incurvent, dressant leurs pointes qui s'effilent, puis tout redevient noir avec les miettes qui sautillent et les salissures, les taches de boue, les bribes écrasées de nourriture, le bord des vieux papiers qui tremble sous les banquettes. Les reflets sur les vitres sont de plus en plus déchiquetés par les lampes extérieures, c'est la banlieue de Turin (M 189f.).

Es bietet sich hier zunächst an, ein weiteres, im Text erwähntes Kunstwerk im Sinne der umgekehrten Ekphrasis – als ‚visual representation of a verbal representation‘ – als Metapher für diese ‚kerkerhafte‘ Selbstbezüglichkeit zu untersuchen: Als Erinnerung an seine geheime römische Parallelexistenz hängen in Delmonts Pariser Wohnzimmer „deux grandes eaux-fortes de Piranèse [...]: une de prisons et une des constructions“ (M 82). Von besonderem Interesse für diesen Zusammenhang ist, dass beide Druckgraphiken Einzelwerke zweier Serien von Kupferstichen sind, die – sofern die Originaldruckplatte nicht verloren geht oder beschädigt wird – unzählige Male vervielfältigt werden können, ohne dabei ihren Anspruch auf Originalität zu verlieren. Während die Architekturansicht motivisch an die kunst- und architekturhistorischen Exkursionen mit Cécile erinnert, und als motivisches Double der von Pannini gemalten Veduten erscheint, stammt das zweite Blatt aus der berühmten, 1750 entstandenen *Carceri*-Serie Giovanni Battista Piranesis (1720-1778). Im Gegensatz zur panoramatischen Perspektive der Architekturansichten zeigen die 16 Blätter dieser Serie Innenansichten von imaginären architektonischen Räumen, die jede:n Betrachter:in durch ihre schiere Größe – auch hier tauchen in

manchen Platten winzige, grob skizzierte Figuren als Maßstab auf – und die labyrinthartige Konstruktion von Treppen, Brücken, Pfeilern und mechanischen Bauteilen, von denen jedoch aufgrund des gewählten Bildausschnitts unklar bleibt, wo sie hinführen oder welche Funktion sie besitzen, mit einem Gefühl des Verlorenenseins und der Unausweichlichkeit konfrontieren. So erscheint die Wahl des Souvenirs nicht nur als ungünstiges Omen für die mangelnde Entscheidungsfreudigkeit in Bezug auf seine Ehe und die Beziehung zu Cécile, sondern auch den psychischen Zustand auf der Bahnreise illustrativ vorwegzunehmen.

Wie für das Diptychon Panninis gilt jedoch auch für die Druckgraphik Piranesis, dass es in erster Linie ein zweidimensionaler Gegenstand ist, dessen räumliche Tiefendimension durch gekonnte Konstruktion der Perspektive künstlich und künstlerisch produziert wird. Der intermediale Verweis auf dieses Werk dient auch hier weniger der metaphorischen Untermauerung des psychischen Zustands des Protagonisten, sondern deutet auf das Konstruktionsprinzip des Romans hin. Je mehr Delmont sich also dazu ermahnt, den Fokus seiner Aufmerksamkeit auf sichtbare Dinge zu richten – „les objets que voit [les] yeux, cette poignée, cette étagère, et le filet avec baggages, cette photographie de montagne, ce miroir, cette photographie de petits bateaux dans un port, ce cendrier avec son couvercle et ses vis, ce rideau roulé, cet interrupteur, cette sonnette d’alarme“ (M 156) –, desto mehr wird er nicht nur mit deren objektiver Materialität, sondern vor allem ihrem ästhetischen Potenzial konfrontiert, das der vergleichende Blick überhaupt erst freilegt.

Wahrnehmungsinstanz dieser Momentaufnahme ist so nicht mehr der in Paris in den Zug gestiegene Léon Delmont, der die Reise unternimmt, um ein neues Leben mit seiner Geliebten anzufangen, sondern der zukünftige Schreibende, der sich hier gleichsam an einer Poetisierung des Wahrnehmungsaktes versucht. Die mangelnde distanzierende Weitsicht wird durch eine Verschiebung von der sinnlich wahrgenommenen, akuten Gegenwart in die Reproduktion des Kunstwerks so gleichsam über den intermedialen Raum zurückgewonnen – zumindest in dem Maße und der räumlichen Tiefe, die Butor seinem *Nouveau romancier* Léon Delmont zuspricht.

Michel de Certeau attestiert dem Zugabteil eine besondere räumliche Qualität, die in einer doppelten, dem Zustand der Melancholie entsprechenden Unbeweglichkeit bestehe:

Dehors, une autre immobilité, celle des choses, régnantes montagnes, verdure étendue, villages arrêtés, colonnades de buildings, noires silhouettes urbaines dans le rose du soir, scintillements de lumières nocturnes en une mer d’avant ou d’après nos histoires. Le train généralise la Melencolia de Dürer, expérience spéculative du monde: être hors de ces choses qui restent là, détachées, absolues, et qui nous quittent sans qu’elles y soient pour rien; être privé d’elles, surpris de leur éphémère et tranquille étrangeté.

Émerveillement dans l'abandonnement. Pourtant elles ne bougent pas. Elles n'ont de mouvement que celui provoqué entre leurs masses les modifications de perspectives moment après moment; mutations en trompe-l'œil. Comme moi, elles ne changent pas de place, mais la vue seule défait et refait continuellement les rapports qu'entretiennent entre eux ces fixes (IQ I 166).

Doch obwohl diese Überlegungen in einem „Naval et Carcéral“ (IQ I 165) betitelten Kapitel der *L'invention du quotidien* angestellt werden, besitzt das Zugabteil laut de Certeau wenig Gefängnishafte. Vielmehr rege diese Kombination von Traum und Technik (IQ I 168) zum Modus des Spekulierens an, der so eine zeitweilige Befreiung – de Certeau spricht von Ferien (vgl. IQ I 169) – von den festgefahrenen Routinen darstelle:

Le „spéculatif“ fait retour au cœur du machinisme. Les contraires coïncident pendant la durée d'un voyage. Moment étrange où une société fabrique des spectateurs et transgresseurs d'espaces, saint et bienheureux placés dans les auréoles-alvéoles de ses wagons. En ces lieux de paresse et de pensée, nefs paradisiaques entre deux rendez-vous sociaux (affaires et familles, violences couleur muraille, se tiennent des liturgies atopiques, parenthèses de prières sans destinataires [...] (IQ I 168).

Als Raum der „robinsonnade de la belle âme voyageuse, qui pouvait se croire elle-même, *intacte*, parce qu'elle était entourée de verre et de fer“ (IQ I 169, Hervorhebung im Original) besitzen Zugabteil und Zugreise so den Charakter einer hypothetischen Abenteuerreise, die auch der Protagonist von *La Modification* als relative Freiheit aus dem einengenden Dreieck der Verpflichtungen gegenüber seiner Familie, der Geliebten und der Arbeit (vgl. M 111f.) durchlebt und ihn nicht nur zur nachträglichen Produktion eines Werks anregt. Bereits auf der Zugreise malt sich Delmont zunächst spielerisch (vgl. M 125) Lebensumstände, Berufe und Beziehungen der Mitreisenden im Abteil aus (vgl. z.B. ebd.) und beginnt so gleichsam damit, den als Platzhalter fungierenden⁴⁹, unbekanntem Roman zu füllen, „ce livre futur et nécessaire dont [il tient] la forme dans [ses] mains“ (M 286). Äußerlich zur Passivität und Immobilität – im Sinne de Certeaus zum passiven Konsumieren eines vorproduzierten Raums (vgl. IQ I XXXVIII) – gezwungen, wird Delmont im Zugabteil dennoch zum aktiven Produzenten, der sich die Leere des spatiotemporellen Raums aneignet und spielerisch füllt. Nach außen hin wird sich jedoch nichts ändern: Er wird weder seine Familie verlassen noch die Geliebte aufgeben. Solchermaßen widerständig gegen einen Transformationsprozess stellt sich die titelgebende Modifikation als Produkt eines Perspektivwechsels heraus, der sich erst aus dem besonderen raumzeitlichen Modell der Zugreise ergibt. Die fast 22 Stunden der Reise werden so im temporalen wie im räumlichen Sinne zum Freiraum, zur Nische, die Delmonts

⁴⁹ „Vous aviez envie de vous dégourdir les jambes. Le roman que vous avez acheté sur le quai de la gare de Lyon et que vous n'avez pas encore ouvert est toujours sur la banquette à gauche de la place où vous étiez assis; vous le poussez pour qu'il la marque“ (M 90).

„umhervagabundierende“ (vgl. IQ I XLV), gleichsam „wildernde“ (vgl. IQ I XXXVI) Gedankengänge auslösen und ihnen einen Raum geben, sie jedoch nicht auf Dauer stellen. Als „prières sans destinataires“ (IQ I 168) wird Delmont diesen Prozess der Veränderung mit niemandem außer dem noch zu schreibenden Buch teilen. Während der letzte Satz des Romans – „Vous quittez le compartiment“ (M 286) – so einerseits das Ende dieser Illusion (vgl. IQ I 168) markiert, begibt sich Delmont mit der Niederschrift seines Erlebnisses auf eine weitere Reise: „[I]‘histoire recommence, fébrile“ (ebd.).

Mit der Wende zum Werk eröffnet sich so gleichsam eine dritte Perspektive, die nicht nur die Dichotomie von Paris und Rom schließlich komplett aushebelt, sondern auch die damit verbundene Opposition von Alltag und Urlaub, über die Delmont die beiden Pole zu Beginn der Reise konturiert hat. Der transitorische Zeitraum der Zugreise besitzt so die Funktion als anderer Raum des Alltags, nicht als dessen Gegenmodell, mit dem eine andere Wahrnehmung verbunden ist. Das Format des Tages wird in diesem Roman vor allem in seiner Räumlichkeit ausgemessen, die über diverse Szenen des ‚gerahmten Sehens‘ Kontur erhält, über den intermedialen Verweis auf Kunstwerke, die eine solche perspektivische Räumlichkeit als illusionistisches Konstruktionsprinzip problematisieren, jedoch zugleich wieder eingeebnet wird. Als einziges sinnlich zu erfahrendes Zeitmaß besitzt der Tag in diesem Roman keinerlei existenzielles Potenzial, sondern trägt als Format zur visuellen Vergegenwärtigungsstrategie bei, die den Bauplan des Romans ausstellt, der sich so in das Genre des *Nouveau roman* einordnet.

4.5 **‚Nowadays of destruction – reconstruction – destruction‘.** **Christopher Isherwood, *A Single Man***

Während die Forschung *A Single Man* (1964) lange vor allem als Schlüsselroman zum Gesamtwerk Christopher Isherwoods (1904-1986) las, dessen Oeuvre bis heute vom *Gay Literary Criticism* in eine „pre- und post-Stonewall era“¹ unterschieden wird, versuchen jüngere Ansätze den *Single-day Novel* im Kontext der *Queer Studies* weniger als Gründungstext der Schwulen- und Lesbenbewegung einzuordnen, sondern betrachten den Text als wichtigen Beitrag zur Frage der Inklusivität gesamtgesellschaftlicher Teilhabe. Beide Ansätze weisen auf den Isherwood-typischen Genremix seiner Werke hin, der zwischen dem journalistischen Feuilleton, der Autobiographie und der Fiktion changiere, wobei erstere dies zum Anlass für ihre autobiographische Lesart von *A Single Man* nehmen und den Roman aufgrund seiner „matter-of-fact, positive presentation of the main character’s homosexuality“² als wegweisend für die gesellschaftliche Anerkennung Homosexueller zwischen den Stonewall-Aufständen im Juni 1969 und dem Ausbruch der AIDS-Pandemie in den frühen 1980er Jahren verstehen. Zugleich nimmt diese Lesart eine literaturhistorische Positionierung vor, denn diese Interpretation rückt *A Single Man* im Gesamtwerk Isherwoods in eine zentrale Position, die so etwas wie einen doppelten Bruch mit persönlichen wie kulturellen Traditionen markiere, ist dies nach der quasi-autobiographischen Allegorie³ *Down there on a Visit* (1962) doch sein erster genuin amerikanischer Roman, der nicht nur den europäischen Schauplatz hinter sich lässt, sondern der auch einen homosexuellen Protagonisten in den Mittelpunkt stellt. Während die früheren Romane, allen voran die ‚Berlin Stories‘ *Mr. Norris Changes Trains* (1935) und *Goodbye to Berlin* (1939), als semi-autobiographische Schilderung den im Vergleich zur steifen englischen Gesellschaft⁴ relativ liberalen kontinentaleuropäischen Umgang mit der vor allem in Berlin blühenden

¹ Diese Lesart nimmt vor allem die Autorengruppe *Violet Quill* vor, die *A Single Man* als Vorläufer der Homosexuellenbewegung versteht und würdigt. Vgl. u.a. David Bergman, „Isherwood and the Violet Quill“, in: *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*, hg. v. James J. Berg und Chris Freeman, Madison: The University of Wisconsin Press, 1999, S. 203-215 und Ders. (Hg.), *The Violet Quill Reader. The Emergence of Gay Writing after Stonewall*. New York: St. Martin’s Press, 1994.

² David Barnes, „A Single Man, Then and Now“, in: Berg und Freeman, *The Isherwood Century*, S. 196-202. Hier: S. 196.

³ Vgl. Umasankar Patra, „Telling Stories in ‚Queer Hell‘. Christopher Isherwood’s ‚Down there on a Visit‘“, in: *The Explicator* 75:1, 2017, S. 37-39. Hier: S. 37.

⁴ Als Abrechnung mit dieser durch ihr viktorianisches Erbe versteiften Gesellschaft gelten Isherwoods Erstling *All the Conspirators* (1928) und *The Memorial* (1932). Zusammen mit dem Schriftsteller W.H. Auden verließ Isherwood Großbritannien bereits 1929 Richtung Berlin, dessen in den ‚Berlin Stories‘ geschildertes Bild einer vergleichsweise liberalen Gesellschaft die britische Vorstellung der deutschen Hauptstadt in den 1930er Jahren dominierte. In *Christopher and his Kind* (1976), einer autobiographischen Darstellung seiner Berliner Jahre, stellt Isherwood die persönliche Anziehungskraft dieses liberalen Rufs nachträglich noch einmal ausdrücklich fest: „To Christopher, Berlin meant Boys.“ Siehe: Christopher Isherwood, *Christopher and his Kind*, London: Vintage, 2012, S. 3.

Homosexuellenszene in den Zwischenkriegsjahren nur im Hintergrund darstellt, wagt es der erst spät, das heißt nach den Stonewall-Unruhen, öffentlich als Homosexueller auftretende Isherwood in *A Single Man*, den Alltag eines schwulen Allerweltsmanns⁵ zu schildern und sich so gegen die stereotypisierende traditionelle Darstellung des homosexuellen Mannes als verweiblicht, verweichlicht und im genealogischen wie ökonomischen Sinne unproduktiv zu wenden. Diese Interpretation beruht vorrangig auf der Schilderung des ‚normalen‘ Alltags: George, ein Endfünfziger, der als Dozent für Englische Literatur einem ‚normalen‘ Brotjob nachgeht, lebt nach dem Tod seines langjährigen Lebensgefährten weiterhin in der angestammten, ‚typisch‘ amerikanischen Nachbarschaft, in der die Kinder zum Spielen auf die Straße kommen und am Wochenende Barbecues veranstaltet werden. Alle wissen zwar von Georges Homosexualität, doch wird diese Tatsache von seinem Umfeld nie offen thematisiert. Die Topographie von Georges ‚Allerwelts-Alltag‘ erstreckt sich zwischen der Universität, dem Supermarkt, dem Fitnessstudio und seiner Stammkneipe.

In dieser Lesart, die die Darstellung der ‚Normalität‘ des schwulen Alltags hervorhebt, markiert *A Single Man* nicht nur eine Wende in Isherwoods Biographie und künstlerischem Schaffen von einer marginalisierten Schilderung hin zu einer selbstbewussten, öffentlichen Darstellung homosexuellen Lebens⁶, sondern wird auch zur „radical political gesture“⁷ erhoben, die nicht nur auf eine sich langsam öffnende Gesellschaft und den mehr oder weniger erfolgreichen Kampf um Anerkennung und Gleichberechtigung der Homosexuellenbewegung nach Stonewall hinweise, sondern diese auch grundsätzlich anstoße.

Jüngere literaturwissenschaftliche Ansätze richten sich gegen diese die gesellschaftlichen Verwerfungslinien abschwächenden und teilweise einebnende Lesart von *A Single Man* zugunsten einer ‚queeren‘ Interpretation, die ihren Fokus auf die nicht zu konsolidierenden gesellschaftlichen Gegensätze richtet und das widerständige Selbstverständnis der queeren Community zur eigenen Agenda erklärt. Aus diesem Blickwinkel liest sich der Roman nicht als selbstbewusste biographische Schilderung eines (vor der historischen Zeit) ‚assimilierten‘, d. h. gesellschaftlich als „schwul“ eingeordneten, homosexuellen Mannes, sondern als Momentaufnahme eines jeden Tag neu zu konstruierenden und rekonstruierenden, instabilen (sexuellen) Selbstbewusstseins, das sich an sich und seinen gesellschaftlichen Konventionen reibt und so deren Verwerfungslinien und Brüche in den Vordergrund rückt. So geht dieser Ansatz nicht von einer einheitlichen gesellschaftlichen Verfasstheit aus, sondern nimmt diverse

⁵ Vgl. Victor Marsh, „On the Problem of the Religious Novel: Christopher Isherwood and ‚A Single Man‘“, in: *Literature and Theology* 24:10, 2010, S. 378-396. Hier v.a. S. 384.

⁶ Vgl. Robert Ferro, „Gay Literature Today“, in: Bergman, *The Violet Quill Reader*, S. 387-397. Hier: v.a. S. 389.

⁷ Garnes, „A Single Man“, S. 202.

Marginalisierungen (neben der sexuellen Orientierung betrifft dies auch das Geschlecht und die ethnische Rasse) in den Blick, die nicht nur die gesellschaftliche und kulturelle Stimmung der 1960er markiere, sondern als grundsätzlicher Zustand des Auseinanderklaffens das Erbe der gescheiterten avantgardistischen und modernistischen Tendenzen der Zwischenkriegsjahre bedeute.

So bietet vor allem die jüngere Forschungslinie einen fruchtbaren Ansatzpunkt für die Untersuchung des Romans als *Single-day Novel*, da dieser Forschungsstrang aufgrund seiner Fokussierung auf die Verwerfungslinien alle heteronormativen Konzepte grundsätzlich in Frage stellt. Diese Perspektivverschiebung soll im übertragenen Sinne auch die Richtung meiner Untersuchung vorgeben, die nicht auf die Darstellung und den Prozess der erfolgreichen Ich-Konstruktion, des Sich Etablierens oder der gelungenen Abgrenzung der individuellen Lebens- und Seinsweise als Ergebnis des einen erzählten Tages abzielt, sondern die relativistische Konstruiertheit solcher Kategorien und deren Brüchigkeit in den Fokus stellt.

Als Hauptvertreter dieser Richtung gilt Jamie M. Carr, der mit seiner Monographie *Queer Times* (2006) zunächst die traditionelle biographische Lesart von Isherwoods Werk als Fortschrittserzählung⁸ von einem unreifen, aufgrund der Gesellschaftskonventionen notwendigerweise verheimlichten Umgang mit der eigenen Sexualität hin zu einer selbstbewussten und öffentlich ausgelebten Homosexualität nachzuvollziehen scheint, die klassische Epochalisierung in pre- und post-Stonewall jedoch zugunsten einer grundsätzlich ‚queeren‘, das heißt gegen den Strich laufenden, nicht linearen Entwicklung verabschiedet. Statt *A Single Man* als Instrument und Wegweiser des *Gay Liberation Movement* zu verstehen, rückt Carr die Frage nach gesellschaftlich konstruierten Rollenzuschreibungen in den Mittelpunkt seiner Untersuchung, deren revolutionärer Wert (nicht nur für die Isherwood-Forschung) im grundsätzlichen Infragestellen der Identitätskategorie Homosexualität steckt. Mit Rückbezug auf die von Eve Kosofsky Sedgwick getroffene Unterscheidung von schwul bzw. lesbisch als „objective, empirical categories, governed by empirical rules of evidence“ einerseits und dem Konzept der ‚Queerness‘ als „a person’s undertaking [of] particular, performative acts of self-perception and filiation“⁹ andererseits sowie Foucaults Darstellung der Entwicklung der sexuellen Identität als Akt der gesellschaftlichen Normierung und Konstruktion entwickelt Carr eine Lesart, die Isherwoods Romane als Austragungsorte der ständigen Aushandlung von individuellem

⁸ Vgl. Diesen Weg schlägt auch Jamie Harker ein, der Isherwoods amerikanischen Romane vor dem Hintergrund der restriktiven Ordnung der Ära des Kalten Kriegs als persönlichen wie für die Schwulenbewegung außergewöhnlich mutigen Befreiungsschlag liest. Jamie Harker, *Middlebrow Queer. Christopher Isherwood in America*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

⁹ Jamie M. Carr, *Queer Times. Christopher Isherwood’s Modernity*, London: Routledge, S. 3.

Selbstverständnis und gesellschaftlicher Rollenzuweisung¹⁰ lokalisieren, ohne dabei auf eine Konsolidierung oder den erfolgreichen Abschluss dieses Produktionsprozesses zu zielen. Isherwoods Gesamtwerk wird so nicht als Symbol für eine homogene Entwicklung der Gesellschaft im 20. Jahrhundert gelesen, sondern steht symptomatisch für ein gesellschaftliches Zeit- und Geschichtsverständnis, das sich durch Brüche, Rupturen und Verwerfungen auszeichnet, sowie die permanente Aushandlung dessen, was Teil des Diskurses ist und was außerhalb steht.¹¹ Falsch sei es, Isherwoods Oeuvre im Allgemeinen wie *A Single Man* im Besonderen nur aus der post-Stonewall-Perspektive zu betrachten, vielmehr müssten Isherwoods Romane mit Hinblick auf die oben angeführte Fragestellung zur Problematik von Subjekt und Gesellschaft vor einem weiteren Horizont betrachtet werden, den Carr hier im Rahmen der kulturellen wie ästhetischen Moderne aufzieht. Nur über eine Untersuchung der historischen Verfasstheit gesellschaftlicher Strukturen könne eine Einordnung Isherwoods in den literaturgeschichtlichen wie kulturellen Horizont vorgenommen werden. Die von Sedgwick und Foucault übernommene Methode des „historical inquiry“¹² gibt Carr ein Instrument an die Hand, das eine doppelte Funktion besitzt: Zum einen befreit die Historisierung von Geschlecht, Geschlechterrolle und Sexualität Carrs Ansatz vor einer formalen Binarität, die die makrostrukturellen Polarisierungen, z.B. homosexuell vs. heterosexuell, als fixe, unanfechtbare und imperative, sich per se gegenseitig ausschließende und ausspielende Kategorien versteht, entlang derer sich klare Konfrontationslinien ergeben, die wiederum in einer positivistischen Wendung in Isherwoods Werken abgelesen werden können und den Autor so zum unausweichlichen Prototypen einer Minderheiten-Literatur erklären. Andererseits erlaubt dieser dekonstruktivistische Ansatz durch die in der queeren Theorie grundsätzlich angelegte radikale Offenheit der Reichweite ihres Gegenstandes eine kulturtheoretische Übertragung, mittels derer über eine biographische und ästhetische Wende Isherwoods modernistisches Erbe vor dem Hintergrund einer sich zunehmend in verfestigten Oppositionen denkenden und handelnden, spätkapitalistischen Gesellschaft betrachtet werden kann.

Dieser Ansatz wurde in jüngster Zeit für Untersuchungen zu *A Single Man* aufgegriffen, die den Protagonisten George als queer, d. h. widerständig gegenüber jedweder gleichmachender gesellschaftlicher Normierungsversuche verstehen. Diese Widerständigkeit bringen sowohl Octavio R. Gonzalez als auch Ian Scott Todd in einen engen Zusammenhang mit der ästhetischen Moderne, wobei Gonzalez stärker auf den Protagonisten fokussiert, während Todd *A*

¹⁰ Carr nennt dies „a movement between subjectivication and subjectivization“. Siehe: Ebd.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 5.

¹² Ebd., S. 3.

Single Man als „elegy for a literary modernism overshadowed during the postwar era by American middlebrow culture“¹³ liest. Nicht als Identifikationsfigur einer assimilierten, also von der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft akzeptierten Homosexualität versteht Gonzalez den Protagonisten George, vielmehr stelle der Roman einen „misfit-minority mode of subjectivity [...] in scenes of impersonal negation and self-abnegation“¹⁴ dar, der ‚Queerness‘ nicht als alleiniges Problem der sexuellen Identität fasst, sondern als komplexes Beziehungsgeflecht von Minderheiten und der hegemonialen Mehrheitsgesellschaft. Anstelle George als durch seine Sexualität einerseits zwar marginalisierte, aber eben durch sein ‚Schwulsein‘ fixierte gesellschaftliche Entität zu verstehen, die so als ‚role-model‘ für eine immer selbstbewusster werdende homosexuelle Community stehen könnte, liest Gonzalez den Roman als „dynamic resistance to pseudo-liberal sentimentality [and] to normative models of individuals as sacrosanct entities“¹⁵. Dieses „queer ideal in a non-identitarian sense“¹⁶ versteht Gonzalez als quasi-modernistisches Prinzip, das sich für ein Verständnis der Gesellschaft als Austragungsort heterogener Parteien und Strukturen einsetzt, in dessen Kontext das Subjekt sich immer wieder neu konstruieren müsse. In *A Single Man* bedeute diese Subjektkonstruktion jedoch weniger eine aktive und produktive Konstruktionsarbeit des Individuums, vielmehr zeichne sich der Roman durch eine asketische Dekonstruktion und Selbst-Aufhebung aus, die – so meine Weiterführung von Gonzalez‘ These – nicht den Prozess der anstrengenden, aber langfristig gelungenen Subjektivierung in einer heteronormativen Gesellschaft als Erfolgsgeschichte inszeniert, sondern den erfolgreichen Widerstand gegen diese gesellschaftlich vorgegebene Rollenzuweisung im sozialen Rollenspiel zwischen Minder- und Mehrheiten.

Auch Todds Ansatz arbeitet gegen die Vereinhaltung des Romans für die Sache des *Gay Liberation Movement*. Stattdessen liest er *A Single Man* als „political novel“¹⁷, der das queere modernistische Erbe, das heißt die Anerkennung einer offenen, heterogenen und dynamischen Gesellschaft gegenüber der zu Fronten verhärteten, tendenziell homophoben amerikanischen Gesellschaft im Kalten Krieg zu verteidigen versuche. Wie Gonzalez sieht auch Todd dieses Erbe als widerständig an: So gehe es nicht um eine „reconciliation of [...] subcultural factors with the cultural majority“¹⁸, wie Todd sie in den Unternehmungen der sogenannten ‚middlebrow culture‘ sieht, die sich darum bemühte, das im Zweiten Weltkrieg verlorene

¹³ Ian Scott Todd, „Christopher Isherwood’s Bathroom, in: *Journal of Modern Literature* 38:4, 2015, S. 110-125. Hier: S. 110.

¹⁴ Octavio R. Gonzalez, „Isherwood’s Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in ‚A Single Man‘“, in: *Modern Fiction Studies* 59:4, 2013, S. 758-783. Hier: S. 765.

¹⁵ Ebd. S. 772.

¹⁶ Ebd., S. 760.

¹⁷ Todd, „Isherwood’s Bathroom“, S. 112.

¹⁸ Ebd.

avantgardistische Potenzial für den massenkulturellen Geschmack der Nachkriegszeit aufzubereiten¹⁹, sondern als genuinen Rückgriff auf modernistische Traditionen, die er unter anderem auch im Single-day-Format des Romans erkennt. „Modelled on Mrs Dalloway and Ulysses“, versteht Todd *A Single Man* als „attempt to commune with the spirit of deceased modernism, i.e. to write a modernist novel after the fact.“²⁰ Todds Ansatz begibt sich dabei unbewusst in die Tradition der binären Oppositionen, wenn er diese formale Streben nach der modernistischen Vergangenheit mit einer Semantik des Mülls und des Schmutzes als „excremental modernism“²¹ antagonistisch zur zukunftsgerichteten, germophoben amerikanischen Nachkriegsgesellschaft setzt. In dieser Lesart stellt der Zweite Weltkrieg auf der historischen Skala des 20. Jahrhunderts einen Bruch dar zwischen den europäischen modernistischen und avantgardistischen Tendenzen einerseits, die gleichbedeutend mit einer gewissen Faszination für die kulturellen Hinterlassenschaften und Abseitigkeit als homophil zugespitzt werden, und einer ‚sauberen‘, nach Optimierung strebenden, spätkapitalistischen amerikanischen Gesellschaftsordnung, die notwendigerweise als grundsätzlich homophob verstanden wird.²² Diese Interpretation ist insofern nicht völlig abwegig, arbeitet der Roman doch selbst mit der Setzung solcher starken Polarisierungen als Instrument der Identitätskonstruktion, wie sich im Folgenden zeigen wird, jedoch erscheint Todds Ansatz trotz seines Bekenntnisses zu einer queeren Lesart²³ das ebenfalls angebotene Potenzial zur Auflösung dieser Oppositionen zu übersehen.

Die folgende Analyse von *A Single Man* versteht sich insofern als ‚queere‘ Interpretation, als sie den Roman als ständigen Re- und Dekonstruktionsprozess einer (sexuellen) Identität versteht, die sich gegen ein gesellschaftlich normiertes Subjektkonzept richtet. Indem Isherwoods Roman eine Subjektivierung durch Dritte problematisiert und stattdessen die Idee eines jeden Tag neu auszuhandelnden, auch zum Scheitern hin offenen Prozesses etabliert, stellt sich gattungstheoretisch nicht nur die Frage nach der Verweiskraft des Romans, sondern auch nach dem Zusammenhang von Biographie und Roman. In einer unveröffentlichten Vorlesung von 1965 beantwortet Isherwood die titelgebende Frage „What is a Novel?“ folgendermaßen:

The novel, we agree, is not journalism, is not a political pamphlet, is not a religious sermon, is not a historical essay, is not a sociological treatise, is not an essay in one of the natural sciences. Yet you have

¹⁹ Zu solchen Unternehmungen zählen u.a. die Versuche, die als schwierig oder unlesbar geltenden modernistischen Texte für die breite amerikanische Leserschaft aufzubereiten. Ikonographischen Symbolwert hat in diesem Zusammenhang Eve Arnolds 1955 entstandene Fotoserie der *Ulysses* lesenden Marilyn Monroe erhalten. Vgl. z.B. http://www.openculture.com/2012/11/marilyn_monroe_reads_joyces_ulysses_at_the_playground.html (zuletzt eingesehen am 25.02.2020).

²⁰ Todd, „Isherwood’s Bathroom“, S. 117.

²¹ Ebd., S. 111.

²² Vgl. ebd., S. 112.

²³ Ebd.

journalism in the US trilogy of dos [sic] Passos, political pamphleteering in Steinbeck's *The Grapes of Wrath*, Sermonizing in Huysman's *La-Bas*, history in *War and Peace*, sociology in *Brave New World*, natural history in Hemingway. And there is *Biography*, which is also sort of a novel. And memoirs. The novel is made of examples.²⁴

Per Ausschlussverfahren versucht Isherwood hier eine Definition der Gattung Roman in Abgrenzung von anderen, nichtfiktionalen Genres, doch scheitert dieses Verfahren an der Romanpraxis, die sich dem Reinheitsgebot der einzelnen Gattungen und Genres widersetzt. Keines der angeführten Beispiele ist ‚nur‘ Roman, alle enthalten auch Spuren anderer Genres, vor allem solche, die auf persönlicher Erfahrung beruhen, sodass Isherwoods abschließendes Urteil weniger eine fixe Gattungsdefinition darstellt als den Vorschlag, den Roman, d.h. jeden Roman, immer als „made of examples“ zu verstehen. Diese Methode der Beispielhaftigkeit präferiert nicht den universalen Gattungsanspruch, sondern die individuelle Mikrogeschichte, stellt also so etwas wie eine Antitheorie des Romans dar. Im formalen Aufbau des *Single-day Novel* wird dieses Spannungsverhältnis noch einmal zugespitzt formuliert, denn die Architektonik dieses Genres kann nicht anders, als auf genau dieses Problem von Makro- und Mikroperspektive und das Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen hinzuweisen. Mit dem durch seine Homosexualität als Außenseiter markierten Protagonisten George, dem titelgebenden ‚Single Man‘, erhält diese Problematik ein ‚exemplarisches‘ Gesicht und eine ‚exemplarische‘ Biographie.

Im Folgenden soll diese ‚Beispielhaftigkeit‘ jedoch nicht als unkompliziertes Verweisverhältnis verstanden werden, stattdessen folgt diese Interpretation der These, dass sie das Ergebnis eines komplizierten Aushandlungsprozesses im Rahmen des gesellschaftlich aufgespannten Horizonts der 1960er Jahre ist. Wie in Woolfs Roman *Mrs. Dalloway*, den Isherwood während der Arbeit an *A Single Man* las und als „one of the most truly beautiful novels or prose poems or whatever that I have ever read“²⁵ lobt, stellt dieser Prozess kein fertiges, zu vervielfachendes oder zu übertragendes Produkt her, sondern fokussiert auf diverse Konfrontationslinien, die immer neue, nur kurzfristige Modelle oder Versionen erzeugen, deren Stabilität vor allem vor dem Hintergrund des *Single-day*-Formats prekär ist. Woolfs Roman scheint dabei einen bedeutenden Einfluss auf „The Englishwoman“, so Isherwoods Arbeitstitel für den Roman, in dem er Tagebucheinträgen zufolge „about middle age, and being alien [a]nd about the Young [a]nd about this woman“ (ID 221) schreiben wollte, gehabt zu haben. Sein Lebensgefährte Don Bachardy ermunterte ihn, eine weibliche Protagonistin aufzugeben: „[He] made a

²⁴ Christopher Isherwood, „What is a Novel?“, in: *The Christopher Isherwood Papers*, San Marino: The Huntington Library, CI 1149 (Hervorhebung im Original).

²⁵ Christopher Isherwood, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, hg. v. Katherine Bucknell, London: Chatto & Windus. S. 217. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „ID“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen

brilliant suggestion, namely that it ought to be *The Englishman*“ (ID 223). Mit dieser Entscheidung setzt sich auch die Idee durch, einen Roman im *Single-day*-Format, „a day in the life of this Englishman“ (ID 236), zu verfassen. Ähnlich wie für Woolf führt diese „simpler structure“ (ebd.) jedoch auch zu der Frage, der inhaltlichen und stilistischen Gestaltung, die sich auch für Isherwood als richtiges Maß von subjektiver Innenschau und objektiver Handlung darstellt:

What still bothers me very much [...] and makes me hesitate to go ahead, is the problem of plot. How much should there be? [...] The point is, there are two strands of styles intervoven in this sort of writing – the lyric, sub specie aeternitatis thing which observes William like a wild creature, an antelope, with his daily habits and his whole symbolic meaning as a type, and then there is the mere plot approach, which ties this particular individual up with this particular individual Charlotte and Colin. Too much of the second is death to the first (ID 246).²⁶

Darüber hinaus eröffnet sich in diesem Tagebucheintrag das Spannungsverhältnis von Individuum und Gattungswesen, das Isherwoods Roman als poetisches Prinzip durchdringt und – wie sich im Folgenden zeigen wird – entlang einer relationellen Subjektkonstruktion ausgeführt wird.

4.5.1 „Waking up begins with saying *am* and *now*.“ Der Verlust des Ichs in der Konstruktion von Sein und Zeit

Waking up begins with saying *am* and *now*. That which has awoken then lies for a while staring up the ceiling and down into itself until it has recognised *I*, and therefrom deduced *I am*, *I am now*. *Here* comes next, and is at least negatively reassuring; because *here*, this morning, is where it had expected to find itself; what’s called *at home*.²⁷

Wie jeden Tag, das deutet schon der schrittweise, zeitliche Ablauf dieser Subjektwerdung in nuce an, bedeutet das Aufwachen für den Protagonisten von Isherwoods Roman einen kombinatorischen Prozess, in dem das, was hier zunächst kein Ich ist, „[t]hat which has awoken“ (SM 1), sich zuerst räumlich und zeitlich verorten muss, wobei diese Parameter des Seins chronotopisch im noch namen- und identitätslosen Bewusstsein verknüpft zu sein scheinen: Erst durch

²⁶ In den frühen Versionen hieß der Protagonist des Romans William. Die Beziehung zwischen dem Älteren George und einem jüngeren Mann sollte über das väterliche Verhältnis Georges zu Colin, dem Sohn Charlottes auserzählt werden (vgl. ID 249). Dieser wird später durch die Figur des Studenten Kenny ersetzt. Don Bachardy, „that wizard at name finding“ (ID 289), ersetzt nicht nur die Namen der Figuren, sondern verhilft Isherwood auch zum Titel: „In bed, on Monday night, Don was silent for a long while. I thought he had fallen asleep. Then he suddenly asked, ‘How about *A Single Man* for a title?’ I knew instantly and have had no doubts since that this is the absolutely ideal title for the novelette, and I shall use it, unless someone snitches it“ (ID 283).

²⁷ Christopher Isherwood, *A Single Man*, London: Vintage, 2010, S. 1 (Hervorhebungen im Original). Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Nennung der Sigle „SM“ sowie Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

die Inspektion von akut gegebener Außenwelt und den Tiefen der Innenwelt formt sich das Bewusstsein zu einer subjektiven Identität, die sich als Ich wiedererkennt. Dieses tagesfrische altbekannte Ich, das jedoch nicht von sich als Ich spricht, findet sich in seinem Habitat „at home“ wieder, einem „here“, das raumzeitlich als „this morning, where it had expected to find itself“ gefasst ist.

Bereits der erste Abschnitt von *A Single Man* umreißt den Horizont dieses einen erzählten kalifornischen Wintertages (vgl. SM 7) im Jahr 1962 (vgl. SM 15)²⁸ als Problematisierung der instabilen Identität, denn die gelungene Verortung führt nicht zur Festigung des individuellen Bewusstseins als fixe Entität, sondern zu neuerlicher Verunsicherung: „[Being] at home“ ist nicht weniger als „a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year“ (SM 1), wobei jedes „Now“ das vergangene zu überschreiben und damit auszulöschen scheint (vgl. ebd), solange bis – und das ist die einzige Sicherheit – „It will come“ (ebd.). Was genau dieses „It“ außer jener, ein körperliches Gefühl des Unwohlseins auslösenden Erwartung ist, die den ganzen Tag überschattet, wird nicht weiter ergründet, denn das Bewusstsein gibt an den Körper ab, der eine Art Inspektion seiner einzelnen Glieder vornimmt, bevor dem Körper das Signal zum Aufstehen übermittelt wird: „[T]he cortex, that grim disciplinarian, has taken its place at the central controls and has been testing them, one after another; the legs stretch, the lower back is arched, the fingers bend and relax“ (ebd.). Gehorsam entsteigt dieses „it“, das nun ganz Körper ist – den altersbedingten Problemen wie Arthrose zufolge wohl nicht länger mehr ein ganz junger (SM 2) – dem Bett und folgt einer morgendlichen Routine der Selbstvergewisserung: Nach der Überprüfung des Körpergewichts – trotz regelmäßiger Besuche im Fitnessstudio beträgt das Gewicht „still a bit over 150 pounds“ (SM 2) – richtet sich der noch gesichtslose Körper zum Spiegel, dessen Bedeutung als traditionelles Motiv und Medium der Subjektivierung hier jedoch zurückgenommen wird. Anstatt die einzigartigen Gesichtszüge eines individuellen Subjekts abzubilden, zeigt der Blick über die Schulter in den Spiegel „the expression of a predicament“. Als Ausdruck dieses Dilemmas zwischen eigenverantwortetem Verfall oder mangelnder Pflege und dem natürlichen Alterungsprozess erscheinen die Gesichtszüge wie die groteske Maske der personifizierten Zermürbung: „[E]xpressed in terms of a dull harassed stare, a coarsened nose, a mouth dragged down by the corners into a grimace as if at the sourness of its own toxins, cheeks sagging from their anchors of muscle, a throat hanging limp in tiny

²⁸ Eine ungefähre Datierung lässt sich durch den Hinweis auf die Kuba-Krise ermitteln, die in der zweiten Oktoberhälfte 1962 die Zuspitzung des Kalten Kriegs bedeutete: „Hardly more than a month ago, before Khrushchev agreed to pull his rockets out of Cuba, they were cramming the markets, buying the shelves bare of beans, rice and other foodstuff [...]“ (SM 81). Der Roman scheint also an einem Tag Anfang Dezember 1962 zu spielen, worauf auch die Weihnachtsdekoration in den Straßen (vgl. SM 81) und Georges spontane Entscheidung, die Weihnachtstage in Mexiko zu verbringen (vgl. SM 147f.), hindeuten.

wrinkled folds“ (ebd.). Weniger Mensch als Monster zeigt die Nahaufnahme der Gesichtszüge dieser Kreatur (vgl. ebd.) jedoch nicht nur den aktuellen Zustand, sondern stellt auch die darin konservierte Vergangenheit dieses kreatürlichen Wesens und den Tod als unausweichliche Zukunft einer jeden Lebensform aus: „Staring and staring into the mirror, it sees many faces within its face – the face of the child, the boy, the young man, the not-so-young man – all present still, preserved like fossils on superimposed layers, and, like fossils, dead“ (ebd.). Noch bevor der Name des Protagonisten genannt wird, wird der titelgebende ‚Single Man‘ völlig entindividualisiert in seiner existenziellen Verfasstheit als per Geburt quasi schon zum Tode verurteilte „live dying creature“ (ebd.) eingeführt, die von ihrer eigenen Endlichkeit weiß. Durch den Anblick im Spiegel der ablaufenden und bereits abgelaufenen Lebensjahre und -tage bewusst, konkretisiert sich nun die vormals unbenannte Angst als Eindruck der Beschleunigung und daraus resultierenden Zeitnot: Im Gegensatz zum langsamen Prozess des körperlichen Alterns über den Verlauf der letzten 58 Jahre (vgl. ebd.), das über den tagtäglichen inspizierenden Blick in den Spiegel nur in graduellen, kaum wahrnehmbaren Kleinstschritten wahrgenommen wird, fürchtet die Kreatur sich vor der Dringlichkeit, mit der der Tod sie eines Tages einholen könnte: „*I’m afraid of being rushed*“ (ebd., Hervorhebung im Original). Doch auch hier übernimmt die im Körper über Jahre manifest gewordene Alltagsroutine, die weder der reinen Körperlichkeit noch dem individuellen Bewusstsein gehorcht. Stattdessen ist es „the world of the other people“ (ebd.), deren Normen entsprochen werden muss. Um identifiziert und akzeptiert zu werden, muss dieser Erwartung Folge geleistet werden: „Obediently, it washes, shaves, brushes its hair; for it accepts its responsibilities to the others. It is even glad that it has its place among them. It knows what is expected of it“ (SM 3). Erst in dieser normierten und zivilisierten Version erinnert die Kreatur ihren Namen: „It is called George“ (ebd.). „By the time it has gotten dressed, it has become *he*“ (ebd., Hervorhebung im Original), eine durch die Erwartungen und Anforderung der Außenwelt konfigurierte menschliche Entität, die ihr Ichsein, diese als erste Sicherheit des Bewusstseins aufblitzende Subjektivität, zugunsten der Wiedererkennbarkeit vollständig aufgibt und auch im Laufe des Tages nicht wiederfinden wird, wobei die dritte Person Singular, das heterodiegetische „he“, die erzählte Perspektive und Fokalisierung bestimmt. George gelingt es dabei nicht, sich von der Person, über die gesprochen wird, zu einer Person, die selbst spricht und so zum autonomen, Ich sagenden Individuum wird, zu entwickeln, wobei dieses Ziel weniger verfehlt als einfach nicht anvisiert wird. Diese Anfangsszene aus *A Single Man* stellt so eben nicht die gelungene Ichwerdung und den alltäglichen Wettbewerb um die Souveränität eines durch sein Außenseitertum marginalisierten Ichs dar, sondern das bewusste Ausweichen vor diesem Prozess, welches auch die Aufgabe des Ichs zugunsten eines

selbstgewählten Objekt-Status bedeutet. Der von vornherein verloren geglaubte Wettkampf wird zwischen diesem ‚He‘ und der Existenz, die als zeitliches Phänomen wahrgenommen wird, selbst ausgefochten.

Der hier als im Werden begriffene beschleunigte Evolutionsprozess des Objekts George wird als zutiefst zeitlich durchdrungen dargestellt. Entgegen der Vorstellung einer linearen, in die Zukunft, das heißt zur Optimierung und Vollständigkeit strebenden Entwicklung des Individuums changiert die hier aufgerufene Semantik zwischen Bildern, die eine gewissen Plötzlichkeit, Ungeduld und Dringlichkeit evozieren, und solcher, die eher die Bewegung des Zögerns und Verharrens nachvollziehen. Der Augenblick des körperlichen und geistigen Erwachens wird so durch sich gegenseitig beeinflussende und durchdringende Zeitlichkeiten markiert, die sich jedoch nicht auf die Gegensatzpaare von gesellschaftlich normierter Vernunft und individuellem Willen, Körper und Geist oder gesellschaftlicher Erwartung und persönlichem Widerstand oder auch nur auf den einfachen Konflikt von innerer und äußerer Zeit reduzieren lassen, sondern diese Pole als Grenzpfosten eines Gebiets verstehen, in dessen Spannungsfeld sich die Subjektwerdung und das Subjektsein permanent neu vollziehen. So kann auch die ‚George-Werdung‘ nicht als erfolgreicher Sieg des Geistes über den bloß funktionierenden Körper verstanden werden, vielmehr scheint sowohl der kreatürliche George wie Georges Bewusstsein einer anderen Macht ausgesetzt zu sein, der gehorsam (vgl. SM 1, 3) gefolgt wird. Diese unausweichliche Größe ist das Prinzip der vom Tag der Geburt an ablaufenden Lebenszeit selbst, die George in einen existenziellen Wettkampf zwingt. Als „desperately tired swimmer or runner“ (SM 2), einem Bild, das an die fatale Folge des sich im Hamsterrad zu Tode laufenden Nagetiers erinnert, stellt sich für George weder die Frage nach der Freiwilligkeit des alltäglichen Antretens noch nach einer vorzeitigen Aufgabe: „The creature [...] will struggle on and on until it drops. Not because it is heroic. It can imagine no alternative“ (ebd.). „The Future – that’s where Death is“ (SM 127), bringt George dies später auf den Punkt. Vor dem Hintergrund dieser existenziellen Tatsache vollzieht sich Georges Existenz als täglich neu auszuhandelnde Frage nach dem Einsatz, mit dem dieser grundsätzlich bereits verloren gewusste Wettkampf wiederaufgenommen werden kann bzw. des zu erwartenden Gewinns, zumal die allgemeinmenschliche Aussichtslosigkeit auf das, was noch kommt, durch eine persönliche Katastrophe begleitet wird: „Jim is dead“ (SM 4). Der langjährige Lebensgefährte ist kürzlich bei einem Autounfall gestorben (vgl. SM 16, 74). In Aussicht der Unabwendbarkeit der Niederlage scheint sich George einem individuelleren Wettkampf, das heißt einer Auseinandersetzung, die ihn aus dem Status einer Person, über die man spricht, zu einer Person, die selbst (über sich) spricht, zu entziehen. Das rhythmische Vergehen von Geboren werden, Leben und

Sterben, „the tides of [...] vitality“ (SM 72), werden so zum grundsätzlichen Seinsprinzip, aus dem es kein Entkommen gibt. Über eine Semantik des Wassers, die George zum erschöpften Schwimmer erklärt, wird ein komplexes Modell des existenziellen Zusammenhangs von Sein und Zeit evoziert, das in einer quasi zyklischen Bewegung am Abend mit der besonderen Bewusstseinsphase des Einschlafens wieder aufgegriffen wird.

Nicht länger als aktiver Wettkämpfer, sondern sich bewegungslos im ‚Ozean des Bewusstloswerdens‘ treiben lassend, sinkt Georges Geist am Abend dieses langen Tages langsam in die Tiefe der Bewusstlosigkeit des Schlafes: „Partial surfacings [...], [p]artial emergings, just barely breaking the sheeted calm of water. Most of George remaining submerged in sleep“ (SM 148). Während der Körper bereits laut schnarchend in eine Schlafphase gefallen ist (vgl. SM 149), hat sich das Bewusstsein noch nicht vollständig zur Ruhe begeben. Im Gegensatz zum „Daytime George“ (SM 148), der sich, wie sich im Folgenden zeigen wird, vor allem im widerständigen Versuch, die Erwartungshaltung seiner Umgebung zu unterlaufen, eine Subjektform gibt, und damit niemals wirklich zum freien, unabhängigen Ich wird, zeichnet sich dieses halbwache, nächtliche Bewusstsein durch eine utopische Unabhängigkeit aus, die zumindest so etwas wie die Möglichkeit eines wirklich freien, das heißt von der existenziellen Zeitnot und den gesellschaftlichen Normen befreiten Georges in Aussicht stellt. Als in die ungewisse Zukunft verlegte „decisions apparently not yet made“ (ebd.) trifft dieses unbewusste und ungewusste Bewusstsein hypothetische Entscheidungen für die konkrete Gegenwart, die als „codicils which have been secretly signed and witnessed and put away in a most private place, to await the hour of their execution“ (ebd.) die existenzielle Alternativlosigkeit wie persönliche Aussichtslosigkeit der verbleibenden Lebenszeit in eine Unausweichlichkeit des individuellen Bedürfnisses nach Partnerschaft und Liebe umdeutet. Unabhängig von den starken Schuldgefühlen gegenüber dem verstorbenen Geliebten – George verschweigt gegenüber den gemeinsamen Nachbarn Jims Tod (vgl. SM 17) und blieb auch dessen Beerdigung fern (vgl. SM 101) – trifft das nächtliche Bewusstsein ohne das Objekt George²⁹ wichtige Lebensentscheidungen, die noch nicht im hellen Licht des Alltags angekommen sind und durch die korrigierende Perspektive von „Daytime George“ (SM 148) wohl immer nur das Produkt eines traumähnlichen Zustands bleiben werden.

He is afraid of forgetting. [...] But he will have to forget, if he wants to go on living. [...] He believes he will find another Jim here. He doesn't know it, but he has started looking already. [...] He only knows that he must find him. He believes he will because he must. [...] It is Now that he must find another Jim. Now that he must love. Now that he must live – (SM 149).

²⁹ George ist hier weiterhin das Objekt, über das gesprochen wird. Vgl. „Never use those words to George. He won't listen. He daren't listen“ (SM 149).

Im Kontrast zum dem alltäglichen Wettkampf ausgelieferten George, der zu einer Existenz als „prisoner for life“ (SM 6) verurteilt ist, tut sich hier ein Fluchtweg auf, der jedoch eine Illusion bleiben wird.

In der Metapher der Gezeitentümpel (SM 149) werden diese Unausweichlichkeit der menschlichen Existenz und die damit verbundene Frage nach der Effektivität des Wettkampfeinsatzes noch einmal eindrücklich bildhaft. Die Leistung dieser Metapher steckt in der Zusammenführung von Zeit und Bewusstsein als zugleich individuelle wie allgemein erfahrbare existenzielle Kategorien und der damit verbunden Referentialität vom Einzelnen zum Ganzen. Einerseits präferiert dieses Bild der den Rhythmen von Tag und Nacht und Ebbe und Flut ausgesetzten „rock pools“ (ebd.) eine zyklische Zeit des ewigen Kommens und Gehens, die als Mikrostruktur die existenzielle Erfahrung des Lebens in Tagen verhandelt³⁰, und andererseits als Makrostruktur den Rhythmus von Leben und Sterben als unausweichliche Existenzform evoziert. Jeder „rock pool“ ist bei Ebbe am Tag immer zugleich die Illusion einer „individual entity“ (ebd.), die selbst wiederum den individuellen Mikrokosmos einer ganzen „variety of creatures“ darstellt. Die Wasser dieser diversen Mikro-Ozeane –

so to speak – are swarming with hunted anxieties, grim-jawed greeds, dartingly vivid intuitions, old crusty-shelled rock-gripping obstinacies, deep-down sparkling undiscovered secrets, ominous protean organisms motioning mysteriously, perhaps warningly, towards the surface of light (SM 150).

Diese Verfasstheit als komplexer Mikrokosmos wird dabei zur unausweichlichen Existenzform, denn „[...] they have to [coexist]. The rocks of the pool hold their world together. And, throughout the day of the ebb tide, they know no other“ (ebd.). Wenn in der Nacht jedoch die einzelnen Gezeitentümpel überflutet werden von den „waters of that other ocean, that consciousness which is no one in particular but which contains everyone and everything, past, present and future, and extends unbroken beyond the uttermost stars“ (ebd.), geht diese Illusion der Einzigartigkeit der einzelnen Entitäten in einer Vorstellungen der Zeitlosigkeit, der maximalen räumlichen Ausdehnung und der Auflösung der individuellen existenziellen Verfasstheit auf. Während viele Ansätze diese Apotheose der kosmischen Allumfassendheit als Tribut Isherwoods an die Tradition des Vedanta verstehen, einem philosophischen Untersystem des Hinduismus, zu dessen Anhänger er nach seiner Emigration in Kalifornien wurde³¹, möchte ich die in dieser Vorstellung implizierten Grenzen dieser Aufgabe des Einzelnen hin zu einer

³⁰ Eine solche Lesart schlägt z.B. Elçin Parçaoğlu auch unter Hinblick auf das Format als „one-day story line“ vor (Dies., „A Single Day Out: The Question of Identity in Christopher Isherwood’s ‚A Single Man‘“, in: *The Journal of International Social Research* 10:53, 2017, S. 157-161. Hier: S. 157).

³¹ Vgl. u.a. Marsh, „On the Problem of the Religious Novel“, S. 386.

grenzenlosen Existenzform ohne individuelles Bewusstsein herausstellen. Während diese beiden zitierten Textpassage kontrastiv mit den Vorstellungen von limitiertem Bewusstsein und der zwar gekonnt hinter der Fassade des komplexen Mikrokosmos kaschierten, eingeschränkten Zeit- und Raumerfahrung einerseits und der Entgrenzung andererseits arbeiten, wird diese Polarisierung im nächsten Abschnitt doch wieder stark zurückgenommen. Mittels des Bildes der sich auf die Jagd begebenden psycho-maritimen Kreaturen im Ozean des Bewusstseins wird die Frage nach deren Beute gestellt:

We may suppose that, in the darkness of the full flood, some of these creatures are lifted from their pools to drift far out over the deep waters. But do they ever bring back, when the daytime of the ebb returns, anykind of catch with them? Can they tell us, in any manner, about their journey? Is there, indeed, anything for them to tell – except that the waters of the ocean are not really other than the waters of the pool? (SM 150)

Welche neue Erfahrung – so lässt sich sinngemäß weiterfragen – kann das Entkommen aus den Mikrostrukturen erbringen? Das rhythmische Prinzip wird hier so zugleich als einzige unausweichliche – mikro- wie makrokosmische – Existenzform ausgestellt wie auch die Frage nach dem Sinn des Rhythmus überhaupt aufgeworfen wird, sodass auch die Bedeutung von individueller Erfahrung problematisiert wird. Wenn es George nicht gelingt, sich gegen die Übermacht der existenziellen Verfasstheit zu einem Ich zu konstituieren, muss auch die den Roman durchziehende Frage nach dem Wert existenzieller „experience“ neu beantwortet werden.

Diese Fragestellung betrifft den Kern der langen Unterhaltung zwischen George und Kenny Potter, einem seiner Studierenden, der George – obwohl Kenny in einer heterosexuellen Beziehung ist (SM 44) – immer wieder aufgrund seiner oppositionellen ‚Queerness‘ auffällt:

Kenny Potter [...] [is] what’s nowadays called crazy, meaning only that he tends to do the opposite of what most people do; not on principle, however, and certainly not out of aggressiveness. Probably he’s too vague to notice the manners and customs of the tribe, and too lazy to follow them, anyway” (SM 43).

Die beiden Männer scheinen einen Draht zueinander zu haben, der auch eine gegenseitige sexuelle Anziehung bedeutet. Stärker ist jedoch die Beziehung der beiden als Vertreter unterschiedlicher Generationen, als „symbolic figures [...] Youth and Age“ (SM 125), die an eine Vater-Sohn-Beziehung erinnert.³² So wartet Kenny am Abend in der Stammkneipe seines Professors,

³² Dabei geht diese Tendenz eindeutig stärker von Kenny aus, der darauf besteht seinen Lehrer auch im privaten Umgang respektvoll als „Sir“ zu bezeichnen, ein Ideal der Beziehung zwischen Vater und Sohn, das Kenny aus der Lektüre viktorianischer Romane übernommen hat: „I sometimes wish – I mean, when you read those Victorian novels – I’d have hated living in those days, all except for one thing [...]. [...] I’d have liked living when you could call your father Sir“ (SM 129). Dieses Verhältnis ruft die vergleichbare Vater-Sohn-Beziehung in *Ulysses* auf. Rajorshi Das sieht in der Beziehung der beiden Männer „an ascetic relationship between the guru and the disciple“, eine Beobachtung, die wortwörtlich auf Isherwoods letzten Roman *The Guru and his Disciple* (1980)

um nach der Bedeutung und dem existenziellen Sinn von Erfahrung zu fragen: „It’s about experience. They keep telling you, when you’re older, you’ll have experience – and that’s supposed to be great. What would you say about that, Sir? Is it really any use, would you say?“ erkundigt sich Kenny (SM 130). Während George im Verlauf des weiteren Abends diese Frage immer wieder neu aufbringt³³, ist seine initiale Antwort doch besonders aussagekräftig, denn sie verweist auf den grundsätzlichen Zweifel an der Bedeutsamkeit des existenziellen Wettkampfs: „[P]ersonally, I haven’t gotten wise on anything. Certainly, I’ve been through this and that; and when it happens again, I say to myself, here it is again. But that doesn’t seem to help me. In my opinion, I personally have gotten steadily sillier and sillier and sillier – and that’s a fact“ (ebd.). Das Wissen über die existenzielle Verfasstheit wird dabei zu einem unnützen Wissen, das keinen praktischen Sinn besitzt – „you can’t use it“ (ebd., Hervorhebung im Original) –, doch stecke, so George, im bloßen Anerkennen dieses existenziellen Ausgeliefertseins eine gewisse Freiheit, die Freiräume des Sicht-Entziehens bietet: „But if you don’t try to [use it] – if you just realise it’s there and you’ve got it – then it can be kind of marvellous“ (ebd.). Eben diesen Zustand des sich ganz dem Hin und Her der Existenz Hingebens führt zum utopischen Moment der Selbstbefreiung Georges im Rahmen des Entwurfs einer alternativen, selbstbestimmten Existenz im Hier und Jetzt mit der Hoffnung auf eine neue Partnerschaft. Dabei geht es nicht um die pragmatische Umsetzung, sondern allein um die Existenz dieser Möglichkeit, das „*might be*“ (SM 143, Hervorhebung im Original), die jedoch nur vor dem Hintergrund der Unausweichlichkeit menschlicher Existenz überhaupt aufscheint. Dieser utopische Augenblick markiert dabei jedoch keinen Ausweg, sondern nur eine weitere existenzielle Erfahrungsebene. Einen Ausweg – und auch den bietet der Roman sozusagen als Probe aufs Exempel nur als Hypothese an – gibt es nur im Tod, dem seit der Geburt vorhergesagten, sicheren Sieg der existenziellen Wahrheit. Dieser wird hier im Rahmen eines durch die Erzählinstanz durchgeführten Gedankenexperiments als Wette inszeniert, bei der die Höhe des Wetteinsatzes auf einer Skala zwischen der existenziellen Sicherheit des zukünftigen Todes und der absoluten Unsicherheit des Todeszeitpunkts als fairer Preis angesetzt wird:

verweist, die autobiographische Beschreibung seines spirituellen Verhältnisses zum Gründer des Vedantismus, Swami Prabhavananda. Siehe: Rajorshi Das, „Self, Performance and Queer militancy in Isherwood’s ‚A Single Man‘“, in: *Bhatter College Journal of Multidisciplinary Studies* 7:2, 2017, S. 1-5. Hier: S. 3.

³³ Eine Antwortversion zielt auf Georges Interpretation von Kennys zunehmendem Flirt-Verhalten als Aufforderung zum ‚Outen‘ von Kennys Homosexualität durch George ab, der diese indirekte Bitte jedoch mit dem Hinweis auf die Eigenverantwortung Kennys ablehnt: „The point is, you came to ask me about something that really *is* important. So why be ashamed and deny it? You see, I know you through and through. I know *exactly* what you want. You want me to tell you *what I know* – Oh Kenneth, Kenneth, believe me – there’s nothing I’d rather do! I want *like hell* to tell you. But I can’t. I quite literally can’t. Because, don’t you see, *what I know is what I am?* And I can’t tell you that. You have to find it out for yourself“ (SM 130, Hervorhebungen im Original).

Let us suppose this [i.e. Georges Tod durch einen Herzinfarkt], merely. (The body on the bed is still snoring.) This is wildly improbable. You could bet thousands of dollars against it happening, tonight or any night. And yet it could, quite possibly, be about to happen – within the next five minutes” (SM 151).

Die am Morgen geahnte Zeitnot, die das unausweichliche, jedoch nicht datierte Ende in den Zeitraum der konkreten Gegenwart rückt, wird im Moment des hypothetischen Todes zu einer paradoxen Gleichzeitigkeit von absoluter Plötzlichkeit und einem Verharren im Augenblick, bei der die Hypothese des Todes zur Hypothese des Überlebens wird. Der Verlust jeglicher Zeit lässt die Möglichkeit dabei zur Wirklichkeit werden:

Very well – let us suppose that this is the night, and the hour, and the appointed minute.

Now –

The body on the bed stirs slightly, perhaps; but it does not cry out, does not wake. It shows no outward sign of the instant, annihilating shock. Cortex and brain-stem are murdered in the blackout with the speed of an Indian strangler. Throttled out of its oxygen, the heart clenches and stops. The lungs go dead, their power-line cut. All over the body, the arterials contract. Had this blockage not been absolute, had the occlusion occurred in one of the smaller branches of the artery, the skeleton crew could have dealt with it; they are capable of engineering miracles. Given time, they could have rigged up bypasses, channelled out new collateral communications, sealed off the damaged area with a scar. But there is no time at all. They die without warning on their posts. For a few minutes, maybe, life lingers in the tissues of some outlying regions of the body. Then, one by one, the lights go out and there is total blackness (SM 152, Hervorhebung im Original).

Der Twist dieser Szene beruht in dieser Interpretation nicht auf der durch den hypothetischen Ton ironisierten, heteronormativen Lesererwartung, dass ein ‚guter Homosexueller‘ nur ein toter Homosexueller sei³⁴, eine Vorstellung, die auch von Mrs Strunk, der Nachbarin, vertreten wird³⁵, sondern darin, dass die „total blackness“ des Todes selbst nur Phase eines ewigen zyklischen Kreislaufs ist und die Idee des Entkommens so letztlich ebenfalls als utopische Illusion ausgewiesen wird. Für die Identitätskonstruktion bedeutet dies zweierlei: Erstens hebt der Fokus auf die Unausweichlichkeit der individuellen Existenz vor dem makroperspektivischen Hintergrund eines immerwährenden Kreislaufs die Frage nach der Höhe des investierten Aufwands auf Mikroebene hervor, sodass, anders gerichtet, danach gefragt werden kann, welchen Gewinn der scheinbar ohnehin sinnlose Konstruktionsprozess erbringen kann. Diese Problematik führt zu einem zweiten Aspekt, der die Konstruktion einer identitären Entität als weitere

³⁴ Diese Interpretation nimmt Bergman vor: „In this hypothetical mood the novel ends, ironically giving the homophobic reader the required ‚tragic‘ ending while undercutting it with hypothetical language. Isherwood comically throws into the conventional readers’ faces their need to see the gay character die in the end. For even if we suppose that George does die, his death is not the wages of sin, a penalty paid for being gay. Instead it is a quiet, gentle, painless death – the ‘good death’ we believe granted only to the virtuous, and the biological death that all mortals must eventually suffer. In this remarkable ending, Isherwood plays deftly with the requirements of the gay novel, simultaneously recognizing and rejecting them.” Siehe: Bergman, „Isherwood and the Violet Quill“, S. 207.

³⁵ „[T]rained in the new tolerance“ bemüht sich Mrs Strunk um eine liberale Einstellung: „So let us be understanding, shall we, and remember that, after all, there were the Greeks [...]. Let us even go so far as to say that this kind of relationship can sometimes be almost beautiful – particularly if one of the parties is already dead, or, better yet, both” (SM 16).

Illusion aufdeckt. Dennoch ist es gerade die existenzielle Erfahrung rhythmisierter, zyklischer Zeit in Lebenstagen, die überhaupt erst den individuellen Konstruktionsprozess anstößt. Der wiederkehrende Ablauf von Hell und Dunkel macht die abstrakte Größe der Zeit überhaupt erst konkret erfahrbar und erzeugt über diese Wahrnehmung eines konkreten „Now“ (SM 1) auch ein Bewusstsein für die Existenzform als Sein. Das Ich wird dabei zugleich zum Subjekt, das heißt zur Wahrnehmungsinstanz dieser existenziellen Verfasstheit, wie zum dieser existenziellen Verfasstheit ausgesetzten Objekt. Das hier vorangetragene Zeitmodell ist ein zyklisches, das die Vorstellung eines in sich verschlungenen Unendlichkeitmodells impliziert. Bildhaft wird dieses Modell in den motivischen *Mise en abymes*, die selbst einer ungerichteten Zeitlichkeit unterliegen, etwa der im Spiegelbild zu erfassenden Metapher der persönlichen Menschheitsgeschichte als konservierte Fossilien in den Gesteinsschichten der eigenen Identität (vgl. SM 2), Kreaturen, die im Bild des psycho-maritimen Gezeitentümpels noch in der Ursuppe des Ichs als Amöben vor sich hinkochen (vgl. SM 150). Welches Stadium dabei das frühere und welches das spätere darstellt, ist unwichtig, denn die zyklische Überlagerung verweist selbst wieder auf die Daseinsform der Existenz in Phasen. Trotzdem verweist dieses zyklische Modell nicht auf die Wiederkehr des Immergleichen, dies betrifft nur die abstrakte Struktur, sondern provoziert im Rahmen der immer neu zu gestaltenden Lebenstage eine Differenz der Ähnlichkeit, die als ästhetisches Paradox des *Single-day Novel* die Referentialität vom Einzelnen zum Ganzen problematisiert. Für *A Single Man* bedeutet dies konkret eine als ‚queer‘ zu bezeichnende Zeitlichkeit, die die Frage der Ich-Konstruktion als Problematik im Spannungsfeld von existenzieller Unausweichlichkeit und gesellschaftlicher Normierungsversuche darstellt. Die Erkenntnis des einen – der Unabwendbarkeit des kommenden Todes – wird für Isherwoods Protagonisten hier zum Trigger eines als Ausweichmanöver zu bezeichnenden Verhaltens im Alltag, das über die Negation zur Konstruktion führt. Das Alltagsleben wird dabei zum Austragungsort eines weiteren Wettkampfs, dessen Teilnehmer als Kontrahenten immer wieder neu zu konsolidierender, oppositioneller Teams gegeneinander antreten.

4.5.2 Them and Us – ‚Doing Identity‘ als (De)Konstruktion der „American utopia“

Während die existenzielle Zeit ein zyklisches Phänomen ist, dessen Unausweichlichkeit das jeweilige Individuum zur Teilnahme verpflichtet, eröffnet das Alltagsleben als konkreter Austragungsort einer sozio-historischen Verfasstheit eine weitere Dimension der konkurrierenden

Auseinandersetzung. In *A Single Man* geschieht dies über die Setzung starker Oppositionen, die jedoch im Sinne eines ‚queeren‘ Ansatzes nicht als bloße vergegenständlichte Kategorien einer binären Machtasymmetrie gefasst werden, vielmehr werden diese Oppositionen und Polarisierungen mittels einer aktiven dekonstruktivistischen Praxis einer permanenten Verschiebung als variable Konfrontationslinien verstanden. Dieser dynamische Prozess des Versuchs der relationellen Subjektkonstruktion wird hier jedoch nicht als engagierter (politischer) Kampf eines durch seine Sexualität marginalisierten Einzelgängers dargestellt, sondern mit Hinblick auf den methodischen Ansatz des ‚Doing Gender‘ als performative Negativkonstruktion betrachtet. George selbst wird hier zum Subjekt einer variablen individuellen Grenzziehung, die jedoch durch sein konsequentes Ausweichen nie zur ‚heißen‘ Konfrontationslinie gerät. Dies bedeutet, dass George die gesellschaftlichen Zuschreibungen in Bezug auf seine Person wahrnimmt, ihnen jedoch nicht tatkräftig oppositionell entgegentritt. Vielmehr stilisiert er sich selbst in einer Rolle als passives Objekt nach außen, während innerlich eine Radikalisierung geschieht.

Der im Roman geschilderte sozio-historische Kontext markiert Georges soziale Existenz als Bewohner des Großraums Los Angeles in den frühen 1960er Jahren durch eine noch immer homogenisierende Tendenz zur nationalen Identitätskonstruktion, die sich nur langsam von der durch starke Abgrenzungen gegenüber eines ‚unamerikanischen‘ Anderen definierten Gesellschaftsform der sogenannten ‚McCarthy-Ära‘ löst. Das außenpolitische Feindbild des Kommunismus, das zur globalen Teambildung im Kalten Krieg führte, steht dabei immer noch sinnbildlich für ‚das Andere‘ und wird als gefährliche Bedrohung für die nationale Identität geahndet. Eine solche Verfasstheit der (nationalen) Identität per Demarkation wird angreifbar für subversive Kräfte aus dem Inneren, einer Bedrohung, der 1934 mit der Gründung des *Un-American Activities Committee* (vgl. SM 71), dem Vorläufer des bis 1975 bestehenden *Committee on Internal Security*, entgegengewirkt werden sollte. Mit den sich verschiebenden globalen Konflikten veränderte sich der Träger der nationalen Bedrohung vom Nationalsozialismus zum Kommunismus und der per se verdächtigen Neuen Linken, 1950 wird jedoch auch Homosexualität offiziell als Gefährdung für die amerikanische Identität auf die Liste der ‚unamerikanischen Umtriebe‘ gesetzt. Verdächtige wurden mit einem ähnlich hohen systematischen Einsatz wie suspekta Kommunisten aufgespürt und als mental derangiert in Korrekationsanstalten interniert oder zu Konversionstherapien gezwungen.³⁶ Mit der Wahl des demokratischen

³⁶ Eine ähnliche, gesellschaftlich anerkannte Methode zum Umgang mit non-konformistischen Gesellschaftsmitgliedern beschreibt und bewertet Virginia Woolf im wenig sensiblen Umgang mit Kriegsversehrten in *Mrs Dalloway* (vgl. Kapitel 4.2.2).

Präsidentenskandidaten John F. Kennedy im November 1960 und seinem Amtsantritt im Januar 1961 beginnt zwar eine neue Ära der immer stärker werdenden Reformbewegungen, die sich auch auf die Gesamtgesellschaft übertragen, doch kann das politische Erbe der 50er Jahre nur langsam abgeworfen werden. Trotz eines gesamtgesellschaftlichen Linksrucks, einer in *A Single Man* als „new tolerance“ (SM 16) bezeichneten liberaleren Gesellschaftsordnung, wird Homosexualität jedoch mehrheitlich weiterhin als durch Vererbung, falsche frühkindliche Erziehung oder endokrinologische Fehlfunktion entstandene, bedauernswerte Fehlprogrammierung einer anderweitig ‚normalen‘ Persönlichkeit betrachtet (vgl. ebd.). Diese Normierungen von mehrheitsgesellschaftlich anerkanntem und eingefordertem ‚Normalverhalten‘ werden in *A Single Man* durch den Protagonisten nicht einfach subversiv unterwandert oder oppositionell abgelehnt, sondern durch einen auffälligen passiven Widerstand und einen Modus des Ausweichens als aktiver Kontrahent auf dem realpolitischen Spielfeld aberkannt. Identitätstheoretisch erscheint dieses Abschwenken die Subjektkonstruktion unmöglich zu machen, in *A Single Man* geschieht diese jedoch gerade mittels einer Negativkonstruktion. George formiert sein eigenes Ich über eine Ethik der sozialen Askese und des Rückzugs, also eines Nicht-Antretens im sozialen Wettkampf der Mehr- und Minderheiten, bei gleichzeitiger ständiger Konstruktion und Hege dichotomer Relationen. Während George im gesellschaftlichen Spiel also nicht mitmacht, ficht er individuell permanent Stellvertreterwettkämpfe aus, die ihn selbst als Oppositionspartei gegenüber einer sich ständig neu formierenden, feindlichen Front konturieren. Im Versuch, sich durch persönliches Entsagen dem Zugriff gesellschaftlicher Normierung zu entziehen, radikalisiert sich George in einem persönlichen, jedoch nie aktiv geführten ‚kalten‘ Krieg.³⁷

Den Ausgangspunkt für diese Ich-Sie-Opposition stellt Georges konkreter Alltag dar. Sein Einzelgängertum wird dabei unter anderem durch seine direkte Umgebung mitgestaltet, denn das von ihm und Jim gemeinsam erworbene „tightly planned little house“ (SM 3) ist nicht nur durch dichte Vegetation von den anderen Häusern der Umgebung getrennt, sondern kann auch nur über eine über einen Bach führende Brücke erreicht werden, sodass das Grundstück wie eine abgeschiedene Insel wirkt (vgl. SM 9). Von seinem sicheren Refugium aus betrachtet George die „Camphor Tree Lane“ (SM 7) als im Zuge der gesellschaftlichen Reproduktion verlorenes Territorium: Einst als idyllischer Rückzugsort von sich als „rearguard individualists“ bezeichnenden Großstadtlüchtlingen als „last-ditch stand against the twentieth century [...] [and] soul-

³⁷ Dieses Entsagen gegenüber dem gesellschaftlich vorgegebenen Rollenspiel und den sich darin ergebenden Möglichkeiten zum aktiven, politischen Widerstand stellen die Vereinnahmung des Romans für den politischen Arm des *Gay Liberation Movement* weiterhin in Frage.

destroying commercialism“ gegründet (SM 7f.), besitzt die Gegend eine individualistische Vergangenheit, deren „utopian dream“ eines „sup-tropical English village with Montmatre manners“ (SM 8) an den gesellschaftlichen Fortschritt verloren wurde. Der durch die historische Scharte des Zweiten Weltkriegs angestoßene „Great Change“ hat die in den Zwanzigerjahren als „bohemian utopia“ gegründete avantgardistische „colony“ innerhalb von nur etwas mehr als einem Jahrzehnt in einen bevorzugten „breeding-ground“ (ebd.) für Familien verwandelt. Dieser historische Bruch und die daraus resultierende Neubesiedelung durch Vertreter der im sozio-historischen Evolutionsprozess als Siegermacht hervorgegangenen, traditionellen Gesellschaftsordnung werden nicht nur als Gebietsverlust und Generationswechsel, sondern auch als Werteverlust inszeniert: „So, one by one, the cottages which used to reek of bathtub gin and reverberate with the poetry of Hart Crane have fallen to the occupying army of coke-drinking television watchers“ (ebd.). Der historische Verlust einer ökonomisch unproduktiven Bohème an eine ökonomisch und genealogisch produktive neue Generation als Träger und Instandhalter der „American utopia“ (SM 15) erhält dabei aus Georges Perspektive auch eine misogynen Tendenz, denn nicht das Auftauchen der „world-war-two vets“ in den späten Vierzigern sei entscheidend für die radikale Veränderung gewesen, sondern deren ambitionierte Ehefrauen, deren Verdikt, „breeding and bohemianism do not mix“ (SM 8), auch in der Gegenwart noch durch Verbots- und Gebotsschilder für die Aufrechterhaltung von Ordnung und Gesundheit³⁸ sorgen (vgl. SM 9). In dieser heteronormativen Umgebung, in der auch die Zeit als Prinzip einer heteronormativen geschlechtsspezifischen Ordnung gemessen wird – vom Vormittag bis in den Nachmittag reicht die „Mother’s Hour“ (SM 12f.), danach schlägt die Stunde der männlichen Heranwachsenden, die „masculine hour of ball-playing“ (SM 13), bevor am Abend die Rückkehr der Familienväter deren Tageszeit ankündigt (SM 14) –, wird George nicht nur durch die abgeschiedene Lage seines Hauses zum Außenseiter, wobei die an das typische Requisit von Märchen erinnernde topographische Grenze zwischen dem „[s]haggy with ivy and secret-looking [house]“ (SM 10) und der Nachbarschaft zum Ort der Konfrontation zwischen ihm als „That Man“ und den zahlreichen benachbarten Kindern wird (ebd.). Als „fiend that won’t fit into their statistics“ (SM 15) stellt George eine Ausnahme von der Regel dar, die ihn für die Kinder bloß zum „mean old story-book monster“ (SM 10) macht, einer kalkulierbaren, fixierten Statistenrolle, die ihn als „character in their myths“ (SM 11) ausweist und keine konkrete

³⁸ Vgl. „And on Camphor Tree Lane two signs were posted. One of them told you not to eat the watercress which grew along the bed of the creek, because the water was polluted. [...] The other sign – those sinister black silhouettes on a yellow ground – said CHILDREN AT PLAY“ (SM 9, Hervorhebung im Original).

Gefahr darstellt.³⁹ Für diese heteronormative Idylle der „American utopia“ (SM 15), in der nicht nur die Tage, sondern auch die Wochen in einer gleichförmigen, vorherbestimmten Routine ablaufen, die der Garant für die soziale und kulturelle Vormachtstellung des persönlichen wie nationalen Selbstbewusstseins darstellt, besetzt George die Position als „misfit“ (SM 16). Aufgrund seines Status als unverheirateter, kinderloser Mann nicht zu den wöchentlichen Nachbarschafts-Barbecues eingeladen, bleibt George der Unbekannte. Diese Außenseiterposition als „That Man“ schreibt George nun in einem Akt der Radikalisierung um in eine Rolle als mythologisches Ungeheuer, das diesen kulturellen Evolutionsstand aus der Dunkelheit heraus bedroht, als „the gorgon that refuses plastic surgery, the vampire drinking blood with tactless uncultured slurps, the bad-smelling beast that doesn't use their deodorants, the unspeakable that insists, despite all their shushing, on speaking its name“ (SM 15). Als Fehler im System und personifizierte Hemmung des gesellschaftlichen Fortschritts stellt George ein atavistisches Monster dar, dessen Unzivilisiertheit an die laxen Sitten und Gewohnheiten der so weiterhin als Verlust markierten „bohemian utopia“ der Zwischenkriegsjahre erinnert und die genealogische Aufgabe – die Reproduktion des „kingdom of the good life upon earth“ (SM 15) – in Gefahr bringt. Georges Nachbar bringt diesen Non-Konformismus auf den Punkt: „Mr Strunk, George supposes, tries to nail him down with a word. *Queer*“ (ebd., Hervorhebung im Original). Georges ‚Queerness‘ bezeichnet dabei nicht nur seine Homosexualität, sondern wird zum Sammelbegriff für jegliche Art des Nicht-in-die-Normgesellschaft-Passens. Dass diese Etikettierung durch den Nachbarn nicht als aktive Geste der Zuweisung, sondern von George als imaginierte Zuschreibung der nachbarlichen Denk- und Verhaltensmuster inszeniert wird, unterstreicht noch einmal Georges Selbstbewusstsein als durch gesellschaftliche Normen und Vorstellungen beeinflusst. Dabei nimmt diese Verortung der eigenen Person einen instabilen Platz zwischen der in Person Mr Strunks konkret werdenden, mehrheitsgesellschaftlichen Norm und dem persönlichen Versuch der Opposition ein: Georges Queerness bezeichnet so nicht nur die gesellschaftliche Zuweisung als ‚anders‘, sondern auch seinen Umgang mit dieser Etikettierung. Sein Widerstand besteht nun nicht darin, sich in dieser heterotopen Zone des Außenseiters einzurichten und so seine konkrete Basis als ‚misfit‘ auszubauen, sondern in einer Methode, die den Zustand der unbewussten, permanenten Bedrohung aufrechterhält. Dabei übernimmt George für seinen gesellschaftlichen Auftritt die „technique of annihilation by blandness“ (SM 16), die an der „new tolerance“ geschulten, in psychologischen Ratgebern formulierte Methode im Umgang mit nicht kooperierenden Gesellschaftsmitgliedern, die seine

³⁹ Diese onkelhafte Harmlosigkeit stellt George unter Beweis, wenn er den Kindern Süßigkeiten schenkt (vgl. SM 11).

Nachbarin, Mrs Strunk, nicht nur gegenüber den Trotzphasen ihres jüngsten Sohns Benny anwendet (vgl. SM 12), sondern auch für Georges zu bemitleidende Kondition (vgl. SM 16, 19) aufbringt. Nicht echte Toleranz, sondern dauerhafter, unter dem „sweet singsong“ (SM 12, 16) unendlicher Geduld getarnter Druck wird so zum Instrument des Exorzismus (vgl. SM 16), mit dem eine langfristige Resozialisierung stattfinden soll. George wiederum übernimmt diese Technik, indem er sich der offenen Konfrontation verweigert. Um sich der übergriffigen Anteilnahme der Nachbarschaft zu entziehen, erklärt er Jims plötzliches Verschwinden damit, „that Jim’s folks, who are getting along in years, have been trying to persuade him to come back home and live with them; and that now, as the result of his recent visit to them, he will be remaining in the East indefinitely” (SM 16f.). Diese Lüge ermöglicht es ihm, seinen Status als nicht eindeutig einzuordnendes, ‚queeres‘ Phänomen beizubehalten, eine Haltung, die er auch der Familie seines Partners gegenüber wählt, als diese ihn über Jims Tod informiert und zur Beerdigung nach Ohio einlädt, „even admitting George’s right to a small honorary share in the sacred family grief“ (SM 101). Georges lakonische Reaktion auf die Nachricht (vgl. ebd.), ist dabei nicht nur als Schutzreaktion im Augenblick des Schocks zu verstehen, sondern relativiert auch seine persönliche Beziehung zu Jim, muss Jims Onkel doch zu dem Schluss kommen, „that this much talked-of-room-mate hadn’t been such a close friend, after all...“ (ebd.). George widersetzt sich so der eindeutigen Zuordnung in Identitätskategorien, ein Ausweichmanöver, das er der Gesellschaft und sich selbst gegenüber vornimmt.

Dieser nicht eindeutig ausweisbaren Identität auf gesellschaftlichem Parkett steht Georges persönliche Konstruktion von imaginierten Rachefeldzügen gegenüber. In der Rolle des aus dem Untergrund agierenden Superbösewichts „Uncle George“ – ein Pseudonym, das Georges Alter ego zwischen der amerikanischen Nationalallegorie ‚Uncle Sam‘ und der vom Westen für Joseph Stalin gebrauchten Bezeichnung ‚Uncle Joe‘ als totalitäre Terroinstanz positioniert – imaginiert er einen Guerillakampf, der sich gegen die Mehrheit der Gesellschaft richtet (vgl. SM 26). Stellvertretend für diese Mehrheit erklärt ‚Uncle George‘ den Herausgeber einer Tageszeitung, „[who] has started a campaign against sex deviates“ (SM 23), und einen für den Angriff auf Kuba eintretenen Senator (vgl. ebd.) als Feindbilder, und stellt sich sadistische Rachemaßnahmen vor, die auf dem Grundsatz der „theory of guilt by association“ (SM 25) beruhen. Dabei verkehrt sich das Prinzip des Ausweichens hier zu einer engagierten Kampagne, die George zum Mastermind einer nationalen Terrororganisation macht, die die Gesellschaft über einen langen Zeitraum mittels „daily reminders“ (ebd.), kleiner, als Nadelstiche gedachter Akte

der sinnlosen Gewalt⁴⁰, an ihre kollektive Schuld erinnert, und so in einem Zustand der permanenten Unsicherheit gefangen hält. Mit dieser Kampagne bestraft ‚Uncle George‘ nach und nach die ganze Gesellschaft für einen Lebensstil, den George für Jims Tod verantwortlich macht: „All are, in the last analysis, responsible for Jim’s death; their words, their thoughts, their whole way of life willed it, even though they never knew he existed“ (SM 26). Dabei scheint George so indirekt tatsächlich vor allem seine eigene Passivität zu bestrafen, die er als Reaktion auf die Normierungen der Gesellschaft entwickelt, denn letztlich ist auch er es, dessen Verhalten dazu beiträgt, dass niemand in seinem direkten Umfeld außer seiner Freundin Charlotte wirklich über ihn und seine Beziehung zu Jim Bescheid weiß. George entzieht sich also einerseits dem gesellschaftlichen Diskurs als klar definierter Akteur, inszeniert sich aus dieser Rolle des am Rand stehenden Unbeteiligten jedoch zur totalitären Machtinstanz, die die Gesellschaft genauso wie sich selbst bestraft.

In dieser radikalen Alternatividentität scheint nun so etwas wie Georges ‚wahres Ich‘ aufzuscheinen, das seine oberflächliche Unberührtheit und Passivität als öffentliche Maske ausweisen könnte. Allerdings bietet der Roman ein solch komplexes Geflecht von sich gegenseitig bedingenden Rollen und Masken an, dass die megalomane ‚Uncle George“-Identität nur einen Extremwert der Ich-Konstruktion per oppositioneller Polarisierung darstellt. Es zeigt sich, dass der Roman den Protagonisten in und seinen Alltag als Prinzip der binären Opposition aufzieht, in dem er in immer neue Rollen schlüpft, deren Konfrontationslinien sich als flexibel zeigen und deren Binaritäten so als weitere Illusion ausgewiesen werden. Zugleich richtet sich der Roman jedoch ganz entschieden gegen das Ideal einer Auflösung dieser Dichotomien, sodass der für die existenzielle Verfasstheit noch zu besiedelnde Raum der instabile, alltäglich neu auszuhandelnde Zeitraum des ‚now‘ und ‚here‘ (SM 1, Hervorhebungen im Original) ist. Das Vorkommen ist garantiert durch das umfassende Prinzip der rhythmisierten Lebenszeit, Lage, Bedeutung, Stabilität und Vorfinden werden dabei allerdings zum alltäglichen Prozess der Re- und Dekonstruktion.

Ein weiteres Beispiel des alltäglichen Ausgestaltens einer Rollenmaske stellt sich dann dar, wenn George die relative Sicherheit seines Refugiums verlassen muss, um den Weg zur Arbeit auf sich zu nehmen. Dabei wird die Fahrt über den Highway zum Test für sein Potenzial als gesellschaftlicher Mitspieler: „George loves the freeways because he can still cope with them; because the fact that he can cope proves his claim to be a functioning member of society.

⁴⁰ Vgl. „[The senator’s] wife may be kidnapped, garotted, embalmed and seated in the living-room to await his return from office. His children’s heads may arrive in cartons by mail, or tapes of the screams his relatives utter as they are tortured to death. His friends’ homes may be blown up in the night. Anyone who has ever known him will be in mortal danger“ (SM 25).

He can still *get by*” (SM 20, Hervorhebung im Original). Allerdings weist sich Georges Funktionsfähigkeit nicht durch seine Qualität als aufmerksamer Autofahrer aus, sondern durch die Tatsache, dass es ihm gelingt, in einer Art „autohypnosis“ (SM 21) seinen Geist von seinem Körper zu trennen, der als „chauffeur-figure“ (SM 22) routiniert durch den Verkehr der Rush hour navigiert. Der „*merging traffic*” (SM 21, Hervorhebung im Original) stellt allerdings keine Bedrohung für Leib und Leben dar, sondern wird zur natürlichen Daseinsform des ‚chauffeur-Georges‘, der im Verkehrs-Strom ganz aufgeht:

After all, this is no mad chariot race – that’s only how it seems to onlookers or nervous novices – it is a river, sweeping in full flood towards its outlet with soothing power. There is nothing to fear, as long as you let yourself go with it; indeed, you discover, in the midst of its stream-speed, a sense of indolence and ease (SM 21f.).

Hier, mitten in der Praxis des Alltags, ergibt sich eine Freiheit, die sich nicht auf Individualität und Handlungsfähigkeit gründet, sondern wie die Anerkennung der existenziellen Verfasstheit des eigenen Lebens (vgl. SM 130) im Zustand der völligen Selbstaufgabe an ein Prinzip jenseits der eigenen Persönlichkeit besteht. Dieser passive Idealzustand wird so zu einem persönlichen Wettkampf, in dem der Chauffeur jeden Tag aufs Neue nicht um Unterbieten der eigene Bestzeit, sondern um weitere gewonnene Momente dieses ungerichteten Müßiggangs kämpft (vgl. SM 26), sodass sich der seiner selbst wieder bewusste, ‚ganze‘ George angesichts des täglichen Triumphs fragt, „is the chauffeur steadily becoming more and more of an individual? Is it getting ready to take over much larger areas of George’s life?” (ebd.).

Die Frage nach der Authentizität und Individualität Georges stellt sich auch, wenn er als Literaturprofessor den Campus betritt, um dort eine weitere Rolle anzunehmen (vgl. 27). Mangelt es George bisher an erkennbarem Elan, scheint ihn die Rolle des Hochschullehrers besonders herauszufordern und zugleich seine routinierte Paraderolle im alltäglichen Standardrepertoire darzustellen:

As he gets out of his car, he feels an upsurge of energy, of eagerness for the play to begin. And he walks eagerly, with a springy step, along the gravel path [...]. He is all actor now; an actor on his way up from the dressing-room, hastening through the backstage world of props and lamps and stagehands to make his entrance. A veteran, calm and assured, he pauses for a well-measured moment in the doorway of the office and then, boldly, clearly, with the subtly modulated British intonation which his public demands of him, speaks his opening line, ‘Good morning!’” (SM 29f.).

Ähnlich wie die Autofahrt nicht den ganzen George benötigt, um dennoch den Eindruck eines funktionierenden Gesellschaftsmitglieds abzugeben, fordert auch die wöchentliche Vorlesung nur einen Teil Georges: „[It] could just as well be a severed head, carried into the classroom to

lecture them from a dish“ (SM 35). In dieser Rolle betritt er den Hörsaal, der ihn dazu animiert, sich wiederum selbst in Opposition zu seinen Studierenden zu setzen. Seine offizielle Bekleidung (vgl. SM 41) setzt ihn nicht nur optisch von den Studierenden in legerer Freizeitkleidung ab (vgl. ebd.), sondern exponiert ihn auch als Fremden (vgl. ebd.), einen „British eccentric“ (SM 66), eine weitere Rolle, die er auch im täglichen „circus“ (SM 72) mit seinen Kollegen spielt. Hier wird Georges ‚Andersartigkeit‘ über seine europäische Herkunft konstruiert, die ihn für seine Kollegen quasi natürlicherweise zum kritischen Beobachter der akuten ‚Lage der Nation‘ und zum automatischen Mitstreiter für die liberale Sache erklärt. Sein Kollege Grant sieht in George einen „fellow-subverter“ (SM 66), dessen europäisch geprägte Weltläufigkeit ihn geradezu dazu auszeichne, seinen eigenen Kampf mit „act[s] of minor heroism“ (SM 65), subversiven Aktionen gegen das politische Regime⁴¹, zu unterstützen. Während Grant den politischen Arm einer Amerika-kritischen, liberalen Haltung darstellt, vertritt Cynthia Leach, die junge Ehefrau eines Kollegen, die Kritik an der Geschichts- und Kulturlosigkeit der USA. In Abgrenzung zu ihrem konservativen WASP-Hintergrund⁴² und wie Mrs Strunk als Verfechterin der ‚new tolerance‘ gestaltet sie sich als Tadlerin der Konsumideologie – „[American kids] are cheated out of their childhood. [...] They’re being turned into *junior consumers!* All those dreadful dainty little creatures, wearing lipstick! (SM 69, Hervorhebung im Original).⁴³ Kürzlich von einer Reise nach Mexiko zurückgekehrt, spielt Cynthia die emotionale Wärme, kulturelle Bedeutung und Geschichtsträchtigkeit des Landes, vorzüglich der „marvellous old hotels in Mexico – each one of them is really a *place*“ (SM 70 Hervorhebung im Original), gegen ein Amerikabild aus, dessen oberflächliche Freundlichkeit und Maßlosigkeit (vgl. SM 69) im Bild des paradigmatischen Nicht-Ortes⁴⁴, dem Motel-Room, kulminiert: „I had the feeling that it had only just been brought from some place else, some factory, and set up exactly one minute before

⁴¹ Grant lädt George ein, ihn bei einer solchen subversiven Maßnahme zu begleiten: „You know those courses for police students? Today a special man from Washington is addressing them in twenty ways to spot a commie. [...] Want to go? We might ask him some awkward questions“ (SM 66).

⁴² Vgl. „She is a handsome New Yorker, Sarah Lawrence-trained, the daughter of a rich family. Maybe it was partly to annoy them that she recently married Leach. [...] Cynthia isn’t that bad. Her only trouble is that she thinks of herself as an Eastern aristocrat slumming; she tries to be patrician and is merely patronising“ (SM 68f.).

⁴³ Cynthias Beobachtung konvergiert hier beinahe wortwörtlich mit Frau Behrends Amerika-kritischer Haltung in *Tauben im Gras*: „Im Garten spielten fremde Kinder, tütenblau, dottergelb, feuerrot, angezogen wie Clowns, siebenjährige Mädchen, die Lippen wie Huren geschminkt“ (TiG 18).

⁴⁴ Vgl. Marc Augés Konzept der *Non-lieux* als Symbole der Übermoderne, die sich durch eine Überfülle an historischen Ereignissen („l’excès de temps“), einem als „excès d’espace“ bezeichneten Übermaß an räumlichen Möglichkeiten sowie einer zunehmenden und um sich selbst kreisenden Individualisierung bestimmt sei. Im Gegensatz zum lieu anthropologique sind solche ‚Nicht-Orte‘ in Transitbereichen zu finden. Dazu zählen: „les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits ‚moyens de transport‘ (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l’écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l’espace extraterrestre aux fins d’une communication si étrange [...]“ (Ders., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil, 1992, S. 42ff. und 101f.).

we arrived. It didn't belong *anywhere*“ (SM 70, Hervorhebung im Original). Doch während George im Privaten selbst der größte Kritiker des Konsumverhaltens und der Kulturlosigkeit seiner Nachbarn ist (vgl. SM 13), weicht er hier einer Positionierung als offener Kritiker, die ihm seine britische Herkunft vorzuschreiben scheint, aus. Stattdessen ergreift er den Standpunkt einer dritten Partei, die Cynthias Argumentation von konsumorientiertem Materialismus einerseits und individueller Bedeutungshaftigkeit andererseits umkehrt. Das, was aus europäischer Sicht als „inhuman“ oder „immature“ (SM 71) verachtet wird, erklärt George in ironischem Ton zur besonderen und letztlich auch evolutionär erfolgreicherer⁴⁵ Anpassungsleistung der amerikanischen Lebensart:

[O]ur motels are deliberately designed to be unreal [...] for the very simple reason that an American motel-room isn't a room in an hotel, it's *the* Room, definitively, period. There is only one; *The Room*. And it's a symbol – an advertisement in three dimensions [...] for our way of life. And what's our way of life? A building code which demands certain measurements, certain utilities and the use of certain apt materials; no more and no less. Everything else you've got to supply for yourself“ (SM 70f., Hervorhebungen im Original).

Das europäische Selbstbewusstsein der Geschichtsträchtigkeit wird von ihm als folkloristische „romantic inefficiency“ (SM 71) abgetan, deren „dead old cult of cathedrals and first editions and Paris models and vintage wines“ (ebd.) als die wahre subversive Bedrohung für den ‚American Way of Life‘ vom „Un-American Activities Committee“ (ebd.) untersucht werden müsse. Hier zeigt sich, dass George zugleich gegen die Zuschreibung als Ausländer rebelliert, wenn er sich selbst zum Träger des amerikanischen Lifestyles zählt, die wahre und tragische Ironie seiner Grundsatzrede wird jedoch nur den Lesenden deutlich, die erkennen, dass dieser Widerstand auch eine Gegenwehr gegen die grundsätzliche Zuschreibung jeder Form von Anderseins darstellt, die George jedoch nicht zu einer Festigung der eigenen Person führt. Indem George die Erwartungshaltung Cynthias mittels seiner antieuropäischen Haltung zugleich unterläuft und durch sein exzentrisches Gehabe dennoch rollenhaft erfüllt, siedelt er die Positionierung des Selbst in einem ungeklärten Dazwischen an. Dass diese unsichere Situierung jedoch nicht die schwächere Position gegenüber einer klaren Positionierung bedeutet, wie sie Cynthia oder auch Mrs Strunk vertreten, wird durch die Inauthentizität der scheinbar stärkeren Standpunkte deutlich. Weder Mrs Strunk noch Cynthia sind darin erfolgreich, ihre „pseudo-liberal sentimentality“ (SM 53) wirklich überzeugend auszufüllen. Vielmehr erscheinen beide Positionen wiederum als dem Zeitgeist der ‚new tolerance‘ entsprechende Rollen, die letztlich das gesellschaftliche Modell als Konstrukt von fixen Mehr- und Minderheiten grundsätzlich in Frage stellen.

⁴⁵ Vgl. „[T]hey're a far more advanced culture – five hundred, maybe a thousand years ahead of Europe, or anyone else on earth“ (SM 72).

Ein solch relationistisches Verständnis vertritt George auch in seiner Grundsatzrede zur „liberal heresy“ (SM 54), die die liberale, mit klaren Oppositionen argumentierende Kausalordnung – „*Because the persecuting majority is vile, [...] therefore the persecuted minority must be stainlessly pure*“ – als „nonsense“ (ebd., Hervorhebungen im Original) verwirft. George nimmt auch hier nicht die Position einer für die Anerkennung und Toleranz von Minderheiten eintretenden starken Stimme ein, die aufgrund seiner eigenen, mehrfach markierten Marginalisierung zu erwarten wäre, sondern argumentiert für ein relationistisches Modell, das seine eigene vage Positionierung widerspiegelt. Ob dabei diese instabile Position des Dazwischens die Konstruktion der scharfen Dichotomien verstärkt, oder sie das Produkt der grundsätzlichen Differenzierung zu den beiden konstituierenden Polen darstellt, bleibt jedoch unklar. Auch weitere, aus der Konstruktion scharfer Dichotomien resultierende Standortbestimmungen der eigenen Persönlichkeit wie die aus der Begegnung mit der sterbenden Bekannten Doris (vgl. 73ff.) entspringende Unterscheidung in die ‚Mehrheit der Verstorbenen‘ und die ‚Minderheit der Lebenden‘ (vgl. SM 82), sind immer nur momentane Konsolidierungen. Fühlt sich George in dem einen Augenblick als „survivor“ (SM 96), wird diese relative Sicherheit im nächsten Moment wieder aufgelöst. Auslöser dieser erneuten Unsicherheit ist die Zeit selbst, deren existenzielle Bedeutung nicht nur am eigenen Körper (vgl. SM 2), sondern auch an den Veränderungen der topographischen Umgebung abgelesen werden kann. Bei der Fahrt durch die hügelige Region im Hinterland Los Angeles, einer Gegend, die seit seiner Ankunft in Kalifornien aufgrund ihrer Wildheit und zivilisatorischen Unberührtheit eine besondere Faszination auf ihn ausübt, wird sein Zustand der relativen Freiheit zerstört, denn dieses urzeitlich anmutende Paradies, das in George den „thrill of being a foreigner, a trespasser there“ (SM 87) auslöst, wurde in kürzester Zeit durch die Ausdehnung der Megacity ‚zivilisiert‘. Nicht die potenziell gefährlichen Wildtiere – „hairy tarantulas, [...] dozing rattler[s], [...] a pack of coyotes“ (SM 87f.) – in deren Lebensraum George bei früheren Besuchen gefahrlos eingedrungen ist, sondern die Zeichen der Zivilisation werden zur Bedrohung:

[S]omething is wrong from the start. The steep winding road, which used to seem romantic, is merely awkward, now, and dangerous. He keeps meeting other cars on blind corners and having to swerve sharply; by the time he has reached the top, he has lost all sense of relaxation. Even up here they are building dozens of new houses; the area is getting suburban (SM 88).

In der Veränderung von der „primitive alien nature“ (SM 87) zum völlig besiedelten und infrastrukturell angeschlossenen Außenposten der Großstadt erkennt George das zyklische Prinzip der Zeit selbst, denn auch dieser Zustand ist nur eine Phase im natürlichen Prozess des Werdens und Vergehens:

On both sides of the hills, to the north and to the south, [the city] has spawned and spread itself over the entire plain. It has eaten up the wide pastures and ranchlands, and the last stretches of orange grove; it has sucked out the surrounding lakes and sapped the forests of the high mountains. Soon it will be drinking converted sea water. And yet it will die. No need for rockets to wreck it, or another ice age to freeze it, or a huge earthquake to crack it off and dump in the Pacific. It will die of over-extension. It will die because its taproots have dried up; the brashness and greed which have been its only strength. And the desert, which is the natural condition of this country, will return (SM 88).

Führt die Wahrnehmung dieses Prinzips zwar einerseits zum Verlust des augenblickhaft gewonnenen Zustands der Zufriedenheit und Freiheit von jeglichem Konstitutionsdruck, bedeutet es doch auch eine verlässliche, existenzielle Sicherheit, vor dessen zyklischem Hintergrund die aktuelle Gegenwart und das daraus resultierenden, akute Seinskonstrukt als Illusion eines stabilen Seinszustands relativiert wird. Als äußerster Horizont einer jeglichen Verfasstheit wird auch die gesellschaftliche Identität – egal ob durch objektive Fremdzuschreibung oder subjektive Selbstkonstruktion entworfen – als fixe identitäre Größe in Frage gestellt, sodass Georges von der Ethik der sozialen Askese geleitete Passivität hier als letztlich einzige sinnvolle evolutionäre Taktik erscheint, aus der heraus ‚wahre‘, das heißt vor dem Hintergrund der existenziellen Sinn- und Fruchtlosigkeit dennoch zu nutzende, Erkenntnis gezogen werden kann. So geht George gerade wegen seines eigenverantworteten Scheiterns der Subjektwerdung als Sieger aus dem Wettkampf hervor, zu dem er, wie alle anderen Menschen auch, nie willentlich angetreten ist. Aus der Perspektive wird nicht nur der Protagonist George, sondern auch der in *A Single Man* aus einer potenziellen Fülle von fiktionalen Lebenstagen scheinbar willkürlich ausgewählte Tag im Winter 1962 zum exemplarischen Vertreter wie zum individuellen Einzelfall. Isherwoods Roman leistet so über die sicherlich auch gerechtfertigte Lesart als biographischer Roman hinaus vor allem einen markanten Beitrag zur Selbstreflexion der Gattung, die in diesem Fall über das Gattungswesen George vollzogen wird.

In einen Maßstab bringen - Fazit

Wie diese ausführliche Darstellung des für diese Arbeit zentralen Gegenstands gezeigt hat, stellt sich der Alltag als Paradox dar: Während er für die tagtägliche Existenz von übermächtiger Evidenz ist, ist die Alltagsreflexion vor diverse Herausforderungen gestellt, denen diese Untersuchung versucht, mit einem ‚alltäglichen Ansatz‘ zu begegnen. Die disziplinäre und methodische Nichteinholbarkeit steht im Zentrum des kulturwissenschaftlichen Alltagsdiskurses, hat sogar maßgeblich zur Entwicklung dieses interdisziplinären Ansatzes geführt. Dennoch besitzt auch diese Meta-Disziplin kein eigenes, genuines Set an Instrumentarien, mittels dessen sich der Alltag erfassen und umfassend erschließen lassen könnte. Leistung dieses Ansatzes ist es so in Folge von Simmel, Benjamin, Kracauer, Lefebvre und de Certeau¹, dem Alltag überhaupt zu einer diskursiven Sichtbarkeit zu verhelfen und eine Methodik des mehrfachen disziplinären Ansatzes vorzuschlagen und auszutesten. Aufgrund der zahlreichen Analogien zwischen der Wirklichkeit und der ästhetischen Konfiguration, bietet sich die Literatur als ausgezeichneter Gegenstand an, um eine Analyse des Alltags anzugehen. Wie de Certeau bemerkt, stellt sie als Refugium der Alltagspraktiken ein mediales Reservoir dar, das den Gegenstand nicht erst für die reflexive Befragung hervorbringen oder versammeln muss, sondern selbst mediales Objekt ist. Diese Beobachtung greifen die Vertreter:innen der *Everyday Life Studies* und der feministischen Alltagskritik auf, die sich für einen phänomenologischen Ansatz stark machen. Vor dem Hintergrund der Erfahrbarkeit des Alltags als Phänomen körperlichen Empfindens, als subjektive Zeitwahrnehmung und der sich verändernde Sinnhaftigkeiten empfiehlt es sich, die phänomenologischen Strukturen der alltäglichen Erfahrung in den Blick zu nehmen, die wiederum eine strukturelle Ähnlichkeit zur Repräsentation von Wirklichkeit im sprachlichen Kunstwerk besitzen. Vor allem das Erzählen in Prosatexten kann diesen Wechsel von unterschiedlichen Zeitmodellen refigurieren. Die von Sheringham vorgeschlagene Analyse mittels Figurationen des Alltags wurde mit dem Fokus auf das Format des *Single-day Novel* fruchtbar gemacht.

Grundsätzlich erweist der sich erst etablierende literaturwissenschaftliche Alltagsdiskurs als funktionaler und fruchtbarer Ansatz, mit dem es vor allem gelingt, die strukturelle Verfasstheit des Alltags als textuelles Verfahren zu beschreiben. Besonderes Augenmerk wurde hier bisher vor allem auf die heterogene Zeitlichkeit des Alltags gelegt, die von vielen Wissenschaftler:innen in den breiten Zeitdiskurs der Moderne eingeordnet wird. Dass diese

¹ Roland Barthes und George Perecs Verdienste im Bemühen um die Rehabilitation des Alltags sollen keineswegs negiert werden, können wie die Ansätze Benjamins und Kracauers in diesem Kontext jedoch nicht berücksichtigt werden. Ausführliche Darstellungen zur Barthes und Perec bietet Sheringham, *Everyday Lives*, S. 175-210 sowie S. 248-290.

uneinheitliche Zeit Charakteristikum einer jeden alltäglichen Erfahrung ist, wird in den Untersuchungen deutlich, die sich nicht nur der Literatur der Avantgarde bzw. des Modernismus zuwenden, sondern einen breiteren Horizont aufspannen. Ein solcher Versuch wurde in dieser Arbeit unternommen, indem das in den Augenblicksästhetiken der modernistischen Literatur aufscheinende alltägliche Potenzial als erster literarischer Alltagsdiskurs betrachtet wurde. Neben der bereits für Wordsworths romantisches Programm festgestellten Wechselwirkung von wahrnehmendem Subjekt und Lebenswelt, die in den *Spots of Time* als verräumlichte Bewusstseinsorte eine besondere autobiographische und (auto)poetische Zuspitzung erfahren, wurde vor allem die über das exzeptionelle augenblickshafte Bewusstsein reflektierte Dynamik der Wahrnehmung selbst zum Gegenstand der Ausführungen. Es hat sich gezeigt, dass das Motiv des Augenblicks ein kontroverses Zeitmodell eröffnet, wobei die ausgezeichnete Erfahrung von Zeit jedoch nicht als ein Gegenmodell zu einer unbemerkt bleibenden oder als Langeweile empfundenen alltäglichen Temporalität entworfen wird, sondern beide Modi der (Zeit)Wahrnehmung das dynamische Prinzip des subjektiven Erlebens von Wirklichkeit charakterisieren. Diese Dynamik kann bereits an Wordsworths Modell der *Spots of Time* als Prozess der Perzeption, Reflexion und Produktion nachvollzogen werden, wobei die immanente Produktivität nicht nur den Prozess der Identitätskonstruktion triggert und vorantreibt, sondern auch zum poetischen Prinzip erklärt wird, das im Besonderen auch die Augenblicksästhetiken von Joyce, Proust und Woolf kennzeichnet. Während diese Beispiele wie Wordsworths *Prelude* eine autobiographische Ichgestaltung entwerfen, in der der Prozess der Identitätskonstruktion und der Selbstbeobachtung ins Zentrum der poetischen Produktion gerückt wird, veranschaulicht Conrads Konzeption des *Moment of Vision* das von ihm formulierte ästhetische Prinzip der sinnlichen Erfahrbarkeit von literarisch inszenierter Wirklichkeit über einen visuellen Diskurs, der als repetitiver Prozess der Wahrnehmung, der Interpretation und Reflexion an einem enigmatischen Gegenüber ausgestaltet wird. Gemeinsam ist all diesen Augenblickskonzepten, dass es sich dabei nicht um singuläre Erscheinungen handelt, die einmalige Erkenntnismomente bescheren, sondern dass sowohl die *Spots of Time*, wie die *Moments of Vision*, Prousts unwillkürliches Erinnern, Joyces *Epiphanies* und die *Moments of being* selbst in einen repetitiven Prozess eingebunden sind, in dem sie so etwas wie Kristallisationen, Konzentrationen oder Spannungsbildungen darstellen, die kaum jemals zur Auflösung oder Entladung gelangen, sondern eher einem Rhythmus von Entspannung und Anspannung folgen, der sich so aus sich heraus selbst antreibt. Diese Eigendynamik findet sich in der entropischen Selbstorganisation in der *Recherche* ebenso wie in der für das Werk Virginia Woolfs beobachteten Dynamik der Wiederholung mit Modifikation, in beiden Fällen ist sie paradigmatisches poetisches Prinzip.

Eine solche produktive Eigendynamik wird von den Alltagskritikern in der Mitte des 20. Jahrhunderts auch als dem Alltag inhärentes Prinzip beobachtet, die das Alltagsleben selbst als Spannungsfeld aufziehen, auf dem sich unterschiedliche Akteure, Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen begegnen, unter Umständen in Konflikt geraten und sich und dieses Spannungsfeld so konturieren. Geht es Lefebvre und de Certeau vornehmlich darum ein kulturelles Modell zu entwerfen, entwickeln doch beide ein phänomenologisches Alltagskonzept, das die Erfahrungsdimension dieser zutiefst flüchtigen² sozialen Realie in den Fokus rückt. Mit dieser Fokusverschiebung vom Alltag hin zum Alltäglichen bzw. der Hinwendung zur ‚operativen Logik‘ des Alltags (IQ I xxxvi), den Alltagspraktiken, bietet sich der Alltag als Gegenstand einer ‚anderen‘ Disziplin an, die nicht davon ausgeht, dass dieser bereits kategorial vorliegt und zur wissenschaftlichen Reflexion nur aufgesucht werden müsse, sondern die der produktiven Eigendynamik selbst Rechnung trägt. De Certeau zeichnet das besondere alltägliche Potenzial von Literatur nach, die nicht nur Träger und Reservat der Alltagspraktiken ist, sondern selbst taktische ‚Heldin des Alltags‘. Diese Untersuchung bestätigt dies. Wie Sheringham mit Verweis auf das von de Certeau formulierte poetische Potenzial des Alltags feststellt, ist dem Alltag in seiner alltäglichen Erscheinung am ehesten mittels einer Untersuchung der figurativen Erscheinungsformen näherzukommen. Die Figuration des Tages, die hier über das Format des *Single-day Novels* in Ansatz gebracht wurde, hat sich als „besonders formbewusstes Objekt“³ erwiesen, das seinen strukturellen und figuralen Eigenwert sowohl inhaltlich wie formalästhetisch diskutiert und so jeweils eine Poetik des Alltäglichen formuliert.

Die Methode des ‚Wilderns‘ hat sich dabei als sinnvoll erwiesen, denn so konnte vermieden werden, die Einzelwerke vorgängig kategorial zu subsumieren. Ein solches Verfahren stellt sich gerade beim Format des *Single-day Novel* als wenig produktiver Ansatz heraus, wie die Beiträge von Higdon und Kellman zeigen, denn das in der Romanform angelegte metonymische Leistungsvermögen wird so – und da treffen sich *Single-day Novel* und Alltag – fälschlich reduziert.

Die textnahen Analysen der sechs ausgewählten Romane konnte zeigen, dass das Format des Tages durchweg im Mittelpunkt der metapoetischen Reflexion steht, die – und das kann neben der erzählten Zeit von circa 24 Stunden als weiteres definitorisches Genremerkmal benannt werden – im Kontext einer ästhetisch inszenierten Erfahrung des Alltags entworfen wird. Eine solche literarische Darstellung des Alltags hat sich als phänomenologisches Prinzip erwiesen, das so bereits im versteckten Alltagsdiskurs der Augenblicksästhetiken angelegt ist. Als

² Vgl. Kapitel 3.2.

³ Gamper/Hühn, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, S. 12.

„Struktur einer ausgezeichneten Erfahrung“⁴ wird das Abstraktum Alltag zum Wahrnehmungsphänomen der Alltäglichkeit, das sich wiederum durch eine veränderte Erfahrung der Zeit, eine Verschiebung der Aufmerksamkeit und der Bedeutung der körperlich-sensuellen Wahrnehmung geprägt ist. Vor allem die visuelle Wahrnehmung ist von immenser Bedeutung für die sich im Kontext des Alltäglichen vollziehende Identitätskonstruktion. Diese folgt dabei selbst dem dynamischen Eigenprinzip des Alltäglichen, sodass der Alltag nicht nur Ort der Ichwerdung ist, sondern der Prozess der Individualisierung selbst das Alltägliche darstellt. In diesem Sinne zugleich höchst subjektiv und dennoch von anthropologischer Gemeingültigkeit, wird der Alltag zum titelgebenden Individual(l)tag. Das Format des Tages besitzt dabei paradigmatische Funktion als existenzieller Maßstab, der die phänomenologische Erfahrung des Alltags überhaupt erst möglich macht. Als kleinste sinnlich wahrnehmbare Einheit der Zeit übernimmt er die Funktion eines kontextuellen und konzeptuellen Rahmens, der sich über das Genre des *Single-day Novels* als ästhetisch-poetisches Paradigma durchsetzt und alle Ebenen des Textes informiert. Zugleich einmalig und in seinem Umfang klar abgesteckt, dennoch als Format der Sukzession zugleich von formalen Geschwistern umgeben, spiegelt sich dieses Phänomen von Individualität und Konformität nicht nur in der dargestellten Dynamik des alltäglichen Bewusstseins, sondern erzeugt ein semantisches Spannungsfeld, das sich wiederum als Prinzip der Anspannung und Entspannung, als wortwörtliches Spannungspotenzial, in die Texte einschreibt und deren Poetiken maßgeblich bestimmt. Konnte ein solches Spannungsverhältnis bereits für das Motiv des Augenblicks festgestellt werden, wird die sinngemäße Schraube im Format des *Single-day Novel* noch einmal weiter angezogen, indem der Gegenstand eine nochmals stärkere Konzentration erfährt. Während die in den epiphanen Texten vorgestellten Bewusstseinsmodelle einen Rhythmus von Konzentration und Entspannung nachvollziehen, in dem der exzeptionelle Augenblick einen Extremwert der alltäglichen Wahrnehmung und des Bewusstseins darstellt, wirkt das Tagesformat wie eine bündelnde Linse, die den Alltag in einer willkürlich erscheinenden Bewusstseinsseinheit konzentriert. Das Format des Tages übernimmt dabei die Funktion eines feineren Rasters, mit dessen Hilfe sich diese alltägliche Makrostruktur an der konkret-exemplarischen Mikrostruktur noch punktgenauer untersuchen lässt. Über den Tag, hat es den Eindruck, lässt sich so in den Alltag schauen, der sich darin konzentriert und seine abstrakte Formlosigkeit abstreift, ohne dabei seine Alltäglichkeit zu verlieren. Der Tag hebt hervor und spielt das Besondere auch wieder an das Exemplarische zurück. Lässt sich dieses Prinzip zunächst für den dynamischen Prozess der Identitätskonstruktion beobachten, stellt es sich

⁴ Lobsien, *Der Alltag des Ulysses*, S. 47.

jedoch auch in der auffälligen autoreferentiellen und metapoetischen Tendenz der Romane dar, die so immer auch ihre eigene Verfasstheit als sprachliche Inszenierung einer Wirklichkeitserfahrung mitreflektieren. Dabei lässt sich keine Gattungsgenealogie oder historische Genese nachvollziehen, stattdessen stellt jeder der sechs Romane eine jeweils individuelle Ausprägung des Formats dar.

So führt bereits der erste, in diesem Kontext als *Single-day Novel* untersuchte Roman die paradoxe Eigenheit des Alltags vor Augen. Während die Alltäglichkeit von *Ulysses* vielfach konstatiert wurde und offensichtlich zu sein scheint, hat die Untersuchung dreier, für diesen Zusammenhang besonders alltäglich erscheinender Aspekte gezeigt, dass sich der Alltag gegenüber der sprachlichen Repräsentation als widerständig erweist. Sowohl die Analyse der exponierten Wahrnehmungsinstanz wie der besonderen Zeitstruktur, vor allem aber des alltäglichen Verfahrens der Liste hat ergeben, dass literarische Alltäglichkeit nur sprachlich simuliert werden kann. Gleichzeitig wird die Lektüre so selbst als alltägliche Praktik entworfen, die in der Wiederholung neue Varianten und ein neues Verständnis hervorbringen kann, wobei Joyce auch dieses Verfahren als letztlich endlich charakterisiert. Das Format übernimmt in diesem Fall die Funktion als Strukturgeber für die ‚Alltags-Odyssee‘ des Jedermanns Poldy Bloom, darüber hinaus markiert und reflektiert es die notwendigerweise jedem Kunstwerk zugrundeliegende Selektivität, die immer nur die Illusion einer vollständigen anderen Wirklichkeit erzeugt.

Für Virginia Woolfs Werk konnte eine werkkonstituierende Bedeutung des Formats des Tages beobachtet werden, die vor allem als Maßstab und Referenz ihre poetologischen Überlegungen zum Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur durchzieht und in *Mrs. Dalloway* als solcher Maßstab für einen phänomenologisch orientierten Realismus in Ansatz gebracht wird. Indem diese Referenz entlang der beiden Erzählstränge von Clarissa und Septimus auf die Probe gestellt wird, entwirft das Format des Tages einen Testgrund für Woolfs gegenwarts- und kulturanalytisches Interesse, das von der weit verbreiteten Lesart ihres Œuvres als Beispiel für einen modernistischen Ästhetizismus übersehen wird. Dass diese Gesellschaftsbeobachtungen eng an das Leistungsvermögen von Kunst gebunden sind, zeigt sich in ihrem letzten Roman *Between the Acts*. Beide Texte eröffnen eine zunächst elitär erscheinende, subjektive Perspektive, die wenig tauglich für eine breitere Gesellschaftsbeobachtung ist, oder sich aufgrund der Instabilität der Wahrnehmungsinstanzen zu disqualifizieren scheint. Tatsächlich gelingt Woolf mit dieser Alltagswahrnehmung ‚vom Rand her‘ eine Gegenwartsbeobachtung, die den Alltag zum Austragungsort der problematischen Ichkonstruktion- und -produktion erklärt, die im Kleinen das erzählt, was auch im Großen ein Problem der Instabilität und Heterogenität betrifft. Dies wird

in beiden Texten über einen visuellen Diskurs ausgeführt, der über Aspekte der Sichtbarkeit und mittels einer Poetik des Sehens und Gesehenwerdens sowie der Bedeutung von Kunst der Frage nach dem für den Alltag zentralen Status von Subjekt und Objekt nachgeht. Daran knüpfen sich Fragen nach der Handlungsfähigkeit und Verantwortung des Individuums an, die vor dem Hintergrund einer als Krise erlebten Gegenwart noch einmal eine andere Kontur erhalten. Über einen intermedialen Diskurs des Betrachtens skizziert und kommentiert der letzte Roman der Autorin die Frage nach der individuellen und kollektiven Souveränität, indem das formal-ästhetische Prinzip des Tages als Rahmung bzw. Kontext gleichsam vervielfältigt wird und darin die relative Beschränktheit eines jeden, scheinbar stabilen und privilegierten Standpunkts (der Beobachtung) kenntlich gemacht wird. Das Format des Tages übernimmt dabei die Funktion einer Vergegenwärtigungsstrategie im wortwörtlichen Sinn: sowohl temporal wie visuell. Indem Woolf in ihrem Werk immer wieder auf den Alltag und insbesondere auf die Figuration des Tages zurückkommt, diesen austestet und auch das eigene Schreiben daran erprobt, wird die existenzielle Bedeutung des Tages zu einem Formproblem weiterentwickelt.

Auch Wolfgang Koeppens Roman behandelt das Format des Tages als Maßstab, der einer Ausmessung der Gegenwart dient. Während Clarissa Dalloway sich schließlich als flexible und deshalb besonders geeignete Beobachterin der Gegenwart herausstellt, sind die Figuren in *Tauben im Gras* von einer besonders heterogenen Zeitlichkeit betroffen, die sich einerseits als Erfahrung der Zeitnot und rastlosen Atemlosigkeit im Wettkampf um den sozialen und ökonomischen Wiederaufbau und andererseits als im Pessimismus erstarrte Passivität und Immobilität auszeichnet. Der zwischen diesen beiden Polen aufgezogene, auf Dauer gestellte Schwellenraum wird mittels semantischer Oppositionen von strenger Ordnung und chaotischer Dichte, Dissonanz und Kohärenz sowie dem Individuellen und dem Allgemein-Exemplarischen zum zeit- und sinnlosen Vakuum ausgedeutet, in dem die einzelnen Figuren jeglicher produktiven Alltäglichkeit beraubt scheinen. Das Maß des Tages hat seine existenzielle Bedeutung als produktiv zu machendes Intervall der Identitätskonstruktion verloren, nachdem der Leitstern der „Wirtschaftswundersonne“ (TiG 7) den alltäglichen Rhythmus vorgibt. Solchermaßen der Subjektivität und den damit verbundenen Ich-konstituierenden Wahrnehmungsphänomenen beraubt, diskursiviert dieser Roman Alltäglichkeit über die Kategorien von Alltag und Urlaub. Es zeigt sich jedoch, dass auch diese Opposition vor dem Hintergrund der Semantik des Vakuums ihre klaren Konturen verliert und gemäß der Umwertung der Werte in einem Dauerzustand der Sinnlosigkeit aufgeht. In einer Welt nach der Shoah stellt momenthaft aufscheinende Bedeutung dann auch keinen Augenblick des Glücks, sondern eine ernüchterte Bestandsaufnahme auf das konkret Gegenwärtige dar. Über das Format des Tages wird dieser eine Tag zum

exemplarischen Tag einer ganzen (neuen) Weltordnung, die die Krise noch nicht hinter sich gelassen hat.

La Modification stellt als experimenteller *Nouveau roman* selbst ein literarisches Wahrnehmungsexperiment vor, in dem der Protagonist sich im geschlossenen Raum des Eisenbahnabteils auf der fast 22-stündigen Bahnreise von Paris nach Rom bei der inneren und äußeren Wahrnehmung selbstbeobachtet, diese reflektiert und beschließt, in einem Roman niederzuschreiben. Während bereits die Reflexion der Wahrnehmung das Wahrgenommene zum Gegenstand der Beobachtung zweiter Ordnung macht, stellt die Lektüre von Butors Roman Leser:innen als lesend Wahrnehmende dritter Ordnung aus. Dieses Phänomen des *Mise en abyme* wird im Roman zudem in eine weitere Dimension gehoben, wenn die Bildbetrachtung und -beschreibung des Pannini-Diptychons einen weiteren, intermedialen Raum eröffnet. Die Enge und visuelle Selbstbezüglichkeit des Zugabteils und von Delmonts Gedanken wird so zwar optisch erweitert, weist aber wie das visuelle Selbstbezüglichkeits-Modell des *Mise en abyme* als Wiederholung eines Bildteils in sich selbst auf die zweidimensionale erste Oberfläche zurück. So findet keine erkenntnishafte Bewusstseinsweiterung im eigentlichen Sinne statt, die doch im Genre des Textes als Reiseroman gattungsspezifisch angelegt sein müsste. Stattdessen betrifft die titelgebende Modifikation diesen minutiös geschilderten Vorgang selbst, an dessen Ende der Protagonist beschließt, nichts an seinem Dasein zu ändern. Auch in diesem Roman wird zunächst ein Spannungsverhältnis über die Dichotomie Paris – Rom aufgezo- gen, die zugleich handlungsauslösend und -vorantreibend erscheint. Doch im Laufe der Zugfahrt – von einer Handlung lässt sich im klassischen Sinne nicht sprechen, denn es handelt sich ausschließlich um ein diegetisches Vergehen von Zeit – geht diese Opposition im spatiotemporellen Raum des ‚mobilen Wartesaals‘ verloren, der solche Lokalisierungsstrategien und Distanznahmen zu- gunsten einer Wahrnehmung der absoluten Nähe aushebelt. Von der Niederschrift des Erleb- nisses im Roman erhofft der Protagonist sich, die zur Reflektion nötige Distanz künstlich und künstlerisch zurückzuerobern. Das existenzielle Maß des Tages wird dabei durch die Zeitdauer der Bahnreise ersetzt, die jedoch das strukturell-formale Potenzial des Tages aufgreift, indem es potenziert wird. Weniger die Reduktion der Zeit – die 22 Stunden werden dem Protagonisten ziemlich lang –, sondern die Limitierung des Raums und die damit verbundene visuelle Ein- schränkung wird dabei zum Katalysator dieser besonderen alltäglichen Wahrnehmung.

Im Gegensatz dazu besitzt das Format des Tages in Isherwoods Roman *A Single Man* die Bedeutung als existenzieller Kontext der als Konstruktion und Dekonstruktion beschriebe- nen alltäglichen Subjektgestaltung. Dabei markiert keiner der anderen Romane die psychologi- sche Bedeutung des Tages als Bewusstseinsphase zwischen den unbewussten Phasen des

Schlafs so deutlich wie *A Single Man*. Mit dem Aufwachen beginnt nicht nur das mühselige Sichrechtfinden im eigenen Leben, sondern auch eine neue Runde in einem existenziellen Wettkampf, der allgemeinemenschlich als Wettlauf gegen die ablaufende Lebenszeit und individuell als Wettbewerb der gesellschaftlichen Mehr- und Minderheiten ausgefochten wird. Während der Protagonist den existenziellen Wettkampf bereits verloren glaubt – und diesen eventuell auch verloren hat, wie die hypothetische Todesszene am Ende des Romans andeutet –, sich ihm dennoch nicht entziehen kann, verweigert er sich auf dem sozialen Wettkampfsplatz als aktiver Teilnehmer. Entgegen einer Lesart, die den Roman als Darstellung eines homosexuellen ‚Jedermanns‘ interpretiert, konnte in dieser Untersuchung das queere Potenzial des Romans herausgearbeitet werden, das die fixen binären Rollenzuschreibungen eines heteronormativen Gesellschaftsmodells unterläuft. Indem der Protagonist seine unklare gesellschaftliche Position aufrechterhält, entzieht er sich Vereinnahmungen von außen, findet sich jedoch auch selbst in einer instabilen Position des Dazwischens wieder, die vor dem Hintergrund eines kosmisch-zyklischen Zeitmodells ebenso relativiert wird wie die scheinbar stabilen gesellschaftlichen Positionierungen. Der Protagonist ist so zugleich Gattungswesen wie individuelles Einzelwesen.

Die ausgewählten *Single-day Novels* beteiligen sich so an einem Alltagsdiskurs, der das 20. Jahrhundert prägt. Vor den Rehabilitationsversuchen der Alltagskritiken eröffnen diese Texte eine produktive Alltäglichkeit, die sich als poetisches Prinzip in ihren textuellen Verfahren niederschlägt.

Siglenverzeichnis

- AMW Henri Lefebvre: *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt/Main, 2008.
- BA Virginia Woolf: *Between the Acts*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CiF Virginia Woolf: „Character in Fiction“, in: *Selected Essays*, 2009, S. 37-54.
- CVQ I Henri Lefebvre: *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, Paris: L’Arche Éditeurs, 1958.
- CVQ II Henri Lefebvre: *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d’une sociologie de la quotidienneté*, Paris : L’Arche Éditeurs, 1961.
- ES Wolfgang Koeppen: „Die elenden Skribenten“, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5: Berichte und Skizzen II, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 231-235.
- ID Christopher Isherwood, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, hg. v. Katherine Bucknell, London: Chatto & Windus, 2010.
- IQI Michel de Certeau, *L’invention du quotidien I : Arts de faire. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard*, Paris: Gallimard, 1990.
- IQII Michel de Certeau, Luce Giard und Pierre Mayol: *L’invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner* Paris: Gallimard, 1994.
- JC Virginia Woolf: „Joseph Conrad“, in: Dies., *The Common Reader*, London: Penguin, 2012, S. 222-229.
- JJG Hermann Broch: „James Joyce und die Gegenwart“, in: Ders., *Gesammelte Werke, Bd. 1: Dichten und Erkennen*, hg. v. Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, S. 183-210, 1955.
- LJ Joseph Conrad: *Lord Jim*, hg. v. Jacques Berthoud, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- M Michel Butor: *La Modification suivi de Le Réalisme Mythologique par Michel Leiris*, Paris: Éditions de Minuit, 1982.
- MD Virginia Woolf: *Mrs Dalloway*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MF Virginia Woolf: „Modern Fiction“, in: Dies., *Selected Essays*, hg. v. David Bradshaw, Oxford: Oxford University Press, 2009, S. 6-12.
- MSN Virginia Woolf: „The Moment: Summer’s Night“, in: *The Essays of Virginia Woolf*, Band 6: 1933-1941 and Additional Essays 1906-1924, hg. v. Stuart N. Clarke, London: Hogarth Press, 2011, S. 509-514.
- NR Alain Robbe-Grillet : *Pour un nouveau roman*, Paris: Éditions de Minuit, 2013.
- PA James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, hg. v. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- PNN Joseph Conrad: „Preface“, in: Ders., *The Nigger of the ‚Narcissus‘. A Tale of the Sea*, hg. v. Allan H. Simmons, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, S. 5-9.
- PQ Blanchot, Maurice: „La parole quotidienne“, in: Ders., *L’Entretien infini*, Paris: Gallimard, S. 355-366, 1969.
- RS Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Band 1: *Du côté de chez Swann*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, 1987.

- RTR Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Band 4: *Le Temps retrouvé*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, 1989.
- SH James Joyce: *Stephen Hero*, hg. v. John J. Slocum und Herbert Cahoon, New York: New Directions, 1959.
- SM Christopher Isherwood: *A Single Man*, London: Vintage, 2010.
- SP Virginia Woolf: „A Sketch of the Past“, in: Dies., *Moments of Being. A Collection of Autobiographical Writing*, hg. v. Jeanne Schulkind, San Diego u.a.: Harcourt, S. 64-159.
- TiG Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.
- TL Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, hg. v. Stella McNichol, London: Penguin, 2000.
- U James Joyce: *Ulysses. The 1922 text*, hg. v. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- VQMM Henri Lefebvre: *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris: Gallimard, 1968.
- WWLP William Wordsworth: „Preface to ‚Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems (1802)“, in: Ders., *The Major Works*, , hg. v. Stephen Gill, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 595-615.
- WWP William Wordsworth: „The Prelude“, in: Ders., *The Major Works*, S. 375-590.
- WWTA William Wordsworth: „Lines written a few miles above Tintern Abbey. On revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798“, in: Ders., *The Major Works*, S. 131-135.

Literaturverzeichnis

1) Primärliteratur

- Adorno, Theodor W. (1998): „Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (Vortrag für den RIAS Berlin), in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 41-48.
- Aristoteles (2008): *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.
- Augé, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Aurelius Augustinus (2007): *Bekenntnisse*, übers. v. Wilhelm Thimme, Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Baudelaire, Charles (1925): *Œuvres Complètes*, Band 2: *L'art romantique*, hg. v. Jacques Crépet, Paris: Louis Conard, S. 49-110.
- Bennett, Arnold (1922): „James Joyce's ‚Ulysses‘“, in: *Outlook*, 29. April 1922.
- (1928): „Books & Persons“, in: *The Evening Standard*, 28. November 1928.
- Bergson, Henri (1920) [1889]: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsfakten*, übers. v. G. Kantorowicz, Jena: Eugen Diederichs.
- Blanchot, Maurice (1969) [1962]: „La parole quotidienne“, in: Ders., *L'Entretien infini*, Paris: Gallimard, S. 355-366.
- Broch, Hermann (1955): „Das Böse im Wertesystem der Kunst“, in: Ders., *Gesammelte Werke, Bd. 1: Dichten und Erkennen*, hg. v. Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag, S. 311-349.
- (1955): „James Joyce und die Gegenwart“, in: Ebd., S. 183-210.
- Butor, Michel (1982) [1957]: *La Modification suivi de Le Réalisme Mythologique par Michel Leiris*, Paris: Éditions de Minuit.
- (1964): Michel Butor, „L'usage des pronoms personnels dans le roman“, in: Ders., *Répertoire II. Études et conférences 1959-1963*, Paris: Éditions de Minuit, S. 61-72.
- (1996): *Curriculum Vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris: Plon.
- (1999): *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Volume I: 1956-1968*, hg. v. Henri Desoubreaux, Nantes: Éditions Joseph K.
- (2010): „La conscience ferroviaire“, in: Ders., *Œuvres complètes, XI, Improvisations*, hg. v. Mireille Calle-Gruber, Paris: Éditions de la Différence, S. 1071-1082.
- (2014): *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Paris: Éditions de la Différence.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*, übers. v. von R. Voullié, Berlin: Merve.
- Certeau, Michel de (1990): *L'invention du quotidien I: Arts de faire. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard*, Paris: Gallimard.
- Certeau, Michel de, Giard, Luce und Mayol, Pierre (1994): *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner* Paris: Gallimard.
- Conrad, Joseph (2017) [1897]: *The Nigger of the ‚Narcissus‘. A Tale of the Sea*, hg. v. Allan Simmons, (The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad), Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- (2008) [1899/1900]: *Lord Jim*, hg. v. Jacques Berthoud, Oxford: Oxford University Press.
- Eliot, T.S. (1975): „Ulysses. Order and Myth“, in: *Selected Prose of T.S. Eliot*, hg. v. Frank Kermode, London: Faber and Faber, S. 175-178.
- Freud, Sigmund (2010): *Gesammelte Werke 4. Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, hg. v. Anna Freud, München: De Gruyter.
- Geertz, Clifford (1971): *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- Giard, Luce (1994): „Des moments et des lieux“, in: de Certeau/Giard/Mayol, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, S. I-XV.

- Hegel, Georg Friedrich (1986): *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bände, Frankfurt/Main: Suhrkamp, Band 14 „Vorlesungen über die Ästhetik II“ und Band 15 „Vorlesungen über die Ästhetik III“.
- Heidegger, Martin (1986) [1927]: *Sein und Zeit* (16. Auflage), Tübingen: Niemeyer.
- Heller, Agnes (1985): *The Power of Shame. A Rational Perspective*. London: Routledge Kegan and Paul.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2005) [1822]: *Des Vettters Eckfenster*, Stuttgart: Reclam.
- Husserl, Edmund (2008): „Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)“ (*Husserliana* Band 39), hg. v. Rochus Sowa, Dordrecht: Springer.
- Isherwood, Christopher (2010) [1964]: *A Single Man*, London: Vintage.
- (1965): „What is a Novel?“, in: *The Christopher Isherwood Papers*, San Marino: The Huntington Library, CI 1149.
- (2012) [1976]: *Christopher and His Kind*, Vorwort von Gore Vidal. London: Vintage.
- (2010): *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, hg. Katherine Bucknell, London: Chatto & Windus.
- James, William (1962) [1892]: *Psychology. Briefer Course*, New York: Macmillan.
- Joyce, James (2008) [1916]: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, hg. v. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press.
- (2008) [1922]: *Ulysses. The 1922 text*, hg. v. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press.
- (1957-1966): *Letters I-III*, hg. v. Stuart Gilbert, London: Faber and Faber.
- (1959) [1944]: *Stephen Hero*, hg. v. John J. Slocum und Herbert Cahoon, New York: New Directions.
- Joyce, Stanislaus (1958): *My Brother's Keeper*, hg. v. Richard Ellmann, New York: Viking Press.
- Koeppen, Wolfgang (2008) [1951]: *Tauben im Gras*, Frankfurt/Main.
- (1986): „Die elenden Skribenten“, In: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 5: Berichte und Skizzen II, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 231-235.
- (1986): „Vom Tisch“, in: Ebd., S. 283-301.
- (1986): „Eine schöne Zeit der Not“, in: Ebd., S. 310-321.
- (1986): „Was ist neu am Neuen Roman?“, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 6: Essays und Rezensionen, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 363-367.
- Lefebvre, Henri (1958): *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, Paris: L'Arche Éditeurs.
- (1961): *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris : L'Arche Éditeurs.
- (1968): *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris: Gallimard.
- (1974): *Kritik des Alltagslebens Band I* (Reihe Hanser Kommunikationsforschung, hg. v. Karl Held, Manfred Immler, Friedrich Knilli und Dieter Prokop, Band 142), München: Carl Hanser Verlag.
- (2011) [1991]: *The Production of Space*, Malden u.a.: Blackwell.
- (1992): „Quotidien et Quotidienneté“, in: *Encyclopaedia Universalis* (Band 19), hg. v. Peter F. Baumberger, Paris: Société d'édition Encyclopædia Universalis S.A., S. 419-420.
- Lefebvre, Henri, Latour, Patricia und Combes, Francis (1991): *Conversation avec Henri Lefebvre*, Paris: Messidor.
- Lewis, Wyndham (1934): *Men Without Art*, London: Cassell & Co.
- Maitland, Cecil (1922): „Mr. Joyce and the Catholic Tradition“, in: *New Witness*, 4. August 1922, S. 70-71.

- Marx, Karl (2016) [1872]: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872 (4. Auflage), Hamburg: Nikol Verlag.
- McCarthy, Desmond (1953): „The Post-Impressionist Exhibition of 1910“, in: Ders., *Memoires*, London: MacGibbon and Kee, S. 178-183.
- Merleau-Ponty (1952): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- Mumford, Lewis (1963) [1946]: *Technics and Civilization*, San Diego: Harcourt Brace.
- Poe, Edgar Allan (2008) [1840]: Edgar Allan Poe, „The Man of the Crowd“, in: Ders., *Selected Tales*, hg. v. David Van Leer, Oxford: Oxford University Press, S. 84-91.
- Pound, Ezra (1963): *Literary Essays of Ezra Pound*, hg. v. T.S. Eliot, London: Faber and Faber, S. 403-409.
- Proust, Marcel (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*, 4 Bände, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard.
- Robbe-Grillet, Alain (2013) [1963]: *Pour un nouveau roman*, Paris: Éditions de Minuit.
- Sarraute, Nathalie (1989) [1956]: *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris: Éditions Gallimard.
- Simmel, Georg (2017) [1900]: „Philosophie des Geldes“, in: Ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Band 6 (11. Auflage), hg. v. David Frisby, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1995) [1903]: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Band 7: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 116-131.
- (2016) [1908]: „Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“, in: Ders., *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Band 11 (8. Auflage), hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Woolf, Virginia (2009) [1925]: *Mrs Dalloway*, hg. v. David Bradshaw, Oxford u.a.: Oxford University Press.
- (2009): *Selected Essays*, hg. v. David Bradshaw, Oxford u.a.: Oxford University Press.
- (2012) [1925]: „Joseph Conrad“, in: Dies., *The Common Reader*, London: Penguin, S. 222-229.
- (2000) [1927]: *To the Lighthouse*, hg. v. Stella McNichol, London: Penguin.
- (2000) [1929]: *A Room of One's Own/Three Guineas*, hg. v. Michèle Barret, London: Penguin.
- (2008) [1941]: *Between the Acts*, hg. v. Frank Kermode, Oxford: Oxford University Press.
- (2003) [1954]: *A Writer's Diary*, hg. v. Leonard Woolf, San Diego u.a.: Harcourt Press.
- (1985) [1976]: „A Sketch of the Past“, in: *Moments of Being. A Collection of Autobiographical Writing*, (2. Auflage), hg. v. Jeanne Schulkind, San Diego u.a.: Harcourt, S. 64-159.
- (2003) [1985]: *A Haunted House. The Complete Shorter Fiction*, hg. v. Susan Dick, London: Vintage.
- (2008): *Selected Diaries*, hg. v. Anne Olivier Bell, London: Vintage.
- (2011): „The Moment: Summer's Night“, in: *The Essays of Virginia Woolf*, Band 6: 1933-1941 and Additional Essays 1906-1924, hg. v. Stuart N. Clarke, London: Hogarth Press, S. 509-514.
- Wordsworth, William (2000): *The Major Works*, hg. v. Stephen Gill, Oxford: Oxford University Press.

2) Forschungsliteratur

- Adams, Ann Marie (2012): „Mr. McEwan and Mrs. Woolf: How a Saturday in February Follows ‚This Moment of June‘”, in: *Contemporary Literature* 53:3, S. 548-572.
- Ahearne, Jeremy (1995): *Michel de Certeau. Interpretation and its Other*, Cambridge: Polity Press.
- Albérès, René Marill (1964): *Michel Butor*, Paris: Éditions Universitaires.
- Albers, Irene (2014): „Foto-Poetiken in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Proust: ‚À la recherche du temps perdu‘)”, in: *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur*, hg. v. Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1), Berlin/Boston: de Gruyter, S. 408-425.
- Alley, Henry (2006): „Mrs. Dalloway and Three of Its Contemporary Children”, in: *Papers on Language and Literature* 42:4, S. 401-419.
- Altenhofer, Norbert (1983): „Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras“, in: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Königstein/Taunus: Athenäum, S. 284-295.
- Aronowitz, Stanley (2007): „The Ignored Philosopher and Social Theorist. On the Work of Henri Lefebvre”, in: *Situations. Project of the Radical Imagination* 2:1, S. 133-155.
- Assmann, Aleida (1999): *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer* (Beiträge zur Geschichtskultur Bd. 15), Köln u.a.: Böhlau.
- (2002): „Joyces Dublin“, in: *Orte der Literatur*, hg. v. Werner Frick, Göttingen: Wallstein, S. 294-309.
- Atyame, Philomène (2001): *Nonkonformismus und Utopie in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromantrilogie* (Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 59), Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Auerbach, Erich (2001) [1946]: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 10. Auflage, Tübingen u.a.: A. Francke Verlag.
- Bachtin, Michail (1989): *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (2008): *Chronotopos*, aus dem Russischen übersetzt von Michael Dewey, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Banfield, Ann (2000): *The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007): „Remembrance and Tense Past“, in: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, hg. v. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, S. 48-64.
- Bargetz, Barbara (2016): *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*, Bielefeld: transcript.
- Bauer, Matthias (1997): (2005): *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung* (2. Auflage), Stuttgart u.a.: Metzler.
- Becker, Sabina (2005): „Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne“, in: *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne* (treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, Bd. 1), München: Iudicium, S. 97-115.
- Beer, Gillian (1996): *Virginia Woolf. The Common Ground*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bégout, Bruce (2005): *La Découverte du Quotidien*, Paris: Éditions Allia.
- Beja, Morris (1971): *Epiphany in the Modern Novel*, London: Peter Owen.
- Bergman, David (Hg.) (1994): *The Violet Quill Reader. The Emergence of Gay Writing after Stonewall*, New York: St. Martin's Press.

- (1999): „Isherwood and the Violet Quill“, in: *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*, hg. v. James J. Berg und Chris Freeman. Vorwort von Armistead Maupin, Madison: The University of Wisconsin Press, S. 203-215.
- Bernes, Christian (2017): „Die Lebenswelt“, in: *Husserl Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Sebastian Luft und Maren Wehrle, Stuttgart: Metzler, S. 230-236.
- Beutin, Wolfgang/Beilein, Matthias/Ehlert, Klaus/ Meid, Volker/Opitz, Michael/Opitz-Wiemers, Carola/Schnell, Ralf/Stein, Peter und Stephan, Inge (2016): „Deutsche Literatur nach 1945“, in: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*, hg. v. Dies., Stuttgart: Metzler, S. 483-514.
- Bienek, Horst (1962): *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Hanser.
- Blackwell Phelan, James und Ward, Kiron (2018): „Introduction to ‚Encyclopedia Joyce‘: On Being Very Big“, in: *James Joyce Quarterly* 55:1-2, S. 27-33.
- Bowlby, Rachel (1997): *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Briganti, Chiara (2013): „Giving the Mundane its Due: One (Fine) Day in the Life of the Everyday“, in: *English Studies in Canada* 39:2-3, S. 161-180.
- Brown, Mark Tolliver (2015): „The Spatiotemporality of Virginia Woolf’s ‚Mrs. Dalloway‘. Capturing Britain’s Transition to a Relative Modernity“, in: *Journal of Modern Literature* 38:4, S. 20-38.
- Brun, Bernard (2008): „Épiphanyes proustiennes“, in: *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, hg. v. Uta Felten und Volker Roloff, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 141-161.
- Buchanan, Ian (2000): *Michel de Certeau. Cultural Theorist*, London: Sage.
- Buchholz, Hartmut (1982): *Eine eigene Wahrheit. Über Wolfgang Koeppens Romantrilogie ‚Tauben im Gras‘, ‚Das Treibhaus‘ und ‚Der Tod in Rom‘*, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Budgen, Frank (1972): *James Joyce and the Making of ‚Ulysses‘ and Other Writings*, London: Oxford University Press.
- Buntger, Georg (1976): „Über Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 186-197.
- Calle-Gruber, Mireille (2001): *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris: Champion.
- Carr, Jamie M. (2006): *Queer Times. Christopher Isherwood’s Modernity*, London/New York: Routledge.
- Carstensen, Thorsten und Pirholt, Mattias (Hg.) (2018): *Das Abenteuer des Gewöhnlichen. Alltag in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Chaney, David (2002): *Cultural Change and Everyday Life*, New York: Palgrave.
- Clucas, Stephen (2000): „Cultural Phenomenology and the Everyday“, in: *Critical Quarterly* 42:1, S. 8-34.
- Colebrook, Claire (2002): „The Politics and Potential of Everyday Life“, in: *New Literary History* 33:4, S. 687-706.
- Compagnon, Antoine (2007): „Proust und die Legende der Zeiten“, in: *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung* (Dreizehnte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, hg. v. Patricia Oster und Karlheinz Stierle), Frankfurt/Main: Insel Verlag, S. 267-285.
- Conley, Tim (2010): „‘Whole Only Holes Tied Together’. Joyce and the Paradox of Summary“, in: *James Joyce Quarterly* 47:2, S. 231-245.
- Cunningham, Michael (2003): „The Novel, the Movie: My Baby Reborn. ‘The Hours’ Brought Elation, but also Doubt“, in: *New York Times* (19. Januar 2003), S. 22.
- Currie, Mark (2007): *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Das, Rajorshi (2017): „Self, Performance and Queer Militancy in Isherwood’s ‚A Single Man‘, in: *Bhatter College Journal of Multidisciplinary Studies* 7:2, S. 1-5.
- Dällenbach, Lucien (1972): *Le livre et ses miroirs dans l’œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris: Lettres Modernes.
- DiBattista, Maria (1986): „Joyce, Woolf, and the Modern Mind“, in: *Virginia Woolf: New Critical Essays*, hg. v. Patricia Clements, London: Vision, Barnes & Noble, S. 96.
- Dohrn-van Rossum, Gerhard (2016): „Mechanische Uhren, moderne Zeitordnungen und die Wissenschaften im Spätmittelalter“, in: *Zeit in den Wissenschaften*, hg. v. Wolfgang Kautek, Reinhard Neck und Heinrich Schmidinger, Wien u.a.: Böhlau, S. 9-43.
- Dugast-Portes, Francine (2001): „Alain Robbe-Grillet. Le pape du nouveau roman?“, in: *Magazine littéraire* 402, S. 40-43.
- Duffy, Jean (1999): „Arts, Architecture, and Catholicism in Michel Butor’s ‚La Modification‘“, in: *The Modern Language Review* 94:1, S. 46-60.
- Eberl, Dominik Andreas (2010): ‚*Es geht um Kopf und Kragen*‘. *Die Auseinandersetzung mit der jungen Bundesrepublik zu Beginn der fünfziger Jahre in Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘ und ‚Das Treibhaus‘*, Augsburg: Maro Verlag.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Egyptien, Jürgen (2009): „Einleitung. Stand und Perspektiven der Koeppen-Forschung“, in: Ders. (Hg.), *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 7-18.
- Eisele, Ulf (1987): „Odysseus trinkt Coca-Cola. Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, in: *Wolfgang Koeppen*, hg. v. Eckart Oehlenschläger, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 258-274.
- Elden, Stuart (2006): „Some are born posthumously. The French Afterlife of Henri Lefebvre“, in: *Historical Materialism* 14:4, S. 185-202.
- Elias, Norbert (1978): „Zum Begriff des Alltags“, in: Hammerich und Klein (Hg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags*, S. 22-29.
- (1984): *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, hg. v. Michael Schröter, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Ellman, Richard (1996): *James Joyce*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Emter, Elisabeth (1995): *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*, Berlin: de Gruyter.
- Erhart, Walter (2012): *Wolfgang Koeppen. Das Scheitern der modernen Literatur*, Konstanz: Konstanz University Press.
- Erlach, Dietrich (1973): *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*, Uppsala: Stehle.
- Erzgräber, Willi (1984): „‚The Moment of Vision‘ im modernen englischen Roman, in: Thomsen und Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 361-387.
- Esser, Kirsten (2010): *Inszenierung und Diskursivierung von Sexualität im deutschen Roman nach 1945*, Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Esty, Jed (2004): *A Shrinking Island. Modernism and National Culture in England*, Princeton: Princeton University Press.
- Felski, Rita (2000): *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York u.a.: New York University Press.
- (2002): „Introduction“, in: *New Literary History* 33:4 (‚Everyday Life‘), S. 607-622.
- (2002): „Telling Time in Feminist Theory“, in: *Tulsa Studies in Women’s Literature* 21:1, S. 21-28.
- (2012): „Everyday Aesthetics“, in: *The Critical Pulse. Thirty-Six Credos by Contemporary Critics*, hg. v. Jeffrey J. Williams und Heather Steffen, New York: Columbia University Press, S. 193-201.

- Ferro, Robert (1994): „Gay Literature Today“, in: Bergman (Hg.). *The Violet Quill Reader*, S. 387-397.
- Flint, Kate (2015): „The Novel and the Everyday“, in: *A Companion to the English Novel*, hg. v. Arata, Stephen/ Haley, Madigan/ Wicke, Jennifer und Hunter, J. Paul, Chichester: John Wiley & Sons, S. 407-425.
- Frank, Gustav/Rachel, Palfreyman und Scherer, Stefan (2005): Gustav Frank, Rachel Palfreyman und Stefan Scherer, „Modern Times? Eine Epochenkonstruktion der Kultur im mittleren 20. Jahrhundert – Skizze eines Forschungsprogramms“, In: *Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies / Kontinuitäten der Kultur: 1925-1955*, hg. v. Dies., Bielefeld: transcript, S. 387-448.
- Frank, Gustav und Scherer, Stefan (2016): „Textur der Synthetischen Moderne (1925-1955). (Döblin, Lampe, Fallada, Langgässer, Koeppen)“, in: *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930-1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*, hg. v. Moritz Baßler, Hubert Roland und Jörg Schuster (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 146), Berlin/Boston: de Gruyter, S. 77-104.
- Friedrich, Hans-Edwin (2009): „Kreuzritter an Kreuzungen‘. Entsemantisierte Metaphorik als artistisches Verfahren in Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘: Reaktion auf den Wertezzerfall nach 1945“, in: *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Jürgen Egyption, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 62-102.
- Frisby, David (1989) [1986]: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, aus dem Englischen übersetzt v. Adriane Rische, Rheda-Wiedenbrück: Daedalus.
- Froula, Christine (2015): *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde. War, Civilization. Modernity*, New York u.a.: Columbia University Press.
- (2013): „On Time: 1910, Human Character, and Modernist Temporality“, in: *Virginia Woolf Miscellany* 83, S. 9-10.
- Füssell, Marian (Hg.) (2007): *Michel de Certeau. Geschichte – Kultur – Religion*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- (2007): „Der Denker des Anderen“, in: Ders. (Hg.), *Michel de Certeau*, S. 7-19.
- Galison, Peter (2003): *Einstein's Clocks and Poincaré's Maps. Empires of Time*, New York: Norton.
- Gamper, Michael und Hühn, Helmut (2014): *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover: Werhahn Verlag.
- Garnes, David (1999): „A Single Man, Then and Now“, in: *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*, hg. v. James J. Berg und Chris Freeman. Vorwort von Armistead Maupin, Madison: The University of Wisconsin Press, S. 196-202.
- Gardiner, Michael E. (2004): „Everyday Utopianism. Lefebvre and his Critics“, in: *Cultural Studies* 18:2/3, S. 228-254.
- (2000): *Critiques of Everyday Life*, London: Routledge.
- Gendolla, Peter (1984): „Die Einrichtung der Zeit. Gedanken über ein Prinzip der Räderuhr“, in: Christian Thomsen und Hans Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 47-58.
- Gendolla, Peter und Schulte, Dietmar (Hg.) (2012): *Was ist die Zeit?*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Giesenhausen, Elisabeth (2002): *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang.
- Gilbert, Stuart (1970): *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Girard, Monica (2008): „‚Mr Dalloway‘ (Robin Lippincott) and ‚Saturday‘ (Ian McEwan): Virginia Woolf's Legacy of London“, in: *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, hg. v. Vanessa Guignery, Saint-Denis: Éditions Publibook Université, S. 37-56.

- Goldman, Jane (1998): *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gonzalez, Octavio R. (2013): „Isherwood’s Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in ‚A Single Man‗“, in: *Modern Fiction Studies* 59:4, S. 758-783.
- Goonewardena, Kanishka/Kipfer, Stefan/Milgrom, Richard und Schmid, Christian (Hg.) (2008): *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, New York u.a.: Routledge.
- Goonewardena, Kanishka (2008): „Marxism and Everyday Life. On Henri Lefebvre, Guy Debord, and some others“, in: Goonewardena u.a. (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*, S. 117-133.
- Gröttler, Annette (2015): „Sich kreuzende Bewegungen. Gegenläufiges und Einendes von anglophonem Dichter und deutscher SchauspielerIn: Edwin und Henriette in Koeppens ‚Tauben im Gras‗“, in: *Angermion. Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen*, hg. v. Rüdiger Görner, 8:1, S. 147-172.
- Grossberg, Lawrence (2003): „Alltag“ (übers. v. Ilia Papatheodorou), in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hg. v. Hans-Otto Hügel, Stuttgart: Metzler, S. 102-109.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (1997): „Pathos des irdischen Verlaufs“, in: *Atta Troll tanzt noch: Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert*, hg. v. Petra Boden und Holger Dainat, Berlin: Akademie Verlag, S. 139-154.
- Haberkamm, Klaus (1975): „Wolfgang Koeppen. ‚Bienenstock des Teufels‘ – Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen“, in: *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*, hg. v. Hans Wagener, Stuttgart: Reclam, S. 241-275.
- Hammerich, Kurt und Klein, Michael (1978): „Zur Einführung: Alltag und Soziologie“, in: *Materialien zur Soziologie des Alltags*, hg. v. Kurt Hammerich und Michael Klein, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 7-21.
- Harker, Jamie (2013): *Middlebrow Queer. Christopher Isherwood in America*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hart, Clive (1982): *James Joyce’s Ulysses. Critical Essays*, Berkeley: University of California Press.
- Hayman, David (1982): *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Heffernan, James A.W. (1993): *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hein, Jürgen (1992): „Wolfgang Koeppen: ‚Tauben im Gras‗“, in: *Erzählen, Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen*, hg. v. Herbert Kaiser und Gerhard Köpf, Frankfurt/Main: Diesterweg, S. 38-50.
- Heißenbüttel, Wolfgang (1976): „Wolfgang Koeppen-Kommentar“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 151-162.
- Henke, Suzette (1999): „Virginia Woolf: ‚To the Lighthouse‘. (En)Gendering Epiphany“, in: Tigges (Hg.), *Moments of Moment*, S. 261-278.
- Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich und Thomas, Tanja (Hg.) (2009): „Einleitung“, in: Dies., *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-17.
- Herold, Milan und Bernsen, Michael (2015): „Einleitung“ in: Dies. (Hg.), *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania* (Mimesis. Romanische Literaturen der Welt, Bd. 55), Berlin/Boston: de Gruyter, S. 1-6.
- Hielscher, Martin (1988): *Zitierte Moderne: Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in ‚Jugend‘* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, Bd. 75), Heidelberg: Winter.

- Higdon, David Leon (1992): „A First Census of the Circadian or One-Day Novel”, in: *The Journal of Narrative Technique* 22:1, S. 57-64.
- Highmore, Ben (2002): *The Everyday Life Reader*, London: Routledge.
- (2002): *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, London: Routledge.
- (2006): *Michel de Certeau. Analysing Culture*, London: Continuum International.
- (2006): „Hopscotch Modernism. On Everyday Life and the Blurring of Art and Social Science, in: *Modernist Cultures* 2:1, S. 70-79.
- (2010): *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*, London: Routledge.
- Hillebrand, Bruno (1972): *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, München: Winkler.
- Hinck, Walter (2006): „Galoppierende Geschichte. Im Sog atemlosen Erzählens in Wolfgang Koeppen: ‚Tauben im Gras‘ (1951)“, in: Ders., *Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur*, Köln: Dumont, S. 112-118.
- Hoa, Jen Hui Bon (2014): „Totality and the Common. Henri Lefebvre and Maurice Blanchot”, in: *Cultural Critique* 88, S. 54-78.
- Holländer, Hans (1984): „Augenblick und Zeitpunkt“, in: Thomsen und Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 7-21.
- Iliopoulou, Evgenia (2019): *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling*, Bielefeld: transcript.
- Jäger, Maren (2009): *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945* (Studien zur deutschsprachigen Literatur, Bd. 189), Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- James, Alison (2014): „Thinking Everyday Life: Genre, Form, Fiction“, in: *L'Esprit Créateur* 54:3, S. 78-91.
- Jauß, Hans Robert (1986): *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Jay, Martin (1984): *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley: The University of California Press.
- Jens, Walter (1998): *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- (2009) [1962]: „Melancholie und Moral. Wolfgang Koeppen“, in: *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Jürgen Egyptian, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 19-26.
- Jensen, Meg (2007): „Tradition and Revelation. Moments of Being in Virginia Woolf's Major Novels”, in: Shiach (Hg.), *Cambridge Companion to the Modernist Novel*, S. 112-125.
- Jonsson, AnnKatrin (2006): *Relations. Ethics and the Modernist Subject in James Joyce's ‚Ulysses‘, Virginia Woolf's ‚The Waves‘ and Djuna Barnes ‚Nightwood‘*, Oxford u.a.: Peter Lang.
- Jung, Werner (1994): *Schauerhaft Banales. Über Literatur und Alltag*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Keel Geheber, Philip (2018): „Filling in the Gaps. ‚Ithaca‘ and Encyclopedic Generation”, in: *James Joyce Quarterly* 55:1-2, S. 59-78.
- Keller, Luzius (2009): *Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Kellman, Steven G. (1985): „Circadia in Paris. The One-Day Novel and the French“, in: *The Stanford Literature Review* 2:2, S. 209-226.
- Kershner, Brandon (2010): *The Culture of Joyce's ‚Ulysses‘*, New York: Palgrave Macmillan.
- Kiberd, Declan (2009): *Ulysses and Us. The Art of Everyday Life in Joyce's Masterpiece*, New York u.a.: Norton.
- Kim, Sharon (2012): *Literary Epiphanies in the Novel, 1850-1950: Constellations of the Soul*, New York: Palgrave Macmillan.

- Kipfer, Stefan/Parastou, Saberi und Wieditz, Thorben (2012): „Henri Lefebvre“, in: *Handbuch Stadtsoziologie*, hg. v. Frank Eckhardt, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 167-183.
- Kipfer, Stefan/Goonewardena, Kanishka/Schmid, Christian und Milgrom, Richard (2008): „On the Production of Henri Lefebvre“, in: Goonewardena/Kipfer/Milgrom und Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*, S. 1-23.
- Kleinspehn, Thomas (1975): *Der verdrängte Alltag. Henri Lefebvres marxistische Kritik des Alltagslebens*, Gießen: Focus Verlag.
- Koch, Manfred (1973): *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation* (Sprache und Literatur, Bd. 88), Stuttgart: Kohlhammer.
- Kohl, Stephan (1998): „Die Zeitkonzeption der Literatur“, in: *Die Zwanziger Jahre in Großbritannien. Literatur und Gesellschaft einer spannungsreichen Dekade*, hg. v. Christoph Bode und Ulrich Broich, Tübingen: Gunter Narr, S. 157-175.
- Krönert, Veronika (2009): „Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand“, in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas, Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften, S. 47-57.
- Kussmann, Matthias (2001): *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Lagerwall, Sonia (2007): *Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de ‚La Modification‘ de Michel Butor* (Romanica Gothoburgensia 54), Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Langbauer, Laurie (1992): „Cultural Theory and the Politics of the Everyday“, in: *Diacritics* 22:1, S. 47-65.
- (1999): *Novels of Everyday Life. The Series in English Fiction, 1850-1930*, Ithaca u.a.: Cornell University Press.
- Langbaum, Robert (1999): „The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature“, in: Tigges (Hg.), *Moment of Moments*, S. 37-60.
- Lawrence, Karen (1981): *The Odyssey of Style in ‚Ulysses‘*, Princeton: Princeton University Press.
- Lebas, Elizabeth (2003): „The Critique of Everyday Life. Introduction“, in: *Henri Lefebvre. Key Writings*, hg. v. Stuart Elden, Elizabeth Lebas und Eleonore Kofman, London u.a.: Bloomsbury, S. 77-79.
- Lee, Hermionee (1996): *Virginia Woolf*, New York: Vintage.
- Leech, Geoffrey (2008): *Language in Literature. Style and Foregrounding*, Edinburgh: Pearson.
- Leiris, Michel (1982) [1958]: „Le réalisme mythologique de Michel Butor“, in: Butor, *La Modification*, S. 287-314.
- Lessenich, Rolf (2015): „‘In the twinkling of an eye‘. Aspekte des Moments“, in: Herold und Bernsen (Hg.), *Der lyrische Augenblick*, S. 7-22.
- Levina, Jūratė (2017): „The Aesthetics of Phenomena: Joyce’s Epiphanies“, in: *Joyce Studies Annual*, S. 185-219.
- Levine, Jennifer (2004): „Ulysses“, in: *The Cambridge Companion to James Joyce*, hg. v. Derek Attridge, Cambridge: Cambridge University Press, S. 122-148.
- Liewerscheidt, Dieter (2015): „Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘: Aggressivität zwischen Zeit- und Selbstkritik“, in: *Die große Schuld*, hg. v. Güner Häntzschel, Sven Hanuschek und Ulrike Leuschner (treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, Bd. 11), S. 369-387.
- Löwe, Matthias (2017): „Dichter vor defektem Mikrofon. Humanismus und Nihilismus in Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘“, in: *Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland*, hg. Matthias Löwe und Gregor Streim (Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar, Bd. 7), Berlin/Boston: de Gruyter, S. 287-308.

- Lobsien, Eckhard (1978): *Der Alltag des Ulysses. Die Vermittlung von ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart: Metzler.
- Lord, Catherine M. (1999): „The Frames of Septimus Smith: Through Twenty-four Hours in the City of ‚Mrs Dalloway‘, 1923, and of Millennial London. Art as a Shocking Experience“, in: *Parallax* 5:3, S. 36-46.
- Lounsbury, Barbara (2016): *Virginia Woolf's Modernist Path. Her Middle Diaries and the Diaries She Read*, Gainesville: University Press of Florida.
- Mainberger, Sabine (2003): *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 22), Berlin u.a.: de Gruyter.
- Mainzer, Klaus (2005): *Zeit. Von der Urzeit zur Computerzeit*, München: C.H. Beck.
- Maltby, Paul (2002): *The Visionary Moment. A Postmodern Critique*, Albany: The State University of New York Press.
- Marcus, Laura (2007): „The Legacies of Modernism“, in: *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, hg. v. Morag Shiach, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, S. 82-98.
- Marsh, Victor (2010): „On the Problem of the Religious Novel: Christopher Isherwood and ‚A Single Man‘“, in: *Literature and Theology* 24:10, S. 378-396.
- Martin Ann (2015): „‚Unity – Dispersity‘: Virginia Woolf and the Contradictory Motif of the Motor-Car“, in: *Virginia Woolf. Twenty-First-Century Approaches*, hg. v. Jeanne Dubino, Gill Lowe, Vara Newerow und Kathryn Simpson, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 93-110.
- Martin, Fran (Hg.) (2004): *Interpreting Everyday Culture*, London u.a.: Bloomsbury.
- Marx, Friedhelm (2005): „Zwischen Provinz und Metropole. Alfred Döblin, Friedo Lampe, Wolfgang Koeppen“, in: *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, hg. v. Walter Erhart, München: Iudicium, S. 178-188.
- McCracken, Scott (2006): „Editor's Introduction: Modernism and the Everyday“, in: *Modernist Cultures* 2:1, S. 1-5.
- Newman, Hilary (2002): „Echoes of ‚Ulysses‘ in ‚Mrs Dalloway‘“, in: *Virginia Woolf Bulletin of the Virginia Woolf Society of Great Britain* 11, S. 40-47.
- Merrifield, Andy (2006): *Henri Lefebvre. A Critical Introduction*, New York: Routledge.
- Middeke, Martin (Hg.) (2002): *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Miller, Toby und McHoul, Alec (Hg.) (1998): *Popular Culture and Everyday Life*, Los Angeles u.a.: Sage Publications.
- Møller, Lis (2014): „The Metaphor of Memory in Wordsworth's Spots of Time“, in: *Orbis Litterarum* 69:2, S. 94-107.
- Moran, Joe (2005): *Reading the Everyday*, London u.a.: Routledge.
- Moretti, Franco (1987): *The Way of the World. The ‚Bildungsroman‘ in European Culture*, London: Verso.
- (Hg.) (2006): *The Novel, Volume I: History, Geography, and Culture*, Princeton u.a.: Princeton University Press.
- (2006): „Serious Century“, in: Ders., (Hg.), *The Novel, Volume I*, S. 364-400.
- Müller, Hans-Peter (1994): „Kultur und Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer neuen Kulturosoziologie?“, in: *Berliner Journal für Soziologie* 4:2, S. 135-156.
- Nadal-Melsió, Sara (2008): „Lessons in Surrealism. Relationality, Event, Encounter“, in: Goonewardena u.a. (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*, S. 161-175.
- Nichols, Ashton (1987): *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*, Tuscaloosa u.a.: The University of Alabama Press.

- Nowotny, Helga (2010): *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Nünning, Ansgar und Sommer, Roy (2002): „Die Vertextung der Zeit. Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen“, in: Middeke (Hg.), *Zeit und Roman*, S. 33-56.
- Olk, Claudia (2008): „„Ah the soap’. Objekt und Materie im ‚Ulysses‘“, in: *Poetica* 40:1/2, 169-188.
- Olson, Liesl (2009): *Modernism and the Ordinary*, Oxford u.a.: Oxford University Press.
- (2011): „Everyday Life Studies. A Review“, in: *Modernism/Modernity* 18:1, S. 175-180.
- Ophir, Ella (2006): „Modernist Fiction and ‚the accumulation of unrecorded life‘“, in: *Modernist Cultures* 2:1, S. 6-20.
- Oppenheim, Lois (1980): *Intentionality and Intersubjectivity. A Phenomenological Study of Butor’s ‚La Modification’* (French Forum Monographs 16), Lexington: French Forum Publishers.
- Overy, Richard (2009): *The Morbid Age. Britain Between the Wars*, London: Penguin.
- Osterhammel, Jürgen (2011): *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C.H. Beck.
- Paccaud-Huguet, Josiane (2008): „Motion that Stands Still. The Conradian Flash of Insight“, in: *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*, hg. v. Jakob Lothe, Jeremy Hawthorn und James Phelan, Columbus: The Ohio State University Press, S. 118-137.
- Parçaoğlu, Elçin (2017): „A Single Day Out: The Question of Identity in Christopher Isherwood’s ‚A Single Man’“, in: *The Journal of International Social Research* 10:53, S. 157-161.
- Patra, Umasankar (2017): „Telling Stories in ‚Queer Hell’. Christopher Isherwood’s ‚Down there on a Visit‘“, in: *The Explicator* 75:1, S. 37-39.
- Perrone Capano, Lucia (2006): „Narrative Entzeitlichungen. Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, in: *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, hg. v. Claudia Öhlschläger und Lucia Perrone Capano (Zäsuren. Neue Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 3), Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 107-121.
- Pfeiffer, Katharina (2012): *Reisen als Erkenntnis- und Entwicklungsprozess. Elio Vittorinis ‚Conversazione in Sicilia’ und Michel Butors ‚La Modification’*, Hamburg: Diplomica Verlag.
- Phillips, Siobhan (2010): *The Poetics of the Everyday. Creative Repetition in Modern American Verse*, New York: Columbia University Press.
- Pott, Hans-Georg (1990): *Neue Theorie des Romans. Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt*, München: Fink.
- Preußner, Heinz-Peter (Hg.) (2009): *Alltag als Genre*, Heidelberg: Winter.
- Quack, Josef (1997): *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rabourdin, Caroline (2020): „The Expanding Space of the Train Carriage: A Phenomenological Reading of Butor’s ‚La modification’“, in: Dies., *Sense in Translation. Essays on the Bilingual Body*, New York: Routledge.
- Radak, Tamara (2018): „‚Poised on the Treshold’: The Unfinalizability of Joycean Encyclopedism“, in: *James Joyce Quarterly* 55:1-2, S. 79-94.
- Randall, Bryony (2007): *Modernism, Daily Time and Everyday Life*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- (2010): „Modernist Literature and the Everyday“, in: *Literature Compass* 7:9, S. 824-835.
- (2010): „‚Telling the day’ in Beatrice Potter Webb and Dorothy Richardson: The temporality of the working woman“, in: *Modernist Cultures* 5:2, S. 243-266.

- (2015): „Virginia Woolf’s ‘The Waves’ and the Everyday”, in: *Lit: Literature Interpretation Theory* 26:3, S. 173-193.
- (2016): „A Day’s Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday”, in: *New Literary History* 47:4, S. 591-610.
- Reich- Ranicki, Marcel (1976): „Der Fall Wolfgang Koeppen“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 101-108.
- (1976): „Der Zeuge Koeppen“, in: *Über Wolfgang Koeppen*, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 133-150.
- Richardson, Brian (2005): „Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of ‘Ulysses’”, in: *A Companion to Narrative Theory*, hg. v. James Phelan und Peter J. Rabinowitz, Malden: Blackwell Publishing, S. 167-180.
- Richter, Harvena (1982): „The Canonical Hours in ‚Mrs. Dalloway‘”, in: *Modern Fiction Studies* 28:2, S. 236-240.
- (1989): „The Ulysses Connection: Clarissa Dalloway’s Bloomsday”, in: *Studies in the Novel* 21:3, S. 305-319.
- Ricœur, Paul (1988): *Zeit und Erzählung. Band 1: Zeit und historische Erzählung*, München: Fink.
- Riedel, Wolfgang (2015): „‚Der Prozeß der Geschichte ist ein Verbrennen‘. Erzählte Entropie bei Koeppen und Frisch“, in: *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung* (Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag), hg. v. Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 244-259.
- Roberts, John (2006): *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, London u.a.: Pluto Press.
- Roenneberg, Till (2012): „Ein Leben zwischen Uhren“, in: Gendolla und Schulte (Hg.), *Was ist die Zeit?*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 57-67.
- Rogge-Wiest, Gudrun (2000): „Multiperspektivischer Realismus und darüber hinaus: Multiperspektivisches Erzählen und Perspektivstruktur in ‚Jacob’s Room‘, ‚Mrs. Dalloway‘ und ‚The Waves‘ von Virginia Woolf“, in: *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. v. Vera und Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 225-242.
- Ronneberger, Klaus (2002): „Contours and Convolutions of Everydayness. On the Reception of Henri Lefebvre in the Federal Republic of Germany”, in: *Capitalism, Nature, Socialism* 13:2, S. 42-57.
- (2008): „Henri Lefebvre and urban everyday life: in search of the possible”, in: Goonewardena, Kipfer, Milgrom und Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, New York u.a.: Routledge, S. 134-146.
- Rosenbaum, Stanford Patrick (Hg.) (1975): *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, London: Croom Helm.
- Ross, Kristin (1995): *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge u.a.: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Rossum-Guyon, Françoise van (1970): *Critique du roman. Essai sur ‚La Modification‘ de Michel Butor*, Paris: Gallimard.
- Ryall, Anka (2014): „Woolfian Border Poetics and Contemporary Circadian Novels”, in: *Nordlit* 31, S. 151-159.
- Sandywell, Barry (2004): „The Myth of Everyday Life. Towards a Heterology of the Ordinary”, in: *Cultural Studies* 18:2/3, S. 160-180.
- Sayeau, Michael (2013): *Against the Event. The Everyday and the Evolution of Modernist Narrative*, Oxford u.a.: Oxford University Press.

- Scheffel, Michael (2015): „Für die Zukunft geschrieben‘. Formen der Moderne bei Friedo Lampe und Wolfgang Koeppen“, in: *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930-1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*, hg. v. Moritz Baßler, Hubert Roland und Jörg Schuster (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 146), Berlin/Boston: de Gruyter, S. 119-137.
- Scherer, Stefan (2010): „Die Währungsreform der Literatur – Literatur der Währungsreform. Irmgard Keun, Heinrich Böll, Wolfgang Koeppen, Gert Ledig“, in: *Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!‘. Literatur in den Anfangsjahren der Bundesrepublik Deutschland* (Herrenalber Forum, Bd. 61), hg. v. Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, S. 50-82.
- Schiff, James (2004): „Rewriting Woolf’s Mrs Dalloway: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott and Lanchester“, in: *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 45:4, S. 363-382.
- Schoenbach, Lisi (2015) [2012]: *Pragmatic Modernism*, Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Scholes, Robert und Kain, Richard (Hg.) (1965): *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Material for ‚A Portrait of the Artist as a Young Man‘*, Evanston: Northwestern University Press.
- Schröder, Leena Kore (2007): „„Reflections in a Motor Car.’ Virginia Woolf’s Phenomenological Relations of Time and Space“, in: *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, hg. v. Anna Snaith und Michael H. Whitworth, Houndsmill u.a.: Palgrave Mcmillan, S. 131-147.
- Schütz, Erhard (1987): „Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman ‚Das Treibhaus‘ modern ist.“, in: *Wolfgang Koeppen*, hg. v. Eckart Oehlenschläger, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 275-288.
- Schulz, Dirk (2011): *Setting the Record Queer. Rethinking Oscar Wilde’s ‚The Picture of Dorian Gray‘ and Virginia Woolf’s ‚Mrs. Dalloway‘*, Bielefeld: transcript.
- Schuppener, Georg (1998): „Gespiegelte Wirklichkeit. Autobiographisches in ‚Tauben im Gras‘“, in: *Wolfgang Koeppen. Mein Ziel war die Ziellosigkeit*, hg. v. Gunnar Müller-Waldeck, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt, S. 155-168.
- Scott, Susie (2009): *Making sense of everyday life*, Cambridge: Polity Press.
- Sedlmayr, Hans (1955): *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Berlin: Ullstein.
- See, Sam (2010): „The Comedy of Nature. Darwinian Feminism in Virginia Woolf’s ‘Between the Acts’“, in: *Modernism/modernity* 17:3, 2010, S. 639-667.
- Sheringham, Michael (2000): „Attending to the Everyday. Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec“, in: *French Studies* 54:2, S.187-199.
- (2006): *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford: Oxford University Press.
- Sieg, Christian (2011): *The Ordinary in the Novel of German Modernism*, Bielefeld: Aisthesis.
- Sim, Lorraine (2010): *Virginia Woolf. The Pattern of Ordinary Experience*, Farnham u.a.: Ashgate.
- (2015): „Theorising the Everyday“, in: *Australian Feminist Studies* 30:84, S. 109-127.
- Simonis, Annette (2013): „Moderne Zeiterfahrung und Globalisierung. Zeitbilder und -konzepte in der Literatur und Kultur der europäischen Avantgarden“, in: *Literarische Grenzgänge in globalen Kontexten*, hg. v. Kirsten Kramer, Annette Simonis, Linda Simonis und Evi Zemanek, Bochum: Christian A. Bachmann, S. 73-95.
- Simonis, Annette und Simonis, Linda (2000): „„An Immortal Ode to Time‘. Zeitkonzeptionen und Zeitdarstellung im modernistischen Roman“, in: *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ansgar und Vera Nünning, Trier: Wissenschaftsverlag Trier, S. 65-85.

- Snaith, Anna und Whitworth, Michael H. (Hg.) (2007), *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, Houndsmill u.a.: Palgrave Macmillan.
- Solte-Gresser, Christiane (2010): *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929-1949)* (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 50), Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Southworth, Helen (2007): „Women and Interruption in ‚Between the Acts‘“, in: Snaith/Whitworth (Hg.), *Locating Woolf*, S. 46-61.
- Sprengel, Peter (2007): „Wolfgang Koeppen. Die Wiederholung der Moderne“, in: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hg. Sabina Becker und Helmut Kiesel, Berlin: de Gruyter, S. 403-415.
- Stahl, Enno (2013): *Diskurspogo. Über Literatur und Gesellschaft*, Berlin: Verbrecher.
- Stiefel, Viola (2019): *Raumerkundungen. Michel Butors Romane im Kontext des ‚spatial turn‘*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Storey, John (2014): *From Popular Culture to Everyday Life*, London: Routledge.
- Struebig, Patricia (1994): *La Structure mythique de La Modification de Michel Butor*, New York: Peter Lang.
- Stühler, Friedbert (1989): Friedbert Stühler, *Totale Welten. Der moderne deutsche Großstadtroman*, Regensburg: Roderer.
- Sünker, Heinz (2018): „Kritik des Alltagslebens. Alltagsleben und das Phänomen der Entfremdung im Blick der marxistischen Erkenntnistheorie“, in: *Soziale Passagen* 10:1, S. 141-156.
- Terdiman, Richard (2001): „The Marginality of Michel de Certeau“, in: *The South Atlantic Quarterly* 100:2, S. 399-422.
- Terentowicz-Fotyga, Urszula (2015): *Dreams, Nightmares and Empty Signifiers. The English Country House in the Contemporary Novel*, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Thompson, Trina (2014): „Sounding the Past. The Music in ‚Between the Acts‘“, in: *Virginia Woolf and Music*, hg. v. Adriana Varga, Bloomington: Indiana University Press, S. 205-226.
- Thomsen, Christian und Holländer, Hans (Hg.) (1984): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thomsen, Christian (1984): „Einleitung“, in: Thomsen und Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, S. 2-6.
- Thurn, Hans-Peter (1978): „Literatur und Alltag im 20. Jahrhundert“, in: *Materialien zur Soziologie des Alltags*, hg. v. Kurt Hammerich und Michael Klein, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 325-352.
- Tigges, Wim (Hg.) (1999): *Moment of Moments. Aspects of the Literary Epiphany* (Studies in Literature, Band 25), Amsterdam u.a.: Rodopi.
- (1999): „The Significance of Trivial Things. Towards a Typology of Literary Epiphanies“, in: Ders. (Hg.), *Moment of Moments*, S. 11-35.
- Todd, Ian Scott (2015): „Christopher Isherwood’s Bathroom“, in: *Journal of Modern Literature* 38:4, S. 110-125.
- Tomczak, Frauke (1992): *Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces ‚Ulysses‘ und Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘. Ein Versuch zur Rekonstruktion moderner Poetiken*, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Treichel, Hans-Ulrich (1984): *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Heidelberg: Winter.
- Turner, Victor (1964): „Betwixt and Between: The Liminal Period in ‚Rites de Passage‘“, in: Melford E. Spiro (Hg.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*.

- Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*, Seattle: University of Washington Press, S. 4-20.
- Ueding, Gert und Steinbrink, Bernd (2011): *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode* (5., aktualisierte Auflage), Stuttgart u.a.: Metzler.
- Varga, Adriana (2014): „Music, Language, and Moments of Being. From The Voyage Out to Between the Acts“, in: *Virginia Woolf and Music*, hg. v. Adriana Varga, Bloomington: Indiana University Press, S. 75-109.
- Voß, G. Günter (2000): „Alltag. Annäherung an eine diffuse Kategorie“, in: *Neue Medien im Alltag. Begriffsbestimmungen eines interdisziplinären Forschungsfeldes*, hg. Klaus Boehnke, G. Günter Voß und Werner Holly, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 31-77.
- Waldenfels, Bernhard (1985): *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Wallace, Jeff (2007): „Modernists and the Art of Fiction“, in: Shiach (Hg.), *Cambridge Companion to the Modernist Novel*, S. 15-31.
- Warning, Rainer (2000): „Zeiträume der ‚Recherche‘“, in: Ders., *Proust-Studien*, München: Fink, S. 213-267.
- Weber, Matthew (2017): „Those Dots. Suspension and Interruption in Virginia Woolf’s ‚Three Guineas‘ and ‚Between the Acts‘“, in: *Journal of Modern Literature* 40:3, S. 18-34.
- Weidenfeld, Christiane (2013): *Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ und Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘* (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Bd. 775), Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Wellershoff, Dieter (1988): *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Weninger, Robert (2009): „Days of Our Lives. The One-Day Novel as Homage à Joyce“, in: *Bloomsday 100. Essays on ‚Ulysses‘*, hg. v. Morris Beja und Anne Fogarty, Gainesville: University of Florida Press, S. 190-210.
- Weyand, Björn (2008): „Jetztzeitarchivalik. Markenwaren als zeitgeschichtliche Archivalien der Nachkriegszeit: Heinrich Bölls ‚Das Brot der frühen Jahre (1955) und Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘ (1951)“, in: *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, hg. Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 74-86.
- (2013): *Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 136), Berlin: de Gruyter.
- White, Siân (2018): „The Dramatic Modern Novel: Mimesis and the Poetics of Tragedy in ‚Mrs. Dalloway‘“, in: *Woolf Studies Annual* 24, S. 101-134.
- Whittier-Ferguson, John (2011): „Repetition, Remembering, Repetition: Woolf’s Late Fiction and the Return of War“, in: *Modern Fiction Studies* 57:2, S. 230-253.
- Wicht, Wolfgang (2007): „Metropolis and Nation. Dublin and Trieste“, in: *‚The Mighty Heart‘ or ‚The Desert in Disguise‘? The Metropolis between Realism and Fantastic*, hg. v. Anne Hegerfeldt, James Fanning, Jürgen Klein und Dirk Vanderbeke, Tübingen: Stauffenburg, S. 48-65.
- Wiley, Michael (2015): „Wordsworth’s Spots of Time in Space and Time“, in: *The Wordsworth Circle* 46:1, S. 52-58.
- Williams, Raymond (1975): *The Country and the City*, New York: Oxford University Press.
- Winter, Rainer (2007): „Das Geheimnis des Alltäglichen. Michel de Certeau und die Kulturanalyse“, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 32:4, S. 21-39.
- Wirth-Nesher, Hana (1996): *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood, Alice (2013): *Virginia Woolf’s Late Cultural Criticism. The Genesis of ‚The Years‘, ‚Three Guineas‘ and ‚Between the Acts‘*, London u.a.: Bloomsbury.

- Yanoshevsky, Galia (2006): *Les discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- Yoon, Irene (2017): „Behind a Pane of Glass. Collective Memory in Woolf’s Interwar London”, in: *Twentieth Century Literature* 63:1, S. 49-74.
- Zaiser, Rainer (1995): *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen: Gunter Narr.
- Zemka, Sue (2012): *Time and the Moment in Victorian Literature and Society*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Ziolkowski, Theodore (2014): „Tolle Legge‘: Epiphanies of the Book, in: *The Modern Language Review* 109:1, S. 1-14.
- Zwerdling, Alex (1986): *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley u.a.: University of California Press.

Online-Quellen:

„10 Novels that take place on a single day“:

- <https://www.flavorwire.com/213838/10-novels-that-take-place-in-a-single-day>

„15 Novels that take place on a single day“:

- <https://electricliterature.com/15-novels-that-take-place-in-a-single-day/>

Clammer, James: „Top 10 novels told in a single day“, in: *The Guardian*, 9. Juni 2021:

- <https://www.theguardian.com/books/2021/jun/09/top-10-novels-told-in-a-single-day-james-clammer-insignificance?%202021>

Eberhard, Joachim: „Nullpunkt‘ und ‚Kahlschlag‘. Zum Selbstverständnis der jungen Autoren nach 1945“ (Vortrag):

- <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/12385>

Halberg, Franz: „Chronobiology“:

- <http://www.scholarpedia.org/article/Chronobiology>

Henriot, Émile: „Un ‚Nouveau Roman‘: ‚La Jalousie‘ d’Alain Robbe-Grillet, et ‚Tropismes‘ de Nathalie Sarraute“, in: *Le Monde*, 22. Mai 1957:

- https://www.lemonde.fr/archives/article/1957/05/22/la-jalousie-d-alain-robbe-grillet-tropismes-de-nathalie-sarraute_3134252_1819218.html?xtmc=nouveau_roman&xtcr=8

Morrison, Blake: „The Country House and the English Novel“, in: *The Guardian*, 11. Juni 2011:

- <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/11/country-house-novels-blake-morrison>

Toth, Naomi: „Disturbing Epiphany. Rereading Virginia Woolf’s ‚Moments of Being‘, in: *Études britanniques contemporaines* 46, 2014:

- <https://journals.openedition.org/ebc/1182>

„Marilyn Monroe reads Joyce’s Ulysses at the playground“ (1955):

http://www.openculture.com/2012/11/marilyn_monroe_reads_joyces_ulysses_at_the_playground.html

The Nobel Prize in Physiology or Medicine 2017:

- https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2017/