

Negativität als Struktur:
eine Untersuchung ausgewählter Romane und Kurzgeschichten von
Elizabeth Bowen

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der

Universität Hannover

zur Erlangung des Grades einer

Doktorin der Philosophie

– Dr. Phil. –

genehmigte Dissertation

von

Martina Hinrichs, M. A.,

geboren am 13. Februar 1964 in Hannover

1998

Referentin: Prof. Dr. Liselotte Glage

Korreferent: Dr. Reinhold Göring

Tag der mündlichen Prüfung: 29.10.1998

Abstract

Strukturen von Negativität finden sich in besonderem Maße in modernistischen und post-modernistischen Texten. Auch in dem bisher als konventionell deklarierten Werk der anglo-irischen Autorin Elizabeth Bowen bildet die Struktur der Negativität einen zentralen Integrationspunkt von thematischen und erzähltechnischen Aspekten. So ist die erzählte Welt bei Bowen von Negativität gekennzeichnet: die Subjektivität der Figuren erweist sich als dezentriert und fragmentiert; die Figuren sind unfähig, miteinander zu kommunizieren, oder sogar regelrecht 'sprachlos'; traditionelle Sinnsysteme sind in Auflösung begriffen oder bereits nicht mehr relevant; die Figuren sind enturzelt und isoliert und vermögen es in ihrer Vereinzelung nicht, zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen. Insbesondere die Geschlechterbeziehungen scheitern aufgrund der Unvereinbarkeit von (weiblicher) Subjektivität und Geschlechtsidentität. Der erste Teil der Arbeit untersucht das Konzept der Subjektivität, das Verhältnis zwischen Geschlechtsidentität und Geschlechterbeziehungen sowie die Kommunikationsstörungen zwischen den Figuren in ausgewählten Romanen und Kurzgeschichten.

Die thematische Negativität findet ihren Ausdruck in einer negativen Bildlichkeit und in einer erzähltechnischen Negativität. Die Figurenkonturierung, die Präsentation von Raum und Zeit sowie die sprachliche Vermittlung der erzählten Welt bilden signifikante Wirkungsstrukturen, die die Rezeption der Texte erschweren und mit den Erwartungen brechen, die die Lesenden an die scheinbar konventionellen Romane Bowens richten. Der zweite Teil der Arbeit analysiert die Todesmetaphorik sowie die Vertextungsverfahren, die bei Bowen die Bildung der ästhetischen Illusion gefährden.

Einer Einordnung Bowens in den Modernismus stand bisher der Vorwurf des Formklassizismus entgegen, aufgrund dessen die Autorin als Vertreterin des Realismus klassifiziert worden ist. Ein weiteres Kapitel untersucht daher die in der Bowenkritik als traditionell deklarierten Erzählstrukturen in *The Death of the Heart* und *A World of Love*. Entgegen den bisherigen Interpretationen dienen die auffälligen Erzählerkommentare in diesen Romanen dazu, die realistischen Erzählkonventionen zu dekonstruieren und die Autorität der heterodiegetischen Erzählinstanz zu demontieren.

Die Strukturen der Negativität bilden am Ende die Grundlage für eine Einordnung Bowens in den Modernismus. Ausgehend von einem Modernismuskonzept, das der Heterogenität modernistischer Literatur Rechnung trägt, kann Bowens Werk als exemplarisch für die ästhetische Vielfalt der englischen modernistischen Literatur betrachtet werden.

Schlüsselwörter: Negativität, Subjektivität, Modernismus

Abstract

Negativity and negation are significant elements in modernist and postmodernist texts. In the texts by the Anglo-Irish author Elizabeth Bowen, which many critics consider to be inscribed in the tradition of the 19th century novel, structures of negativity create a link between thematic and technical aspects.

Bowen's fictional world is defined by negativity: the figures' subjectivity is fragmentary and decentred; the characters are unable to communicate with each other, some are even inarticulate. Conventional systems of values are dissolving or have already become irrelevant. Bowen's figures are permanently threatened by alienation and dislocation. Happy human relations turn out to be impossible in the novels' dissolute modern world. In particular, the relationships between men and women fail since women's subjectivity proves to be incompatible with their gendered identity. The first part of this thesis examines Bowen's concept of subjectivity, the way in which gender determines the relationships between the sexes, and the failure of human communication in selected novels and short stories.

The negative themes in Bowen's texts are emphasized by negative images as well as elements of technical negativity. The presentation of figures, time and place, and Bowen's idiosyncratic, highly mannered use of language function as significant response-inviting structures (*Wirkungsstrukturen*), that resist the reader and are contrary to what s/he expects from the seemingly conventional texts. The second part of the thesis examines to which extent Bowen's novels are pervaded by metaphors of death and analyses the textual strategies which undermine the illusionism of classic realism.

An additional section deals with the apparently realist narrative techniques in *The Death of the Heart* which critics have used as an argument as to why Bowen is considered a realist author. In opposition to those interpretations my analysis seeks to demonstrate how the generalizing commentaries in *The Death of the Heart* as well as in *A World of Love* serve to undermine the heterodiegetic narrator's authority and to deconstruct realism's narrative conventions.

The structures of negativity in Bowen's oeuvre are then taken as the basis for a reassessment of Bowen's place within modernism. On the basis of a concept of modernism that takes the heterogeneity of modernist texts into account, Bowen's work can be considered as an example of the aesthetic diversity of English modernist literature.

Key words: negativity, subjectivity, modernism

Mein Dank gilt all denen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben. Insbesondere möchte ich Frau Prof. Dr. Liselotte Glage danken, die meine Dissertation betreut hat. Durch ihr engagiertes Interesse und ihre konstruktive Kritik konnte die Arbeit in dieser Form entstehen.

Mein Dank gilt auch meinem Mann Wolfgang Hinrichs, der mich unermüdlich im Kampf mit dem Computer unterstützt hat und ohne den ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können. Die Arbeit sei meinen beiden Kindern Jörn und Nina gewidmet, da sie während der Entstehung dieser Arbeit nicht nur mir Einschränkungen auferlegt haben, sondern auch ich ihnen.

Burgdorf, im März 1998

Inhalt

1 Einleitung	9
2 Negativität als Struktur	16
3 Strukturen thematischer Negativität	19
3.1 Exkurs: Die Konstitution der Subjektivität bei Lacan	19
3.2 <i>Mirrors and Masks</i> – das Konzept der Subjektivität	26
Subjektivität in <i>The Death of the Heart</i>	35
Subjektivität in <i>The Heat of the Day</i>	48
Subjektivität in <i>Eva Trout or Changing Scenes</i>	66
3.3 <i>The Battle of the Sexes</i> – Geschlechterbeziehungen und Geschlechtsidentität	78
Geschlechterbeziehungen und (weibliche) Subjektivität	80
Geschlechterbeziehungen als Geschlechterdualismus	92
Geschlechterbeziehungen in "Making Arrangements"	100
Geschlechterbeziehungen in "Joining Charles"	109
Geschlechterbeziehungen in <i>To the North</i>	117
Geschlechterbeziehungen in <i>The Death of the Heart</i>	122
3.4 "The Wordy Battle" – die gestörte Kommunikation zwischen den Figuren	132
Kommunikationsstörungen in <i>The Last September</i>	137
Kommunikationsstörungen in <i>To the North</i>	144
Kommunikationsstörungen in <i>The House in Paris</i>	155
Kommunikationsstörungen in <i>The Death of the Heart</i>	160
4 Strukturen erzähltechnischer Negativität	166
4.1 <i>Death-in-Life</i> – Negative Bildlichkeit	166
4.2 <i>Resisting the Reader</i> – Illusionsstörungen und erschwerte Rezeption	174
Auffälligkeit der sprachlichen Vermittlung	178
Präsentation von Raum und Zeit	183
Figurenkonturierung	190
Auffälligkeit des narrativen Mediums und Defizite an Sinnzentriertheit	196
Funktionen der Illusionsstörungen	200
4.3 <i>Negation of Passive Consumption</i> – Erzählstrukturen	204
Modernistische Erzählverfahren in <i>The Death of the Heart</i>	208
Sentenzen in <i>The Death of the Heart</i>	222
Auflösung der erzählerischen Autorität in <i>A World of Love</i>	234

5	<i>Structures of Negativity</i> – Elizabeth Bowen und der Modernismus	241
6	Bibliographie	248
6.1	Primärliteratur	248
6.2	Sekundärliteratur zu Elizabeth Bowen	249
6.3	Sonstige Sekundärliteratur	252

1 Einleitung

Trotz ihres umfangreichen Werks ist die anglo-irische Autorin Elizabeth Bowen (1899-1973) lange Zeit sowohl vom Lesepublikum als auch von LiteraturwissenschaftlerInnen vernachlässigt worden.¹ Eine Neuauflage erfolgte bei den meisten Romanen erst, nachdem das Erscheinen ihrer Biographie neues Interesse hervorgerufen hatte.² Monographien zu Elizabeth Bowen gibt es nur wenige. In englischen Literaturgeschichten wird sie überhaupt nicht³ oder nur am Rande erwähnt.⁴ (Eine Ausnahme bildet der kürzlich erschienene *Guide to Twentieth-Century Women Novelists*.⁵)

Ein verstärktes Interesse an Elizabeth Bowens Texten läßt sich in der Literaturwissenschaft erst seit dem Ende der siebziger Jahre erkennen, teilweise bedingt durch die feministische Literaturwissenschaft, die es sich unter anderem zur Aufgabe gemacht hat, von einer männlich dominierten Wissenschaft marginalisierte oder vernachlässigte Autorinnen wiederzuentdecken und ihnen einen angemessenen Platz im Literaturkanon zuzuweisen⁶;

¹ Insgesamt veröffentlichte Elizabeth Bowen zu Lebzeiten zehn Romane: *The Hotel* (1928), *The Last September* (1929), *Friends and Relations* (1931), *To the North* (1932), *The House in Paris* (1935), *The Death of the Heart* (1938), *The Heat of the Day* (1949), *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964), *Eva Trout or Changing Scenes* (1969); sieben Sammlungen von Kurzgeschichten: *Encounters* (1923), *Ann Lee's* (1927), *Joining Charles* (1929), *The Cat Jumps* (1934), *Look at All Those Roses* (1941) *The Demon Lover* (1945), *A Day in the Dark* (1965); ein Kinderbuch: *The Good Tiger* (1970) sowie diverse nichtfiktionale Texte: *Bowen's Court* (1942), *Seven Winters* (1942), *English Novelists* (1942), *Collected Impressions* (1950), *The Shelbourne* (1951), *A Time in Rome* (1960), *Afterthought* (1962). Nach ihrem Tod wurden die Fragmente eines weiteren Romans und einer Autobiographie unter dem Titel *Pictures and Conversations* (1974) herausgebracht.

² Cf. Victoria Glendinning, *Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer* (New York: Avon, 1977).

³ So findet sich weder bei Albert C. Baugh, *A Literary History of England* (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), noch bei Hans Ulrich Seeber, *Englische Literaturgeschichte* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1991) eine Eintragung zu Elizabeth Bowen.

⁴ Cf. Ewald Standop / Edgar Mertner, *Englische Literaturgeschichte*, 4., verbesserte und erweiterte Auflage (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1983) 681. George Sampson reduziert in seiner *Concise Cambridge History of English Literature* rev. ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984) Elizabeth Bowens Werk auf einen Aspekt, indem er die Schriftstellerin als eine Autorin des "Irish life" [899] identifiziert.

⁵ Kathleen Wheeler, *A Guide to Twentieth-Century Women Novelists* (Cambridge, Mass.: Beachwell, 1997).

⁶ Vor diesem Hintergrund entstanden die folgenden Arbeiten: Anna Gayle Ryan Nardella, *Feminism, Art, and Aesthetics: A Study of Elizabeth Bowen*, unpubl. doct. dissert. (State University of New York at Stony Brook, 1975); Josephine M. Berger, *Elizabeth Bowen's Concept of the Short Story: The Androgynous Mind in Literature*, unpubl. doct. dissert. (St. John's University, 1977); Lydia Adriana Panaro, *Desperate Women: Murderers and Suicides in Nine Modern Novels*, unpubl. doct. dissert. (New York University, 1981); Janis Marie Richard, *The Modern British Bildungsroman and the Woman Novelist: Dorothy Richardson, May Sinclair, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen, and Doris Lessing*, unpubl. doct. dissert. (The University of North Carolina at Chapel Hill, 1981); Harriet Scott Chessman, "Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen," *Twentieth-Century Literature* 29.1 (Spring 1983) 69-85; Joyce Mae Rothschild, *Cataclysm and Recovery: Thematic Development in Five Elizabeth Bowen Novels*, unpubl. doct. dissert. (University of Maryland, 1983); Rita Marie Sullivan, *The Four Corners of Fiction: Adolescent Sensibility in the Novels of Elizabeth Bowen and Rosamond Lehmann*, unpubl. doct. dissert. (Brown University, 1985); Teresa Rose Amuso, *Crises of Survival: The Precarious 'I' in the Worlds of Elizabeth Bowen and Jean Rhys*, unpubl. doct. dissert. (University of Massachusetts, 1987); Regina R.

zum anderen in Verbindung mit dem sich verstärkenden Interesse an National- und Regionalliteraturen. Arbeiten vor diesem Hintergrund richten ihr Augenmerk auf Bowens 'irische' Romane und Kurzgeschichten⁷ und versuchen, Elizabeth Bowen als irische Autorin zu identifizieren⁸.

Dennoch bleibt die Diskrepanz bestehen zwischen Bowens umfangreichem literarischem Schaffen und der geringen Anzahl der Arbeiten, die sich mit ihren Texten beschäftigen. Worin liegt die Ursache für diese Nichtbeachtung einer Autorin, die von einigen LiteraturwissenschaftlerInnen zu den bedeutendsten SchriftstellerInnen des zwanzigsten Jahrhunderts gezählt wird, abgesehen von der Tatsache, daß die Vernachlässigung von Schriftstellerinnen der literarischen Moderne eine auch heute noch keineswegs obsolet gewordene Praxis ist?⁹

Eine mögliche Erklärung für die Vernachlässigung Elizabeth Bowens ist das Dilemma, in dem sich viele LiteraturwissenschaftlerInnen befinden, wenn sie versuchen, Bowen in die Literaturgeschichte einzuordnen, was mehr über den willkürlichen Prozeß der Kanonisierung sowie die Relationalität jeglicher Kanonbildung als über Bowens Werk selbst aussagt.¹⁰ Andrew Bennett und Nicholas Royle machen deutlich, zu welchem verzerrenden Verständnis der Versuch einer Einordnung bisher geführt hat:

Barreca, *Hate and Humour in Women's Writing: A Discussion of Twentieth-Century Authors*, unpubl. doct. dissert. (University of New York, 1987); Phyllis Lassner, *Elizabeth Bowen* (London: MacMillan, 1990); Sandra Kemp, "'But How Describe a World Seen without a Self?' Feminism, Fiction and Modernism," *Critical Quarterly* 32.1 (Spring 1990) 99-118.

⁷ Unter diese Kategorie fallen all jene Romane, die ihren oder einen ihrer Schauplätze in Irland haben: *The Last September*, *The Heat of the Day*, *A World of Love*, sowie jene Kurzgeschichten, die in *Elizabeth Bowen's Irish Short Stories* (Poolbeg Press, 1978) zusammengefaßt worden sind: "The Happy Autumn Fields", "Sunday Afternoon", "The Back Drawing-Room", "Summer Night", "A Love Story", "Unwelcome Idea".

⁸ Cf. Gary T. Davenport, "Elizabeth Bowen and the Big House," *Southern Humanities Review* 8 (1974) 27-34; Martha McGowan, "The Enclosed Garden in Elizabeth Bowen's *A World of Love*," *Eire-Ireland* 16.1 (Spring 1981) 55-70; Antoinette Quinn, "Elizabeth Bowen's Irish Stories – 1939-1945," *Studies in Anglo-Irish Literature*, ed. Heinz Kosok (Bonn: Bouvier, 1982) 314-21; Deirdre M. Laigle, "Images of the Big House in Elizabeth Bowen: *The Last September*," *Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises* 9 (1984) 62-80; John Hildebidle, *Five Irish Writers: The Errand of Keeping Alive* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

⁹ So beschreibt Rosalind Miles Elizabeth Bowen als ein Paradebeispiel für die Nichtbeachtung einer Autorin, die zu ihren Lebzeiten ein beachtliches Ansehen genoß. Cf. Rosalind Miles, *The Female Form: Women Writers and the Conquest of the Novel* (London: Routledge, 1990) 30.

¹⁰ Astradur Eysteinnsson verdeutlicht, in welchem Maße die Machtstrukturen innerhalb der Institutionen der Literaturkritik den Prozess der Kanonisierung bestimmen. So konstatiert Eysteinnsson einen unterschwelligem Anglozentrismus, der die Bildung des Kanons modernistischer AutorInnen geprägt hat. Cf. Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (Ithaca: Cornell University Press, 1990) 88f. Nicht zu vergessen sei in diesem Zusammenhang der von der feministischen Literaturwissenschaft in den Vordergrund gerückte Aspekt, daß Kanonisierung bisher das Unterfangen einer männlich dominierten Literaturwissenschaft gewesen ist und daher zur Marginalisierung oder sogar zum Ausschluß zahlreicher modernistischer Schriftstellerinnen geführt hat.

In a classic strategy of canon-formation, Bowen is first identified as a novelist of manners or sensibility. This category is at the same time subsumed within the larger category of 'realism'. Judged according to the conventional protocols of such fiction, her novels are then misread – and valued as important, but minor. In this way, Bowen's work is slotted into genealogies and lineages comprising such writers as Jane Austen, George Eliot, Henry James, Virginia Woolf, E. M. Forster, Rosamond Lehmann, Ivy Compton-Burnett, Muriel Spark and Iris Murdoch. Within these traditions Bowen's work is assessed by certain (inappropriate) criteria, and (therefore) found to be of secondary significance. A certain tautology ensues: if you read Elizabeth Bowen as a minor Virginia Woolf, then that is precisely what you will find – a minor Virginia Woolf.¹¹

Auch Renée C. Hoogland verwehrt sich gegen eine Klassifizierung Bowens als "writer of sensibility":

Bowen has frequently been classified as either a social realist or as a writer of "sensibility" – a qualification to which she herself strongly objected. I reject both these labels as reductive characterizations of her work. Even if most of her novels, especially the earlier ones, are clearly inscribed in the tradition of classic realism, the distinct "gothic" elements in her work (also conspicuous in her short stories), and the wider philosophical/ethical frameworks in which the narratives are cast render such classifications unwarranted.¹²

Hooglands Plädoyer für eine angemessene Würdigung des Bowenschen Werks verdeutlicht ein weiteres Problem der KritikerInnen in bezug auf die Einordnung der anglo-irischen Autorin. Insbesondere wenn es um die "Modernität" der Bowenschen Texte geht, lassen sich widersprüchliche oder ambivalente Meinungen in der Literaturwissenschaft finden. Die Tatsache, daß Bowens Romane im Vergleich zu James Joyces und Virginia Woolfs ungefähr zeitgleich entstandenen, experimentellen Fiktionen eine – meiner Meinung nach nur scheinbare – Konventionalität und Stabilität aufweisen, veranlaßt manche KritikerInnen, der Autorin eine "moderne Romantechnik"¹³ abzusprechen oder ihr "Formklassizismus"¹⁴ vorzuwerfen. Selbst Hoogland ordnet die meisten der Bowenschen Romane in den Kontext des klassischen Realismus ein, wie die oben zitierte Passage aus ihrem Buch verdeutlicht. Hermione Lee konstatiert für Bowens Texte ein "modernist paradox", das sie folgendermaßen erklärt: "the application of

¹¹ Andrew Bennett / Nicholas Royle, *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives* (London: St. Martin's Press, 1995) xvi.

¹² Renée C. Hoogland, *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing* (New York: New York University Press, 1994) 332f.

¹³ Cf. Standop / Mertner 681.

¹⁴ Cf. Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, rev. ed. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972) 111.

elaborately formal methods to chaotic, inexpressible experience”¹⁵. Dennoch vertritt Lee die Ansicht, daß Elizabeth Bowen als moderne Autorin Anerkennung verdient. Auch Kathleen Wheeler ordnet Bowens Werk in den Kontext des *high modernism* ein: ”Bowen’s fiction constitutes a major indication of transition in fiction of this period [1918-1945], from the dominance of modernist and other experiments to a new seriousness and a more direct commitment to a socio-moral literature.”¹⁶

Es wird deutlich, daß das Problem der Einordnung des Bowenschen Werkes nicht nur in ihren Texten selbst begründet liegt, sondern sich vielmehr im Zusammenhang mit der Schwierigkeit stellt, den Begriff des Modernismus genau zu definieren.

Ein weiterer Grund für die Tatsache, daß die Romane Elizabeth Bowens nur sehr selten in den Leselisten zum zwanzigsten Jahrhundert aufgeführt werden¹⁷, liegt möglicherweise in der Erfahrung, die sich bei der Lektüre der Romane einstellt: Die Texte erweisen sich zunächst als schwer zugänglich. Hooglands Leseerfahrung steht in dieser Hinsicht stellvertretend für die Reaktion anderer RezipientInnen auf die Eigenarten des Werkes:

When I first came upon Bowen’s novels several years ago, I was immediately taken by both their subject matter and their idiosyncratic style, as well as by the thoroughly puzzling effects these jointly produced. Indeed, every one of her narratives left me with a sense of unease, a decidedly disconcerting ambivalence.¹⁸

Schon 1954 beschrieb Walter F. Schirmer Bowens Romane als ”subtil und komplex”¹⁹, ohne daß diese Bemerkung von der Bowenforschung aufgegriffen und durch eine genaue Textuntersuchung verifiziert worden ist. KritikerInnen scheinen regelrecht davor zu scheuen, die Romane aufgrund ihrer strukturellen und sprachlichen Komplexität einer solchen Analyse zu unterziehen, wie in Mona van Duyns Rezeption von *The Death of the Heart* deutlich wird: ”It would be too cumbersome to give a full reading of that close patterning which extends to the book’s descriptive detail, its organization and its style.”²⁰ Vielmehr zeichnen sich die bisherigen Arbeiten durch einen ”thematic approach” aus, zu

¹⁵ Hermione Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* (Totowa: Barnes & Noble, 1981) 12.

¹⁶ Wheeler 85.

¹⁷ Eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang nur der folgende Band, der zumindest *The Death of the Heart* zur Lektüre empfiehlt: Christa Jansohn, Dieter Mehl, Hans Bungert, *Was sollen Anglisten und Amerikanisten lesen?* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995).

¹⁸ Hoogland 20.

¹⁹ Walter F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, vol. 2, rev. ed. (Tübingen: Max Niemeyer, 1954) 281.

²⁰ Mona van Duyn, ”Pattern and Pilgrimage: A Reading of *The Death of the Heart*,” *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea, 1987) 13-25, 20.

dem Bowens Texte nach Gary T. Davenports Meinung ausdrücklich einladen.²¹ Eine Ausnahme bildet die 1988 erschienene und bemerkenswerte Arbeit von Stephen Hamilton Buccleugh, der ausgehend von Michail Bachtins Kategorien des monologischen und dialogischen Romans die Stimme der Erzählerin in ausgesuchten Romanen Elizabeth Bowens analysiert.²² (Zu erwähnen wäre an dieser Stelle auch John Greist Hanna, der Bowens Werk aber nur auf der Grundlage ihrer eigenen Erzählkategorien untersucht, die sie in "Notes on Writing a Novel"²³ aufgestellt hat.²⁴)

Ein weiterer Ansatz in der Bowenrezeption – und nicht nur in Victoria Glendinnings Biographie – besteht darin, Bowens Romane und ihre – zugegebenermaßen – interessante Lebensgeschichte sich wechselseitig erhellen zu lassen. Dies erscheint aufgrund der Tatsache, daß Bowens Protagonistinnen sich im jeweiligen Alter der Autorin befinden, und aufgrund Bowens eigener Äußerungen zu ihrem Werk legitim.²⁵ So werden verschiedene Ereignisse aus Bowens Leben (z.B. der frühzeitige Verlust ihrer Mutter, ihre Erfahrungen als Nachfahrin anglo-irischer Grundbesitzer, ihre Tätigkeit für das englische Kriegsministerium im zweiten Weltkrieg) zum Verständnis ihrer Texte herangezogen. Eine solche Herangehensweise läßt jedoch außer acht, daß die Selbstaussagen einer Autorin zu ihren Texten nur als *eine* Interpretation neben anderen zu werten sind und auch die Beziehungen zwischen Leben und Werk nur *ein* Erklärungsmuster für die Texte liefern. Zudem verstellt der Bezug auf die Biographie meiner Meinung nach den Blick auf die Komplexität der Bowenschen Romane.

²¹ Cf. Davenport 27.

²² Stephen Hamilton Buccleugh, *The Dialogics of Narrative: A Study of Narrative Voice and Description in the Fiction of Elizabeth Bowen* (University of Toronto, 1988).

²³ Elizabeth Bowen, "Notes on Writing a Novel," *Collected Impressions* (New York: Alfred A. Knopf, 1950) 249-263.

²⁴ John Greist Hanna, *Elizabeth Bowen and the Art of Fiction: A Study of Her Theory and Practice*, unpubl. doct. dissert. (Boston University, 1961).

²⁵ So hat Elizabeth Bowens Aussage: "I was the child of the house from which Danielstown derives." [Elizabeth Bowen, "Preface" to the Alfred A. Knopf edition of *The Last September, Seven Winters and Afterthoughts* (New York: Alfred A. Knopf, 1962) 197-204, 204] RezipientInnen dazu veranlaßt, *The Last September* als mehr oder weniger autobiographisch zu verstehen: "Much of [Bowen's] youth is reflected in the thoughts and desires of the heroine Lois." Allen E. Austin, *Elizabeth Bowen*, rev. ed. (Boston: Twayne, 1989) 88. Selbst Renée C. Hoogland nimmt Bowens Äußerung: "any fiction [...] is bound to be transposed autobiography" [Elizabeth Bowen, "Preface" to *Stories by Elizabeth Bowen, Seven Winters and Afterthought* (New York: Alfred A. Knopf, 1962) 174-182, 178] als Grundlage für ihre Analyse:

Bowen's phrase "transposed autobiography" provides more than a useful way of approaching her stories or novels, for it can justifiably be extended to cover all of her work. Allowing me to read Bowen's "fiction" in relation to her many "nonfictional" writings, "transposed autobiography" therefore neatly describes the guiding principle underlying my readings of the novels in this and the following chapters. [Hoogland 27].

Die beiden erwähnten Aspekte – das Problem der Einordnung des Bowenschen Werkes und die Komplexität der Texte – bilden den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

Auf der Basis von genauen Textanalysen soll eine durchgängige Struktur aufgezeigt werden, die sowohl die erzählte Welt als auch die Erzählweise der Bowenschen Fiktion kennzeichnet. So ist es nach der Lektüre eines Textes von Elizabeth Bowen häufig leichter, eine Bestandsaufnahme des Nichtvorhandenen als eine des Vorhandenen zu machen.²⁶ Um es mit anderen Worten auszudrücken, "the Bowen terrain"²⁷ wird überwiegend von Negativität bestimmt: die Subjektivität der Figuren ist demontiert; die Figuren sind unfähig, miteinander zu kommunizieren, oder sogar regelrecht 'sprachlos'; sinnstiftende Zusammenhänge wie Ehe, Familie, Tradition sind in Auflösung begriffen oder bereits nicht mehr relevant; die Figuren sind entwurzelt und isoliert und in ihrer Vereinzelung unfähig, zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen. Insbesondere die Geschlechterbeziehungen scheitern aufgrund der Unvereinbarkeit von weiblicher Subjektivität und Geschlechtsidentität.

Dieser Negativität auf der thematischen Ebene steht neben einer negativen Bildlichkeit auch eine erzähltechnische Negativität gegenüber: die Figurenkonturierung, die Präsentation von Raum und Zeit sowie die sprachliche Vermittlung der erzählten Welt bilden signifikante Wirkungsstrukturen, die die Rezeption der Texte erschweren und auf diese Art und Weise mit den Erwartungen brechen, die die Lesenden an die scheinbar konventionellen Texte richten. Modernistische Erzählstrukturen, aber auch vordergründig konventionelle Erzählverfahren wenden sich gegen einen passiven Konsum der Texte und erfordern die aktive Erstellung des Bedeutungszusammenhangs auf seiten der Lesenden.

Anhand ausgewählter Romane und Kurzgeschichten von Elizabeth Bowen sollen die oben beschriebenen Strukturen der Negativität aufgezeigt werden, wobei nicht nur eine summa-

²⁶ In seinem bemerkenswerten Kapitel zu Elizabeth Bowen macht John Hildebidle eine solche Bestandsaufnahme, ohne aber daraus Konsequenzen für die Bedeutung Bowens als moderne Autorin zu ziehen. Seine Vorgehensweise ist – bedingt durch das Anliegen, neben Elizabeth Bowen das Werk vier weiterer irischer AutorInnen (Liam O'Flaherty, Kate O'Brien, Sean O'Faolain, Frank O'Connor) zu untersuchen – eher durch eine summarische Auflistung als durch genaue Textbetrachtungen bestimmt. Cf. Hildebidle 88-128.

Auch Harold Bloom konstatiert eine durchgängige Struktur des Negativen in Bowens Werk, ohne diese aber als solche zu benennen: "Like Bowen's novels, the stories are in the mode of Henry James, in which *what never quite happens is more nuanced and vital than anything that does take place.*" [Harold Bloom, "Introduction," *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea, 1987) 1-11, 1; meine Hervorhebung].

²⁷ Elizabeth Bowen, *Pictures and Conversations* (London: Allan Lane, 1975) 35.

rische Auflistung erfolgen, sondern ein Zusammenhang zwischen weltanschaulicher und wirkungsästhetischer Negativität hergestellt werden soll.

Ausdrucksformen von Negativität finden sich besonders in der modernistischen und post-modernistischen Literatur. Die Analyse der Strukturen von Negativität soll dann die Grundlage für eine Diskussion der Modernität des Bowenschen Werkes bilden.

2 Negativität als Struktur

”Negative [...] after negative. One arrives nowhere.”¹

Das Erscheinen verschiedener Sammelbände zum Thema der Negativität in den letzten beiden Dekaden weist auf ein wachsendes Interesse in der Literaturwissenschaft an diesem Phänomen hin.²

Insbesondere die Analysen modernistischer bzw. postmodernistischer Texte kommen offensichtlich nicht ohne einen Rückgriff auf den Begriff der Negativität aus. Jonathan Culler weist auf die bei vielen KritikerInnen vorhandene Neigung hin, modernistische Literatur in negativen Kategorien zu diskutieren.³ So konstatiert Hartwig Isernhagen, daß ”die Konzeption der Negativität von Kunst erst aus den extremeren Gestaltungsweisen der Moderne voll ins Bewußtsein der Wissenschaft gedrungen ist.”⁴ Daniel Fischlin dagegen ordnet die Untersuchungen negativer Elemente in der Literatur vornehmlich in den Zusammenhang der Postmoderne ein:

Negativity and the operations of negation are significant elements in the emergent reevaluation of the Western intellectual tradition that is postmodernity. Such a critical reevaluation profoundly implicates notions of silence, nothingness, voicelessness, inexpressibility, and negation, in the pursuit – and (de)construction – of the rational. Postmodern textuality entails, in part, the crucial recognition of the negative play of the signifier, the unrepresentability of the virtual significances that overdetermine textual hyper-realities. Such a recognition, defined for my purposes as ”negation theory”, attempts to recuperate the unspeakable dimensions of postmodern textuality through attention to the very means by which the illusive reality of that unspeakability is constituted. The recuperation, if it is at all possible, is doubly disruptive of both the ”noise” of affirmative discourse and of the unrepresentable ”silence” of the negative discourse that underlies postmodern notions of textuality.⁵

Das Konzept der Negativität ist also sowohl für modernistische als auch postmodernistische Texte relevant. Eine Untersuchung der Strukturen von Negativität in Elizabeth

¹ Bowen, *Eva Trout or Changing Scenes* 104.

² Cf. Harald Weinrich, ed., *Positionen der Negativität* (München: Wilhelm Fink, 1975); Sanford Budick, Wolfgang Iser, eds., *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory* (New York: Columbia University Press, 1989); Daniel Fischlin, ed., *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality* (Dordrecht: Kluwer, 1994).

³ Cf. Jonathan Culler, ”On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the Critical Tradition,” *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, ed. Sanford Budick, Wolfgang Iser (New York: Columbia University Press, 1989) 189-208, 190.

⁴ Hartwig Isernhagen, ”Die ’verworfenen Erwartung’ als Infragestellung der Kommunikation: Anfangsnegation in John Barth’s *Lost in the Funhouse*,” *Anglia* 95 (1977) 139-143, 140.

⁵ Daniel Fischlin, ”Introduction: Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality,” *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*, ed. Daniel Fischlin (Dordrecht: Kluwer, 1994) 1-37, 1f.

Bowens Werk, das sich zeitlich entlang der Epochen der Moderne und der Postmoderne erstreckt, dürfte daher Aufschluß über Möglichkeiten der Einordnung ihres Werkes geben.

Bei der Vielzahl der Arbeiten, die in den verschiedensten Bereichen mit dem Konzept "Negativität" operieren, ist eine Definition der Art und Weise notwendig, in welcher dieser Begriff im folgenden verwendet werden soll. Zunächst einmal lassen sich folgende Einschränkungen machen. Negativität wird hier weder als Synonym für die Irrealität bzw. Fiktionalität des Textes gebraucht, noch soll der Begriff in diesem Zusammenhang die ästhetische Distanz zwischen Kunstwerk und RezipientInnen bezeichnen.⁶

Die vorliegende Untersuchung will vielmehr versuchen, konkrete Spuren von Negativität thematischer wie erzähltechnischer Art aufzuspüren, die in Bowens Texten vorhanden sind. Dabei soll die Konzeption der Negativität eine Perspektive darstellen, unter der sich diese unterschiedlichen negativen Momente zu einer Einheit zusammenfügen und Korrespondenzen und Zusammenhänge im Gesamtwerk Bowens sichtbar werden. In der Analyse soll somit deutlich werden, daß die Struktur der Negativität bei Bowen einen zentralen Integrationspunkt von thematischen und erzähltechnischen Aspekten bildet.

Aspekte thematischer Negativität in Bowens Texten sind die Fragmentierung der Subjektivität, das Scheitern der Geschlechterbeziehungen und der Kommunikation zwischen den Figuren, die erst vor einem Hintergrund der vermeintlichen, "positiven" Gegebenheiten wie Selbst-Identität, erfüllte Geschlechterbeziehungen und gelingende Kommunikation als Momente von Negativität erscheinen.

Aspekte erzähltechnischer Negativität wie die in den Texten verwendete Bildlichkeit, der befremdliche Sprachgebrauch, der für Bowens Werk charakteristisch ist, die Präsentation von Raum und Zeit sowie die Konturierung der Figuren erweisen sich als wesentliche Wirkungsstrukturen der Bowenschen Texte. Auf diese Weise entsteht eine Beziehung zwischen der Thematik und den erzähltechnischen Verfahren der Texte, die in der Bowenkritik bisher als Diskrepanz bewertet worden ist.⁷ So verurteilen einige KritikerInnen die stilistischen Eigenheiten der Texte als "self-derived mannerism"⁸. Andere dagegen nehmen

⁶ Cf. Hans Robert Jaub, "Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung," *Positionen der Negativität*, ed. Harald Weinrich (München: Wilhelm Fink, 1975) 263-339, 263f.

⁷ John Hildebidle ist in der Bowenforschung der einzige, der einen Zusammenhang zwischen den stilistischen Eigenheiten und dem thematischen Anliegen der Texte sieht: "If [Bowen's devices of style and form] are occasional annoyances to the reader, they are at least congruent with the fundamental nature of life as Bowen intends to describe it." [Hildebidle 121].

⁸ Hermione Lee, "The Bend Back: *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964), and *Eva Trout* (1968)," *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea, 1987) 103-122, 110.

die scheinbare formale Konventionalität der Texte zum Anlaß, Bowens Werk in die Tradition des Realismus einzuordnen und ihm einen Platz innerhalb der literarischen Moderne abzusprechen.⁹ Die Unvereinbarkeit solcher kritischen Urteile zeugt von der Inadäquatheit konventioneller Kategorien, mit Hilfe derer in der Literaturwissenschaft bisher versucht worden ist, Bowens Werk zu analysieren und es in einen literarhistorischen Kontext einzuordnen. Eine Erweiterung der bisherigen Kategorien ist notwendig, um verdeutlichen zu können, daß Elizabeth Bowen dem literarischen Anspruch und der Problematik ihrer Zeit gerecht wurde.¹⁰ Das Konzept der Negativität bietet somit auch die Möglichkeit einer Neubewertung.

⁹ Cf. Bennett / Royle xiv.

¹⁰ Auch Bennett und Royle vertreten die Meinung, daß eine Analyse der Romane Bowens vollkommen neuer Kategorien bedarf. Cf. Bennett / Royle xiv.

3 Strukturen thematischer Negativität

3.1 Exkurs: Die Konstitution der Subjektivität bei Lacan

Obwohl Elizabeth Bowens literarisches Schaffen begann, bevor die Schriften des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan veröffentlicht wurden¹, erscheint mir Lacans Konzept der Subjektkonstitution geeignet, um die Subjektivität der Figuren in Bowens Texten zu beschreiben. Bestimmte Aspekte in Bowens Darstellung der Subjektkonstitution kongruieren auf frappierende Weise mit Lacans Theorie. Auffällig ist die – von den frühen zu den späteren Texten zunehmende – Signifikanz, die der Spiegel, das Konzept des ‘anderen’ und die Sprache bei der Entwicklung der Subjektivität haben.

Bevor ich zu einer Analyse der Konzeption von Subjektivität in Bowens Texten komme, will ich eine kurze Zusammenfassung dessen geben, was bei Lacan eine komplexe und schwer faßbare Theorie ist.

Die Entwicklung der Subjektivität verläuft bei Lacan in zwei Phasen, die er Spiegelstadium und Eintritt in die symbolische Ordnung nennt. Zunächst erfährt sich der Säugling als eine Einheit mit seiner Mutter und kann zwischen seiner eigenen Person und seiner Umwelt nicht unterscheiden. Erst in dem Augenblick, in dem das Kind die Erfahrung der Abwesenheit (der Mutter, der Befriedigung seiner Bedürfnisse) macht, erkennt es, daß es keine Einheit mit der Mutter und seiner Umwelt bildet. Es erkennt zugleich, daß es keine Einheit in sich selbst darstellt, da es aufgrund der ”spezifischen Vorzeitigkeit der menschlichen Geburt”² keine Kontrolle über seinen eigenen Körper besitzt und unfähig ist, seine Bewegungen zu koordinieren. Es erfährt seinen Körper als ”zerstückelt”³: einige Bereiche und Organe sind eher erreichbar oder weiter entwickelt als andere. Die Erfahrungen des Mangels und der Abwesenheit der Mutter sind Grundvoraussetzungen für den Beginn des Spiegelstadiums:

The ‘fullness’, the completeness that the child experiences through the maternal supplementation of its needs is interrupted by lack. The child is no longer in that happy state of satisfaction, protected by and merged with the (m)other. From this time on, lack, gap, splitting will be its mode of being. It will attempt to fill its (impossible, unfillable) lack. Its recognition of lack signals an ontological rift with nature or the Real. This gap will propel it into seeking an identificatory image of its

¹ Niederschriften von Lacans Vorlesungen und Vorträgen als *Ecrits* wurden 1964 in Paris veröffentlicht.

² Jacques Lacan, *Schriften I* (Olten: Walter, 1973) 66.

³ Lacan, *Schriften I* 67.

own stability and permanence (the imaginary), and eventually language (the symbolic) by which it hopes to fill the lack.⁴

Der Blick in den Spiegel liefert dem Kind in dieser Phase eine *Imago* (deshalb auch imaginäres Stadium), das es selbst ist und auch wieder nicht. Denn das Spiegelbild weist eine Einheit und Integrität auf (durch die vollständige Abbildung des Körpers), die das Kind zu diesem Zeitpunkt in seinem Körper noch nicht erfährt. Das Spiegelbild bestätigt demnach nicht die Subjektivität des Kindes, sondern konstituiert sie vielmehr:

Bei Lacan gibt es erst den Spiegel und dann das Bild, erst das Bild und dann das Abgebildete. Und wenn wir versuchen, genau zu sein, dann können wir nicht behaupten, daß der Spiegel ist – gegenwärtig, ein Seiendes –, sondern eben nur, daß es – das Es – den Spiegel gibt, woraus das Ich, das darin abgebildet wird, entsteht.⁵

Dieses Ich, das in der Spiegelung entsteht, ist ein Ideal-Ich (*moi*), das sich vom Ich (*je*), dem wahren Subjekt des Menschen, unterscheidet: "Das Ich (*je*) ist nicht das Ich (*moi*)."⁶ Die Reaktion des Kindes auf sein Spiegelbild ist ambivalent, ein Erkennen und gleichzeitig ein Verkennen. Es identifiziert sich mit einem Bild, das zum einen deutlich anders ist, zum anderen aber auch wieder es selbst ist. Die Subjektivität, die das Kind entwickelt, ist somit untrennbar mit der Erfahrung des 'anderen'⁷ verbunden: Ich ist ein anderer und wird sich auch immer ein anderer bleiben. Das Subjekt ist in seiner Subjektivität zersplittert, aufgespalten in das Selbst (*je*) und das 'andere' (*moi*). Das Gefühl der Selbstidentität – d.h. einer unveränderten, dauernden Gleichheit und Einheit – das das Subjekt beim Betrachten seines Spiegelbildes erfährt, ist ein Gefühl der Täuschung und der Nichtidentität. Die Identifikation mit dem Spiegelbild situiert das Ich in einer Dimension des Imaginären und Illusionären und verursacht somit eine ständige Entfremdung des Subjekts:

Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der

⁴ Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (London: Routledge, 1990) 35.

⁵ Samuel Weber, *Rückkehr zu Freud: Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse* (Frankfurt/M.: Ullstein, 1978) 19.

⁶ Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse* (1954-1955) (Olten: Walter, 1980) 9.

⁷ Lacan differenziert in seiner Subjekttheorie zwischen dem 'anderen', d.h. dem Spiegelbild, mit dem das Individuum sich identifiziert, um dem 'Anderen' als Instanz des Gesetzes der Sprache. Im folgenden soll die Kleinschreibung auf das Spiegel-andere verweisen.

aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden.⁸

Diese Dimension des Imaginären wird selbst durch den Eintritt in die symbolische Ordnung nicht vollständig aufgehoben, sondern macht sich im Leben des Erwachsenen immer wieder dort bemerkbar, wo das Subjekt versucht, die Erfahrung seiner fragmentierten Subjektivität zu verdrängen und eine Einheit in der Identifikation mit dem 'anderen' zu finden:

The Imaginary grows from the infant's experience of his 'specular ego' but extends far into the adult individual's experience of others and of the external world: wherever a false identification is to be found – within the subject, or between one subject and another, or between subject and thing – there the Imaginary holds sway.⁹

Solange sich das Kind in dem dyadischen Verhältnis mit der Mutter/dem 'anderen' befindet, das das Spiegelstadium kennzeichnet, ist es nicht in der Lage, mit seiner Umwelt zu interagieren. Erst mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung – dem Übergang von der natürlichen zur kulturellen Bestimmtheit – erlangt das Kind eine Subjektposition sowohl in der Sprache als auch in Kultur und Zivilisation. Für den Eintritt in die symbolische Ordnung ist eine dritte Person notwendig, die die dyadische Mutter-Kind-Struktur aufbricht. Diese trennende Instanz ist – in der Regel, aber nicht notwendigerweise – der Vater, der aufgrund seiner Abwesenheit die symbolische Ordnung (d.h. die Gesetze, die Symbole und die Sprache) repräsentiert. Für Lacan hat der Vater in diesem Zusammenhang nur eine symbolische Bedeutung, so daß er auch von *le nom/non du père* spricht: Der Vater bringt im Namen des Gesetzes (*le nom du père*) der symbiotischen und libidinösen Mutter-Kind-Beziehung ein "Nein" (*le non du père*) entgegen. Dem Inzesttabu gehorchend unterdrückt das Kind sein Verlangen nach der Mutter, und diese Verdrängung begründet bei Lacan – im Unterschied zu Freud – erst die Entstehung des Unbewußten. Das Begehren nach der Mutter, nach imaginärer Einheit bleibt bestehen: "es gleitet von Ersatzobjekt zu Ersatzobjekt, bzw. von Identifikation zu Identifikation, ohne je zur Ruhe zu kommen."¹⁰ Die Überwindung der ödipalen Krise wird für das Kind kompensiert, indem es eine eigene Subjektposition in der symbolischen Ordnung erlangt.

⁸ Lacan, *Schriften I* 67.

⁹ Malcolm Bowie, "Jacques Lacan," *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, ed. John Sturrock (Oxford: Oxford University Press, 1979) 116-153, 133.

¹⁰ Ingeborg Weber, "Jacques Lacans Linguistierung der Psychoanalyse," *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, ed. Ingeborg Weber (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994) 15-21, 18.

Der Eintritt in die symbolische Ordnung fällt mit dem Erlernen der Sprache zusammen. Das Subjekt konstituiert sich bei Lacan erst durch Sprache, und außerhalb der Sprache kann es nicht existieren:

Die Sprachwirkung ist die ins Subjekt eingeführte Ursache. Vermöge dieser Wirkung ist dieses nicht Ursache seiner selbst; es trägt nur den Wurm der Ursache in sich, der es spaltet. Seine Ursache ist nämlich der Signifikant, ohne den kein Subjekt im Realen wäre.¹¹

Es wird deutlich, daß ein Rückgriff auf Lacans Sprachtheorie unerläßlich ist, um zu einem vollständigen Verständnis der Lacanschen Subjektconstitution zu kommen. Lacan stellt die Saussuresche Formel für das sprachliche Zeichen auf den Kopf, indem er die Unterordnung der Sprache als Artikulation unter den Sinn aufhebt. Der Strich, der bei Saussure das Signifikat vom Signifikanten zwar trennt, um sie dann im sprachlichen Zeichen zu vereinen, wird bei Lacan zu einer Sperre, die der Signifikation widersteht. Das Signifikat wird zu einem weiteren Signifikanten, so daß Bedeutung – insofern sie überhaupt vollständig faßbar ist – in einem Vorgang des Gleitens entlang dieser Signifikantenkette entsteht: "Man kann also sagen, daß der Sinn in der Signifikantenkette *insistiert*, daß aber nicht ein Element der Kette seine *Konsistenz* hat in der Bedeutung, deren es im Augenblick gerade fähig ist."¹² Den Vorrang, den Saussure dem Signifikat einräumte, hebt Lacan somit auf und postuliert stattdessen den Primat des Signifikanten: "Es drängt sich also der Gedanke auf, daß das Signifizierte unaufhörlich unter dem Signifikanten gleitet."¹³

Für die Lacansche Subjekttheorie folgt aus dieser Vorrangstellung des Signifikanten, daß das Subjekt Sprache nicht dazu benutzen kann, um seine Bewußtseinsinhalte auszudrücken, sondern daß das Subjekt sich erst durch (die bereits existierende) Sprache als solches konstituiert. Sprache ermöglicht jedoch nicht nur den Prozeß der Ich-Bildung. Der "Umweg" über die symbolische Ordnung impliziert nach Lacan auch Aufschiebung und Entfremdung: "Ich identifiziere mich in der Sprache, aber nur indem ich mich dabei in ihr wie ein Objekt verliere."¹⁴

¹¹ Jacques Lacan, *Schriften II* (Olten: Walter, 1975) 213.

¹² Lacan, *Schriften II* 27.

¹³ Lacan, *Schriften II* 27.

¹⁴ Lacan, *Schriften I* 143.

Der Eintritt in die symbolische Ordnung erhärtet folglich die Zersplitterung der Subjektivität, die sich bereits im Spiegelstadium abzeichnete. So differenziert Lacan zwischen dem Ich der Äußerung (*sujet de l'énonciation*) und dem Ich der Aussage (*sujet de l'énoncé*):

Es geht nicht darum zu wissen, ob ich von mir in einer Weise spreche, die dem, was ich bin, konform ist, sondern darum, ob ich, wenn ich darüber spreche, derselbe bin wie der, von dem ich spreche.¹⁵

Das Subjekt wird zum "Sklave[n] der Sprache"¹⁶, denn es kann sich und die anderen nur über und durch Sprache, die zugleich linguistisches wie gesellschaftliches Regelsystem ist, erfahren.

Die Zersplitterung des Subjekts durch den Eintritt in die symbolische Ordnung äußert sich auch noch auf andere Art und Weise. Das Kind hat die unmittelbare Beziehung zur Mutter, zum 'anderen' aufgeben müssen zugunsten mittelbarer, in Sprache formulierter Beziehungen zu anderen. In der Sprache jedoch kann das Subjekt nie mehr als abgebildet werden:

The symbol is different from what it represents, this is its condition; thus, if the subject who is called 'John' or who translates himself in discourse as 'I' saves himself through this nomination in so far as he inscribes himself in the circuit of exchange, he becomes, on the other hand, lost to himself, for any mediate relationship imposes a rupture of the inaugural continuity between self and self, self and other, self and world. [...] The subject is in effect represented in symbolism by a stand in; a signifier which may be the personal pronoun 'I', the forename which devolves upon the subject, or the denomination 'son of' What is more, the order of the symbol, of the signifier, an order supported only by its collateral relations – relations between the signifier and other signifiers – has definitely captured the subject in its nets. Mediated by language, the subject is irremediably divided, because he is at once excluded from the signifying chain and 'represented' in it.¹⁷

Subjektivität konstituiert sich bei Lacan durch die bzw. ist abhängig von der Wahrnehmung der anderen. Das Subjekt kann nur aus der Reaktion der anderen etwas über sich selbst erfahren. Bei dem Versuch, die Beziehungen zu den anderen zu deuten, besteht jedoch die Möglichkeit der Misinterpretation, so daß auch hier nur ein vages Bild der eigenen Subjektivität, aber keine Selbsterkenntnis entstehen kann.

Das Lacansche Konzept der Subjektivität hat entscheidende Auswirkungen auf das Selbstverständnis des Individuums. Aufgrund seiner fragmentierten Subjektivität vermag das Subjekt sich nur insofern als Einheit verstehen, als es seine innere Zerrissenheit verleugnet.

¹⁵ Lacan, *Schriften II* 42.

¹⁶ Lacan, *Schriften II* 19.

Das Ich, das mit sich selbst identisch sein will und jede Heterogenität als *sein* anderes sich unterordnen und aneignen will, [gerät] in eine ständige Rivalität mit sich selbst und mit allem anderen [...]; es lebt in einer konstitutiven aggressiven Spannung. Sofern es also versucht, autonom zu sein, lebt dieses Ich, ob als Instanz der Wahrnehmung, des Bewußtseins oder der Realität aufgefaßt (oder als beide zugleich) von der Verleugnung und Verkennung ihrer strukturellen Abhängigkeit vom anderen. Doch wir dürfen diese Verkennung nicht bloß als vermeidbares, falsches Bewußtsein auffassen, denn die Struktur dieses Bewußtseins, des Ich, ist nicht bloß vom Ich verkannt worden, um dann nach einem traditionellen Modell des absoluten Wissens wahrhaft *erkannt* zu werden. Diese Bewegung wäre nur möglich, wenn das Ich tatsächlich das wäre, als was es sich präsentiert: nämlich *mit sich identisch*. Dann erst könnte es hoffen, sich selbst zu erkennen. Aber sofern das Ich immer zugleich und zuerst ein *anderes* gewesen ist und gewesen sein wird, müssen solche Versuche, zu sich *selbst* zu kommen, immer Verkennung und Verleugnung implizieren.¹⁸

Das cartesianische Subjekt, Urheber von Bedeutung und Handlung, seines Selbst im Prozeß des Denkens gewiß, wird bei Lacan demontiert und dezentriert. Aus Descartes' *cogito ergo sum* wird bei Lacan "ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke"¹⁹. Lacan spricht in diesem Zusammenhang von der "radikalen Ex-zentrität sich selbst gegenüber, mit der der Mensch konfrontiert ist."²⁰

Obwohl in Lacans Subjekttheorie das genetische Moment im Vordergrund steht, geht es ihm nicht nur um eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Subjektkonstitution. Das Imaginäre ist bei Lacan mehr als eine "Etappe der Ontogenese"²¹. Die ambivalente Struktur, die die Subjektivität des Individuums bestimmt und die ihren Ursprung im Spiegelstadium hat, wirkt vielmehr immerzu nach. Das Subjekt verfängt sich beständig in den Verstrickungen des Imaginären, wenn es der Illusion von einer einheitlichen und dauerhaften 'Identität' erliegt.

Der Rekurs auf Lacan soll nicht suggerieren, daß sich ein psychoanalytisches Subjektkonzept ohne weiteres auf literarische Figuren übertragen läßt. Eine solche Vorgehensweise würde die Grenzen zwischen fiktionalem Text und psychoanalytischer Theorie mißachten und den Text auf Lacans Theorie reduzieren. Lacans strukturelles Erklärungsmodell der Ichbildung ermöglicht jedoch die Wahrnehmung und Beschreibung

¹⁷ Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, trans. David Macey (London: Routledge & Kegan Paul, 1980) 68.

¹⁸ Weber, *Rückkehr zu Freud* 87.

¹⁹ Lacan, *Schriften II* 43.

²⁰ Lacan, *Schriften II* 50.

²¹ Matthias Bechem, *Vom »anderen« zum »Anderen«*. *Die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus* (Frankfurt/M.: Peter Lang, 1988) 24.

bestimmter Strukturen²², die die Darstellung der Subjektivität bei Bowen determinieren. Ich benutze Lacans Subjekttheorie also im folgenden als ein Metaphernmodell, mit Hilfe dessen sich das Subjektverständnis darlegen läßt, das in Bowens Texten zum Ausdruck kommt.

²² Auch Astradur Eysteinnsson weist auf die Bedeutung der poststrukturalistischen Subjekttheorie als Erklärungsmodell für die Darstellung der Subjektivität in modernistischer Literatur hin:

It is only with the emergence of poststructuralist activities that theory ‘catches up with’ the literary practices of modernism [...]. We can extract from the variety of poststructuralist work two major concerns that relate to the issues we have been discussing in terms of modernism: the crisis of language and representation and the crisis of the subject. The source of these two manifestations of crisis, which poststructuralists generally see as being intimately related, is frequently sought through modernist texts. [Eysteinnsson 47].

3.2 *Mirrors and Masks* – das Konzept der Subjektivität

Spiegelszenen – d.h. die Konfrontation einer Figur mit ihrem Spiegelbild – lassen sich in vielen Romanen und Kurzgeschichten von Elizabeth Bowen finden. Wie im folgenden deutlich werden soll, verwendet Bowen das Motiv der Spiegelung, um die imaginäre Dimension nachzuzeichnen, in der sich die Subjektivität ihrer Figuren konstituiert.

Die Verbindung zwischen Subjektivität und Spiegel ist keine, die erst bei Lacan oder in der modernen Literatur geschaffen worden ist.¹ Der Spiegel als ein Instrument der Introspektion erscheint schon in den ältesten Märgen, wie zum Beispiel in "Schneewittchen"². Ralf Konersmann nennt den Spiegel sogar die Metapher des neuzeitlichen Subjekts:

Die Metapher [...], die in ausgezeichneter Weise die neuzeitliche Subjektivität zum Sprechen und zur Sprache bringt, ist die Metapher des Spiegels. Damit ist allerdings weder gesagt, daß sich die Metaphorik der Subjektivität in der des Spiegels erschöpft, noch wird behauptet, daß stets, wenn von Subjektivität gesprochen wird, auch vom Spiegel die Rede ist. Der Spiegel gibt vielmehr das Modell vor, in dem Subjektivität vorzüglich in Worte gefaßt wird, und in dieser privilegierten Position ist der Spiegel nicht ersetzbar.³

Auch die (zumeist weiblichen) Figuren bei Bowen blicken nicht nur in den Spiegel, um ihre äußere Erscheinung zu überprüfen. Der Blick in den Spiegel soll vor allen Dingen eine Antwort auf die Frage geben, wer sie sind. Wie bei Lacan vermitteln solche Spiegelszenen nicht eine Bestätigung des Selbst, sondern konstituieren dieses vielmehr. Bereits in Bowens erstem Roman *The Hotel* (1927) dient der weiblichen Hauptfigur, Sydney Warren, der Vorgang der Spiegelung nicht nur dazu, sich ihres Äußeren zu vergewissern, sondern auch dazu, eine Antwort auf die Frage nach ihrer Subjektivität zu finden:

¹ So konstatiert Ralf Konersmann: "Lacans Entdeckung des Spiegelstadiums ist wenig sensationell. Selbst ein so unverdächtiger Zeuge wie Wilhelm von Humboldt macht an der Stelle, wo er prägnant sein und Lacans Thema, nämlich die *Bildung* des Menschen beschreibt, ganz selbstverständlich und durchaus im Sinne des Spiegelstadiums von der Spiegelmetapher Gebrauch." [Ralf Konersmann, *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988) 37] Zudem stellt Konersmann ein Zusammentreffen "einer auffälligen Konjunktur der Spiegelthematik mit der Einführung und Etablierung des Subjektivitätsbegriffs" [Konersmann 40] an der Wende zum 19. Jahrhundert fest.

² "We all remember the wicked queen in 'Snow-White', searching the mirror for a consoling image of her insuperable beauty." Andrée-Marie Harmat, "'Is the Master out or in?' or Katherine Mansfield's Twofold Vision of Self," *The Fine Instrument: Essays on Katherine Mansfield*, ed. Paulette Michel / Michel Dupuis (Sydney: Dangeroo Press, 1989) 117-125, 118.

³ Ralf Konersmann, "Von Angesicht zu Angesicht: Der Spiegel als Metapher des Subjekts," *Neue Rundschau* 100.4 (1989) 103-121, 113.

Sydney untied the red handkerchief and combed back the hair from her forehead. She frowned at her own reflection: Was this what all these people really saw when they looked at her? She was accustomed to stare at people as from a point of vantage, forgetting she too had a face. They had thoughts, too (with these she often forgot to credit them); did they also think as they looked at oneself?⁴

Der Spiegel gibt hier nicht nur Aufschluß darüber, wie Sydney sich selbst wahrnimmt oder von ihrer Umgebung wahrgenommen wird, sondern darüber hinaus auch, wie sich das Bild, das die anderen von ihr haben, mit ihrer Selbsteinschätzung deckt. Die Beachtung durch die anderen ist für Sydneys Subjektconstitution relevant, wie die folgende Passage verdeutlicht:

If she did not exist for Mrs Kerr as a tennis player, in this most ordinary, popular of her aspects, had she reason to feel she existed at all? It became no longer a question of – What did Mrs Kerr think of her? – but rather – Did Mrs Kerr ever think of her? The possibility of not being kept in mind seemed to Sydney that moment a kind of extinction. [17]

Nicht beachtet zu werden ist für Sydney gleichbedeutend mit nicht zu existieren. Ihre Subjektivität scheint sich in einer Projektionsfläche für die anderen Figuren zu erschöpfen, wie die Erzählerin explizit konstatiert:

[Sidney] stood between Tessa and Mrs Kerr as inanimate and objective as a young girl in a story told by a man, incapable of a thought or a feeling that was not attributed to her, *with no personality of her own outside their three projections upon her: Milton's fiancée, Tessa's young cousin, Mrs Kerr's protégée, lately her friend.* [178; meine Hervorhebung]

Auch in *A World of Love* stellt sich die weibliche Subjektivität als etwas dar, das durch ein Bild, durch Imagination konstituiert wird. Die junge Jane Danby hat auf dem Dachboden von Montefort in ein altes Kleid gewickelte Liebesbriefe entdeckt, deren Adressatin ungenannt bleibt. So ist es ihr möglich, sowohl beim Lesen der Briefe als auch mit der Anprobe des Kleides eine ihr bisher unbekannte Subjektposition – die der Geliebten – einzunehmen. Indem Jane sich in die Rolle der (anderen) Frau versetzt⁵, an die die Briefe ursprünglich gerichtet waren bzw. die das Kleid früher getragen hat, konstituiert sich ihr

⁴ Elizabeth Bowen, *The Hotel* (London: Jonathan Cape, 1981) 21. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

⁵ Dieses Rollenspiel wird von der Erzählerin zu Beginn des Romans explizit konstatiert: "Jane's height and something half naive half studied about her management of the sleeves and skirts made her like a boy actor in woman's clothes." [Elizabeth Bowen, *A World of Love* (Harmondsworth: Penguin, 1988) 10. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.]

Selbst. Der Prozeß der Subjektkonstitution sowie der fiktiv-imaginäre Charakter der Subjektivität wird auch in diesem Fall anhand einer Spiegelszene verdeutlicht:

Jane [...] had got up and gone to the looking-glass. There she stood, back turned to the back, searching impersonally for the picture Antonia had failed to care to find – or for the meaning of the picture, without which there could be no picture at all. ‘What egotists the dead seem to be,’ she said. ‘This summery lovely muslin not to be worn again, because she could not? Why not imagine me?’ [25]

Die Subjektivität der Figur stellt sich hier als Intersubjektivität – d.h. vom ‘anderen’ abhängig – dar. Es ist nicht nur Jane, die mit dem Kleid die Subjektposition der anderen Frau einnimmt. Das Kleid selbst impliziert die Möglichkeit, eine andere Trägerin zu projizieren. In derselben Weise kreieren auch die Briefe in ihrer Unbestimmtheit ihre Adressatin stets aufs neue: “‘I thought,’ he wrote, ‘if only YOU had been here!’ A thread lay dropped on the grass, for Jane to pick up. ‘But here I am. Oh, here I am!’ she protested.” [48]

Die Verbindung zwischen Subjektkonstitution und Spiegel ist auch in “The Little Girl’s Room” (1934) offensichtlich. Die Titelfigur der Kurzgeschichte, die zwölfjährige Geraldine, lebt seit dem Tod ihrer Mutter bei ihrer Großmutter, Mrs Letherton-Channing. Diese ist davon überzeugt, daß ihre Enkelin – entgegen Geraldines eklatantem Mangel an jeglichem Talent – ein Wunderkind ist und läßt ihr jede Form von höherer Erziehung angedeihen. Angesichts dieser übergroßen Erwartungen hat das Mädchen keine Chance, ihr Selbst zu entfalten. Sie bleibt ein Objekt der Aspirationen ihrer Großmutter: “Geraldine was certainly something.”⁶ Auf sich allein gestellt scheint das junge Mädchen als Subjekt somit in Auflösung begriffen zu sein:

‘But what,’ murmured a new-comer, a pretty foolish young mother, to Miss Ellis, ‘does that poor little creature do with herself all day?’ Miss Ellis supposed that *the child went into abeyance*. ‘But has she no governess?’
‘Dear me, no: how prosaic!’ exclaimed Miss Ellis. *The child was no more to her at the moment than a thin little freckled arm.* [427; meine Hervorhebung]

⁶ Elizabeth Bowen, “The Little Girl’s Room,” *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 426. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

Der ‘Objektstatus’ des jungen Mädchens äußert sich auch in der in der folgenden Passage verwendeten Bildlichkeit, die dem Bereich der Pflanzen entstammt: “Geraldine, fostered in this atmosphere, was tempted in all directions to be exceptional. *Each young tendril put out found a wire waiting; she clung and blossomed.*” [426; meine Hervorhebung].

Geraldines Ich entsteht als Produkt fremder Erwartungen und Vorstellungen. Die Fragmentierung ihrer Subjektivität manifestiert sich insbesondere an dem Eindruck des zerstückelten Körpers, den sie in Miss Ellis' Vorstellung hinterläßt. In dem folgenden, scheinbar nichtssagenden Mißverständnis zwischen Mrs Letherton-Channing und Miss Ellis wird Geraldines fehlendes Selbst-Bewußtsein aufs neue thematisiert:

‘I think Geraldine’s tired; she’s not quite herself,’ said Mrs Letherton-Channing. ‘Her what?’ inquired Miss Ellis, her indulgent cynical pouchy face deepening to coral-pink in the evening glow. ‘Not quite herself,’ repeated Mrs Letherton-Channing, who could flatten out any inference. [429]

Während Miss Ellis' Äußerung das Vorhandensein von Geraldines Selbst-Verständnis in Frage stellt (*her what?*), weist Mrs Letherton-Channings Bemerkung auf die Fragmentierung von Geraldines Subjektivität (*not quite herself*) hin.

Auch die beiden Spiegelszenen in "The Little Girl's Room" manifestieren, daß das junge Mädchen sich im Haus ihrer Großmutter als Subjekt nicht konstituieren kann. (So wird Haus am Ende der Kurzgeschichte signifikanterweise als "ihr Gefängnis" [434] beschrieben.) In der ersten Szene sucht Geraldine nach einer Bestätigung ihres Selbst, findet sich aber in der Oberfläche eines Teiches nicht widergespiegelt: "Wishing that she could see herself, she ran to the pool, but the water was clotted with lily-leaves." [427]

In der zweiten Spiegelszene wiederum erscheint Geraldines Subjektivität als nicht existent, sobald das Mädchen sich nicht mehr vor dem Spiegel befindet: "Every time her reflection flitted out of the looking-glass the whole of Geraldine seemed to become mislaid." [431] Der Spiegel erweist sich hier als unerlässlich für Geraldines Subjektkonstitution. Das Resultat der Spiegelung ist jedoch eine Fragmentierung des Selbst, wie in verschiedenen Textstellen, die die Dichotomie zwischen ihrem Selbst und dem 'anderen' konstatieren, zum Ausdruck kommt: "Geraldine's supper [...] attracted Geraldine's eye, her look dark with secrecy, with some conspiracy with herself." [430]; "She was, in fact, for herself a most unfriendly playmate." [433]

Das Bild, das der Spiegel zurückwirft, ist immer zugleich identisch und nicht identisch mit dem Selbst der Figur. Der Vorgang der Spiegelung ist daher geeignet, die Dichotomie zwischen dem Selbst und dem 'anderen' zu verdeutlichen. Die Fragmentierung der eigenen Subjektivität wird im Moment der Reflexion unmittelbar erfahrbar.

Das Konzept einer fragmentierten und vom Spiegel-anderen abhängigen Subjektivität findet sich auch in "The Happy Autumn Fields" (1944), wobei das 'andere' in diesem Fall

nicht das Spiegelbild, sondern eine andere Figur ist. In einer Krisensituation (das Londoner Haus, in dem die Figur sich befindet, wird bombardiert) projiziert sich Mary in Sarah, ein junges Mädchen aus dem 19. Jahrhundert, hinein und hat auf diese Weise Anteil an den sich in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort abspielenden Erfahrungen dieser Figur. Die Projektion ihres Selbst in eine andere Figur führt dazu, daß Mary ihre eigene Umgebung und sogar ihren eigenen Körper als fremd empfindet: "Rearing up her head from the bare pillow, she looked, as far as the crossed feet, along the form inside which she found herself trapped: the irrelevant body of Mary."⁷ Als Mary der Zugang in die Vergangenheit und in ihr 'anderes' durch ein weiteres Bombardement versperrt wird, verliert sie jegliche Seinsgewißheit:

The one way back to the fields was barred by Mary's surviving the fall of the ceiling. Sarah was right in doubting that there would be tomorrow: Eugene, Henrietta were lost in time to the woman weeping there on the bed, no longer reckoning who she was. [683].

In "Joining Charles" (1929) geben zwei Spiegelszenen Aufschluß über die Zersplitterung der Subjektivität der jungen Mrs Charles, die den Erwartungen ihres Mannes und dessen Familie nicht gerecht werden kann.

As [Louise] pulled on the clothes she was to wear for so long she began to feel formal and wary, the wife of a competent banker going to join him at Lyons. The expression of her feet in those new brogues was quite unfamiliar: the feet of a 'nice little woman'. Her hair, infected by this feeling of strangeness that flowed to her very extremities, lay in a different line against her head. For a moment the face of a ghost from the future stared at her out of the looking-glass.⁸

Louises neue Kleider verkörpern ihre von der Gesellschaft zugewiesene Weiblichkeitsrolle, die sie mit dem Anlegen der Kleider anzunehmen scheint.⁹ Ihre Selbst-Entfremdung innerhalb dieser Rolle äußert sich jedoch darin, daß der Spiegel anscheinend nicht ein Abbild ihres Selbst, sondern "das Gesicht eines Geistes aus der Zukunft" wiedergibt, mit dem sich Louise nicht identifizieren, d.h. nicht identisch fühlen kann. Die Dichotomie zwischen Louises Selbst und ihrem 'anderen' ist in dieser Spiegelszene offensichtlich. Die

⁷ Elizabeth Bowen, "The Happy Autumn Fields," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 677. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

⁸ Elizabeth Bowen, "Joining Charles," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 222. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

⁹ Dieser Aspekt wird in Kapitel 3.3. weiter ausgeführt.

Fragmentierung ihrer Subjektivität äußert sich in unterschiedlichen und unvereinbaren Subjektpositionen¹⁰, die Louise im Verlauf der Geschichte einnimmt. So hat sie während der Abwesenheit ihres Mannes in seiner Familie die Stellung einer weiteren Tochter inne, in der ihr eine bisher nicht erfahrene Verbundenheit und Intimität zuteil wird. Diese Position, in der Louise sich sehr wohl fühlt, wird jedoch von den Erwartungen unterminiert, die Charles' Familie an sie richtet. So ist sie in den Augen von Charles' Mutter und Schwestern nicht nur Ehefrau, sondern auch bereits zukünftige Mutter. Eine weitere Spiegelszene liefert jedoch ein vollkommen anderes Bild von Louise:

A big looking-glass, down to the ground, reflected [Louise] kneeling there; small and childish among the solemn mahogany furniture; more like somebody sent to school than someone rejoining a virile and generous husband who loved her. [224]

Anstelle einer expliziten Konfrontation zwischen Betrachterin und Spiegelbild handelt es sich in der oben zitierten Passage um eine zufällige, für die Figur unbewußte Spiegelung, die von der Erzählerin beschrieben wird. Diese Spiegelszene verdeutlicht daher nicht das Selbst-Verständnis der Figur, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sie in den Augen der anderen erscheint. Das Spiegelbild bringt Louises äußere Erscheinung in Einklang sowohl mit dem kindlichen Gefühl der Geborgenheit, das Louise bei Charles' Familie empfindet, als auch mit ihrem Widerwillen, White House zu verlassen, um zu ihrem Mann nach Lyons zu reisen. Wenn die junge Frau dagegen mit ihrem Spiegelbild konfrontiert wird, sieht sie nur eine Fremde, die sie zu sein scheint und doch nicht ist. Ihre Selbst-Entfremdung manifestiert sich in einer weiteren Spiegelszene:

Mrs Charles rose also, picked up her soft felt hat from a chair and pulled it on numbly, in front of the long glass arranging two little bits of hair at the sides against her cheeks. 'Either I am dreaming,' she thought, 'or someone is dreaming me.' [229]

Die gesellschaftlichen Erwartungen sowie die Anforderungen der weiblichen Geschlechtsrolle, denen Louise offensichtlich nicht enttrinnen kann, resultieren in der Auflösung/Fragmentierung ihres Selbst.

¹⁰ Die unvereinbaren Subjektpositionen äußern sich auf der sprachlichen Ebene des Textes in den Bezeichnungen, mit denen die Erzählerin auf die Figur verweist (Louise, Mrs Charles).

Für zahlreiche weibliche Figuren bei Bowen bietet das Spiegelbild keine Identifikationsmöglichkeit, sondern verdeutlicht vielmehr die Uneinheitlichkeit der eigenen Subjektivität¹¹, wie in der folgenden Spiegelszene aus *A World of Love* ersichtlich ist:

Inside the drawing-room, facing the door, a mirror embosked in gilt ferns filled up an alcove. Lilia therefore advanced to meet a figure fit for the Royal Garden Party – white cart-wheel hat, gloves to the elbow, crêpe floral gown. She and her image confronted each other and the day’s disillusionment, of which the marvel was that it should recur – summer after summer, the same story. Who else was to know what had been hoped for, always, in spite of all? Disappointment for ever is fresh and young – she could no longer sustain it; she turned away and, vanishing from her own eyes, starting frowning and fretting over a tea-stain on a fingertip of one of her white silk gloves. Damage: that was what it all came to! [30]

Die Gestalt, der sich Lilia im Spiegel gegenüber sieht, erscheint als eine Fremde. Der Spiegel reflektiert scheinbar nicht, wer Lilia ist, sondern wer sie hätte sein können. So verkörpert die äußere Erscheinung des Spiegelbildes die gesellschaftliche Position, auf die Lilia als junge Braut des Besitzers von Montefort hoffen konnte. Der frühzeitige Tod ihres im Krieg gefallenen Verlobten machte diese Aussicht jedoch zunichte. Die Wirklichkeit der mittlerweile fünfzigjährigen, verheirateten Frau vor dem Spiegel sieht anders aus: Ein Teefleck zierte einen der Handschuhe, ein Hinweis auf Lilias sozialen Abstieg seitdem. Lilia kann die Konfrontation mit dem Spiegel, der die Diskrepanz zwischen der Realität und Lilias unerfüllten Hoffnungen schonungslos offenbart, nicht lange ertragen. Die Spiegelung vermittelt ihr nicht die illusionäre Einheit ihres Selbst, sondern offenbart ganz im Gegenteil die Fragmentierung ihrer Subjektivität. Der Text deutet hier sogar ein Ich-Auflösung („vanishing from her own eyes“) an, die an späterer Stelle verifiziert wird: „But if not the Beloved, what was Lilia? Nothing. Nothing was left to be.“ [96]

Die Erfahrung einer uneinheitlichen, diskontinuierlichen Subjektivität resultiert bei Bowen nicht zwangsläufig in Selbst-Entfremdung. Im Unterschied zu anderen Figuren in Bowens Texten fühlt sich Cecilia in *To the North* nicht durch die Fragmentierung ihres Selbst bedroht:

‘Cecilia says when she’s happy she feels like sitting alone in a café quite empty but full of looking-glasses, with all the lights on: herself makes a crowd, she says. But

¹¹ Inwieweit die Probleme der Subjektconstitution in Verbindung mit einer spezifisch weiblichen Identitätsproblematik stehen, wird in Kapitel 3.3 erörtert.

hundreds of one's reflection could be so frightening –' [Emmeline] broke off to listen.¹²

Der Versuch, an einem monolithischen Subjektverständnis festzuhalten, führt bei Bowen zu einer Erstarrung des Selbst. Die Fragmentierung der Subjektivität dagegen beinhaltet die Chance einer uneingeschränkten Selbst-Entfaltung, wie an der Figur der Lois in *The Last September* deutlich wird, die vor einer eindeutigen Festlegung ihres Ich durch andere zurückschreckt:

But when Mrs Montmorency came to: 'Lois is very –' [Lois] was afraid suddenly. She had a panic. She didn't want to know what she was, she couldn't bear to: knowledge of this would stop, seal, finish one. Was she now to be clapped down under an adjective, to crawl round lifelong inside some quality in a tumbler? Mrs Montmorency should not! She lifted her water jug and banged it down in the basin [...]. Later on, she noticed a crack in the basin, running between a sheaf and a cornucopia: a harvest richness to which she each day bent down her face. Every time, before the water clouded, she would see the crack: every time she would wonder: what Lois was – She would never know.¹³

Das offene Ende des Romans – die letzte Information, die die Lesenden über Lois erhalten, ist signifikanterweise der Hinweis darauf, daß sie sich auf einer Reise befindet – weist auf den kontinuierlichen und nicht abzuschließenden Prozeß der Selbstfindung hin.

Subjektivität stellt sich bei Bowen als etwas Prekäres dar, dessen sich die Figuren immer wieder vergewissern müssen, insbesondere in Momenten der Krise. In "The Demon Lover" erhält die inzwischen verheiratete Mrs Drover einen ominösen Brief, in dem ihr totgeglaubter Verlobter sie nach 25 Jahren an ihr damaliges Eheversprechen erinnert. Dieser Brief stellt Mrs Drovers ganze Existenz in Frage und ruft in ihr erneut die Furcht vor ihrem Verlobten wach, dessen Gewalttätigkeit die einzige Erinnerung ist, die sie sich bewahrt hat. Ein Blick in den Spiegel soll ihr in diesem Augenblick der Bedrohung eine Bestätigung ihres Selbst verschaffen:

[Mrs Drover] dropped the letter on to the bed-springs, then picked it up to see the writing again – her lips, beneath the lipstick, beginning to go white. She felt so much the change in her own face that she went to the mirror, polished a clear patch in it and looked at once urgently and stealthily in. She was confronted by a woman of

¹² Elizabeth Bowen, *To the North* (London: Jonathan Cape, 1983) 189. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden hinter den Zitaten.

¹³ Elizabeth Bowen, *The Last September* (Harmondsworth: Penguin, 1987) 60; meine Hervorhebung. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden hinter den Zitaten.

forty-four, with eyes starting out under a hat-brim that had been rather carelessly pulled down.¹⁴

Der Spiegel konfrontiert Mrs Drover mit einem Bild, das merkwürdig fremd erscheint. Die Formulierungen der Erzählerin stellen keine Identität zwischen Betrachterin und Spiegelbild her. Die Betrachtung im Spiegel verhilft Mrs Drover daher nicht zu einer Selbstgewißheit. Die Spiegelszene verdeutlicht vielmehr die Selbst-Entfremdung der Protagonistin, die ein Überbleibsel der traumatischen Erfahrungen in ihrer Vergangenheit ist ("her trouble [...] was a complete dislocation from everything" [664]) und in einer ernsthaften psychischen Störung resultiert.

Bei Bowen sind es hauptsächlich weibliche Figuren, die ihre Subjektivität vor dem Spiegel konstituieren oder sich durch den Blick in den Spiegel ihres Selbst vergewissern. Dies scheint Jenijoy La Belle's These zu stützen, die eine wechselseitige Verbindung zwischen Innerlichkeit und äußerer Erscheinung als relevant für die Subjektivität von Frauen ansieht: "For women, mirroring is not a stage but a continual, ever shifting process of self-realization."¹⁵ Aus dieser engen Verbindung zwischen weiblicher Subjektivität und dem Spiegelbild heraus entsteht nach La Belle die Annahme, daß eine Veränderung des Selbst eine Veränderung der äußeren Erscheinung hervorruft.¹⁶ Auch in "Telling" (1929) scheint die junge Beatrice, die am Vorabend zum ersten Mal geküßt worden ist, vor dem Spiegel herausfinden zu wollen, in welcher Art und Weise diese neue Erfahrung ihr Selbst verändert hat:

Beatrice, Josephine's friend, stood with her elbows on the mantelpiece looking at herself in the glass above. Last night a man had kissed her down in the chapel (Terry had watched them). This must seem to Beatrice to be written all over her face – what else could she be looking at? Her eyes in the looking-glass were dark, beseeching. As she saw Terry come up behind her she frowned angrily and turned away.¹⁷

Die Passage weist eine doppelerspektivische Fokalisierung auf, da Beatrice von ihrem Bruder Terry dabei beobachtet wird, wie sie sich im Spiegel betrachtet. So ist es zunächst

¹⁴ Elizabeth Bowen, "The Demon Lover," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 662. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden hinter den Zitaten.

¹⁵ Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass* (Ithaca: Cornell University Press, 1988) 10.

¹⁶ Cf. La Belle 35.

¹⁷ Elizabeth Bowen, "Telling," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 328f. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

Terry, der Beatrices Beweggründe vor dem Spiegel vermutet. Die Verbindung zwischen weiblicher Subjektivität und äußerer Erscheinung entsteht in diesem Text somit als Mutmaßung einer männlichen Figur. Von welchem Standpunkt aus Beatrices Bild im Spiegel beschrieben wird, ist nicht ganz eindeutig. Zum einen könnte es sich um Beatrices Sicht handeln, da der nachfolgende Satz ihre Wahrnehmung und Gefühle konstatiert. So macht Terrys Anwesenheit es für Beatrice unmöglich, sich mit ihrem Spiegelbild zu identifizieren.¹⁸ Zum anderen könnte es aber auch Terrys Perspektive sein, da zuvor seine Gedanken in *free indirect discourse* wiedergegeben worden sind. Die Uneindeutigkeit der Fokalisierung in dieser Spiegelszene weist darauf hin, daß das weibliche Selbst auch als Objekt des männlichen Blicks entsteht. Subjektivität entsteht als ein Produkt der Wahrnehmungen und Erwartungen anderer. Auch in dieser Hinsicht konstituiert sich das Subjekt bei Bowen in einer fiktiv-imaginären Dimension.

Subjektivität in *The Death of the Heart*

Auch in *The Death of the Heart* wird die Verbindung zwischen Subjektconstitution und Spiegelung hergestellt. Gleich zu Beginn des ersten Kapitels fällt ein Motiv auf, das sich durch den gesamten Roman zieht: "Ice pushed down the channel under the bridge, so that while [Anna and St Quentin] talked their reflections were constantly broken up."¹⁹ Die hier angedeutete Spiegelung der Figuren erscheint so oder in anderer Form an verschiedenen Stellen im Roman; die Reflexion wird nicht immer von einem Spiegel hervorgerufen, sondern auch andere Oberflächen übernehmen – wie im oben genannten Beispiel²⁰ – diese Aufgabe. Es ist besonders die Figur der Anna, die in *The Death of the Heart* mit dem Motiv des Spiegels in Verbindung gebracht wird. Windsor Terrace mit seinen zahlreichen Spiegeln und spiegelnden Oberflächen ist die Welt, die Anna sich geschaffen hat. So gibt es in dem Eßzimmer, das allein Anna zugeordnet wird – "a drawing-room as agreeable as Anna's" [16] – sogar mehrere Spiegel.

Eine eindeutige Spiegelszene – d.h. eine Szene, in der Anna sich im Spiegel betrachtet – gibt es im gesamten Roman nicht. Doch als Anna mit St Quentin zu Beginn des Romans

¹⁸ Die Fragmentierung weiblicher Subjektivität in einer männlich dominierten Ordnung wird in Kapitel 3.3. näher untersucht.

¹⁹ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart* (Harmondsworth: Penguin, 1987) 7. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

²⁰ Die Verbindung zwischen Spiegel und Eis wird besonders im Französischen deutlich, wo für beide Konzepte nur ein Begriff vorhanden ist: *la glace*. Cf. Luce Irigaray, "And One Doesn't Stir Without the Other," *Signs* 7 (1981) 56-67, 63, note 2.

über Portias Tagebuch spricht, beschreibt sie es mit einem Begriff, der häufig im Zusammenhang mit einem Spiegel gewählt wird: "distorting" [10]. Das Tagebuch wird von Anna nicht nur als ein 'Spiegel von Portias Seele' erfahren, sondern liefert ihr auch ein – ihrer Meinung nach verzerrtes – Bild ihrer selbst. Daß sich Portias Tagebuch als Spiegel ansehen läßt, wird auf vielfältige Weise deutlich.²¹ An verschiedenen Stellen im Roman wird darauf hingewiesen, daß Portia die Quaynes beobachtet und ihre Beobachtungen in ihrem Tagebuch niederschreibt.²² Im Lateinischen ist das Wort für Spiegel, *speculum*, mit *speculare*, dem Wort für beobachten verwandt.²³ An einer anderen Stelle spricht die Erzählerin von Portias "reflecting dark eyes" [229]. Einen weiteren Hinweis auf die Funktion von Portias Tagebuch als Spiegel liefert folgende Aussage Annas: "[The diary] opened at my name." [11]. So wie Anna im Spiegel ihr Spiegelbild erblickt, ist das erste, was sie wahrnimmt, als sie das Tagebuch öffnet, ihr Name – also der Signifikant, der für ihre Person steht. Nach Annas Ansicht gibt der Tagebuchspiegel jedoch ein verzerrtes Bild wieder, indem er ihre Subjektivität in das Selbst und das 'andere' aufspaltet. Dieses 'andere', das sich als gleich und doch nicht identisch erweist, ist Portia, wie im Verlauf des Romans auf verschiedenen Ebenen entwickelt wird.²⁴

So werden Anna und Portia zunächst als antithetisches Figurenpaar eingeführt: Anna, die erfahrene und gewandte Frau, die aber abweisend und gefühllos ist; Portia dagegen, das junge unerfahrene Mädchen, das offen auf seine Umwelt zuzugehen versucht und jemanden sucht, in den es seine Gefühle investieren kann. Die Umgebung, vor deren Hintergrund Anna eingeführt wird, ist der winterliche Regent's Park mit zugefrorenem See und vereisten Bäumen. Portia begegnet die Lesenden das erste Mal, als sie sich bei der Rückkehr von der Schule ihre kalten Hände zu wärmen versucht. Auch äußerlich unterscheiden sich die beiden Figuren. Anna ist blond, und die Bewegungen ihres

²¹ So beschreibt van Duyn Portias Tagebuch als "a way of mirroring which other people cannot stand." [van Duyn 23]. Auch Harriet Scott Chessman betont den Spiegeleffekt, den Portias Tagebuch auf die anderen Figuren hat: "Portia's diary and her continuing watchful presence force 'The World' suddenly to observe itself, to become an object distanced and able to be seen." [Harriet Scott Chessman, *Talk and Silence in the Novels of Virginia Woolf, Elizabeth Bowen, and Ivy Compton-Burnett*, unpubl. doct. diss. (Yale University, 1979) 131].

²² So berichtet Anna in ihrem Gespräch mit St Quentin, was sie in Portias Tagebuch gelesen hat: "'The latest entry was about dinner the evening before. [...] It had been simply her and me and Thomas. She must have bolted upstairs and written everything down.'" [11] In einem Gespräch mit Thomas wirft Anna Portia vor, daß sie sie beobachtet: "'I cannot stand being watched. She watches us.'" [11].

²³ Vergleiche die Eintragung unter "mirror" in: Jean-Charles Seigneuret, ed., *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, vol. 2 (New York: Greenwood Press, 1988) 851.

²⁴ Auch Buccleugh stellt diese Verbindung zwischen Anna und Portia her, ohne jedoch diese These in ein Konzept der Subjektivität weiterzuentwickeln: "So it is that Anna defines Portia as her own Other, with herself as the standard against which Portia's difference is assessed and then ignored." [Buccleugh 326].

wohlgeformten, nicht zu schlanken Körpers sind wohl überlegt und kontrolliert. Portia ist sehr dünn, hat dunkles Haar, und ihre Bewegungen zeugen von der Unsicherheit und der Anspannung, unter der sie im Hause ihres Bruders ständig steht.

Im zweiten Teil des Romans erfolgt zunächst auf sprachlicher Ebene eine Annäherung zwischen Anna und Portia, indem die Erzählerin zum ersten Mal Handlungen beschreibt, die beide Figuren vornehmen, und dafür auch noch Pronomina benutzt, die beide einschließen:

At different moments, they both crossed different bridges over the lake, and saw swans folded, dark white ciphers on the white lake, in an immortal dream. They both viewed the Cytherean twisting reaches at the end of the lake, both looked up and saw pigeons clattering the transparent trees. They saw crocuses staining the dusk purple or yellow, flames with no power. They heard silence, then horns, cries, an oar on the lake, silence striking again, the thrush fluting so beautifully. Anna kept pausing, then walking quickly past the couples against the railings: walking alone in her elegant black she drew glances; she went to watch the dogs coursing in the empty heart of the park. But Portia almost ran, with her joy in her own charge, like a child bowling a hoop. [124]

Auch auf der erzähltechnischen Ebene bringt die Erzählinstanz Anna und Portia auf einen gemeinsamen Nenner. In der ersten Hälfte der oben zitierten Passage nimmt die Erzählerin die Doppelperspektive beider Figuren ein, indem sie deren sinnliche Wahrnehmungen beschreibt. Der zweite Teil dieser Passage betont wieder die Gegensätze zwischen Anna und Portia, doch im weiteren Verlauf des Romans wird mehr und mehr die gemeinsame Position der beiden antithetischen Figuren aufgezeigt. Während ihres Aufenthalts in Sealeon-Sea hat Portia – ausgelöst von einer Pastellzeichnung, die Mrs Heccomb von Anna anfertigte, als diese zwölf Jahre alt war – einen Traum, in dem sie zusammen mit der jungen Anna ein Buch liest. Das Wissen, das die beiden in diesem Traum zu teilen scheinen, ist die Erfahrung, mutterlos zu sein. (Zu Beginn des zweiten Teils haben die Lesenden erfahren, daß auch Anna als junges Mädchen ihre Mutter verlor und unter diesem Verlust sehr gelitten hat.) Annas Leid wird nach Portias Meinung aus der Pastellzeichnung deutlich, die "that little suffering Anna" [206] zeigt. In derselben Passage, in der es um die Zeichnung von Anna geht, findet sich ein Kommentar der Erzählerin, der in Zusammenhang mit dem weiter oben entwickelten Subjektivitätskonzept steht:

Even by day, though, the unlike likeness disturbs one more than it should: what is it unlike? Or is it unlike at all – is it the face discovered? The portrait, however feeble, transfixes something passive that stays behind the knowing and living look. No

drawing from life just fails: it establishes something more; it admits the unadmitted. [...] Mrs Heccomb's experiment in pastels had altered Anna for ever. By daylight, the thing was a human map, scored over with strawy marks of the chinks. But when electric light struck those shadeless triangles – hair, the face, the kitten, those looking eyes – the thing took on a misguided authority. As this face had entered Portia's first dream here, it continued to enter her waking mind. She saw the kitten hugged to the breast in a contraction of unknowing sorrow. [207]

Obwohl es sich nicht um ein Spiegelbild Annas, sondern "nur" um eine Zeichnung von ihr als jungem Mädchen handelt, betont die Erzählerin explizit die Spannung zwischen Gleichheit und Ungleichheit, die auch bei der Spiegelung entsteht. Wie der Spiegel offenbart die Zeichnung das, was das Subjekt häufig verleugnet: das 'andere'. So verleugnet auch Anna ihr anderes gefühlvolles, verletzbares Selbst, das in Mrs Heccombs Zeichnung zum Ausdruck kommt. Es wird deutlich, warum Portias Tagebuch auf Anna eine solch extreme Wirkung hat:

'That diary could not be worse than it is. That is to say, it couldn't be worse for me. At the time, it only made me superficially angry – but I've had time since then to think it over in. And I haven't quite finished yet – I keep remembering more things.' [10]

Annas übertrieben erscheinende Reaktion auf die Lektüre des Tagebuchs gibt folglich Aufschluß über ihre wahre Befindlichkeit:

The moment of mirror-gazing reflects the individual's inner world, signaling that all goes well there or, by its exaggerated importance, indicating a disorder in the individual's psychic world. When the experience of looking into the mirror produces undue anxiety or undue pleasure, that will suggest to a psychoanalyst that the process of knowing oneself and of making sense of prior experience has been reduced to the static experience of seeing [...]. In contrast, a satisfying mirror encounter [...] links self and other; past, present, and future.²⁵

Annas Begegnung mit dem Spiegel ist gerade deshalb für sie unbefriedigend, weil sie ihr Selbst und ihr 'anderes' nicht miteinander vereinbaren kann. Sie kann das Bild, das der 'Tagebuchspiegel' zurückwirft, nicht akzeptieren: "[Portia] was so odd about me." [11] Denn das 'andere', dem Anna sich dort gegenüber sieht, entzieht sich ihrer Kontrolle. Sie hat es nicht selbst geschaffen, so wie sie sich für andere inszeniert, indem sie die Subjektposition einnimmt, die andere von ihr erwarten:

²⁵ Susan Squier, "Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's Works," *Twentieth Century Literature* 27.3 (1981) 272-288, 275.

For [Anna] had this little way of travestyng herself and her self-pities, till the view she took of herself, when she was with [St Quentin], seemed to concert exactly with the view he took of her sex. She wrote herself down like this, obligingly, to suit him, with a touch of friendly insolence. [8]

Die auf diese Weise hergestellte Identität zwischen ihrem Selbstverständnis und dem Bild, das die anderen von ihr haben, vermittelt Anna die Illusion eines einheitlichen Selbst. Selbst die Spiegel in Windsor Terrace – die Bühne, die Anna sich für ihre Selbstinszenierungen geschaffen hat²⁶ – unterstützen Annas Glauben an eine einheitliche Identität. So betont die Erzählerin zu Beginn des dritten Teils den fiktiven und inauthentischen Charakter der Bilder, die die Spiegel in Windsor Terrace liefern: "Blue spirit had removed the winter film from the mirrors: now their jet-sharp reflections hurt the eye; they seemed to contain reality." [229] Annas Versuch, die Einheit ihres Ich in der Spiegelung herzustellen, erweist sich somit als Verkennung. In seiner Funktion als Spiegel bestätigt das Tagebuch nicht Annas illusionäres Selbstverständnis, sondern führt ihr vielmehr die Fragmentierung ihrer Subjektivität vor Augen.²⁷ Der 'Tagebuchspiegel' beschwört den Verlust der Illusion eines einheitlichen Selbst herauf, den Anna zu bewältigen glaubt, indem sie Portia ausgrenzt: "As I read I thought, either this girl or I are mad. And I don't think I am, do you?" [10] Doch die Marginalisierung des 'anderen' mißlingt Anna zusehends, wie Buccleugh ausführt:

Instead of being a passive object, the diary has in a sense "performed" Anna as she reads it; she has entered into a dialogue, or better, a conflict, with the voice she finds in it and cannot escape that voice which still speaks now within herself, through her tension and 'nervosity'. Rather than Anna having control over a written object,

²⁶ Cf. Alfred Beckley McDowell, *Identity and the Past: Major Themes in the Fiction of Elizabeth Bowen*, unpubl. doct. diss. (Bowling Green State University, 1971) 110: "Anna finds an identity by impressing her imprint on the world around her, not by hesitant attempts to realize her inner theater of fantasy [...] but by ordering her world as surely as the playwright orders the world on his stage."

²⁷ Das Konzept der fragmentierten Subjektivität wird bereits in der ersten Spiegelszene zu Beginn des Romans thematisiert: "That morning's ice, no more than a brittle film, had cracked and was now floating in segments." [7] Das Eis, das hier als Spiegel fungiert, ist zersplittert und kann somit nur noch Fragmente reflektieren. Auch die Spiegelbilder von Anna und St Quentin im Wasser befinden sich ständig in Auflösung: "Ice pushed down the channel under the bridge, so that while they talked their reflections were constantly broken up." [7]. Das Spiegelmotiv erweist sich als geeignetes Mittel, um die Ich-Auflösung zu thematisieren. So konstatiert Konersmann,

daß der Spiegel nicht nur integrative Modelle supponiert, sondern auch, durch die ständige Gefahr der Trübung, gar des Zerbrechens, einerseits die Drohung des Scheiterns generell und andererseits die Möglichkeit der Komplexitätssteigerung des einfachen Spiegelarrangements bereithält: Der berstende Spiegel etwa zerfällt in Splitter, die ihrerseits spiegeln und, zusammengenommen, den bespiegelten Gegenstand aus vielfältigen Perspektiven reproduzieren. Das läßt sich dann ebenso als Verlust des *einen*, absoluten Standpunktes auslegen wie als Erweiterung des Gesichtsfeldes und als Zugewinn an Beobachtungspunkten. [Konersmann, *Spiegel und Bild* 33f.].

‘performing’ it in reading, and stopping its performance when she puts down the book itself, it continues to speak when she is not reading it.²⁸

Die Stimme des Tagebuch/‘anderen’ spricht am Ende des Romans sogar direkt aus Anna. Durch Portias Ultimatum, nur dann nach Windsor Terrace zurückzukehren, wenn die Quaynes ”das Richtige” tun, wird Anna gezwungen, sich zum ersten Mal in die Lage des jungen Mädchens zu versetzen:

‘If I were Portia? Contempt for the pack of us, who muddled our own lives then stopped me from living mine. Boredom, oh such boredom, with a sort of secret society about nothing, keeping on making little signs to each other. Utter lack of desire to know what it was about. Wish that someone outside would blow a whistle and make the whole thing stop. Wish to have my own innings. Contempt for married people, keeping on playing up. Contempt for unmarried people, looking cautious and touchy. Frantic, frantic desire to be handled with feeling, and, at the same time, to be let alone. Wish to be asked how I felt, great wish to be taken for granted –’
 ‘This is all quite new, Anna. How much is the diary, how much is you?’ [312]

Obwohl Anna am Ende des Romans gelernt hat, die Existenz Portias/ihrer ‘anderen’ zu akzeptieren, bleibt die Spannung²⁹ zwischen den beiden Figuren, zwischen Annas Selbst und ihrem ‘anderen’ bestehen: ”‘Though she and I may wish to make a new start, we hardly shall, I’m afraid. I shall always insult her; she will always persecute me.’” [312f.] Damit wird auch am Ende des Romans die Fragmentierung der Subjektivität nicht in der Konzeption eines einheitlichen, zentrierten Subjekts aufgehoben.

Auch die Strukturen von Portias Subjektivität werden mit Hilfe des Spiegelmotivs nachgezeichnet. So wird ihre fehlende Selbst-Erkenntnis durch den Hinweis aufgedeckt, daß sie ihr Spiegelbild nicht genau erkennen kann: ”[Portia] just saw her reflection cross the mirror, but the hall was a well of dusk.” [22]. Portias Spiegelbild gleitet über den Spiegel hinweg, es läßt sich in der dämmerigen Halle offensichtlich nicht greifen. Eine Konfrontation mit dem eigenen Spiegelbild, aus der heraus sich das junge Mädchen als Subjekt konstituieren könnte, wird im Text ausgespart. Damit fehlt Portia das, was S. Travis als ”basic attribute of selfhood“ bezeichnet: ”a reflected/refracted image”.³⁰ An späterer Stelle artikuliert Portia explizit ihre Suche nach dem, was sie selbst ist und worin ihre Bestim-

²⁸ Buccleugh 288f.

²⁹ In der oben zitierten Passage von Buccleugh bezeichnet dieser die Beziehung zwischen Anna und dem Tagebuch interessanterweise als Konflikt. Die Spannung zwischen dem Selbst und dem ‘anderen’ ist charakteristisch für die Lacansche Subjekttheorie: ”[The ego] maintains an active, aggressive, and libidinal relation to the other on whom it depends.” [Grosz 47].

³⁰ S. Travis, ”A Crack in the Ice: Subjectivity and the Mirror in H.D.’s *Her*,” *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound–H.D.–Williams Tradition* 6.2 (1987) 123-140, 124.

mung liegt: "[The Quaynes] would forgive me if I were something special. But I don't know what I was meant to be." [79] Die Ich-Problematik dieser Figur scheint auf verschiedenen Ursachen zu beruhen. So befindet sich Portia als Heranwachsende in einer Phase, in der die bisherigen Identifikationen, Sprech- und Symbolisierungsfähigkeiten in Frage gestellt werden.³¹ Portias Selbst erweist sich auch als prekär und begründungsbedürftig, da ihre bisherigen Erfahrungszusammenhänge durch den Tod ihrer Mutter und die damit verbundene Veränderung ihrer Lebensumstände instabil geworden sind. So konstatiert Konersmann in diesem Zusammenhang:

Das Subjekt ist sich also nicht immer schon selbst thematisch, geschweige denn problematisch, sondern entwickelt das Bedürfnis nach Selbstzuwendung erst da, wo es Diskrepanzen zwischen seiner Bewußtheit und der Wirklichkeit, auf die es sich nun als Ort seiner Selbstentfaltung bezieht, als unvermittelt erfährt.³²

Portias Ich-Problematik scheint jedoch auch in ihrer Beziehung zu ihrer verstorbenen Mutter begründet zu sein, die sich mit Hilfe der Lacanschen Subjekttheorie erhellen läßt. Wie sich zunächst in Portias Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit ihrer Mutter manifestiert, bildeten Irene und sie eine Einheit:

[Portia] and Irene, shady, had been skidding about in an out-of-season nowhere of railway stations and rocks, filing off wet third-class decks of late steamers, choking over the bones of *loups de mer*, giggling into eiderdowns that smelled of the person-before-last. Untaught, they had walked arm-in-arm along city pavements, and at nights had pulled their beds closer together or slept in the same bed – overcoming, as far as might be, the separation of birth. [56]

Der in der Passage beschriebene Versuch der Figuren, die durch die Geburt hervorgerufene Trennung zu überwinden, läßt die Vermutung zu, daß Portias Subjektivität sich in dieser symbiotischen Beziehung hauptsächlich durch die imaginäre Identifikation mit der Mutter konstituiert hat. Diese Annahme wird durch die Darstellung von Portias mehrfachen Bemühungen, die verlorene Einheit mit dem 'anderen' wiederherzustellen, unterstützt. So sucht Portia nach Irenes Tod zunächst in Anna einen Ersatz für ihre Mutter. Als sie von Anna jedoch enttäuscht wird, setzt sie ihre Hoffnung auf Eddie, der sich durch seine ähnliche Situation als Spiegel-anderes anbietet:

³¹ Cf. Julia Kristeva, *Die neuen Leiden der Seele*, trans. Eva Groepler (Hamburg: Junius, 1994) 155.

³² Konersmann, *Spiegel und Bild* 16.

To Thomas, these two [Eddie and Portia] appeared to be dreadful twins – they held up their heads with the same rather fragile pride; they included him in the same confiding smile. [95]

Das Bild der Zwillinge ist aufschlußreich in dieser Passage, denn Zwillinge sind gleich und doch nicht identisch, so daß ihr Verhältnis zueinander dem gleicht, das zwischen dem Selbst und dem ‘anderen’ im Prozeß der Spiegelung besteht. Mit Eddie hofft Portia, die innige, verschmelzende Beziehung fortführen zu können, die sie zu Irene hatte:

Safe for the minute, sealed down under her eyelids, Portia lay and saw *herself with Eddie*. She saw a continent in the late sunset, in rolls and ridges of shadow like the sea. Light that was dark yellow lay on trees, and penetrated their dark hearts. Like a struck glass, the continent rang with *silence*. The country, with its slow tense dusk-drowned ripple, rose to their feet where they sat: she and Eddie sat in the door of a hut. She felt the hut, with its content of dark, behind them. The unearthly level light streamed in their faces; she saw it touch his cheekbones, the tips of his eyelashes, while he turned her way his eyeballs blind with gold. She saw his hands hanging down between his knees, and her hands hanging down peacefully beside him as they sat together on the step of the hut. *She felt the touch of calmness and similarity: he and she were one without any touch but this*. What was in the hut behind she did not know: this light was eternal; they would be here for ever. [85f., meine Hervorhebung]

In Lacans Subjekttheorie beherrscht die Dimension des Imaginären jede Identifikation des Ich mit einem anderen, so auch die Verliebtheit: ”Die Veränderung, die das menschliche Subjekt in der Verliebtheit erfährt, geht nicht – auch wenn das Subjekt dies so wahrnimmt – vom Ich aus, sondern von der faszinierenden Kraft der Bilder, der Imago.”³³ Auch die in der Passage konstatierte Einheit, die Portia mit Eddie bildet, ist nur ein Produkt ihrer Imagination und damit illusionär. Das Bild der dunklen Hütte sowie die Ruhe und Friedlichkeit, die in Portias Tagtraum enthalten sind, erinnern sowohl an die Geborgenheit im Mutterleib als auch an die Mutter-Tochter-Symbiose, deren Fortsetzung die narzißtisch-identifikatorische Beziehung zu Eddie sein soll. Selbst-Behauptung durch Sprache ist in einer solchen dyadischen Beziehung nicht notwendig. Portias Wunsch, ihr Selbst ausschließlich in der imaginären Identifikation mit Eddie/dem ‘anderen’ konstituieren zu können, ist jedoch unerfüllbar. Um in der Gesellschaft interagieren zu können, muß Portia die Einheit mit dem ‘anderen’ zugunsten mittelbarer Beziehungen aufgeben. In Lacans Theorie gibt erst Sprache dem Individuum die Funktion eines Subjekts. Wendet man diesen Zusammenhang auf Bowens Roman an, so läßt sich sagen, daß Portia versucht, mit

³³ Bechem 24.

Hilfe ihres Tagebuchs – d.h. mittels Sprache – sich als Subjekt zu konstituieren. Sowohl für Annas als auch für Portias Subjektivität hat das Tagebuch damit eine zentrale Bedeutung: "Both looking into mirrors and reading/writing are attempts to create the self without another person literally present."³⁴ Die ersten Eintragungen, die am Ende von "The World" zitiert werden, erscheinen zwar noch merkwürdig unpersönlich.³⁵ Sie enthalten ausschließlich Beschreibungen von Portias Tagesablauf ohne Verweis auf ihre Befindlichkeit. Im Laufe des Romans verändern sich die Eintragungen jedoch, und Portias Stil wird komplexer. Das junge Mädchen reflektiert, was geschehen ist und was sie dabei gefühlt hat. Die Entstehung eines Selbst-Bewußtseins durch Sprache deutet sich an. In *The Death of the Heart* erweist sich Sprache in erster Linie als "ermöglichendes [...] Moment im Prozeß der Ichbildung"³⁶. In den späteren Romanen *The Heat of the Day* und *Eva Trout or Changing Scenes*, die im folgenden auch hinsichtlich des Konzepts der Subjektivität analysiert werden, steht dagegen der selbst-entfremdende Aspekt von Sprache im Vordergrund.

Portias Flucht aus Windsor Terrace und ihr Ansinnen, bei Major Brutt zu bleiben, stellen einen letzten Versuch dar, eine narzißtisch-identifikatorische Beziehung zu einem anderen herzustellen. Nachdem Eddie dem jungen Mädchen deutlich zu verstehen gegeben hat, daß er ihren Erwartungen nicht gerecht werden kann, flüchtet sie sich zu dem Menschen, der sich als einziger noch als Spiegel-anderes anbietet, Major Brutt³⁷: "'You are *the other person* that Anna laughs at [...]. *You and I are the same.*' [288; meine Hervorhebung] Die Art und Weise, wie Portia sich in Major Brutts Hotelzimmer einrichtet, zeugt von dieser Intention:

[Portia] made small arrangements for comfort – peeled off his eiderdown, kicked her shoes off, lay down with her head into his pillow and pulled the eiderdown snugly up to her chin. By this series of acts she seemed at once to shelter, to plant here, and to *obliterate herself* – most of all that last. Like a sick person, or someone who has decided by not getting up to *take no part* in a day, *she at once seemed to inhabit a different world.* [296, meine Hervorhebung]

³⁴ La Belle 155.

³⁵ Ann Ashworth klassifiziert Portias Tagebuch als "styleless, inept, and mundane record of the accidents of events whose essence as yet remains incomprehensible to Portia". [Ann Ashworth, "But Why Was She Called Portia?": Judgment and Feeling in Bowen's *The Death of the Heart*," *Critique: Studies in Modern Fiction* 28.5 (Spring 1987) 159-166, 161]. Mona van Duyn beschreibt es als "pure register of happening, the unmitigated, unbearable inquiring stare at experience. Its childish sentence structure represents its method – all clauses, that is all observations, entered without discrimination or judgment of importance or relationship." [van Duyn 23].

³⁶ Schottelius 12.

³⁷ Auch die Erzählerin unterstreicht die Gemeinsamkeiten zwischen Major Brutt und Portia: "[Major Brutt] constituted [...] the same standing, or, better still, undermining reproach as Portia." [260].

Wie die Passage jedoch auch verdeutlicht, hat Portia keine Möglichkeit, sich als Subjekt zu konstituieren, solange sie versucht, sich aus ihrer Umwelt zurückzuziehen. Der Zusammenhang zwischen der "anderen Welt" und dem "Auslöschen des Selbst" ist evident. (So erinnert die Tatsache, daß Portia unter der Bettdecke Schutz sucht, an die Zeit, als sie noch mit ihrer Mutter das Bett teilte, und zeugt von ihrem Wunsch, eine solche symbiotische Beziehung wiederherzustellen.) Wie früher Irene und Portia zieht Major Brutt von Hotel zu Hotel und ist in keinen gesellschaftlichen Kontext eingebunden. Die Fortsetzung dieses "Vagabundendaseins" würde es Portia möglich machen, sich einem gesellschaftlich geregelten Sein weiterhin zu entziehen. Die Funktion eines Subjekts erhält sie jedoch nur, wenn sie eine Subjektposition in der Gesellschaft einnimmt.

Das Spiegelmotiv in *The Death of the Heart* ist eng mit dem Gebrauch eines weiteren Motivs verbunden: Rollenspiel und Maskierung. Neben Anna gibt es in *The Death of the Heart* eine weitere Figur³⁸, die sich ständig maskiert und verschiedene Selbstentwürfe ausprobiert: Eddie. Auch für ihn liefert Windsor Terrace eine geeignete Kulisse für seine Selbstinszenierungen:

Eddie turned away and stood looking out of the window at the park. Shoulders squared, hands thrust in his pockets, he took the pose of a chap making a new start. [Anna's] aquamarine curtains, looped high up over his head with cords and tassels, fell in stately folds each side of him to the floor, theatrically framing his back view. [69f., meine Hervorhebung]

In einem Gespräch mit Portia gibt Eddie sein Rollenspiel unumwunden zu: "I am dramatic. The whole of Shakespeare is about me." [101f.] Insbesondere für Anna schlüpft er in wechselnde Rollen:

At first, these visits [at Windsor Terrace] worked very well: Anna had never cared to be the romantic woman, but now Eddie became her first troubadour. He lent himself, gladly and quickly, or appeared to lend himself, to Anna's illusions about living. He did more: by his poetic appreciation he created a small world of art round her. The vanities of which she was too conscious, the honesties to which she compelled herself, even the secrets she had never told him existed inside a crystal they both looked at – not only existed but were beautified. On Anna, he had the inverse effect that Portia's diary was to produce later. He appeared to marvel at Anna – and probably did. If he went into black thoughts, he came out again, for her only, with a quick sweet smile. He showed with her, at its best, his farouche grace; the almost unwilling sweetness he had for her used to make her like hearing people, other people, call Eddie cold or recalcitrant . . . [65f.]

³⁸ Beide Figuren, deren Subjektivität durch das Spiegelmotiv thematisiert wird, tragen einen Namen, der selbst Resultat einer Spiegelung ist (Palindrom): AN/NA; ED/D(I)E.

In dieser Passage erscheint das Spiegelmotiv in abgewandelter Form. Als Spiegel fungiert hier eine Kristallkugel, die Annas Eitelkeit und ihre selbst auferlegte Ehrlichkeit zwar abbildet, aber gleichzeitig auch verschönert. Die "Welt der Kunst", die Eddie um Anna herum aufbaut, erhält damit etwas Artifizielles und Scheinhaftes. Die Beziehung zu Eddie hat auf Anna zunächst den umgekehrten Effekt, den die Lektüre von Portias Tagebuch später auf sie haben wird, da sie hier nicht mit der Wahrheit über sich selbst konfrontiert wird.

Annas Beziehung zu Eddie erscheint als ein Spiel, das nur funktioniert, wenn beide ihre zugewiesenen Rollen einhalten: Troubadour und *duenna* (eine Rolle, die Anna zwar nicht gewählt hat, die jedoch ihrem Wesen entspricht, da das Verhältnis zwischen dem Troubadour und der angebeteten Dame ein rein asexuelles bleibt). Die Beziehung läuft folglich aus dem Ruder, als Eddie die Befugnisse seiner Rolle überschreitet, indem er versucht, Anna zu küssen. Die Situation bessert sich erst, als beide neue Rollen übernehmen, diesmal Förderin und Protégé. Die Leichtigkeit, mit der Eddie sich immer wieder in neuen Impersonationen für sein Gegenüber inszeniert, deutet darauf hin, daß sein Ich ausschließlich ein "Produkt fremder Erwartungen und Vorstellungen"³⁹ ist.

Eddies Rollenspiel endet nicht einmal in seiner Wohnung, wohin er sich zurückziehen und eigentlich er selbst sein könnte. Da er jedoch häufig Besuch hat, ist auch seine Wohnung für ihn kein Rückzugsort mehr. Die Nachlässigkeit, die das Interieur seiner Wohnung kennzeichnet, ist somit nichts anderes als eine weitere Maske:

Eddie's work of presenting himself to the world did not, in fact, stop when he came back here, for he often had company – but he chose by all kinds of negligence to imply that it did. Whatever manias might possess him in solitude, making some haunted landscape in which cupboards and tables looked like cliffs or opaque bottomless pools, the effect (at least to a woman) coming in here was, that this was how this fundamentally plain and rather old-fashioned fellow lived when en pantoufles. [277f.]

Als eine Maske ist auch sein "making faces" zu verstehen, das sein prekäres Selbst schützen soll: "I do that [making faces] when I wish I had no face. I can't bear people getting a line on me." [99] Um sich in seinen wechselnden Impersonationen seiner selbst zu verge-wissern, benötigt Eddie Portia. So kann er sich maskieren und dabei scheinbar doch mit

³⁹ Saskia Schottelius, *Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie* (Frankfurt/M.: Peter Lang, 1990) 11.

sich identisch bleiben, da Portia durch ihr Verständnis ihm die illusionäre Identität in der Maske garantiert. Andernfalls drohen Selbstverlust und Inauthentizität:

‘You must never make me feel you don’t understand.’
 ‘What would happen if I did make you feel I didn’t?’
 Eddie said: ‘I should stay unreal for ever.’ He rolled her gloves up into a tight ball, and squeezed them in the palm of one hand. Then he looked in horror past the brim of her hat. She turned her head to see what he saw, and they both saw themselves in a mirror. [99]

Auch in der oben zitierten Passage, in der es explizit um Eddies Subjektivität geht, findet sich eine Spiegelszene. Eddies Blick in den Spiegel wird nur indirekt beschrieben. Er blickt an Portia vorbei; sie dreht ihren Kopf, um zu sehen, was er sieht; dann sehen sich beide im Spiegel. Was Eddie im Spiegel wahrnimmt, wird von der Erzählerin ausgespart. Eindeutig ist nur – wie bei Annas Blick in den ”Tagebuchspiegel” – seine Reaktion auf sein Spiegelbild: ”horror”. William Heath stellt folgende Hypothese über diese Spiegelszene auf:

For Eddie who makes faces because ”I can’t bear people getting a line on me” [...] the mirror becomes an ideal romantic world where [he] can see reflected, albeit in reverse, the only sel[f] [he] can accept.⁴⁰

Diese Hypothese läßt sich meiner Meinung nach nur schwer halten, denn würde Eddie mit Horror auf sein Spiegelbild reagieren, wenn der Spiegel ihm das einzige Selbstbild lieferte, das er akzeptieren kann? Das Entsetzen scheint vielmehr daher zu rühren, daß er den drohenden Verlust der Einheit des Selbst bereits erlitten hat: ”Die Maske feiert ihren Triumph: sie treibt es bis zur Vernichtung des Ich angesichts der ‘Wirklichkeit’ seines eigenen Bildes.”⁴¹ So spricht die Erzählerin wiederholt von der Leere in Eddie⁴²:

There were times when Anna almost hated Eddie, for she was conscious of the vacuum inside him. [...] Eddie’s eyes ran over her doubtful face – the light seemed to

⁴⁰ William Webster Heath, *Elizabeth Bowen: An Introduction to Her Novels* (Madison: University of Wisconsin Press, 1961) 88.

⁴¹ Heinrich Holzapfel, *Subversion und Differenz: Das Spiegelmotiv bei Freud – Thomas Mann – Rilke und Jacques Lacan* (Essen: Verlag Die blaue Eule, 1986) 209.

⁴² Während seiner Auseinandersetzung mit Portia in *Seale-on-Sea* versichert Eddie dem jungen Mädchen, daß sie der einzige Mensch sei, mit dem er es ernst meine. In dieser Szene scheint für einen kurzen Augenblick so etwas wie Eddies Selbst zum Vorschein zu kommen:

‘You are the only person I’m ever serious with. I’m never serious with all these other people: that’s why I simply do what they seem to want me to do. . . You do know I’m serious with you, don’t you, Portia?’ he said, coming up and staring into her eyes. In his own eyes, shutters flicked back, exposing for half a second, right back in the dark, the Eddie in there. [199].

concentrate in their brilliant shallows; his pupils showed their pin-points of vacuum. [67ff.]

Eddies Subjektivität erweist sich nicht als "essential inner being", sondern als etwas Prekäres, von dessen Verlust das Subjekt ständig bedroht ist. Das wahre Ich als Wesenskern, das ein zentristisches und monolithisches Subjektmodell kennzeichnet, ist nicht mehr vorhanden. Eddie läßt sich somit als eine Figur begreifen, die für die modernistische Literatur charakteristisch ist. Diese Figuren

answer the threat of loss of self with a precept – imaginative self-creation – which implies a certain strategy: to create and to take over roles which supply the individual with forms of social identity.⁴³

Die grundlegendste Form der sozialen Identität – einen Familiennamen – kann ihm jedoch keine Maskierung vermitteln. Eddie ist die einzige Figur in *The Death of the Heart*, die signifikanterweise keinen Familiennamen hat.

Die Tatsache, daß Eddie – wie schon Sydney Warren in *The Hotel* – nur als Projektionsfläche der 'anderen' dient⁴⁴, macht ihn für andere, aber auch für sich selbst unberechenbar:

'Well, you [Portia] haven't the slightest notion how I [Eddie] behave sometimes, and it isn't till I behave that I know quite how I feel. You see, my life depends entirely on what happens.' 'Then you don't know how you may be going to feel?'
'No, I've no idea, darling. It's perfectly unforeseeable.' [192]

Sowohl Rollenspiel als auch Maskierung zeugen von der Fragmentierung der Subjektivität, wie sie bereits durch das Spiegelmotiv dargestellt wurde:

In the mask, in discourse, ego and social behaviour, the subject proliferates in the multiple forms he gives himself or has imposed upon him. These forms are nothing but phantoms, reflections of the true being which reveal to analysis a temporal and logical organization that is completely distinct from the 'self'.⁴⁵

Im Rollenspiel und in der Maskierung löst sich folglich die Kontinuität und Gleichheit des Ich auf. Stattdessen findet durch die Vielzahl der Impersonationen eine Multiplikation des Selbst statt.

Die Darstellung der Subjektconstitution in *The Death of the Heart* zeigt, daß die Subjektivität des Individuums eine Intersubjektivität und damit abhängig sowohl vom Spiegel-

⁴³ Manfred Pütz, *The Story of Identity: American Fiction of the Sixties* (Stuttgart: Metzler Verlag, 1979) 52.

⁴⁴ Chessman beschreibt Eddie als "oddly inhuman, [...] an image [...] of perpetually changing but hollow form." [Chessman, *Talk and Silence* 141].

anderen als auch vom Anderen am Ort der Sprache ist.⁴⁶ Anna wird durch Portias Anwesenheit gezwungen, sich ihres ‘anderen’, das sie bis jetzt verleugnet hat, bewußt zu werden. Sie muß die Illusion eines einheitlichen Selbst aufgeben und die Fragmentierung ihrer Subjektivität akzeptieren. Portia wiederum kann ihr Selbst nicht durch die imaginäre Identifikation mit dem Spiegel-anderen, sondern nur durch Sprache und in einem gesellschaftlichen Kontext konstituieren.

Eddie nimmt ständig wechselnde Subjektpositionen ein, die abhängig von seinem Gegenüber sind. Seine Subjektivität weist eine Instabilität auf, die er hinter Masken und Rollen zu verbergen sucht. Anstelle einer einheitlichen und dauerhaften Ich-Identität wird hier das Selbst als Inszenierung einer ”Pluralität von Seinsmöglichkeiten”⁴⁷ konzipiert.

Subjektivität in *The Heat of the Day*

Trotz seiner *story* – die Geschichte der Stella Rodney, die von dem geheimnisvollen Harrison erfahren muß, daß ihr Geliebter, Robert Kelway, sein Vaterland verrät – und seines *setting* – London während des zweiten Weltkrieges – ist *The Heat of the Day* kein herkömmlicher Spionageroman und/oder Kriegsroman⁴⁸. Spionage und Krieg bilden nur die Bedingungen und den Hintergrund für die Entwicklung des eigentlichen Themas, das Elizabeth Bowen selbst folgendermaßen formulierte: ”[The Heat of the Day] is not about blitzes, etc., but about the peculiar psychological climate of those years, and the problems set up in people’s personal lives.”⁴⁹

Selbst-Erhaltung war ein ganz besonderes Problem für die Menschen in England während des zweiten Weltkrieges:

⁴⁵ Lemaire 69.

⁴⁶ Das Konzept der Intersubjektivität manifestiert sich auch in dem von Bennett und Royle beschriebenen Aspekt, daß die Subjektivität der Figuren bei Bowen davon abhängig ist, ob andere sich ihrer bewußt sind. Cf. Bennett / Royle 16. Geraten die Figuren in Vergessenheit, scheinen sie nicht mehr zu existieren, wie sich bereits in *The Hotel* manifestiert: ”[Mrs Kerr] called ‘Sydney . . . Sydney,’ as though she did not care to question or command but expected Sydney to take form somehow out of a limbo to which forgetfulness had consigned her” [8; meine Hervorhebung].

⁴⁷ Manfred Pfister, ”Kult und Krise des Ich: Zur Subjektconstitution in Wildes ‘Dorian Gray’,” *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, ed. Manfred Pfister (Passau: Wissenschaftlicher Verlag Rothe, 1989) 254-268, 261.

⁴⁸ So beurteilt Lee den Roman folgendermaßen: ”If *The Heat of the Day* is set as a spy-fiction against the work of Conrad or Kipling, Buchan or Greene, Fleming or le Carré, it is obviously risible: there can be little satisfaction in reading it ‘for the story’.” [Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 175f.].

⁴⁹ Autobiographische Anmerkung in der Bowen-Sammlung im Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, zitiert in: Lassner, *Elizabeth Bowen* 123.

To survive, not only physically but spiritually, was essential. People whose homes had been blown up went to infinite lengths to assemble bits of themselves – broken ornaments, odd shoes, torn scraps of the curtains that had hung in a room – from the wreckage. In the same way, they assembled and checked themselves from stories and poems, from their memories, from one another's talk. Outwardly, we accepted that at this time individual destiny had to count for nothing; inwardly individual destiny became an obsession in every heart. You cannot depersonalize persons. Every writer during this time was aware of the passionate attachment of men and women to every object or image or place or love or fragment of memory with which his or her destiny seemed to be identified, and by which the destiny seemed to be assured.⁵⁰

Die Zersplitterung der Subjektivität, die Elizabeth Bowen in der oben zitierten Passage für die Menschen konstatiert, die in den Kriegswirren identitätsstiftende Zusammenhänge verloren haben und ihr Selbst "stückchenweise" zusammensuchen mußten, scheint nur durch die Ausnahmesituation des Krieges bedingt zu sein. Die Fragmentierung der Subjektivität stellt sich in *The Heat of the Day* jedoch als generelle Verfaßtheit des Individuums dar, wie im folgenden Kapitel aufgezeigt wird.

Zu Beginn des Romans wird die weibliche Nebenfigur, Louie Lewis, auf eine eigentümlich unpersönliche Art und Weise eingeführt:

That recurrent look of [Harrison's] at first directly encountered no other eye. None the less it had begun to be noted, to be wondered at, then to be lain in wait for – it was at last to be trapped. His right-hand neighbour opened her mouth abruptly.⁵¹

Die Beschreibung der Handlungen ohne Erwähnung der handelnden Person dient dazu, zunächst einmal Harrisons Blick zu konstituieren: der Blick ist grammatikalisches Subjekt der passivischen Satzstrukturen. Dabei ist klar, daß Harrisons Blick nur von einer anderen Person bemerkt worden sein kann. Erst am Ende der Passage erfahren die Lesenden, daß es sich bei dieser Person um eine Frau handelt, die neben Harrison sitzt. Diese Figur bleibt auch weiterhin merkwürdig 'körperlos', eine Stimme, die mit Harrison spricht, und ein Objekt seines Blickes:

The orchestra, by coming to the alert, beginning to turn over their sheets of music, looked like beginning to play again – this hope of an end of further annoyance made him turn to look at the speaker, for the first time. He more than looked, he continued

⁵⁰ Elizabeth Bowen, "Preface" to the American Edition of *The Demon Lover, Collected Impressions* (London: Longmans, Green, 1950) 47-52, 50; meine Hervorhebung.

⁵¹ Elizabeth Bowen, *The Heat of the Day* (Harmondsworth: Penguin, 1987) 10; meine Hervorhebung. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

to look, he stared at this person, so disingenuous, of so impassioned a wish to be in the right. [10]

Erst unter Harrisons Blick scheint die Person der Louie Lewis zu entstehen, denn erst jetzt wird die schon seit einiger Erzählzeit eingeführte Figur aus Harrisons Perspektive beschrieben. Wie in Lacans Theorie erweist sich der Blick hier als eine "das menschliche Subjekt strukturierend[e] Maßnahme."⁵²

[Harrison] confronted a woman of about twenty-seven, with the roughened hair and still slightly upward expression of someone who has been lying flat on the grass. Her full, just not protuberant eyes looked pale in a face roughly burned by summer; into them the top light of the roofless theatre struck. Forehead, nose, cheekbones added no more than width. Her mouth was the only other feature not to dismiss; it was big; it was caked round the edges, the edges only, with what was left of lipstick inside which clumsily falsified outline the lips turned outwards, exposed themselves – full, intimate, woundably thin-skinned, tenderly brown-pink as the underside of a new mushroom and like the eyes once more, of a paleness in her sun-coarsened face. It was the lips which struck him and could have moved him, only that they did not. Halted and voluble, this could but be a mouth that blurted rather than spoke, a mouth incontinent and at the same time artless. [11]

Inwieweit der Blick eines anderen notwendig ist, damit Louie ihre Subjektivität konstituieren kann⁵³, wird deutlich, wenn man die Beschreibung ihrer Person mit der Beschreibung Harrisons vergleicht. Während Louies Gesicht von Harrisons Blick mehr oder weniger 'entblößt' wird, bleibt er unter ihrer Wahrnehmung im Dunkeln:

Their look at each other, across the chair between them, took a second or two. She, during it, faced a man of round thirty-eight-or-nine, in a grey suit, striped shirt, dark-blue tie, and brown soft hat. His unconsciousness, which had been what had mainly drawn her, was now, like the frown with which he had sat through the music, gone; it was succeeded by a sort of narrow, somewhat routine, alertness she did not like. His 'interestingness' – *had that been a lie of his profile?* No, not quite; now that she had him full-face a quite other curious trait appeared – one of his eyes either was or behaved as being just perceptibly higher than the other. This lag or inequality in his vision gave her the feeling of being looked at twice – being viewed then checked over again in the same moment. *His forehead stayed in the hiding, his eyebrows deep in the shadow of his pulled-down hat; his nose was bony; he wore a close-clipped*

⁵² Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan und die Philosophie der Psychoanalyse I* (Weinheim: Quadriga, 1989) 127. Auch Bechem spricht von dem "Blick des Subjekts, der, gemäß der Theorie des Imaginären, das 'Ich' [...] mittels der Spiegelidentifikation als 'anderen' konstituiert." [Bechem 64].

⁵³ Auch Bennett und Royle sehen bei Bowen einen Zusammenhang zwischen Subjektkonstitution und der Wahrnehmung durch andere: "People in Bowen must be constructed by others' fictionalizing perceptions: identities are founded on the fictions of others." [Bennett / Royle 10]. In diesem Zusammenhang jedoch von "Identität" zu sprechen ist meiner Meinung nach nicht vertretbar. Die Subjektkonstitution durch das Wahrgenommenwerden betont den prekären Status der Subjektivität der Figuren, der mit dem Konzept einer Ich-Identität nicht zu vereinbaren ist.

little that-was-that moustache. The set of his lips – from between which he had with less than civil reluctance withdrawn the cigarette – bespoke the intention of nothing should he happen to have to speak again. *This was a face with a gate behind it – a face that, in this photographic half-light, looked indoor and weathered at the same time; a face, if not without meaning, totally and forbiddingly without mood . . .* [12; meine Hervorhebung]

Die unterschiedliche Bedeutung, die der Blick des anderen für die eigene Subjektivität hat, wirkt sich auf das Verhalten der beiden Figuren aus. Während Louie den Blickkontakt zu Harrison sucht, seinem Blick regelrecht "auflauert", bemüht sich dieser, Louies Augen auszuweichen:

That recurrent look of his at first directly encountered no other eye. None the less *it had begun to be noted, to be wondered at, then to be lain in wait for – it was at last to be trapped.* His right-hand neighbour opened her mouth abruptly. [...] *He at once looked, distasteful, the other way.* [...] He felt for his packet of cigarettes, lit one, let the match drop between his knees, then shifted one foot to stamp it out. *All was done without looking her way again.* In a voice quick with injury she continued: 'All right, I just thought you might want to know.' He replied by a pull on his cigarette and *a prolonged gaze away past the Czech soldier.* [10; meine Hervorhebung]

Die Offenheit und Hartnäckigkeit, mit der Louie ihren Blick auf Harrison richtet, sollen ihr helfen, sich durch den Kontakt zu ihm ihres Selbst zu versichern: "It had been her self not her sex that she had wished to assert." [12] Ihre Subjektivität erweist sich damit als etwas Prekäres, dessen sie sich immer wieder vergewissern muß. Die Verbindung zwischen Louies Subjektivität und den Blicken der anderen wird auch noch an anderer Stelle im Roman hervorgehoben:

Now when she came out from the factory even dusk was over; under the tattered dark of the skies everyone in the streets on the way home looked as purposeful as Harrison; Louie was swept along in one shoal of indifferent shadows against another. Momentarily, dimmed-down blue light from inside a bus or some flash from an opened-then-shut door brought her own eyes into being – vacant, asking, ignorant, and askance. *Anything else she had with which to draw a second glance from the world – wide Jutish features, big thin-skinned lips – was cancelled:* the darkness did not love her. *To be seen was for her not to be.* [145; meine Hervorhebung]

Die Dunkelheit, die im Spätherbst herrscht, wenn Louie nach der Arbeit nach Hause geht, macht es ihr unmöglich, in Blickkontakt zu anderen Menschen zu treten. Die Blicke der anderen schweifen über sie hinweg, da im Dunkeln ihre körperlichen Attribute ausgelöscht werden, mit denen sie Blicke auf sich lenken könnte. Die Dunkelheit annulliert somit ihre Subjektivität. Auch die Gleichgültigkeit der anderen führt dazu, daß Louie sich als nicht existent fühlt. Selbst in ihrem Zuhause ist sie für niemanden von Bedeutung, seitdem ihr

Ehemann im Krieg ist: "Here [in Chilcombe Street] resided the fact of her being of meaning only to an absent person, absent most appallingly from this double room." [146] Durch Toms Abwesenheit wird Louies Bedeutung negiert. Toms Fotografie ist bloß ein Substitut seiner Person und vermittelt ihr keine Selbst-Bestätigung:

She could have suspected a touch of reproof or malice in Connie's repetitive, ostentatious drawing of attention to [Tom's] photograph at which she herself rarely or never looked. She avoided it. She had seen ever so many times where it said how a photograph comforts you; but the reverse was true. She exposed the photograph out of respect for convention, under which heading came what indubitably would have been Tom's feeling. More, she wrote to him: 'I look at your picture daily.' [...] Not a point-blank lie: whatever else she forgot she piously daily dusted the chimneypiece, which involved lifting the photo-frame, and what you handle you must in some way see. To see, however, is not to look. He had provided her with the photograph, which he had taken just before going away [...]. His going off on his own initiative to the studio had been one among the last of his farewell acts – consequently, what the camera had recorded had been the face of a man already gone. The open moodless cast of his features stood out indefinitely remote against the photographer's curdled back-drop, the eyes looking straight, measuringly, unexpectantly at nothing. To attempt to enter or intercept that look at no one was to become no one – after which, how was anything to be the same again, ever? [158f.]

Das Foto, das Tom vor seiner Abreise von sich hat machen lassen, zeigt einen Mann, der innerlich bereits Abschied genommen hat. Sein Blick geht ins Leere. Ein solcher Blick aber, der auf niemanden gerichtet ist, macht auch die Betrachtende zu einem Niemand. Louie vermeidet es, das Foto anzuschauen, da es sie als Person annulliert. Um die Heimkehr in ihre leere Wohnung hinauszuzögern, hat Louie es sich im Herbst zur Gewohnheit gemacht, ein Café aufzusuchen. In diesem Café ist es ihr möglich, sich im Spiegel zu betrachten und sich so durch ihren eigenen Blick ihres Selbst zu versichern:

In order to delay her return home, she had formed the habit of dropping into a café in Tottenham Court Road to eat supper: the place was mirrored – she had the satisfaction of seeing, in bright steaminess, herself, Louie, walk in, look round, and sit down. [147]

Die Spiegelung, aber auch Blicke als das Gespiegeltwerden in den Augen der anderen rekapitulieren für Louie den Vorgang der Subjektconstitution, wie er sich auch im Spiegelstadium vollzieht: "Lacking insight or a sense of the 'I' within, Louie defines herself by her reflection in others' eyes".⁵⁴ Die oben zitierte Spiegelszene verdeutlicht die imaginäre Dimension, in der sich Louies Subjektivität konstituiert. Die Tatsache, daß es

sich bei der Person, die Louie im Spiegel sieht, um sie selbst handelt, wird durch die Apposition des Eigennamens besonders betont. Die Betonung dieser Selbst-Verständlichkeit erweckt den Verdacht, daß Louie sich der (illusorischen) Identität zwischen Selbst und Abbildung, zwischen dem Ich und dem 'anderen' versichern will. Tatsächlich manifestiert die Spiegelung jedoch die Fragmentierung ihrer Subjektivität, indem Louie aufgespalten wird in das Ich und das 'andere'.

Auch der Blick eines anderen Menschen wird für Louie "zur Matrix eines Gefühls der Einheit, Identität und Dauerhaftigkeit".⁵⁵ Sobald die Aufmerksamkeit ihres Gegenüber jedoch erlischt – sei er auch so unfreundlich und abweisend wie Harrison – verfällt Louie wieder in Teilnahmslosigkeit:

There was nothing for her to drop back again into the stupor in which she had been sitting before her notice lit on the thinking man. The quality of the stupor was not much altered – content at having forced him to notice her, she did not look back over their conversation or ask herself what it had come to or where she stood. [15]

Louies Handlungen sind folglich nicht zielgerichtet, sondern sollen ihr Seinsgewißheit verschaffen: "She did not look at things in the light of their getting or failing to get her somewhere; her object was to feel that she, Louie, was." [15] Ihre Selbstbestätigung vollzieht sich auf einer rein sensuellen Ebene. Auch in diesem Zusammenhang ähnelt ihre Subjektivität dem Lacanschen Ich des Spiegelstadiums, d.h. einer "sinnlichen Struktur [...], die von der körperlichen Erfahrung nicht zu trennen ist."⁵⁶ So verbringt Louie die einsamen Abende zu Hause damit, sich an ihre Kindheit am Meer zu erinnern:

Her return from the factory every evening had in one or another manner to be survived – all the fine evenings of this summer there had been the solution of a walk in the park; when it rained, she either sat in a movie or else lay on her bed in a series of heavy dozes alongside the hollow left by Tom's body. In this state, drugged by the rainy dusk, she almost always returned with sensual closeness to seaside childhood; once more she felt her heels in the pudding-softness of the hot tarred esplanade or her bare arm up to the elbow in rain-wet tamarisk. She smelt the shingle and heard it being sucked by the sea. [17]

Louie kann die Einsamkeit zu Hause und die damit verbundene mangelnde Seinsgewißheit nur "überleben", indem sie sich ihre sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen ihrer

⁵⁴ Joan Oberwager Stern, *A Study of the Problems in Values and the Means by Which They Are Presented in the Novels of Elizabeth Bowen*, unpubl. doct. diss. (New York University, 1974) 220f.

⁵⁵ Weber, *Rückkehr zu Freud* 15.

⁵⁶ Ragland-Sullivan 130.

Kindheit ins Gedächtnis ruft, die ihr dann eine Bestätigung ihrer Existenz vermitteln. Sie ist somit kein cartesianisches Subjekt, das sich über ihre Ratio ihres Seins versichern kann (*cogito ergo sum*). Ganz im Gegenteil. Die Tatsache, daß Louie sich ihrer Subjektivität immer wieder vergewissern muß, manifestiert, daß sie keine Ich-Identität als Gefühl der Gleichheit, Einheitlichkeit und Kontinuität besitzt. Ihr Mangel an Selbstgewißheit zeigt sich in ihrem Rendezvous im Park:

[The airman and Louie] returned to the slope of mound under the ilex where they had already been lying most of the afternoon; here once more she spread her coat out, and he, somewhat absently, set to tickling her behind the ear with a blade of grass. [...] She stared up into the tree. 'Not ticklish?' said the airman, dissatisfied. 'What, aren't I?' 'You ought to know,' he said, throwing the grass away. 'Don't you know anything?' [18]

Louie ist sich selbst ihrer körperlichen Empfindlichkeit nicht bewußt. Als sie später wieder allein ist, benutzt sie sich daher selbst als Versuchsobjekt: "She reached out for a new blade of grass and experimentally tickled her own ear, but was still not ticklish." [19] Erst das Experiment gibt ihr offensichtlich endgültig Aufschluß darüber, daß sie nicht kitzlig ist. Auch ihr fehlender Wunsch, zu den Rosen zurückzukehren, versetzt sie in Erstaunen: "Saddest of all, she found herself without any real desire to return to the roses." [19] An dieser Stelle wird die bereits angedeutete Spaltung in Subjekt und Objekt, die Louies Subjektivität kennzeichnet, auch auf der grammatikalischen Ebene des Textes deutlich. Die Konstruktion des Satzes beschreibt, wie Louie (als Subjekt des Satzes) etwas über sich selbst (als Objekt des Satzes) herausfindet.⁵⁷

Weiteren Aufschluß über Louies Subjektivität liefert die folgende Passage:

She had never had any censor inside herself, and now Tom her husband was gone – he was in the Army – she had no way of knowing if she were queer or not: Possibly she addressed herself to unknown people in the hope of perceiving what *they* thought – she had perceived just enough queerness in this last man to make her fancy he might not be a good judge. She often was disconcerted, but never for long enough to have to ask herself why this happened. Left to herself, thrown back on herself in London, she looked about in vain for someone to imitate; she was ready, nay, eager

⁵⁷ Auch in anderer Hinsicht gibt die sprachliche Ebene des Romans Aufschluß über Louies Subjektivität. So wird in Passagen, die Louies Gedanken in *free indirect discourse* wiedergeben, auf Louie wiederholt mit ihrem Eigennamen verwiesen, was (für das Verständnis) nur notwendig wäre, wenn es zwei oder mehrere Referenten für das Personalpronomen der dritten Person gäbe, was aber hier nicht der Fall ist. "Could it be that the papers were out with Louie?" [152]; "Nothing, nothing was to be said for Louie." [325]; "This fancy taken to Louie, this clinging on, were these some sick part of a mood?" [248]. Es entsteht der Eindruck als ob sie – wie ein Kind – auf sich mit ihrem Eigennamen verweist, anstelle das Pronomen der ersten Person Singular zu verwenden. Da Louie sich ihres Selbst nur eingeschränkt bewußt ist, kann sie auf sich selbst auch nicht mit 'ich' verweisen.

to attach herself to anyone who could seem to be following any one course with certainty. [15]

Die Wörter "censor" und "judge" zu Beginn der Passage erinnern an das Freudsche Konzept des Über-Ich, das sich durch die Verinnerlichung der elterlichen Verbote konstituiert und gegenüber dem Ich als Richter oder Zensor auftritt.⁵⁸ Bei Lacan fungiert als kritische Instanz des Subjekts ein (phallisches) Über-Ich, das das Kind am Ende des Spiegelstadiums entwickelt, zu dem Zeitpunkt also, an dem es seinen Platz in der symbolischen Ordnung einnimmt und deren Gesetze internalisiert. Dieses Über-Ich verdrängt in Lacans Theorie das sich mit seinem Spiegelbild oder anderen Ich-Idealen identifizierende Ich (*moi*) zugunsten eines sozialen Ichs (*je*).⁵⁹ Wenn die Erzählerin also für Louie konstatiert, daß sie nie einen Zensor besessen hat, läßt sich dies als Hinweis darauf deuten, daß Louie die Gesetze der sozialen Ordnung bisher nicht verinnerlicht hat. Subjektkonstitution im Sinne einer (freiwilligen) Unterwerfung des Subjekts unter eine Autorität – Althusser nennt diese Autorität das SUBJEKT⁶⁰ – scheint hier noch nicht stattgefunden zu haben. Da Louie keinen Maßstab für ihr Handeln besitzt, sucht sie jemanden, den sie imitieren kann.⁶¹ Die Tatsache, daß Louie sich den gesellschaftlichen Regeln nicht unterordnet, läßt sich auch an ihrer Verhaltensweise ablesen, die von der Erzählerin als "Abweichung" beschrieben wird. So sucht Louie scheinbar paradoxerweise den Kontakt zu anderen Männern, um sich ihrem abwesenden Ehemann nahe zu fühlen:

Within the narrowing of autumn, the impulses of incredulous loneliness died down in her: among them that readiness to quicken which had made her look for her husband in other faces. True, she felt nearer Tom with any man than she did with no man – true love is to be recognized by its aberrations; so shocking can these be, so inexplicable to any other person, that true love is seldom to be recognised at all. [145; meine Hervorhebung]

Wie die Passage jedoch andeutet, versucht Louie, den Blickkontakt wiederherzustellen, den sie zu Tom zu haben pflegte ("It had been Louie who – chair tilted back, tongue exploring her palate, mind blank of anything in particular – had hour-long passively gazed at Tom." [146]) und mittels dessen sie ihr Selbst konstituieren konnte.

⁵⁸ Cf. Jean Laplanche / J. B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991) 540f.

⁵⁹ Cf. Ragland-Sullivan 80ff.

⁶⁰ Cf. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie* (Hamburg: VSA Verlag, 1977) 147.

⁶¹ Selbst ihr Nachname erscheint nur als eine Imitation/Spiegelung ihres Vornamens: Louie Lewis.

Die fiktiv-imaginäre Dimension, in der sich Louies Subjektivität konstituiert, manifestiert sich auch anhand ihrer begrenzten Artikulationsmöglichkeiten. In Lacans Subjekttheorie versetzt erst der Eintritt in die symbolische Ordnung das Individuum in die Lage, sein imaginiertes Bild als Bild des ‘anderen’ zu erkennen und von diesem zu trennen. Mit Hilfe der Sprache als Differenzsystem kann das Subjekt sich selbst in Abgrenzung von allen anderen behaupten. Dieser Zusammenhang zwischen Sprache und Subjektivität wird nicht nur in den Schriften Jacques Lacans deutlich, sondern auch von dem Linguisten Emile Benveniste formuliert:

In der Sprache und durch die Sprache stellt der Mensch sich als Subjekt hin; weil in Wirklichkeit die Sprache allein, in ihrer Realität, die die des Seins ist, den Begriff des »ego« begründet. Die »Subjektivität«, die wir hier behandeln, ist die Fähigkeit des Sprechers, sich als »Subjekt« hinzustellen. [...] »Ego« ist derjenige, der »ego« sagt.⁶²

Die Subjektivität eines Individuums konstituiert sich folglich in Sprache, jedes Mal wenn es spricht. Da Louie sich jedoch nur unzureichend artikulieren kann, kann sie sich auch als Subjekt der symbolischen Ordnung nur in begrenztem Maße konstituieren, wie sich im Text manifestiert:

When anyone took her up wrong, a look of animal trouble passed over Louie’s face. To talk, which she had to do, was to tender what words she had; to be forced to search for anything further, better, was as persecuting as having to dip for escaped coppers into the depths of her handbag – yes, and that on top of a pitching blacked-out bus – with the conductor standing over her snorting. [144]

In Situationen, in denen Louie sich nicht verständlich machen kann, ist ihre Position nicht mehr die eines Subjekts, sondern die unterlegene Position eines ‘sprachlosen’ Tieres. Weder in ihrer Beziehung zu ihren Eltern, noch in ihrer Beziehung zu Tom war Louie gezwungen, eine Sprechposition einzunehmen. Insofern Kommunikation in diesen unmittelbaren Beziehungen überhaupt stattgefunden hat – so pflegte Tom abends über seinen Büchern zu sitzen, ohne Louie eines Blickes zu würdigen – war diese auch ohne das Medium Sprache möglich:

‘At home where I used always to be there never used to be any necessity *to* say; neither was there with Tom, as long as they let him stop here. But look now – whatever *am* I to, now there’s the necessity? From on and on like this not being able to say, I seem to get to be nothing, now there’s no one. I would more understand if I

⁶² Emile Benveniste, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Frankfurt/M.: Syndikat, 1977) 289.

was able to make myself understood; so you know how it is, how I try everything.’
[246]

Seitdem Louie die sprachlich unvermittelten Beziehungen zu ihren Eltern und zu Tom hat aufgeben müssen, ist sie gezwungen, eine Sprechposition einzunehmen. Da sie sich jedoch nur unzureichend artikulieren kann, hat sie das Gefühl, zu einem Nichts zu werden. Es wird deutlich, daß Sprache ihr nicht zur Selbst-Identität verhilft. Louie erfährt sich in Sprache vielmehr als von sich selbst entfremdet. Dieser Sachverhalt findet sich auch in Lacans Subjekttheorie, die die Rolle der Sprache als ermöglichendes und zugleich entfremdendes Moment im Prozeß der Ichbildung konstatiert: ”Ich identifiziere mich in der Sprache, aber nur indem ich mich dabei in ihr wie ein Objekt verliere.”⁶³

Ein Grund für Louies zahlreiche Beziehungen mit Männern ist die Tatsache, daß sie Verständigungsprobleme umgehen kann, solange sie ihren Mund zum Küssen gebraucht: ”‘All it is is, there’s always this with a man – it need not have to come up what you cannot say.’” [246] Erst am Ende des Romans findet Louie eine Lösung für ihr Dilemma. In der dyadischen Beziehung zu ihrem Kind ist für sie erneut Kommunikation ohne Sprache und damit das Erreichen einer imaginären Einheit in der Identifikation mit dem Spiegel-anderen möglich: ”The baby’s intention to survive put itself across her and taught her sense.” [329]

Louies unzureichende Artikulationsmöglichkeiten liegen aber auch in Strukturen der Sprache begründet. In ihren Äußerungen zeigt sich ganz deutlich, daß es eine Kluft gibt zwischen dem, was sie in Sprache ausdrücken kann, und dem, was sie wirklich sagen möchte:

‘It’s the taking and taking up of me on the part of everyone when I have no words. Often you [Connie] say the advantage I should be at if I could speak grammar; but it’s not only that. Look the trouble there is when I have to only say what I can say, and so cannot ever say what it is really. Inside me it’s like being crowded to death – more and more of it all getting into me. I could more bear it if I could only say.’
[245]

Louies Inartikuliertheit basiert somit nicht nur auf der Tatsache, daß sie bloß geringe Kenntnisse der grammatikalischen Regeln besitzt. Vielmehr ist ihr Problem charakteristisch für die Strukturen von Sprache, wie der Poststrukturalismus aufgezeigt hat: Die Kluft zwischen Wörtern und ihrer Bedeutung, zwischen Signifikant und Signifikat ist unüberwindbar. Es gibt keine eindeutige Relation zwischen beiden. Ein Signifikant ver-

⁶³ Lacan, *Schriften I* 143.

weist auf ein bestimmtes Signifikat nur, indem er sich von einem (oder zahllosen) anderen Signifikanten unterscheidet. Das Signifikat ist also immer das Resultat der Differenz zwischen unendlich vielen Signifikanten. Damit ist die Bedeutung eines sprachlichen Zeichens nicht unmittelbar im Zeichen vorhanden, sondern entlang der (endlosen) Kette von Signifikanten verstreut.⁶⁴ In jedem Signifikanten sind aber auch Spuren der Signifikanten enthalten, von denen er sich unterscheidet und die man nicht äußert. Damit ist aber das, was "angeblich präsent ist, bereits komplex und differenziert, von der Differenz markiert, ein Produkt von Differenzen."⁶⁵ Sprache stellt sich folglich als ein System von Differenzen dar, in dem kein Element einfach präsent ist und nur auf sich selbst verweist. Jedes Element konstituiert sich vielmehr aufgrund der in ihm vorhandenen Spuren der anderen Elemente. Diese *différance*, die Derrida beschreibt als "das systematische Spiel der Differenzen, der Spuren von Differenzen, der *Verräumlichung*, mittels derer sich die Elemente aufeinander beziehen"⁶⁶, ist mitverantwortlich für die Dekonstruktion des Subjekts. Da sich das Individuum durch eine in sich selbst instabile Sprache konstituiert, kann es keine stabile und einheitliche Identität geben:

Nichts – kein präsent und nicht differierend [...] Seiendes – geht also der *différance* und der *Verräumlichung* voraus. Es gibt kein Subjekt, das Agent, Autor oder Herr der *différance* wäre und dem sie sich möglicherweise empirisch aufdrängen würde. Die Subjektivität ist [...] eine Wirkung der *différance*, eine in das System der *différance* eingeschriebene Wirkung. [...] Das Subjekt, und in erster Linie das bewußte und sprechende Subjekt, [ist] von dem System der Differenzen und der Bewegung der *différance* abhängig [...], es [ist] vor der *différance* weder gegenwärtig noch vor allem selbstgegenwärtig [...]; es schafft sich seinen Platz in ihr erst, indem es sich spaltet, sich verräumlicht, sich "verzeitlicht", sich differiert.⁶⁷

Wie alle der 'Sprachgewalt' unterworfenen Subjekte befindet sich Louie in einem Teufelskreis: ohne Sprache kann sie sich als Subjekt nicht konstituieren, aber auch in der Sprache bleibt ihre Subjektivität fragmentiert. Auch das, was Louie mit Hilfe von Sprache vermitteln kann, ist fragmentarisch:

'Look the trouble there is when I have to only say what I can say, and so cannot ever say what it is really. Inside me it's like being crowded to death – more and more of it all getting into me. I could more bear it if I could only say.' [245]

⁶⁴ Cf. Jacques Derrida, *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, trans. Dorothea Schmidt, Astrid Wintersberger (Wien: Böhlau, 1986) 66.

⁶⁵ Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, trans. Manfred Momberger (Reinbek: Rowohlt, 1988) 107.

⁶⁶ Derrida 67.

⁶⁷ Derrida 70f.

Wenn Bedeutung nicht unmittelbar in den sprachlichen Zeichen vorhanden ist, läßt sich die außersprachliche Wirklichkeit auch nicht uneingeschränkt durch Sprache vermitteln. Louie muß all die unaussprechbaren und unausgesprochenen Dinge für sich behalten, so daß sie glaubt, daran ersticken zu müssen. Erneut wird deutlich, daß Sprache durch die Kluft zwischen Signifikaten und ihren Signifikanten zu einer Entfremdung des Subjekts führt. Bei Lacan stellt sich dies folgendermaßen dar:

The relationship between a signifier and its signified is effected through the mediation of the whole body of the signs of the language. According to Lacan's theories, the presence of this mediation will have a constitutive effect for the subject. The intimate lived experience, which may be assimilated to the signified, will be mediated in thought by the interrelations between the signifiers which will be substituted for it increasing numbers as time passes. The subject thus finds himself caught up in an order of symbols, an essentially median order which distances him from his immediately lived truth. [...] There is in fact no common measure between what is spoken and what is lived, between the true essence and the manifestation of that essence in spoken discourse. In the discourse he pronounces on himself, the subject moves progressively away from the truth of his essence.⁶⁸

Die Tatsache, daß Louies Erfahrung der Selbst-Entfremdung durch Sprache kein Phänomen des Krieges ist, sondern nur durch den Krieg unübersehbar geworden ist, zeigt sich, wenn man Louies 'Erkenntnisse' den Aussagen einer anderen Figur aus Bowens Werk gegenüberstellt:

'We can no longer express ourselves: what we say doesn't even approximate to reality; it only approximates to what's been said. I say, this war's an awful illumination; it's destroyed our dark; we have to see where we are. Immobilised, God help us, and each so far apart that we can't even try to signal each other. And our currency's worthless. [...] We've got to mint a new one. [...] I taste the dust in the street and I smell the limes in the square and I beat round inside this beastly shell of the past among images that all the more torment me as they lose any sense that they had.'⁶⁹

Wie Louie beklagt der Schriftsteller Justin in Bowens Kurzgeschichte "Summer Night" die Inadäquatheit einer Sprache, die keinen direkten Bezug zur Wirklichkeit hat, sondern in erster Linie autoreferentiell ist.⁷⁰ Auch Robert Kelway in *The Heat of the Day* beschreibt Sprache als "dead currency" und "out of the true" [268]. Diese – von den verschiedenen Figuren artikulierten – Einsicht in die Strukturen der Sprache verdeutlicht, daß Subjektconstitution mittels Sprache zwangsläufig in Selbst-Entfremdung resultiert.

⁶⁸ Lemaire 6f.

⁶⁹ Elizabeth Bowen, "Summer Night," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 590.

Erst in einem Diskurs, der nicht ihr eigener ist, vermag Louie, sich als scheinbar einheitliches Subjekt zu konstituieren. So findet sie in der täglichen Lektüre der Zeitung die Bestätigung ihres Selbst, die sie bisher vergeblich gesucht hat:

How inspiring was the variety of the true stories, which made the war seem human, people like her important, and life altogether more like it was once. But it was from the articles in the papers that the real build-up, the alimentionation came – Louie, after a week or two on the diet discovered that she had got a point of view, and not only a point of view but the right one. Not only did she bask in warmth and inclusion but every morning and evening she was praised. Even the Russians were apparently not as dissatisfied with her as she had feared; there was Stalingrad going on holding out, but here was she in the forefront of the industrial war drive. As for the Americans now in London, they were stupefied by admiration for her character. Dark and rare were the days when she failed to find on the inside page of her paper an address to or else account of herself. Was she not a worker, a soldier's lonely wife, a war orphan, a pedestrian, a Londoner, a home- and animal-lover, a thinking democrat, a movie-goer, a woman of Britain, a letter-writer, a fuel-saver, and a housewife? She was only not a mother, a knitter, a gardener, a foot-sufferer, or a sweetheart – at least not rightly. Louie now felt bad only about any part of herself which in any way did not fit into the paper's picture; she could not have survived their disapproval. They did not, for instance, leave flighty wives or good-time girls a leg to stand on; and how rightly – she had romped through a dozen pieces on that subject with if anything rather special zest, and was midway through just one more when the blast struck cold. Could it be that the papers were out with Louie? – she came over gooseflesh, confronted by God and Tom. She did not begin to rally till next evening, when her paper came out strongly in favour of non-standoffishness – it appeared that we were becoming less standoffish; the Americans had been agreeably surprised. War now made us one big family . . . She was reinstated; once again round her were the everlasting arms. [152f.]

Die Lektüre der Zeitung vermittelt Louie das Gefühl, signifikant zu sein. Die Gesellschaft, die Louie bisher als unpersönliche, indifferente Struktur ("one shoal of indifferent shadows" [145]) erfahren hat, wandelt sich im Licht der Artikel für sie zu einem Subjekt, das sie persönlich anspricht. Nachdem Louie sich unter den Frauen in der Fabrik ständig als anders und außenstehend erfahren hat, gibt ihr der Diskurs der Zeitung ("the *ideas* as Louie now called the articles" [153, meine Hervorhebung]) das Gefühl dazuzugehören. Hier wird scheinbar ein zwischenmenschlicher Kontakt (*warmth, inclusion, an address to herself*) hergestellt⁷¹, der es Louie ermöglicht, sich als Subjekt zu konstituieren. Die Pas-

⁷⁰ Cf. Chessman, "Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen" 127f.

⁷¹ Inwieweit Louies Verhältnis zur Zeitung einer zwischenmenschlichen Beziehung ähnelt, läßt sich an der folgenden Passage ablesen:

Louie came to love newspapers physically; she felt a solicitude for their gallant increasing thinness and longed to feed them; she longed to fondle a copy still warm from the press, and, in default of that, formed the habit of reading crouching over the fire so as to draw out the smell of print. [153]

sage verdeutlicht in vielfacher Hinsicht, daß die tägliche Lektüre der Zeitung für Louies Subjektivität konstitutiv ist. So wird die Wirkung der Zeitung als *build-up* und *alimentation* beschrieben. Die Zeitungslektüre ist genauso wichtig für Louie wie Nahrung, was der Ausdruck *on the diet* belegt.

Daß Louie sich vom Diskurs der Zeitung direkt angesprochen fühlt, zeigt sich ganz deutlich in der Passage, die durch Standort- und Standpunktwahl sowie den Gebrauch des *free indirect discourse* die Wirkung der Lektüre aus Louies Perspektive darstellt. Louie rückt mehr und mehr in den Mittelpunkt der Aussagen: Zunächst erwähnen die Zeitungen "Leute wie sie"; dann entdeckt sie im Laufe der Lektüre, daß sie nicht nur einen eigenen Standpunkt, sondern sogar scheinbar "den richtigen" hat; zuletzt gibt es kaum einen Tag, an dem sie nicht "einen Bericht von sich selbst" in der Zeitung findet. Diese 'Zentrierung' und die damit verbundene Anerkennung vermitteln Louie die Illusion einer einheitlichen und zentrierten Identität, die sie bisher nicht besessen hat. Was sich hier vollzieht, ist offensichtlich der Vorgang der "Interpellation", durch den das Individuum als scheinbar einheitliches Subjekt konstituiert wird.⁷²

Im weiteren Verlauf der oben zitierten Passage wird die Einheitlichkeit und Autonomie, die Louies neu gewonnene Identität zu kennzeichnen scheint, als illusionärer Effekt der Interpellation entlarvt. So zeigt sich ganz deutlich, daß Subjektivität sich aus unterschiedlichen Subjektpositionen zusammensetzt, die unvereinbar oder sogar widersprüchlich sein können.⁷³ Im Diskurs der Zeitung wird Louies Identität produziert, indem sie eine der Subjektpositionen einnimmt, die dieser Diskurs ihr anbietet (Arbeiterin, einsame Soldatenfrau, Kriegswaise, Fußgängerin, Londonerin usw.). Die tatsächliche Fragmentierung ihres Selbst zeigt sich an der Vielzahl von Subjektpositionen, die Louie für sich reklamiert. Nur solange Louie dem Bild entspricht, das der Diskurs der Zeitung entwirft, wird sie als Subjekt konstituiert. Dissidenz und die daraus resultierende Mißbilligung von seiten des Diskurses glaubt Louie daher "nicht überleben zu können". Es wird deutlich, daß (Louies) Subjektconstitution mit der Unterwerfung unter die Strukturen einhergeht, die die dominanten Diskurse bestimmen:

The subject is held in place in a specific discourse, a specific knowledge, by the meanings available there. In so far as signifying practice always precedes the individual, is always learned, the subject is a subjected being, an effect of the meanings it seems to possess. Subjectivity is discursively produced and is constrained by the

⁷² Cf. Althusser 142.

⁷³ Cf. Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Routledge, 1989) 61.

range of subject-positions defined by the discourses in which the concrete individual participates. Utterance – and action – outside the range of meanings in circulation in a society is psychotic. In this sense existing discourses determine not only what can be said and understood, but the nature of subjectivity itself, what it is possible to be.⁷⁴

Solange sich Louie außerhalb der Diskurse befand, war eine Konstitution ihrer selbst als Subjekt nicht möglich. Aufgrund ihrer eingeschränkten Artikulationsmöglichkeiten "ergab sie keinen Sinn". Subjektivität erweist sich somit als Effekt der Sprache/Diskurse:

The actual trouble at the factory was, that you had to have something to say, tell, swop, and Louie was unable to think of anything. She felt she did not make sense, and still worse felt that the others knew it. Women seemed to feel she had not graduated; where had she been all her life, they wanted to know – and, oh, where had she? [149]

In dem Augenblick, wo sie eine der Subjektpositionen einnimmt, die die dominanten Diskurse ihr anbieten, erhält sie folglich die Bedeutung, an der es ihr bisher mangelte und die den Kontakt zu anderen erst ermöglicht:

Thanks to her daily build-up, she felt and therefore appeared, less odd. Something floated her. She was now, even, in a fair way to make those friends of whom, having Connie, she was no longer in need. [153]

Inwieweit Louies Identität nur ein Produkt der in den Zeitungen artikulierten Diskurse ist, offenbart sich anhand der folgenden Textstelle: "Connie [...] had intercepted the Sunday papers on her way out to the post, therefore *no other directive for feeling* was to be found." [291; meine Hervorhebung] Als Louie am Ende des Romans ein illegitimes Kind erwartet und damit eine Subjektposition einnimmt, die die Grenzen der dominanten Diskurse überschreitet, büßt sie daher ihre innerhalb der Diskurse gewonnene Identität wieder ein. Welche Grenzen dies sind, bestimmen in Louies Augen drei (phallogozentrische) Autoritäten: die Zeitungen, Gott und ihr Ehemann.⁷⁵ Aus Angst vor einer moralischen Verurteilung⁷⁶

⁷⁴ Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (London: Methuen, 1985) 5.

⁷⁵ Toms Autorität zeigt sich an Louies Gefühl, daß der Blick ihres abwesenden Ehemanns aus seinem leeren Stuhl heraus auf ihr ruht. Dieser Sachverhalt ist für die Psychoanalyse nichts Außergewöhnliches. So konstatiert Ragland-Sullivan: "Ein Mensch kann sich von jemandem genau gemustert fühlen, dessen Augen und körperliche Erscheinung nicht sichtbar sind. Der bloße Verdacht der Anwesenheit anderer kann eine Art innerer Resonanz hervorrufen." [Ragland-Sullivan 126]. Louie fühlt sich von diesem Blick regelrecht verfolgt, so daß sie versucht, ihm zu entgehen, indem sie Toms Platz mit Fremden ausfüllt:

Why now, therefore, should it be [Tom's] chair that gazed at her? It directed something at her whichever way she pushed, pulled or turned it, in whatever direction she turned herself. The discountenancing of the chair by filling it had been her object in bringing strangers she met in the park back here. [146]

meidet sie die Konfrontation mit diesen Autoritäten: "From fear of seeing where it said what [Tom] would have a right to say, she took against newspapers." [325] Es wird deutlich, daß der Preis für eine Position außerhalb der dominanten Diskurse der Verlust des Subjektstatus ist.

Die bisher beschriebenen Strukturen von Louies Subjektivität manifestieren sich auch anhand ihrer Beziehung zur weiblichen Hauptfigur des Romans, Stella Rodney.⁷⁷ Zunächst einmal verkörpert Stella all das, woran es Louie mangelt. Insbesondere Stellas Sprachbeherrschung steht in krassem Gegensatz zu Louies 'Sprachlosigkeit':

'Now [Stella] tonight, she spoke beautifully: I needn't pity her – there it was, off her chest. If I could put it like she does I might not be stealthy: when you know you only can say what's a bit off, what does it matter how much more off it is?' [245f.]

Nichtsdestotrotz besteht zwischen den beiden Frauen eine besondere Verbindung⁷⁸, die sich gleich zu Beginn ihres ersten und einzigen, rein zufälligen Zusammentreffens offenbart:

[Stella] returned to scrutinizing the other people between half-closed lids. 'One girl, I see,' she said, 'has got her stocking-seams crooked. Is that unusual?' *Louie, at these words – or at what must have been their vibration, for they could not have reached her end of the room – pivoted round on the stool on which she sat. Holding backwards to stare at Harrison's table as though it might mean something – and, as soon became evident, it did.* [233; meine Hervorhebung]

Ohne das Medium Sprache entsteht die Verbindung zwischen Stella und Louie. Diese sprachlose Kommunikation entwickelt sich im weiteren Verlauf der Begegnung zu einer

⁷⁶ Auf der Ebene des "Werkganzen" [Ansgar Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1989) 31] wird Louies Mutterschaft in anderer Weise bewertet. So fällt Tom im Krieg, bevor er von dem Kind erfährt.

⁷⁷ Die Interpretationen dieser Beziehung in der Sekundärliteratur sind Variationen ein und desselben Themas: so wird Stella als Louies "Other" [Chessman, *Talk and Silence* 159], als ihr *alter ego* [Chessman, "Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen" 125] charakterisiert. Louie wiederum erscheint als "different projection of [Stella's] being" [Vida E. Markoviy, *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1900-1950* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970) 117], als "foil to the protagonist" [Barbara Bellow Watson, "Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen's War Novel," *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea, 1987) 81-101, 83] oder als "incongruous but recognizable variation on Stella" [Watson 95]. Die Grundlage all dieser Aussagen ist die Feststellung einer Affinität zwischen der Subjektivität der beiden Figuren, wobei sich von Aussage zu Aussage ändert, welches Selbst in Abhängigkeit vom anderen gesehen wird.

⁷⁸ Ein erster Hinweis auf das besondere Verhältnis zwischen Stella und Louie findet sich schon zu Beginn des Romans. So konstatiert Harrison eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Frauen: "'It's funny,' said Harrison, 'when you begin "you mean", you remind me of a girl I met in the park. I would say, for instance, "How blue the sky is," whereupon she'd say, "You mean, the sky's blue?"' [33].

Verständigung zwischen den beiden Frauen, die bis zu diesem Zeitpunkt einander unbekannt waren. Obwohl für Stella sehr viel von diesem Abend abhängt, der der Anfang ihrer Liaison mit Harrison sein soll, wendet sie sich Louie zu und tritt in einen Dialog mit ihr ein, aus dem Harrison ausgeschlossen ist.⁷⁹

Trotz der Gemeinsamkeiten, die der Dialog zum Ausdruck bringt (”‘Nothing ever works out the way one hoped, and to know how bitter that is one must be a worker-out – you and I are not’”; ”‘At any time it may be your hour or mine – you or I may be learning some terrible human lesson which is to undo everything we had thought we had’” [240]), bleibt eine Barriere zwischen den beiden Frauen bestehen. Stellas Monolog verdeutlicht ihre sprachliche Überlegenheit, die Louie überwältigt: ”The overpowered Louie glanced from man to woman, heaved about on her chair as though bound by ropes to it, got herself free, stood up.” [240] Doch Stellas Rede wirft erneut ein Licht auf die Inadäquatheit von Sprache, da die Bezüge in ihren Aussagen nur schwer herzustellen sind.⁸⁰ So kann Louie sich aus ihrem (so bildlich beschriebenen) Überwältigtsein befreien und sich mit einer – wenn auch sprachlich ungeschickten – Aussage (”‘I ought to be getting back where I am’” [240]) gegenüber Stellas Eloquenz behaupten.

Als Louie später über ihre Begegnung mit Stella nachdenkt, kommen ihr zunächst nur Bilder, aber keine Worte in den Sinn: ”Memory up to now had been surface pictures knocked apart and together by the heavings of submerged trouble.” [248] Dies weist darauf hin, daß ihr Verhältnis zu Stella der imaginären Identifikation des Selbst mit seinem ‘anderem’ nahekommt, wie in der folgenden Passage deutlich wird:

Louie felt herself entered by what was foreign. She exclaimed in thought, ‘Oh no, I wouldn’t be *her!*’ at the moment when she most nearly was. Think, now, what the air was charged with night and day – understandable languages, music you did not care for, sickness, germs! You did not know what you might not be tuning in to, you could not say what you might not be picking up: affected, infected you were at every turn. Receiver, conductor, carrier – which was Louie, what was she doomed to be? She asked herself, but without words. She felt what she had not felt before – *was* it, even, she herself who was feeling. [247f.]

⁷⁹ Die beiden Figuren treffen im Verlauf des Romans nur ein einziges Mal aufeinander. Diese Begegnung findet signifikanterweise an dem Abend statt, an dem Stella Harrison mitteilen will, daß sie zu einer Affäre mit ihm bereit ist, um so ihren Geliebten zu retten. Durch Louies Anwesenheit kommt es jedoch nicht dazu.

⁸⁰ Cf. Chessman, ”Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen” 130f.: ”Syntactically, neither the ‘This’ nor the ‘it’ possess a signified object, unless the referent is precisely that ‘nothing’ that remains unstated within the gap between the question and the apparent answer.”

Louies Identifikation mit dem ‘anderen’, das sich hier nur in seiner Eigenschaft als Fremdes darstellt, erfolgt nur widerwillig. Wie in Lacans Modell der Ich-Bildung erzeugt Louies Identifikation mit dem ‘anderen’ eine entfremdete Subjektivität. Die Vereinnahmung ihres Selbst durch das ‘andere’ beraubt sie sogar der Seinsgewißheit, die sie durch ihre Gefühle bisher besessen hat. Die Ambivalenz⁸¹, mit der Louie auf die ”Entfremdung” ihres Selbst reagiert, manifestiert sich in der folgenden Passage:

[Louie] wondered if she would ever find Stella’s house, the steps at whose foot they had said good night in the dark, again; still more she wondered if she would want to. ‘But this is not good-bye, I hope,’ had been said – but what, how much, had she meant to mean? This fancy taken to Louie, this clinging on, were these some sick part of a mood? Here now was Louie sought out exactly as she had sought to be: it is in nature to want what you want so much too much that you must recoil when it comes. Lying in Chilcombe Street, grappling her fingers together under her head, Louie dwelled on Stella *with mistrust and addiction, dread and desire*. [248; meine Hervorhebung]

Die imaginäre Identifikation mit Stella verhilft Louie demzufolge nicht dazu, sich als Subjekt zu konstituieren, da Selbst-Behauptung sich nur aus der sprachlichen Auseinandersetzung mit den anderen ergibt. Louies Unvermögen, ihr Selbst in Sprache auszudrücken und sich damit als Subjekt zu konstituieren, offenbart sich aufs neue, als sie dorthin zurückkehrt, wo sie sich von Stella verabschiedet hat: ”But to enter Weymouth Street was *to quail* at the *unspeakingness* of its expensive length. [...] The *chattering variation* of the architecture, from house to house, itself seemed *to cheat and mock her*.” [292; meine Hervorhebung] Da Louie Stellas Haus nicht wiederfinden kann, bleibt ihr nur die imaginäre/illusionäre Verbundenheit mit dem ‘anderen’: ”[The reverberation of the victory bells] could but be being heard – from behind which window out of this host of windows? – by Mrs Rodney. Louie stood still to listen, *in company*.” [292; meine Hervorhebung].

Dennoch hat Louie in Stella endlich jemanden gefunden, den sie imitieren kann. Stellas Respektabilität veranlaßt Louie, ihren unsteten Lebenswandel aufzugeben. Als sie später jedoch aus der Zeitung entnehmen muß, daß Stella nicht die ”tugendhafte” Frau ist, für die sie sie gehalten hat, kehrt Louie zu ihren alten Gewohnheiten zurück. Stellas ‘Fall’ hat

⁸¹ Hoogland deutet Louies ambivalente Gefühle sogar als Anzeichen eines ”overwhelming erotic desire” [Hoogland 201]. Meiner Meinung nach ähnelt Louies Ambivalenz eher der zwiespältigen Haltung des Individuums im Spiegelstadium: Das Subjekt reagiert auf die Identifikation mit dem ‘anderen’ einerseits mit Jubel, andererseits erzeugt die imaginäre/illusionäre Beziehung des Ich zu seinem ‘anderen’ eine intrasubjektive Aggressivität. Cf. Weber, *Rückkehr zu Freud* 16.

auch ihren Fall zur Folge. Louies Vereinnahmung durch den Diskurs (der Zeitung) zeigt sich in diesem Zusammenhang aufs neue. Unfähig, eine eigene (Sprech)Position zu Stellas Verhalten zu beziehen, übernimmt sie die binären Strukturen des (phallogozentrischen) Diskurses:

It was the blanks in Louie's vocabulary which operated inwardly on her soul; most strongly she felt the undertow of what she could not name. Humble and ambiguous, she was as unable to name virtue as she had been, until that sudden view of Harrison's companion to envisage it. Two words she *had*, 'refinement', 'respectability', were for her somewhere on the periphery. In search of what should make for completeness and cast out fear she indistinctly saw virtue as the inverse of sex. [306]

Wie die Analyse der Textpassagen verdeutlicht, ist die Figur der Louie Lewis eng mit der Problematik der Subjektkonstitution verbunden. Welchen Stellenwert diese Problematik innerhalb des Romans einnimmt, zeigt sich, wenn man Louies Bedeutung innerhalb der erzählten Welt und auf erzähltechnischer Ebene betrachtet. So beginnt und endet der Roman mit Louie. Drei von siebzehn Kapiteln beschäftigen sich ausschließlich mit ihr, in vier weiteren erscheint sie am Rand. Abgesehen von der Hauptfigur, Stella Rodney, ist sie die einzige Figur, die als *focalizer* fungiert und in deren Gedankenwelt die Lesenden Einblick erhalten. Dies geschieht zumeist durch *free indirect discourse*, der eine besondere Nähe zur Figur erzeugt. Auf der Ebene der *story* hat Louie entscheidenden Einfluß auf die Handlung. Durch ihre Anwesenheit bei dem Treffen zwischen Stella und Harrison verhindert sie, daß Stella ein Verhältnis mit Harrison beginnt.

All diese Aspekte verdeutlichen, daß Louie, obwohl sie als Nebenfigur einzuordnen ist, eine wichtige Rolle im Roman spielt. Die Problematik der Subjektkonstitution und die Darstellung der fragmentierten Subjektivität der Figur ist somit als ein zentrales Thema in *The Heat of the Day* anzusehen.

Subjektivität in *Eva Trout or Changing Scenes*

In den bisher diskutierten Texten hat sich die Subjektivität der Figuren als fragmentarisch und dezentriert erwiesen. Auch in Bowens letztem Roman *Eva Trout or Changing Scenes* wird löst sich die "Verbürgtheit des Ich"⁸² auf. So wird der Subjektstatus der Titelfigur in

⁸² Pfister 261.

Frage gestellt. Eva Trout wird von den anderen Figuren als "organism"⁸³ betrachtet, als ein Objekt, das einer Aufbewahrung bedarf – "a repository for Eva" [33] und somit des Status eines Subjekts beraubt. Die Erzählerin betont, wie über Eva wiederholt verfügt worden ist:

Eva, Willy considered, had had enough schooling for the time being. He took her to Mexico, where they were joined by Constantine; then, business calling him to the Far East, *dropped her off* with a Baptist missionary family in Hongkong, *reclaimed her, left her* in San Francisco with some relations of his chiropodist's, *caused her to be flown to him* in New York, *flew her* from thence to Hamburg, where *he picked her up* later and asked her if she would like to become a kennel-maid, *decided it might be better for her to go* to Paris [...]. [57; meine Hervorhebung]

Die oben zitierte Passage ist nicht nur insofern signifikant, als der ständige Wechsel von Evas Aufenthaltsorten beschrieben, sondern indem Eva auch in sprachlicher Hinsicht als das Objekt der Entscheidungen anderer dargestellt wird: sie handelt nicht selbst, sondern an ihr wird gehandelt.

Der Roman zeichnet den Subjektwerdungsprozeß dieser Figur nach, der zunächst an den Prozeß der Ichbildung erinnert, wie ihn Lacan in seiner Subjekttheorie beschreibt.

Eva wurde im Alter von zwei Monaten von ihrer Mutter verlassen ("motherless from the cradle" [39]) und mußte in der Folgezeit auch auf ihren Vater verzichten ("Her existence had gone by under a shadow: the shadow of Willy Trout's total attachment to Constantine." [17]). Bei Lacan initiiert die Erfahrung der Abwesenheit der Bezugsperson, die beim Kind das Gefühl der Einheit mit seiner Umgebung zunichte macht, das Spiegelstadium und die damit einhergehende Subjektconstitution. In Evas Fall konstatiert die Erzählinstanz jedoch, daß die Figur sich nie als Einheit mit ihrer Mutter oder ihrem Vater erfahren konnte, und erweckt damit den Eindruck, daß der Prozeß der Ichbildung bereits in diesem frühen Stadium gestört wurde.

Der gestörte Subjektwerdungsprozeß wird im Text bei der Beschreibung von Evas erstem Schulbesuch erneut thematisiert. Trotz ihrer alles überragenden Körpergröße wird Eva sich mit vierzehn Jahren zum ersten Mal einer 'Unzulänglichkeit' ihres Selbst bewußt:

[Eva] was senior to any of [her comrades] (in actual age) by a month or two; one of them was taller than she, the rest rather miniature: even the smallest seemed wondrously physically complete to Eva, who had been left unfinished. So these were humans, and this was what it was like being amongst them? Nothing hurt. From

⁸³ Elizabeth Bowen, *Eva Trout or Changing Scenes* (Harmondsworth: Penguin, 1982) 33. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

being with them, she for the first time began to have some idea what it was to be herself; but *that* did not hurt, so deep-seated was her acquiescence. She took for granted that these others had the blessing of being ‘ordinary’, which caused her to study one then another of them, for lengths of time, ruminatively rather than inquiringly, with her cartwheel eyes. [51]

Sowohl die Erzählinstanz als auch die Figur selbst (wie sich durch sekundäre Fokalisierung als auch in der Gedankenwiedergabe manifestiert) grenzen Eva hier gegen ihre Mitschüler/innen ab, die – im Gegensatz zu ihr – als ‘normale’ Menschen erscheinen. Diese Differenzierung impliziert, daß Eva den Status eines Subjekts bisher offensichtlich nicht erlangt hat. Die Konfrontation mit den anderen vermittelt ihr zum ersten Mal eine Ahnung dessen, was es bedeutet, sie selbst zu sein. Im Alter von vierzehn Jahren scheint bei Eva folglich der Prozeß der Ichbildung erst einzusetzen, wie der Text nahelegen versucht. In diesem Zusammenhang wird deutlich, inwieweit der fiktionale Text und die psychoanalytische Theorie divergieren. Die Darstellung von Evas Subjektwerdungsprozeß ist keine einfache ‘Nacherzählung’ der Ichbildung, wie sie Lacan beschreibt. Was in der Psychoanalyse als Modell der Subjektconstitution gefaßt wird, erscheint bei Bowen ästhetisch überformt. Lacans Subjekttheorie läßt sich zwar als Erklärungsmodell für die im Text dargestellte Subjektconstitution der Figur heranziehen. Das Augenmerk in *Eva Trout or Changing Scenes* liegt jedoch mehr auf den Strukturen der Ichbildung, wie sie bei Lacan zum Ausdruck kommen, als auf dem entwicklungsgeschichtlichen Moment der psychoanalytischen Subjekttheorie.

In Evas Selbstfindungsprozeß spielt das Schloß, in dem sich die Schule befindet, eine gewichtige Rolle. Es stellt für Eva, die bis dahin ständig von einem Ort zum anderen ziehen mußte⁸⁴, ihr erstes richtiges Zuhause dar: ”Eva fell in love with the castle at first sight.” [52] Die bisher nie dagewesene Möglichkeit, an einem Ort Wurzeln zu schlagen, vermitteln der Figur eine erste Selbst-Gewißheit: ”She knew herself to be *here*: Here again was the castle and she in it.” [53] Insbesondere der Spiegel in Evas Zimmer erweist sich für ihre Subjektconstitution als bedeutsam, so daß sich hier eine Parallele zu Lacans Subjekttheorie herstellen läßt:

Her bed had its back to the window, but a looking-glass faced it – in that, she could see existence begin again. Seeing is believing: again, after the night of loss and estrangement, after the malicious lying of her misleading dreams in which she was no one, nowhere, she knew herself to be here. [53]

⁸⁴ ”Perpetual changes of milieu attendant on being the Trout daughter had left her with no capacity to be homesick – for, sick for where?” [50].

Der Spiegel verheißt der Figur in dieser Passage den (Neu)Beginn ihres Lebens. Bezeichnenderweise wird Evas Subjektwerdungsprozeß in Form eines Erwachens dargestellt:

Through the curtainless window day stole in, fingering its way slowly, as though blindly, from thing to thing. Redness, though still like a watered ink, began to return to the top blanket, under which lay outlined her body. *This redemption from darkness* was for Eva, *who had witnessed it nowhere else*, a miracle inseparable from the castle. [53]

In diesem Zusammenhang deutet sich bereits der fiktiv-imaginäre Charakter an, der die Subjektivität der Figur in diesem Roman – wie auch in allen anderen Romanen Bowens – kennzeichnet. Die Morgendämmerung, die als Symbol für das Erwachen von Evas Selbst fungiert⁸⁵, stellt sich als Belichtung eines dunklen "Films" dar: "behind the scene still dark as the darkest *celluloid*, day was about the place." [53; meine Hervorhebung].

Eine entscheidende Rolle in der Ichbildung der Hauptfigur spielt auch die Beziehung zu ihrer jüngeren Zimmergefährtin Elsinore, die nach einem Selbstmordversuch ins Koma gefallen ist. Eva verläßt das gemeinsames Zimmer nicht mehr, um Elsinore ständig nahe zu sein:

So the watch began. No longer did mornings transform the room, a perpetual make-shift curtain having been thumb-tacked over the window, to hide the lake – now, only a lightening of the fabric on which stood out a cabalistic pattern spoke out of the duration of the short spaces, too like one another to be days, between night and night: whatever the hour by the clock, nothing made the ceiling less of an umbrella-shaped canopy of shadows, which multiplied within it, as do cobwebs, as time went on – though, did time go on? The octagonal chamber, outlook gone from its window, seemed more locked-up round its consenting prisoners than if a key had been turned in the door, and, made medieval by the untimely dark, began in a cardboard way to belong to history. Though set in the middle of the castle, whose unreal noises could be heard, the place was as though levitated to a topmost turret. What made Eva visualize this as a marriage chamber? As its climate intensified, all grew tender. To repose a hand on the blanket covering Elsinore was to know in the palm of the hand a primitive tremor – imagining the beating of that other heart, she had a passionately solicitous sense of this other presence. Nothing forbad love. This deathly yet living stillness, together, of two beings, this unapartness, came to be the requital of all longing. [55f.]

⁸⁵ Die offensichtlich christliche Vorstellung einer "Erlösung von der Dunkelheit" in dieser Passage, die in Einklang mit dem Titel des ersten Teils des Romans ("Genesis") sowie dem Namen der Hauptfigur (Eva) steht, weist nur scheinbar darauf hin, daß der Roman vor dem Hintergrund des christlich-patriarchalischen Entstehungsmythos zu verstehen ist. In Wirklichkeit stellt sich *Eva Trout or Changing Scenes* als "revision rather than a reinscription [of the masterplot of patriarchal culture]" dar, wie Hoogland in ihrer Analyse des Romans überzeugend darlegt. Cf. Hoogland 217ff.

Wie die Passage verdeutlicht, wird das Krankenzimmer zu einem Ort, von dem die Außenwelt ausgeschlossen ist und in dem die Zeit für Eva stillzustehen scheint. In Evas Imagination wird Elsinore zu ihrem 'anderen' (*that other heart; this other presence*), mit dem Eva sich identifizieren und dem sie ungehindert ihre ganze Liebe entgegenbringen kann. Zwischen Elsinore und ihr entsteht scheinbar eine dyadische Beziehung, die Eva bis zu diesem Zeitpunkt nie gehabt hat und die der imaginären Einheit mit dem Spiegel-anderen in Lacans Subjekttheorie nahekommt. Die Scheinhaftigkeit und Morbidität dieser Beziehung wird jedoch nicht nur daran deutlich, daß Elsinore bewußtlos ist und damit Evas Liebe nicht erwidern kann. Die Erzählerin betont zudem die Abgeschlossenheit des Zimmers, die es zu einem Gefängnis werden läßt.

Eine abgegrenzte Subjektivität kann sich aus dieser Identifikation mit dem 'anderen' ("She is all I am. We are all there is." [133]) nicht entwickeln, wie aus dem Text hervorgeht. So erscheint das (mit der Morgendämmerung verbundene) Erwachen von Evas Selbst als unterbrochen: "No longer did mornings transform the room." Erst durch die Auflösung der narzißtisch-identifikatorischen Beziehung zwischen dem Selbst und dem Spiegel-anderen wird bei Lacan der Prozeß der Ichbildung fortgesetzt. In Evas Fall kommt es zu einem (gewaltsamen) Bruch der Dyade, als Elsinore eines Tages überraschenderweise von ihrer Mutter abgeholt wird:

With the coming-into-the-room of Elsinore's mother, all here ended. From that instant, down came oblivion – asbestos curtain. Whether Elsinore died or lived no one told Eva. Not told, she became unable to ask. [57]

Wie sich in der Passage andeutet, findet bei Eva durch die Trennung von Elsinore ein Prozeß der Verdrängung statt (*oblivion; asbestos curtain*). Der von Eva nur unterdrückte Wunsch nach der imaginären Identifikation mit dem 'anderen' taucht folglich wieder auf, als sie Elsinore Jahre später wiedertrifft. Für eine Wiederherstellung dieser imaginären Einheit ist es jedoch zu spät, da Eva nunmehr die Möglichkeit sieht, die verlorene Einheit mit dem 'anderen' in der Beziehung zu ihrem Adoptivsohn Jeremy wiederzufinden: "'NO: I could miss him, I could lose him. [...] You came back too late, Elsinore. I cannot. You came at the wrong time.'" [143]

Evas Subjektwerdungsprozeß setzt sich zunächst fort, als sie mit fast sechzehn Jahren erneut für kurze Zeit eine Schule (Lumleigh) besucht. Zu diesem Zeitpunkt ist sie – wie der Text vermittelt – scheinbar immer noch nicht in der Lage, sich zu artikulieren.: "Eva, the monstrous heiress [...] was unable to speak – talk, be understood, converse." [63] Eine sol-

che Aussage der Erzählinstanz ist nicht wortwörtlich zu verstehen. Evas ‘Sprachlosigkeit’ dient auch in diesem Roman als eine Metapher für das Unvermögen der Figur, eine eigenständige Position in der Sprache und in der gesellschaftlichen Ordnung einzunehmen, wie es der Status eines Subjekts impliziert. So manifestiert sich in Evas Sprachgebrauch, der hauptsächlich aus passivischen Konstruktionen und Fragen über ihre eigene Person besteht⁸⁶, daß die Figur es noch nicht gelernt hat, sich mit der ersten Person Singular zu identifizieren und damit eine (verbale) Basis für ihre Subjektivität zu finden. Evas Unvermögen, sich zum Subjekt ihrer Aussagen zu machen, wird im Erzählerdiskurs reproduziert: “[The sun] caught Eva halfway along one of the brick paths intersecting the lawn. Then Miss Smith was beheld, coming straight towards her in one of the school oilskins.” [58] Nachdem der erste Satz dieser Textstelle in indirekter Weise Evas Standort beschreibt, kann die Wahrnehmung, die Gegenstand des zweitens Satzes ist, nur Eva zugeordnet werden. Doch sie selbst tritt aufgrund der passivischen Konstruktion als wahrnehmende Person nicht in Erscheinung.

In Lumleigh begegnet Eva der Lehrerin Iseult Smith, die sich Evas Inartikuliertheit annimmt. Ihr Eindruck von Eva als ”uncouth pupil” [33] deutet an, daß in Evas Fall noch keine Einordnung in einen soziokulturellen Zusammenhang und damit kein Übergang zu einem gesellschaftlich und sprachlich geregelten Sein stattgefunden hat.⁸⁷ Durch die Begegnung mit Iseult jedoch scheint dies möglich zu werden. So zeigt Iseult dem jungen Mädchen, wie es Ordnung in seine bisher zusammenhanglosen Gedankengänge bringen kann:

‘Try joining things together: this, then that, then the other. That’s thinking; at least, that’s beginning to think.’

Eva fitted her knuckles together. She frowned down at them. ‘Then, what?’

‘Then you go on.’

‘Till when?’

‘Till you’ve arrived at something. Or found something out, or shed light on something. Or come to some conclusion, rightly or wrongly. And then what? – then you begin again.’ [62]

Die immense Bedeutung, die Iseult für Evas Subjektwerdungsprozeß erhält, wird von der Erzählerin in der folgenden Passage zum Ausdruck gebracht:

⁸⁶ Cf. Bowen, *Eva Trout or Changing Scenes* 60: ”‘Have I that feeling?’”; ”‘Am I coming in with you?’”

⁸⁷ In Lacans Subjekttheorie findet das frühkindliche Spiegelstadium seine Fortsetzung in ”sprachlichen und sozialen Konsolidierungsangeboten, um so auf Dauer ein Subjekt zu situieren, das ‘Phantasmen ausheckt’, die es ihm gestatten, sich ‘von einem zerstückelten Bild des Körpers’ zu lösen, um fortan ‘von einer wahnhaften Identität’ bestimmt zu werden.” [Konersmann, *Spiegel und Bild* 36].

Then Miss Smith was beheld, coming straight towards her in one of the school oilskins – which, too capacious, enveloped her semi-transparently like a tent of yellow *lit from within*. The vision advanced on a shaft of light blinding to Eva. Instinctively making way, the girl side-stepped off the not narrow path. [58f.; meine Hervorhebung]

Iseult verkörpert für Eva das Licht, das die Dunkelheit ihrer ‘Sprachlosigkeit’ sowie ihrer mangelnden Selbst-Gewißheit scheinbar erhellen kann. Für Eva, die keine Vergangenheit, aber auch kein(e) Präsens(z) ihres Selbst besitzt, verheißt diese Vision eine (illusionäre) Zukunft: ”Towards it, ahead of the walkers went [Eva’s and Iseult’s] shadows. Eva saw nothing else. Miss Smith, too, saw them – ‘Yes, we’re like coming events!’” [58] Die Tatsache, daß es Iseult ist, die Eva die Einnahme einer Position in Sprache und Gesellschaft ermöglicht und damit die Rolle übernimmt, die in Lacans Theorie vom Vater verkörpert wird (*le nom/non du père*), ist nach Hooglands Meinung⁸⁸ signifikant und hat weitreichende Folgen für Evas Subjektkonstitution. Die Trennung von der Mutter/dem (weiblichen) ‘anderen’, die bei Lacan die Voraussetzung für den Eintritt in die symbolische Ordnung ist, scheint in Evas Fall nicht notwendig zu sein:

But, Miss *Smith* ... How far could compassion go? That Eva also wondered – till slowly credulity overtook her. Then, through one after another midsummer night, daylight never quite gone from the firmament, cubicle curtains round her like white pillars, she was kept amazed and awake by joy. She saw (she thought) the aurora borealis. Love like a great moth circled her bed, then settled. [...] The silence of buildings and of the gardens was now and then disturbed by a sigh. Her spirit struggled under this new belief, as though for breath – it was too much for her. ‘I cannot!’ she once cried out to the sleeping dormitory. By day, she went about haggardly. Her countenance with its look of subjection, bewilderment, fatalism, took on more and more the cast of her father’s. [63f.]

Die Zuneigung, die Eva für Iseult entwickelt, nimmt mehr und mehr eine Form an, die der Beziehung ihres homosexuellen Vaters zu seinem Geliebten ähnelt. In einer phallogozentrischen symbolischen Ordnung kann Eva auf diese Art und Weise jedoch den Status eines Subjekts nicht erreichen, wie die Passage verdeutlicht. So beschreibt die Erzählerin Evas Gefühle und Erfahrungen erneut in indirekter Art: Eva erscheint nicht als ein Subjekt, das beginnt, Zuneigung zu empfinden, sondern vielmehr als ein Ort, auf dem sich die Liebe niederläßt. Die Morgendämmerung, die hier wie schon an anderer Stelle im Text Evas Subjektwerdungsprozeß symbolisiert, wird von Eva daher nur scheinbar wahrgenommen.

⁸⁸ Cf. Hoogland 238ff.

Evas Zögerlichkeit, sich aus der dyadischen Einheit mit dem ‘anderen’ zu lösen⁸⁹ (“‘This will not end, Miss Smith?’” [67]) und eine Subjekt- und Sprechposition einzunehmen, liegt aber auch in ihren Selbst-Zweifeln begründet, die von der Erzählerin artikuliert werden:

‘Are you coming nearer the surface, I wonder?’ [Iseult’s] voice asked. ‘I want you to.’
 ‘Yes. I am.’
 ‘Yet there are sometimes times when I think you would rather go on being submerged. Sometimes you cling to being in deep water. What are you afraid of?’
 Eva might have said: ‘That at the end of it all you’ll find out that I have nothing to declare.’ [64]

Evas Befürchtung, daß es möglicherweise keine Ich-Identität gibt, die in Worte gefaßt werden könnte, weist bereits auf ihre spätere Erkenntnis hin, daß Subjektivität nicht mehr als eine Illusion/Fiktion ist.

Die Fortsetzung von Evas Subjektwerdungsprozeß in Lumleigh kommt zu einem abrupten Ende, als Iseult den Unterricht mit Eva abbricht. Eva, die im Begriff war, sich als Subjekt zu konstituieren und eine Position in der Sprache/symbolischen Ordnung einzunehmen – “‘To be, to become – I had never been. [...] I was beginning to be.’” [185] – fühlt sich ins Nichts der Sprach- und Identitätslosigkeit zurückbefördert:

‘[Iseult] desisted from teaching me. She abandoned my mind. She betrayed my hopes, having led them on. She pretended love, to make me show myself to her – then, thinking she saw all, she turned away. [...] Then she sent me back. [...] sent me back again – to be nothing. [...] I remain gone. Where am I? I do not know – I was cast out from where I believed I was.’ [184f.]

Das Scheitern des Subjektwerdungsprozesses veranlaßt Eva, aufs neue eine symbiotische Beziehung anzustreben, in der die Ausbildung von Ichgrenzen nicht notwendig und eine Verständigung ohne Sprache möglich ist. Eine solche Beziehung entsteht zu ihrem Adoptivsohn Jeremy: “Sublimated monotony had cocooned the two of them, making them near as twins in a womb.” [188]. Die Ausschließlichkeit dieser Mutter-Kind-Dyade führt dazu, daß Jeremy Eva immer mehr ähnelt, obwohl er gar nicht ihr leiblicher Sohn ist: “His alikeness to her, at moments striking, had about it something more underlying, being of the kind

⁸⁹ Evas Wunsch nach einer nicht endenden Einheit mit dem ‘anderen’ manifestiert sich in dem religiösen Gedicht, das sie auswendig gelernt/verinnerlicht hat und für Iseult rezitiert. So lautet die letzte Strophe dieses Gedichts signifikanterweise:

O lett my Soule, whose keyes I must deliver
 Into the hands of senceless [sic!] Dreames
 Which know not thee, suck in thy beames
 And wake with thee for ever. [65f]

which is brought about by close, almost ceaseless companionship and constant, pensive, mutual contemplation.” [147] Aufgrund Jeremys Taubstummheit ist zwischen Eva und ihm eine sprachlose, rein visuelle Kommunikation möglich. Die Ich-Du-Symbiose konstituiert Eva und Jeremy im Imaginären, wie die folgende Passage deutlich zum Ausdruck bringt:

During the at-large American years, insulated by her fugue and his ignorance that there could be anything other, they had lorded it in a visual universe. They came to distinguish little between what went on inside and what went on outside the diurnal movies, or what was or was not contained in the television flickering them to sleep. From large or small screens, illusion overspilled on to all beheld. Society revolved at a distance from them like a ferris wheel dangling buckets of people. They were their own. Wasted, civilization extended round them as might acres of cannibalized cars. Only they moved. They were within a story to which they imparted the only sense. The one wonder, to them, of the exterior world was that anything should be exterior to themselves – and could anything be so and yet exist? [189]

Eva und Jeremys Welt besteht nur aus Bildern, die sie im Kino oder im Fernsehen sehen. Diese Dimension der Fiktion, in der sie sich eingerichtet haben, ist wesentlich durch ihren illusionären Charakter bestimmt. Die Irrealität, die eigentlich in ihrer Welt vorherrscht, kennzeichnet in ihren Augen die Außenwelt.⁹⁰ Die bloße Existenz einer Welt außerhalb ihres ”Kokons” erscheint ihnen als ein Wunder. Alles, was bei Lacan die symbolische Ordnung konstituiert, bleibt außerhalb oder wird für die beiden Figuren irrelevant, wie die oben zitierte Passage verdeutlicht: ”Society revolved *at a distance*,” ”civilization extended round them as might acres of *cannibalized cars*.” [189; meine Hervorhebung] So spielt auch Sprache in dieser ”cinematographic existence without soundtrack” [188] keine Rolle. Doch die ”lautlosen Jahre” mit Jeremy enden mit der Rückkehr nach England:

The fact was, since the return to England her mistrust of or objection to verbal intercourse – which she had understood to be fundamental – began to be undermined. More than began; the process had been continuous. Henry, Mr Dancy, Constantine, Henry again, and now finally Father Clavering-Haight; each had continued the other’s work. Inculcable desires had been implanted. An induced appetite grew upon what it fed on. She was ready to talk. [188]

Evas erneute Bereitschaft, ihr Selbst in Sprache zu konstituieren⁹¹, hat Auswirkungen auf ihr Verhältnis zu Jeremy. Zum ersten Mal fühlt Eva sich in der symbiotischen Beziehung

⁹⁰ Der Aspekt, der sich hier andeutet – das Verwischen der Grenzen zwischen (erzählter) Wirklichkeit und Fiktionalität – wird in Kapitel 4.2 weiter ausgeführt.

⁹¹ Evas Haus Cathay, das Eva mit der neuesten audio-visuellen Ausstattung versehen hatte[cf. 118], zeugt von der fiktiv-imaginären Dimension, in der sich Eva bisher eingerichtet hat. Bezeichnenderweise stellt Cathay nach ihrer Rückkehr für sie keine Lösung der Ich-Problematik mehr dar:

zu ihrem Sohn gefangen: "Never before now had she felt him to manacle her – perhaps he had not?" [190]. Ihre erwachte (heterosexuelle) Sexualität – "She ached for [Henry] with the whole of her longing being." [181] verstärken ihren Wunsch nach Auflösung der Mutter-Kind-Dyade. Es wird immer deutlicher, daß die Unzertrennbarkeit zwischen ihr und Jeremy unwiderruflich zerstört ist: "They were not alone together: an unbridgeable ignorance of each other, or each other's motives, was cleft between them." [205]. Die Frage der Selbst-Findung stellt sich für Eva somit aufs neue:

Anyhow, what a slippery fish is identity; and what is it, besides a slippery fish? [...] What is a person? Is it true, there is not more than one of each? If so, is it this singular forcefulness, or forcefulness arising from being singular, which occasionally causes a person to bite on history? All the more, in that case, what is a person? [193f.]

Um eine Antwort auf die Frage "Was ist eine Person?" zu finden, besucht Eva die *National Portrait Gallery*. Sie hofft, beim Betrachten der Bilder die Identität der Abgebildeten entdecken und damit Rückschlüsse auf ihr eigenes Selbst ziehen zu können. Der Besuch in dem "Labyrinth" der Galerie [194] verdeutlicht jedoch, daß jeder Versuch, Ich-Identität als Kern des Individuums zu entdecken, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Die Subjektivität der anderen, aber auch ihr eigenes Selbst bleiben für die Figur so unfaßbar wie ein schlüpfriger Fisch⁹²:

But, upstairs or down, they were all 'pictures'. Images. 'Nothing but a pack of cards'? – not quite, but nearly enough that to defeat Eva. She could no more – she retraced her way to the foyer and sat down on an unfriendly bench. No, no getting through to them. They were on show only. Lordily suffering themselves to be portrayed, they'd presented a cool core of resistance even to the most penetrating artist. The most martial extroverts, even, nursed their mysteries. Each was his own affair, and he let you know it. Nothing was to be learned from them (if you expected learning that nothing was to be learned). In so far as they had an effect on the would-be student, it was a malign one: every soul Eva knew became no longer anything but a Portrait. There was no 'real life'; no life was more real than this. This she had long suspected. She now was certain. [195f.]

Cathay was not the answer. [...] All stood immaculate, bygone, mute as [Jeremy] – disconnected. Time had stood still in them [the audio-visual installations]. Elsewhere it had not. [...] What had been had gone. [...] Unmeaningness reigned. [...] Eva went half-way up the staircase, lost heart, came down again. ('What to find, I wonder?' Henry had meditated.) [...] Where, then, was to be the promised land, the abiding city? [163].

In Lacans Theorie geht die Konstitution des Individuums als ein Subjekt der Sprache mit der Unterwerfung unter das 'Gesetz des Vaters' einher. Signifikanterweise wird Evas erneuter Versuch der Subjektkonstitution mittels sprachlich vermittelter Beziehungen von ihren männlichen Bekannten initiiert,

⁹² Diese Unfaßbarkeit ihrer Subjektivität schlägt sich auch in Evas Namen nieder: *Eva Trout*.

Die Passage verdeutlicht, daß Subjektivität außer als Bild, als Imagination und Fiktion nicht existiert. Das Individuum erscheint hier als ein zweidimensionales Bild, dem jegliche Tiefe fehlt. Die Struktur der fiktiv-imaginären Dimension, in der sich das Subjekt folglich auch in Bowens letztem Roman konstituiert, manifestiert sich bereits indirekt zu Beginn des Romans. Die Beschreibung des Schlosses im ersten Kapitel von *Eva Trout or Changing Scenes* gibt bereits Aufschluß über Evas Selbst:

The castle, mirrored into the sheet of probably *artificial* water, did not look ancient. Nor did it look indigenous: though its setting was English, the pile resembled some Bavarian *fantasy*. Light-coloured, standing straight up out of the lake (there was no terrace) the façade showed with *photographic* distinctness in the now fading January afternoon. Its windows, many of which were balconied, one and all were made sightless by white shutters. Above the turreted roofline rose steep woods, sepia with winter: no smoke from any contorted chimney blurred into the transparency of the trees. The only movement was *in the foreground*, where swans rippled the *image* cast on the water by zigzagging absently to and fro. [11; meine Hervorhebung]

Die Betonung in dieser Passage liegt auf dem unechten, künstlichen und bildhaften Charakter der Szene, welcher auch in der folgenden Beschreibung zum Ausdruck kommt: "As for the castle, it looked, from here, as though cut out, flat, from the sheet of cardboard. [13]. Die Figuren blicken auf das Schloß wie auf ein Bild ("the view was framed by the Jaguar's left-hand windows" [13]), das die Kulisse für eine Inszenierung bildet: "the castle had only now come into view with dramatic suddenness." [13]. So stellt sich auch die Frage, ob das Schloß überhaupt ein Interieur hat: "Is that castle bona fide?" 'He means,' said Catrina, 'has it an inside?'" [13]. Was hier jedoch in Szene gesetzt werden soll, ist eindeutig Eva selbst, wie der Text nahelegt:

Instead, here was an unprecedented opportunity to study Eva, at length and in peace, from a safe distance. Eva, one saw straight ahead, through the windscreen. The giantess, by now, was alone also: some way along the edge of the water she had come to a stop – shoulders braced, hand interlocked behind her, feet in the costly, slovenly lambskin bootees planted apart. Back fell her cap of jaggedly cut hair from her raised profile, showing still the adolescent heaviness of the jawline ... [12]

Die Szenerie des Schlosses, der jegliche Dreidimensionalität abgesprochen wird⁹³, bildet den Hintergrund für Eva und gibt gleich zu Beginn des Romans einen Hinweis auf den fiktiv-imaginären Charakter ihres Selbst. Auch die Fragmentierung ihrer Subjektivität wird

⁹³ Wie Buccleugh darlegt, stellt sich den Lesenden zunehmend die Frage, ob das Schloß selbst oder sein Spiegelbild im Wasser beschrieben wird. Cf. Buccleugh 221.

im Roman explizit artikuliert. So besteht Evas Vergangenheit nur aus Bruchstücken, aus denen sie kein vollständiges Bild ihres Selbst formen kann:

Time, inside Eva's mind lay about like various pieces of a fragmented picture. She remembered, that is to say, disjunctedly. To reassemble the picture was impossible; too many of the pieces were lost, lacking. Yet, some of the pieces there were would group into patterns – patterns at least. Each pattern had a predominant colour: and each probably had meaning, though that she did not seek. Occupationally, this pattern-arriving-at was absorbing, as is a kindergarten game, and, like such a game, made sense in a way. [46]

Das Selbst der Figur erweist sich damit erneut als dezentriert und fragmentiert. Ein Konzept von Subjektivität als Selbstidentität im Sinne einer kontinuierlichen, unveränderlichen Gleichheit und Einheit wird somit auch in Bowens letztem Roman negiert.

3.3 The Battle of the Sexes – Geschlechterbeziehungen und Geschlechtsidentität

Wie die feministische Forschung deutlich gemacht hat, muß das poststrukturalistische Konzept einer entlang verschiedener Diskurse (Rasse und Klasse) erzeugten Subjektivität um den Diskurs von *gender*¹ erweitert werden, um die Konstitution des geschlechtlich bestimmten Subjekts erklären zu können. So ist die Entfaltung der Subjektivität außerhalb einer kulturell und gesellschaftlich bedingten Geschlechtsidentität unmöglich:

The meaning-producing function of gender derives from the fact that individuals can (re)present themselves only within the existing sex/gender system and assume a position within the social order.²

Die Unvereinbarkeit der heterogenen, innerhalb der Sprache und der Diskurse vom Individuum eingenommenen Subjektpositionen, die den fragmentarischen Charakter der Subjektivität begründet, wird durch die Einbeziehung der Kategorie *gender* zusätzlich hervorgehoben. So vollzieht sich die Subjektkonstitution des Individuums in der folgenden Weise:

a subject constituted in gender, to be sure, though not by sexual difference alone, but rather across languages and cultural representations; a subject en-gendered in the experiencing of race and class, as well as sexual relations; a subject, therefore, not unified but rather multiple, and not so much divided as contradicted.³

Nur durch die Verinnerlichung der soziokulturell erzeugten Weiblichkeits- bzw. Männlichkeitsentwürfe wird das Individuum zu dem scheinbar einheitlichen Subjekt, das das ideologische System zu seiner Erhaltung benötigt. In Anlehnung an und Erweiterung von Althusser's Definition des Vorgangs der "Interpellation", der das Individuum zum Subjekt macht, konstituiert nach Teresa de Lauretis erst die Kategorie *gender* das Individuum als

¹ Im feministischen Diskurs herrscht kein Konsens über die Definition der beiden Termini *sex* und *gender* bzw. deren deutschen Entsprechungen biologisches Geschlecht und sozial konstruiertes Geschlecht bzw. Geschlechtsidentität. Im Rahmen dieser Arbeit bezeichnet der Begriff *gender* die sozio-kulturelle Konstruktion des Körpers sowie die Rollen, die im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext als angemessen für Männer und Frauen betrachtet werden. Während Geschlechterbeziehung sich auf die persönlichen Beziehungen zwischen Mann und Frau bezieht, bezeichnet Geschlechterverhältnis die Struktur, die die gesellschaftlichen Lebensverhältnisse, die kulturellen Deutungsmuster, sowie das individuelle und kollektive Selbstverständnis als weibliche und männliche Menschen bestimmt.

² Hoogland 35.

³ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987) 2.

Mann oder Frau und ist als eine weitere ideologische Instanz anzusehen.⁴ Der Prozeß der Interpellation vollzieht sich folglich auch bei der Ausbildung der Geschlechtsidentität. Indem das Individuum den soziokulturell und historisch determinierten Weiblichkeits- bzw. Männlichkeitsentwurf als ihr/sein eigenes Selbstverständnis akzeptiert und verinnerlicht, wird dieser zur nur-scheinbaren Realität, da es sich tatsächlich um ein imaginäres Konstrukt handelt: "The construction of gender is the product and process of both representation and self-representation."⁵

Wie die Analyse der bei Bowen dargestellten Subjektivität ergeben hat, ist die Subjektkonstitution ein endloser, nie vollständig abzuschließender Prozeß, so daß grundsätzlich nicht von einer erfolgreichen bzw. gescheiterten Subjektkonstitution gesprochen werden kann: "The self is a ceaseless project constituted in otherness."⁶ Für die weiblichen Figuren bei Bowen ergibt sich in dieser Hinsicht jedoch ein ganz besonderes Problem. In ihrem Versuch, das Gefühl eines einheitlichen Selbst zu entwickeln, ohne das ein psychisches Überleben nicht möglich ist, scheitern sie zumeist an der Diskrepanz zwischen dem eigenen Selbstkonzept und dem Weiblichkeitsentwurf einer restriktiven Geschlechterideologie. Die Fragmentierung der weiblichen Subjektivität in Bowens Texten entsteht folglich auch durch die Inkongruenz von Selbstverständnis und oktroyierter Geschlechts"rolle"⁷ oder wird durch diese noch verstärkt. So sind die Entfaltungsmöglichkeiten der Protagonistinnen auf den traditionell weiblichen Lebenszusammenhang beschränkt, d.h. ihre "Bestimmung" entsteht ausschließlich in der Beziehung zu anderen, insbesondere zum anderen Geschlecht. Außerhalb der Geschlechterbeziehung, d.h. außerhalb ihrer gesellschaftlich determinierten Geschlechtsrolle als Ehefrau und Mutter ist es den weiblichen Figuren unmöglich, ihr Selbst zu entfalten. Aufgrund des gegebenen soziokulturellen und historischen Kontextes können die Protagonistinnen den Anschein von Stabilität und Kohärenz – den das Individuum benötigt, um ihren/seinen Platz in der symbolischen Ordnung einzunehmen – offensichtlich nur im Rahmen dessen gewinnen, was Judith

⁴ Cf. de Lauretis 6f.

⁵ De Lauretis 9.

⁶ Hoogland 62.

⁷ Wie Renate Hof in *Die Grammatik der Geschlechter: Gender als Analysekatgorie der Literaturwissenschaft* (Frankfurt: Campus Verlag, 1995) verdeutlicht, täuschen die mit dem Begriff der Rolle verknüpften Assoziationen darüber hinweg, daß die Geschlechtsrolle nicht ohne weiteres angenommen bzw. abgelehnt werden kann. Vielmehr müssen die "Mechanismen von Herrschaft und Unterdrückung, die mit den jeweiligen Geschlechtszuschreibungen verbunden [sind]" [104], bei der Frage, "wie Männlichkeit und Weiblichkeit in einer Kultur konstruiert und definiert werden und auf welche Weise Männer und Frauen sich zu diesen Konstrukten in Beziehung setzen" [101] berücksichtigt werden.

Butler als "heterosexual matrix"⁸ bezeichnet. Insbesondere für die zahlreichen heranwachsenden Frauen bei Bowen sind (heterosexuelle) Liebe und Ehe die einzigen Möglichkeiten, ihre Subjektivität zu konstituieren.

Innerhalb der Geschlechterbeziehung jedoch verhindert das Geschlechterverhältnis, das bei Bowen durch geschlechtliche Rangordnung und Asymmetrie gekennzeichnet ist, eine Entfaltung des weiblichen Selbstkonzepts: "The female subject is a site of differences [that] remain concretely embedded in social and power relations."⁹ Diverse Kurzgeschichten beleuchten – zumeist aus der weiblichen Perspektive – die Position der Frau als Objekt männlicher Herrschaft und Unterdrückung und die damit einhergehende Einschränkung weiblicher Handlungsmöglichkeiten. Bowens Darstellung der Geschlechterbeziehungen – die mal mehr, mal weniger im Vordergrund der Texte stehen – manifestiert das Zerstörungspotential, das einem hierarchischen Geschlechterverhältnis innewohnt. So läßt sich bei Bowen ein enger Zusammenhang zwischen dem Scheitern der persönlichen Beziehungen von Mann und Frau und dem phallogozentrischen kulturellen Kontext erkennen.

Geschlechterbeziehungen und (weibliche) Subjektivität

The Last September zeichnet den (Geschlechts)Identitätsfindungsprozeß der adoleszenten Protagonistin Lois Farquar nach. Die Ehe stellt in Lois' Augen zunächst nur eine unter zahlreichen anderen Möglichkeiten ihrer Selbstentfaltung dar. Insbesondere die Bekanntschaft mit Marda Norton, die sich aufgrund ihrer androgynen Erscheinung¹⁰ nicht eindeutig der traditionellen weiblichen Geschlechtsidentität und -rolle zuordnen läßt, eröffnet Lois die Alternative eines von einer Geschlechterbeziehung unabhängigen Daseins¹¹: "How she

⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990) 5.

⁹ Teresa de Lauretis, "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts," *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986) 1-19, 14.

¹⁰ "Marda was tall; her back [...] was like a young man's in its vigorous slightness. She escaped the feminine pear-shape, her shoulders were square, legs long from the knee down." [79].

¹¹ Nach Hoogland deutet der Text eine Alternative zur Geschlechterbeziehung für Lois in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung mit Marda Norton an. Cf. Hoogland 80f. In ihrer Analyse von *The Last September* zeigt Hoogland auf überzeugende Weise die unterschwelligsten homoerotischen Spannungen zwischen den beiden Figuren auf. Mit ihrer Deutung der Beziehung zwischen Lois und Marda als ein Beispiel von Bowens "practice of 'transposed autobiography'" [302] macht Hoogland sich jedoch meines Erachtens derselben AutorInnen-Zentriertheit schuldig, die sie selbst in der Bowenforschung beklagt [cf. 16] und die textimmanente Strukturen einzig und allein auf Bowens Biographie zurückzuführen versucht:

We have seen the erotic tension in *The Last September* accumulate in the middle section upon which the novel hinges, during "The Visit of Miss Norton." Kristeva's observations in "The Adolescent Novel" enable us to discern that this tension is structurally inscribed as unequivocally a lesbian eroticism, operating on the narrative level between Lois and Marda, and on its extradiegetic level between the author and her created seductress(es). Bearing in mind that Bowen wrote within a heterosexist as much

could live, Lois felt. She would not need anyone, she would be like an orchestra playing all to itself.” [77] Die uneingeschränkte Entfaltung aller Seinsmöglichkeiten, die Lois mit einem solchen eigenbestimmten und von der weiblichen Geschlechtsrolle unabhängigen Leben assoziiert, manifestiert sich in dem Bild des Orchesters, das für Multipersonalität und die damit verbundene Vielfalt steht. Als Lois jedoch erfährt, daß selbst Marda verlobt ist, sieht sie auch für sich keinen anderen Weg als die Ehe mit dem jungen englischen Offizier Gerald Lesworth: ”I must marry Gerald.” [125] Anstatt in der Geschlechterbeziehung jedoch zu ihrem Selbst zu finden, muß Lois vielmehr erkennen, daß die Beziehung zu Gerald eine Entfaltung ihrer Seinsmöglichkeiten verhindert:

She would have loved to love him; she felt some kind of wistfulness, some deprivation. If there could only be some change, some movement – in her, outside her, somewhere between them [...] she could love him. Something must be transmuted . . . Or else, possibly, if he would not love her so, could give her air to grow in, not stifle imagination. [52]

Lois’ Wunsch nach Veränderung und Bewegung innerhalb der Beziehung zu Gerald verdeutlicht, wie der kontinuierliche Prozeß der Subjektkonstitution durch die Geschlechterbeziehung zum Stillstand gebracht wird.

Inwieweit die weibliche Subjektivität innerhalb eines phallokratischen Kontextes geformt bzw. eingeschränkt wird, manifestiert sich auch an der Figur der Marda, die trotz ihrer scheinbaren Unabhängigkeit für sich keine Entfaltungsmöglichkeiten außerhalb der Geschlechterbeziehung sieht:

Marda expected, some forty-eight hours ahead, to be walking with [her fiancé] in a clipped and traditional garden, in Kentish light. Under these influences, she would be giving account of herself. Leslie’s attention, his straight grey gaze, were to modify these wandering weeks of her own incalculably, not a value could fail to be affected by his idea of her. So much of herself that was fluid must, too, be moulded by his idea of her. Essentials were fixed and localized by their being together – to become as the bricks and wallpaper of a home. [129]

Innerhalb dieses Gedankenganges steht die Konzeption einer sich ständig wandelnden und nicht festzulegenden (weiblichen) Subjektivität (*wandering, fluid*) in krassem Widerspruch zu den festgefügtten und unterdrückenden ideologischen Strukturen (*clipped, traditional, straight, fixed, localized*). Die Diskrepanz zwischen weiblichem Selbstverständnis und der

as a phallographic cultural context, we can thus read the sexual indeterminacy, enacted by/in the figure of the female adolescent and equally reflected in the novel’s discourse, as the expression of the author’s own (conflictual) same-sex desire. [Hoogland 105].

Identität, die sich durch die Akzeptanz einer gesellschaftlich determinierten Femininität herausbildet, ist offensichtlich. Die Geschlechterbeziehung bedeutet auch für – die äußerlich androgyne – Marda eine Unterordnung unter die dominante Geschlechterideologie. Signifikanterweise heißt Mardas Verlobter Leslie Lawe. Der Preis für die (materielle) Sicherheit und Stabilität (*to become the bricks and wallpaper of a home*), die den Frauen innerhalb der traditionellen Geschlechterbeziehung zuteil wird, ist bei Bowen die Aufgabe des Selbst.

Trotz ihrer innerlichen Auflehnung gegen die traditionelle weibliche Geschlechtsrolle finden die Frauen in Bowens Texten folglich keine andere Basis für ihr Leben als die Geschlechterbeziehung. So sieht auch Karen Michaelis in *The House in Paris* (1935) ihre Zukunft zunächst in der Ehe mit dem Diplomaten Ray Forrestier. In der Akzeptanz der weiblichen Geschlechtsidentität/-rolle findet Karen die Sicherheit und Stabilität, die jedes Individuum benötigt, um seinen Platz im sozialen Gefüge einnehmen zu können. Gleichzeitig ist sich Karen jedoch bewußt, daß die Geschlechterbeziehung eine Einschränkung ihrer Entfaltungsmöglichkeiten zur Folge hat: "She had firm ground under her feet, but the world shrank."¹² Der Besuch bei ihrer Tante Violet in Irland verstärkt in Karen den Wunsch, aus der beengenden Sicherheit der *upper middle-class* sowie der Beschränkung durch die weibliche Geschlechtsrolle auszubrechen:

Karen, with her eyes on the ship said: '[...] I don't mind feeling small myself, but I dread finding the world is. With Ray I shall be so safe. I wish the Revolution would come soon; I should like to start fresh while I am still young, with everything that I had to depend on gone.' [86]

Karens Ausbruchsversuch besteht in einer heimlichen Affäre mit dem in den Augen ihrer Familie unpassenden Max Ebhart. Aufgrund seiner Entwurzelung – seine Mutter war Französin, sein Vater ein englischer Jude – scheint Max Karen die Chance einer Selbstentfaltung außerhalb ihres sozialen Gefüges zu verheißen. Die Freiheit, die ihr das uneingeschränkte Ausleben ihrer Sexualität scheinbar offeriert, erweist sich jedoch als Illusion, wie Karens ambivalenter Gedankengang nach der gemeinsamen Nacht mit Max verdeutlicht:

Had this not been escape? She was washed back ashore again. Further out than you dare go, where she had been is the outgoing current not strong enough not to let you back? Were you not far out, is there no far out, or is there no current there? I am let

¹² Elizabeth Bowen, *The House in Paris* (Harmondsworth: Penguin, 1987) 69. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

back, safe, too safe; no one will ever know. Naomi and my mother, who would die if they knew, will never know. What they never know will soon never have been. They will never know. I shall die like Aunt Violet wondering what else there was; from this there is no escape for me after all. [152]

Auch Karens uneingeschränkte Sexualität, die in dem Bild der "Strömung" zum Ausdruck kommt, vermag es letztendlich nicht, Karen aus der festgefühten sozialen Ordnung hinauszutragen.¹³ Aus dem "Gefängnis Weiblichkeit"¹⁴ gibt es offensichtlich kein Entrinnen: "They had both come a long way [...] to sleep under a ceiling with *this barred light*. [...] *The weight of being herself* fell on her like a clock striking." [152; meine Hervorhebung]. Ein selbstbestimmtes Leben jenseits ideologischer Rollenzuweisungen ist unmöglich. Karens Wunsch, durch die Wiederholung ihrer 'Tat' ("If I could brush the rain off his sleeve again, and drive past the tamarisks, and walk up behind the maid with the bumpy bow on her back, and put my hat on the bed" [153]) sich weiterhin der weiblichen Geschlechtsrolle entziehen zu können, ist damit zum Scheitern verurteilt.

Karen ist hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch, daß die anderen von ihrer Tat erfahren, und der Hoffnung, daß ihre Tat verborgen bleibt. Ihr ambivalenter Gedankengang manifestiert die Widersprüche, die der weiblichen Subjektivität zugrundeliegen: zum einen die Restriktionen, die die Subjektkonstitution innerhalb der dominanten Diskurse und Geschlechterideologie nach sich zieht, zum anderen die Stabilität und Sicherheit, die das Individuum durch Verinnerlichung der soziokulturell erzeugten Geschlechtsrolle erfährt.

Karens Vereinnahmung durch die dominante Geschlechterideologie führt dazu, daß sie selbst das uneingeschränkte Ausleben ihrer Sexualität als existenz- und systemzerstörend ansieht: "I thought tonight would be the hour of my death." [153]; "Here she lay as it would be death to those loving warners to know she lay." [154]. So erzeugt eine weibliche Sexualität, die nicht in den Kontext der Ehe eingebunden ist, aus ideologischer Sicht eine Instabilität¹⁵, die nur in der Phase der Adoleszenz erlaubt ist: "Not seeking husbands yet,

¹³ "The historical substitution of sexual freedom for conjugal relationship does not automatically transform the transhistorical 'rules' of sexual hierarchy, of dichotomization into mutually exclusive and hierarchical roles." [Joseph A. Boone, *Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987) 135].

¹⁴ Doris König, "'In a still unknown language': Jean Rhys – Weibliche Erzählpraxis im Brennpunkt von Tradition und Innovation," *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, ed. Ingeborg Weber (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994) 160-177, 165.

¹⁵ "Sex [...] breaks the rules, both social and moral, and indicates [...] the inherent possibility of the abyss existing outside social and ideological constructs." [Regina Barreca, "Introduction: Coming and Going in Victorian Literature," *Sex and Death in Victorian Literature*, ed. Regina Barreca (London: MacMillan, 1990) 1-8, 6].

protest against good taste is broken down soon enough; [the young girls'] natural love of the cad is outwitted by their mothers." [107]

In ihrem Bestreben, sich der traditionellen und von ihrer Mutter postulierten Bestimmung der Frau¹⁶ zu entziehen, bleibt Karen mit ihrem einzig möglichen emanzipatorischen Schritt doch innerhalb der heterosexuellen Matrix, die für Frauen die alleinige Erfüllung in der Geschlechterbeziehung vorsieht. Selbst Karens letzte Hoffnung, daß aus der gemeinsamen Nacht mit Max ein Kind entstanden ist, bedeutet keine Selbstentfaltung außerhalb der weiblichen Geschlechtsrolle: "Karen's rebellion against domesticity and domination [...] only perpetuates them."¹⁷ Bowen zeigt, wie das Eingebundensein in traditionelle Strukturen Frauen handlungsunfähig macht. Karen rebelliert zwar innerlich gegen die ihr auferlegte Beschränkung, doch eine Veränderung kann in ihren Augen nur von außen kommen, entweder durch ihre Ehe ("She must rely on marriage to carry her somewhere else." [125]) oder durch ihre Affäre mit Max ("She wanted to be with some gaunt, contemptuous person who twisted life his own way" [79]). Nachdem Max Selbstmord begangen hat, gibt sie ihren illegitimen Sohn zur Adoption frei und heiratet Ray. Unfähig, ihre gesellschaftlich nicht sanktionierte Mutterschaft zu akzeptieren und damit ihr Aufbegehren gegen eine restriktive Geschlechtsrolle zu einem Abschluß zu bringen, versucht sie stattdessen ihre Tat ungeschehen zu machen, indem sie sich erneut in die traditionelle weibliche Rolle fügt: "Feverishly, Karen simulated the married peace women seemed to inherit, wanting most of all to live like her mother." [218] Trotz ihrer Entfremdung von dem traditionellen Weiblichkeitsentwurf ist Karen nicht in der Lage, sich den Rollenzwängen zu entziehen und ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Ihre innere Lähmung verdeutlicht, inwieweit die ideologischen Strukturen und die damit verbundenen Rollenzuweisungen die Autonomie der Frau begrenzen und ein selbstbestimmtes Handeln verhindern.

Auch Tibbie in "The Girl with the Stoop" (1941) ist unfähig, sich den Erwartungen ihrer Geschlechtsrolle zu widersetzen. In ihren Augen ist ihre Zukunft vorherbestimmt, so daß sie selbst die Entscheidung über ihr weiteres Leben nicht mehr treffen kann oder muß. So ist sie mit einem jungen Mann verlobt, den sie kaum kennt, und wartet darauf, daß er sie zu sich nach Indien holt. Das traditionelle Weiblichkeitsideal hat sich so sehr in ihren Körper eingeschrieben, daß eine freie Selbstentfaltung unmöglich erscheint, wie sich an der

¹⁶ Mehr als jede andere Mutterfigur repräsentiert Mrs Michaelis in *The House in Paris* den Weiblichkeitsentwurf der dominanten Geschlechterideologie: "In Mrs Michaelis's view a woman's real life only began with marriage." [69].

¹⁷ Lassner, *Elizabeth Bowen* 88.

Beschreibung ihres Gesichts manifestiert: "Her face, with the long nose dustily freckled, the sweet, mild, crumpled indeterminate mouth, lolled a little forward over her high collar, *like a flower without the sense to grow up straight.*"¹⁸ Auch der im Titel der Kurzgeschichte enthaltene Hinweis auf ihren gebeugten Rücken verdeutlicht, daß Tibbie die Einschränkung ihrer Entfaltungsmöglichkeiten widerspruchlos akzeptiert hat und sich den Rollenzwängen ohne Widerstand beugt. Als Tibbie im Verlauf der Geschichte einen Heiratsantrag von dem reichen, verkrüppelten Francis erhält, der sie von seinem Hotelzimmer aus beobachtet hat, kann sie sich seinen massiven Überredungsversuchen nur durch Flucht entziehen. Sie ist nicht in der Lage, seiner Willenskraft einen eigenen Willen entgegenzusetzen. Ihr Widerstand gegen Francis' Antrag stellt sich folglich als passiver Gehorsam gegenüber den Verpflichtungen dar, die ihre Geschlechtsrolle ihr auferlegen:

'But you see, I'm going away today . . .' She said this looking away, and he did not say anything. 'I'm going away; I got the letter this morning. Tom's mother's come to London, *I've got to go up to her.* You see, Tom's mother has never seen me, *and they say I must certainly go to her.*' Francis said, in a voice that seemed to come from a distance: 'All right, all right, then: go, then, go: then come back.' But Tibbie knitted her forehead. 'But Tom's mother lives right up in Scotland. And, you see, *I'm to go back to Scotland with her. They all say I must. They say Tom would like me to . . .*' [569f., meine Hervorhebung]

Auffällig ist der in "The Girl with the Stoop" hergestellte Zusammenhang zwischen der Körperhaltung der Titelfigur und ihren Entfaltungsmöglichkeiten, die aufgrund des Weiblichkeitskonzepts eingeschränkt sind. Es wird deutlich, daß sich die weibliche Geschlechtsidentität, die eine scheinbar naturgegebene Passivität und Duldsamkeit beinhaltet, in einem spezifischen gesellschaftlichen Kontext konstituiert und sich in einem unaufhörlichen Prozeß mehr und mehr in den Körper der Frau einschreibt.¹⁹ Weibliche Passivität erweist sich somit als Ergebnis von Sozialisations- und Zuschreibungsprozessen. Die junge Tibbie hat die geschlechtsspezifische Rollenerwartung so sehr verinnerlicht, daß sie eine eigenständige und selbstbestimmte Persönlichkeit nicht mehr entwickeln kann. Wie für Karen in *The House in Paris* gibt es auch für Tibbie kein Entrinnen aus dem Gefängnis Weiblichkeit.

¹⁸ Elizabeth Bowen, "The Girl with the Stoop," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 563; meine Hervorhebung. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

¹⁹ Tibbies Passivität zeigt sich auch in den zahlreichen passivischen Konstruktionen, mit denen ihre Bewegungen beschrieben werden: "She was ever so slightly disappointed *at being sucked upstairs*"; "Tibbie, hypnotized, *found herself sinking down*"; "she *found herself looking up*" [566; meine Hervorhebung].

Auch Bowens letzter Roman, *Eva Trout or Changing Scenes* (1968), thematisiert den Zusammenhang zwischen der Problematik weiblicher Subjektconstitution und der traditionellen Geschlechterbeziehung bzw. dem hierarchischen Geschlechterverhältnis. Die junge Lehrerin Iseult Smith hat ihre Karriere an einer renommierten Schule aufgegeben, um den ihr in jeder Hinsicht unterlegenen Eric Arble zu heiraten. Iseults Beweggründe für diese Mesalliance liegen – wie der Text hervorhebt – in dem Anreiz, den die erste Erfahrung von Leidenschaft auf die junge Frau ausübt. Als Folge dessen sind ihre Erwartungen an ihr zukünftiges Eheleben ausschließlich sinnlicher Natur ("She never foresaw their marriage, its days and nights, other than as embowered by dazzling acres, blossom a snowy blaze and honeyed with stamens, [...] fruited boughs bowed, voluptuous, to the ground, gumminess oozing from bloomy plums. [22]) und stehen in offensichtlichem Kontrast zu ihrer bisherigen, intellektuellen Existenz.

Supremacy set apart this wonderful teacher. She could have taught anything. Her dark suit might have been the habit of an Order. Erect against a window of tossing branches she stood moveless, but for the occasional gesture of hand to forehead – then, the bringing of the finger-tips to the brain seemed to complete an electric circuit. [58]

Wie die Passage verdeutlicht, kann Iseult ihre geistigen Fähigkeiten nur in einer zölibatären Lebensweise entfalten. Innerhalb der Geschlechterbeziehung dagegen bedingt das (phal)logozentrische Denken in binären Oppositionen (Verstand/Gefühl) eine Rollenzuweisung, die die Entfaltungsmöglichkeiten der Frau strikt begrenzt. Die Aufhebung der dichotomen Denkmuster bzw. die Synthese der gegensätzlichen Komponenten in einem Weiblichkeitsentwurf ist in einem phallokratischen Kontext unmöglich.²⁰ Die Folge dieser Unvereinbarkeit von männlich konnotiertem Verstand und weiblich konnotiertem Körper ist für Iseult nicht nur die Fragmentierung ihrer Subjektivität²¹ ("What can I never be again? Intact." [95]), sondern sogar die Zerstörung ihres Selbst:

‘I murdered my life, and I defy anybody to defend me. I should hang for it. [...] The passion I had for Eric was becoming less than a memory, now it’s more than one. That kind of passion, at its height can wipe out anything that’s an obstacle. In this

²⁰ Die Unvereinbarkeit von männlichen und weiblichen Selbstentwürfen in ihrer Person manifestiert sich auch anhand der Tatsache, daß Iseult in ihrem Vorhaben scheitert, nach der Trennung von Eric ein Buch zu schreiben. Das Buch als Produkt ihres (männlich konnotierten) Intellekts ist eine Totgeburt ("born dead" [228]) ihres (weiblichen) Körpers.

²¹ Im Gegensatz zu Iseult erscheinen die Freundinnen von Evas Schulkameradin Elsinore, die die traditionelle weibliche Position eingenommen haben, als vollständig und einheitlich: "They were young matrons. As such, they materialized rapidly and became complete, to the last detail." [132].

case, the obstacle was my life, as it was – and was to have been, and the "I" I had been.' [91]

Die Konstitution der weiblichen Subjektivität außerhalb der Geschlechterbeziehung erweist sich bei Bowen als unmöglich. In *A World of Love* sieht sich die junge Lilia von einer vollständigen Selbst-Auflösung bedroht, als ihr Zweifel an der Liebe ihres Verlobten kommen: "But if not the Beloved, what was Lilia? Nothing. Nothing was left to be." [96] Nach Gays Tod, der den unwiderruflichen Verlust ihrer Position als "Beloved" besiegelt, ist sie daher nicht in der Lage, sich als Subjekt neu zu konstituieren. Stattdessen verfällt sie in eine Art Dornröschenschlaf²²: "Being able to think of no other kind of livingness to imitate, she seceded from life and became marble." [96] Auch dreißig Jahre später wartet Lilia noch auf die Bestätigung ihres Selbst durch ein Liebesgeständnis ihres verstorbenen Verlobten:

'You've come to tell me?' [...] No longer could she abide the waiting to know: suddenly she stood up and [...] set off down the path which led to the door, proceeding or wading through the white glare with the majesty or immunity of a sleepwalker. Not an enemy briar dared cross her way now Lilia was not retreating but advancing. [97f.]

Des Wartens überdrüssig macht sich Lilia –wie Dornröschen auf ihrem Weg durch das elterliche Schloß²³ – auf die Suche nach ihrer Identität. Die Evokation des toten Guy verhilft ihr zwar zu der Gewißheit seiner Liebe ("But just short of the corner of the path, she already [...] saw him. Both were deep in love. [98]), eine Selbst-Identität erwächst daraus jedoch nicht. Vielmehr verdeutlicht der Text, daß Lilia trotz ihres Alters in gewisser Weise noch immer als eine adoleszente Figur zu betrachten ist²⁴, deren Subjektkonstitution thematisiert wird:

²² Das Dornröschenschloß wird auch an diversen anderen Stellen deutlich. So stellt sich Montefort als eine Art Dornröschenschloß dar: "Only since Guy's day was it that undeniably the roses had run to briar, the wall so loosened as to start falling stone by stone down into the ravine." [97] Wie durch einen Zauberspruch scheint Montefort in Bewegungslosigkeit zu erstarren: "The red doors, ajar, all seemed caught by a spell in the act of opening. [...] A visible silence filled the place – long it was since anyone had been here. [...] Not a straw stirred, or there to stir, in the kennel." [43].

²³ Cf. Jörg Weber, *Moirai: Figuren der Herrschaft in Mythos und Märchen* (Regensburg: S. Roderer, 1989) 23: "Der Gang durch das Schloß, den das Mädchen alleine unternimmt, ist die Reise zu seinem Selbstbewußtsein, ist Selbsterfahrung. Sie beginnt, ihr eigenes Selbst zu erfahren, zu begründen."

²⁴ Nicht nur die Erinnerung an Guy versetzt Lilia in ihre Jugend zurück: "The clock-hands stood still: she was seventeen." [95] Auch in Lilias evozierter Begegnung mit Guy stellt sie sich als ein junges, unschuldiges Mädchen dar: "The breathless girl stopped to put down the woman's workbox under a bush [...] Virginian creeper camouflaged the wall round the door." [98; meine Hervorhebung] Der wiederholte Verweis auf das Dornröschenschloß konstituiert Lilia ebenfalls als eine adoleszente Figur.

The female adolescent functions as a prototype in Bowen's work, as a representative figure through which she could explore the conflicts and contradictions lying at the heart of female sexuality/subjectivity as such. [...] The adolescent emerges not only as the prototype of the Bowen character but also as the fictional representation of (the concept of) the subject-in-process whose (sexual) identity is never determined once and for all but rather endlessly displaced in a series of performative acts.²⁵

Nur durch das Eingeständnis ihrer eigenen Dezentriertheit ist es Lilia möglich, sich als Subjekt zu konstituieren: "The tearing-out of the centre of the picture still left a quiver of edges torn." [98] Es handelt sich bei Lilias Aufarbeitung der Vergangenheit also nicht um den Prozeß einer "reevaluation of herself"²⁶, sondern um die Akzeptanz ihrer fragmentierten Subjektivität.²⁷ Eine Selbstvergewisserung findet nur in dem Sinne statt, als Lilia sich bewußt wird, daß ihr Selbst sich nicht in der Position der "Beloved" erschöpft. So ist sie nun in der Lage, sich und Antonia gegenüber Guys Untreue einzugestehen, ohne einen vollständigen Selbstverlust zu erleiden.

Ein solches positives Arrangement mit der die weibliche Subjektivität beschränkenden Geschlechtsidentität findet sich nur in *A World of Love*. Cousine Nettie in *The Heat of the Day* dagegen hält sich selbst für "very odd" [208], da sie an der traditionellen Geschlechtsrolle gescheitert ist. Gemessen an der "normalen" d.h. normativen Weiblichkeit führt Cousine Netties Unfähigkeit, die Rolle der Ehefrau und Mutter zu erfüllen, zu ihrer Ausgrenzung:

For so long they had said : 'If you keep on not going back to Mount Morris when Francis asks you to and everybody thinks you should, people will come to the conclusion that you are odd.' So at last I said: 'Then that must be what I am.' [213]

²⁵ Hoogland 92.

²⁶ John Coates, "The Recovery of the Past in *A World of Love*," *Renascence* 40.4 (1988) 226-246, 245.

²⁷ Durch Inquitformeln, in denen Antonia als "the other" bezeichnet wird [cf. 11, 114, 123, 134], legt der Text nahe, daß Antonia als Lilias 'anderes' zu betrachten ist, wie auch die folgende Darstellung der ambivalenten Beziehung zwischen den beiden Frauen verdeutlicht:

Everything had the two women gone through together; not least, the being against each other. At dinner that outrage had struck at them both, and, while they tried to turn it against each other, had made them one – thirty years, yes, and more, had led up to this. Animosity itself had become a bond, whose deep-down tightening suddenly made itself felt today. Antonia's half of the past fitted in to Lilia's: looking back, one saw through both lives the progress of the unfinished story. Thrown together, they had adhered: virtually, nothing more than this had happened to them since their two girlhoods. Thanklessly, intimacy had insisted on being theirs: how, indeed, could either have lived without it? Through bickerings, jibings, needlings, recriminations, sulks, traps set, points scored, ignominies inflicted, they had remained in communication; their warfare met their unwilling need for contact with, awareness of each other. Almost no experience, other than Guy and their own dissonance, could they be said to have had in common; and yet it was what they *had* had in common which riveted them. For worse or better, they were in each other's hand. Such a relationship is lifelong. [51].

Die Ideologie der Geschlechter macht es Cousin Nettie unmöglich, ihr Selbst außerhalb der dominanten Diskurse zu konstituieren: "Her kind knew no choices, made no decisions." [174] Daher ist es für sie leichter, ihre Ausgrenzung und Verwahrung in einer Anstalt zu akzeptieren als weiterhin (vergeblich) zu versuchen, die konventionelle weibliche Geschlechtsrolle auszufüllen, die für sie zu einem Zustand der Melancholie und Schizophrenie führt:

'Day after day for me was like sinking further down a well – it became too much for me, but how could I say so? You see I could not help seeing what was the matter – what he had wanted me to be was his wife; I tried this, that, and the other, till the result was that I fell into such a terrible melancholy that I only had to think of anything for *it* to go wrong, too. Nature hated us; that was a most dangerous position to build a house in – once the fields noticed me with him, the harvests began failing; so I took to going nowhere but up and down stairs, till I met my own ghost.' [216f.]

Das Gefangensein in den dominanten Diskursen ruft bei Cousin Nettie ein Schuldbewußtsein angesichts ihrer "Ver-rücktheit"²⁸ hervor: "'I cannot blame [Francis], and I am trying not to blame myself, and you must not blame me.'" [208] So ist sie selbst in Wistaria Lodge²⁹ noch bemüht, ihr Selbst dem Muster anzupassen, das innerhalb der dominanten Geschlechterideologie für sie vorgesehen ist. Als Roderick Rodney sie in dem Heim besucht, arbeitet sie an einer Stickerei, die als Symbol der Geschlechtsidentität fungiert:

Once more she picked up her woolwork, with a conventional sigh – though this time only to turn the canvas from front to back, examine her stitches closely, then hold out the whole at arm's length for a look in which showed absolute disconnexion, as though the secret or charm of the continuity had been lost now, and she for one did not care. But no, she dare not afford *that* – she at once set out, with stork's-beak scissors, sedulously to snip off the straggles of wool from the rough side. But the scissors, out of some impish volition of their own, kept returning to peck, pick, hover destructively over the finished part. So she disengaged herself from them in a hurry, dropping them in her lap. [209]

Wie die Passage manifestiert, ist die Kontinuität der (weiblichen) Subjektivität und Geschlechtsidentität nur eine (von der Ideologie der Geschlechter gestützte) Illusion, die

²⁸ Cousin Nettie erscheint nur aus der Perspektive der dominanten Diskurse als verrückt, wie Roderick in seiner Unterhaltung mit ihr bewußt wird: "As for Cousin Nettie, could anybody who voluntarily espoused Wistaria Lodge be *quite* normal? – but then again, normal: what was that? [...] The sidelong glitter of reason, the uncanny hint of sanity about this afternoon's conversation at once frenzied Roderick and seduced him." [215].

²⁹ Signifikanterweise wird Wistaria Lodge als "powerhouse of nothingness" [203] beschrieben. Es ist offensichtlich, daß es als eine Institution fungiert, mit Hilfe derer diejenigen ausgegrenzt werden, die die soziale Stabilität gefährden.

aber unter allen Umständen aufrechterhalten werden muß. So versucht Cousin Nettie, die unordentlichen und widerspenstigen Anteile ihres Selbst zu beschneiden, die den Anschein einer festgefügt (Geschlechts)Identität immer wieder untergraben. Sich in die bestehende Ordnung einzugliedern ist für sie – wie auch für zahlreiche andere Frauenfiguren in Bowens Texten – nur zum Preis der Selbst-Verstümmelung möglich.

Während sich für eine Vielzahl von Figuren bei Bowen das Nichts als eine Bedrohung darstellt³⁰, erweist sich für Cousin Nettie das Nichts als Zuflucht vor den Anforderungen der traditionellen weiblichen Geschlechtsrolle, denen sie nicht gerecht werden kann: "Here was nothing to trouble her but the possibility of being within reach: seated on the sofa with her back to what she had ascertained to be nothing, Cousin Nettie was well placed." [215] Wistaria Lodge, das "powerhouse of nothingness, hive of lives in abeyance" [203] und seine Umgebung verankern Cousin Nettie im Nichts:

[Roderick] had been looking past [Cousin Nettie], out of a window. A distance of fields, woods and diluted November sky did indeed stretch out *without* any other feature: sky and earth at last exhaustedly met – there was *no* impact, *no* mystery, *no* horizon, simply a *nothing more*. This was a window at the back of the house at the edge of a town; Roderick recollected that Cousin Nettie had *not* for years now looked out of any other. And years ago she must have *ceased* to look out of this, for today she sat with her back to it with finality. What she liked must be this extreme end of the room, light on her work or the unassailing sensation of having *nothing but nothing* behind her back." [206; meine Hervorhebung]

Eva Trout in Bowens letztem Roman ist die einzige Figur, die sich einer Zuordnung zur weiblichen Geschlechtsidentität (zunächst) erfolgreich widersetzt. Anstatt die Rolle einzunehmen, die innerhalb der symbolischen Ordnung für die Frau vorgesehen ist – "through a man, a woman can become the phallus (his object of desire)"³¹ – wird Eva aus sich heraus bereits als Verkörperung der männlich-phallischen Machtposition dargestellt: "the giantess" [12]; "the big heiress" [16]; "Eva, that walking monument" [93]; "she now metamorphosed into an outsize ninepin" [105]; "like many big-framed persons" [114]; "she stood tall as a candle" [261f.].

³⁰ "[Louie] stared up at nothing – it was oppressive, though, how much of nothing there was." [Bowen, *The Heat of the Day* 247].

³¹ Grosz 133.

Insbesondere Evas Affinität zu ihrem Haus Cathay ist aufschlußreich, wenn es um ihre Zuordnung zum traditionellen Weiblichkeitsentwurf geht.³² So verweist Evas Inbesitznahme von Cathay auf ihre männliche Position innerhalb/außerhalb der symbolischen Ordnung: "this she-Cossack" [81]; "she brought to mind Russian troops said to have passed through England in the later summer of 1914" [76].

Das traditionelle Bild der Frau als "closed space which [...] is [...] simply the womb"³³, das sich in der Verbindung von Femininität und Domestizität niederschlägt, wird in bezug auf Cathay ausdrücklich negiert: "Now [Eva] owned [Cathay], the gate was let stand open." [84] Constantine, Evas Vormund und der Geliebte ihres verstorbenen Vaters, versucht Cathay dagegen als das "unheimliche Heim(liche)"³⁴, als den "dark continent" weiblicher Sexualität³⁵ erscheinen zu lassen:

‘My taxi driver maintained [Cathay] did not exist, and one drew a blank wherever one stopped to ask. One can only think it has faded from human memory. – A *bois dormant*,’ [Constantine] added, though in parenthesis, as [he and Eva] approached the drawing-room. [...] His lack of objection to his surroundings, or at least his neutrality in regard to them [...] made clear, they were much as he had envisaged them. [...] His ostentatious unseeingness of her drawing-room could hardly more have roused the ire of Eva. She saw it as very much more than slighting: perverse, an evident policy, contrariety. And it occurred to her also that worse was possible – the room was *not* new to him, having been viewed already. ‘Viewed’? Better to say, spied in upon! [99f.]

Wie Evas Gedanken am Ende der Passage verdeutlichen, verwehrt sie sich gegen eine Vereinnahmung ihres Hauses/ihrer Sexualität unter das traditionelle (spekulative) Muster. Innerhalb der Ideologie der Geschlechter wird eine solche Position jedoch als ver-rückt beurteilt, wie Constantine Eva schonungslos vor Augen führt³⁶:

‘And we must take care of you. “Instability” is a kind word, as words go; one prays one may not be driven to any other. [...] You cannot for ever stay as you are, locked up with your demented fantasies and invented memories.’ [103]

³² Die Anregung zu dieser Analyse der Bedeutung von Cathay verdanke ich Hoogland, die den Aspekt des "unheimlichen Heims" (nur) an dem Beispiel von Holme Dene in *The Heat of the Day* untersucht. Cf. Hoogland 141ff.

³³ Hoogland 141.

³⁴ Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919), *Psychologische Schriften* (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1970) 241-274.

³⁵ Sigmund Freud, "Die Frage der Laienanalyse" (1926), *Schriften zur Behandlungstechnik* (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1975) 303.

³⁶ Constantines wiederholter, merkwürdig anmutender Gebrauch des unpersönlichen Personalpronomens "one" [cf. 99ff.] verdeutlicht, daß er mit seinen Äußerungen den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt.

Trotz Evas innerem Widerstand gegen Constantines Versuch, sie zu einer Unterwerfung unter das bestehende Weiblichkeitsideal zu bewegen, hat der Besuch ihres Vormunds Auswirkungen auf ihr Selbst, dessen sie sich durch einen Blick in den Spiegel vergewissern muß:

Once more, [Eva] was not where she had been. [...] By chance, a step or two off the hearthrug had carried her into sight of her reflection; across the room in one of the windows. ‘A handsome girl,’ had said Eric. A handsome girl ... There, indeed was Eva! One felt reinforced. The Evas exchanged a nod, then stayed rapt in mutual contemplation. This could have lasted, how long? – had not Constantine, right out of the picture, come to what at least was a physical decision. [105f.]

Die zeitweilige Erschütterung ihrer ex-zentrischen Position durch Constantines Äußerungen verdeutlicht, wie sehr auch Evas Subjektivität/Geschlechtsidentität von der Macht der symbolischen Ordnung/dominanten Diskurse abhängig ist. Eine Selbst-Bestätigung kann Eva daher nur in der Dimension des Imaginären erfahren.³⁷ Die Verbarrikadierung ihres Hauses, die Eva vornimmt, nachdem Constantine fort ist³⁸, verhilft ihr nicht zu einer Absicherung ihrer Position außerhalb der dominanten Geschlechterideologie. Vielmehr weist die Annäherung an das Weiblichkeitskonzept des geschlossenen Raumes, die sich hier in der Verbarrikadierung von Cathay andeutet, bereits darauf hin, daß auch Eva letztendlich nur innerhalb der symbolischen Ordnung eine Subjektposition finden kann.

Geschlechterbeziehungen als Geschlechterdualismus

Innerhalb eines hierarchischen und zugunsten des Mannes asymmetrischen Geschlechterverhältnisses kann es keine glückliche und erfüllte Beziehung zwischen Mann und Frau geben, wie Bowen durch die Problematisierung der Geschlechterbeziehungen in ihren Texten immer wieder deutlich macht. Die Charakterisierung, die Frederick R. Karl für *The*

³⁷ Im Gegensatz zu Hoogland bin ich nicht der Meinung, daß die oben zitierte Spiegelszene Evas uneingeschränktes Selbst-Bewußtsein verdeutlicht:

Instead of instilling [Eva] with a sense of inferiority or lack, her mirror image confirms Eva’s increased power of self-determination. Rather than indicating its Imaginary or preoedipal quality, the sense of (same-sex) self Eva derives from her mirror image is shown to be fully grounded in the symbolic. [Hoogland 245].

³⁸ “Not a trace left, but for damage to Eva’s frame [...]. She checked on the silence, waiting another minute before going out to make fast the porch door. She then double-locked, grinding the key round twice. She waggled bolts into long-forgotten sockets, wheedled the ball end of the door-chain along its groove. Surveying her work as an absolute, she was not content yet – a barricade should have been added, had that been possible.” [109].

House in Paris, *The Death of the Heart* und *The Heat of the Day* vornimmt, ist folglich für Bowens gesamtes Werk relevant:

The world is viewed through fractured relationships. In all three novels, there is not a single satisfactory union: unhappy marriages, sad young women, teen-agers unable to find love, older men excluded from society by conspiracy, women forced to reject lovers, relationships that result in suicide [...], drifting and unsatisfactory love affairs – these are the motifs of Bowen's mature novels.³⁹

Eine Ausnahme scheint der Roman *A World of Love* zu bilden, der mit dem Hinweis auf die beginnende Liebe zwischen der jungen Jane Danby und Richard Priam endet: "They no sooner looked but they loved". [149] Dieses *happyend* steht jedoch in krassem Gegensatz zu der emotionalen Dürre aller anderen (Geschlechter)Beziehungen, die Bowen in diesem Roman beschreibt, und kann nach Meinung mancher KritikerInnen nur ironisch zu verstehen sein: "In a world where life is unlivable, love is impossible."⁴⁰

So stellt sich die Ehe von Janes Eltern, Lilia und Fred Danby, sehr viel weniger romantisch dar. Lilia, die nach dem Tod ihres im ersten Weltkrieg gefallenen Verlobten unversorgt zurückbleibt, wird von Guys Cousine Antonia, die die alleinige Erbin seines Grundbesitzes ist, an deren illegitimen Cousin Fred Danby verheiratet, der mit der Heirat die Pacht von Montefort erhält. Trotz des offensichtlichen Charakters eines Warenhandels ("A woman went with the land" [16]) entwickelt sich zunächst zwischen den Ehepartnern eine Leidenschaft, die die Geburt ihrer ersten Tochter Jane jedoch nicht überdauert. Fred kehrt zu seinen "loves in the lanes" [19] zurück. Sieben Jahre nach Janes Geburt verläßt Lilia Montefort. Wieder ist es Antonia, die Lilia vor Augen führt, daß ihre mangelnde finanzielle Unabhängigkeit ihr keine andere Wahl läßt, als die Ehe mit Fred wiederaufzunehmen und weiterhin als das Andere seines männlichen Selbst zu fungieren: "Other than Fred, whom had she?" [93] Der Text macht Antonias Mittäterschaft⁴¹ an Lilias Unterordnung unter die bestehende Geschlechterideologie deutlich: "Some time went to

³⁹ Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, rev. ed. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972) 128.

⁴⁰ Richard Henry Rupp, *The Achievement of Elizabeth Bowen: A Study of Her Fiction and Criticism*, unpubl. doct. dissert. (Indiana University, 1963) 42f. Cf. Toni O'Brien Johnson, "Light and Enlightenment in Elizabeth Bowen's Irish Novels," *Ariel* 18.2 (1987) 47-62, 48: "[This unsatisfactoriness of close relationships] leaves little basis for optimism when the reader is told as Jane meets Richard Priam at the very end of the novel, 'They no sooner looked but they loved.'"

⁴¹ Es ist nicht nur die traditionell männliche Position des Grundbesitzers, die Antonia Macht über das Leben der anderen verleiht, sondern auch die Vereinigung der traditionellen Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfe in ihrer Persönlichkeit: "[Fred's] tenancy of [Antonia] perhaps accounted for the restless mannishness in the woman she was – and yet, no: for all her accesses of womanishness one could make a guess at the man she would have been." [70].

breaking the truant down.” [92] So zwingt sie nicht nur die abtrünnige Lilia in ihre traditionelle Rolle als Ehefrau und Mutter zurück, sondern etabliert aufs neue deren Status als Ware:

For, [Antonia] need not remind [Fred], the taking-on (and that meant permanent taking-on) of Lilia had been his side of the bargain. Or was he proposing to let the whole thing lapse? If so, she must make other plans for Montefort – sorry as she would be. [93]

Auf der Basis einer solchen ”Zwangsheterosexualität” ist die Versöhnung zwischen Lilia und Fred nur von kurzer Dauer. Nach der Geburt ihrer zweiten Tochter wird das Zusammenleben endgültig von beiderseitigem Desinteresse und Gefühlskälte bestimmt. Erst durch die Aufarbeitung der Vergangenheit ist eine Neuordnung der Beziehung zwischen Lilia und Fred möglich, die jedoch sehr viel weniger romantisch und hoffnungsvoll als das *happyend* erscheint:

This was not so much a solution as a dissolution, a thinning-away of the accumulated hardness of many seasons, estrangement, dulledness, shame at the waste and loss. A little redemption, even only a little, of loss was felt. The alteration in feeling [...] was an event, though followed by a deep vagueness as to what they should in consequence do or say. Impossible is it for persons to be changed when the days they have still to live stay so much the same – as for these two, what could be their hope but survival? [104]

Auch in Bowens letztem Roman bleibt die erfüllte Geschlechterbeziehung eine Illusion. In *Eva Trout or Changing Scenes* überredet die Titelfigur ihren langjährigen und um vieles jüngeren Freund, Henry Dancey, ihren Bräutigam zu spielen und sich vor den Augen aller anderen mit ihr auf eine Schein-Hochzeitsreise zu begeben. Was zunächst als Scharade geplant ist, verheißt plötzlich die Erfüllung, als Henry Eva seine Bereitschaft signalisiert, aus der Fiktion Wirklichkeit werden zu lassen. Der Text verdeutlicht jedoch bereits den illusionären Charakter der glücklichen Geschlechterbeziehung, bevor Eva auf dem Bahnhof von ihrem Adoptivsohn Jeremy erschossen wird (”phantom company”; ”unreal act”; [263]; ”[Jeremy’s] performance”; ”the boy [...] appeared on the stage” [265]).

Geschlechterbeziehungen stellen sich bei Bowen vielmehr als ein regelrechter Kampf zwischen den Geschlechtern dar, der unterschiedliche Formen annehmen kann. In *To the North* beschreibt die Erzählerin die Ehe zweier Nebenfiguren explizit als Schlacht, in der beide Seiten abwechselnd die Position des Aggressors und des Defensors innehaben:

But backwards and forwards between their two rooms [...] , *the tide of battle had rolled* far into last night. No sooner did one Bligh appear to compose itself than the other bounced in to *renew the conflict*; when *the aggressor retreated* the first Bligh, thinking of something really conclusive to say, would *dart in pursuit* with a furious patter of slippers feet. Gilbert, in spite of his placid exterior, showed as much zest as Gerda. [61f.; meine Hervorhebung]

In "The Cat Jumps" (1934) stellt sich der Geschlechterkampf sogar als generelle Basis der Beziehungen zwischen Mann und Frau dar. Die Hauptfiguren, Jocelyn und Harold Wright, verbringen mit einigen Freunden das Wochenende in einem Haus, in dem der frühere Besitzer, Mr Bentley, seine Frau auf grausame Art und Weise ermordet hat. Die Erinnerung an dieses Extrembeispiel männlicher Gewalttätigkeit fördert bei den Anwesenden die unterschwellig Feindseligkeiten zwischen den Geschlechtern zutage:

The Monkhouses, who never did quarrel, quarrelled bitterly, and were late for dinner. They would have been later if the meal itself had not been delayed by an outburst of sex-antagonism between the nice Jacksons, a couple imported from London to run the house.⁴²

Dieser Antagonismus erreicht seinen Höhepunkt, als Jocelyn sich in die Rolle der ermordeten Mrs Bentley versetzt fühlt und überzeugt ist, daß ihr Ehemann – der signifikanterweise den gleichen Vornamen wie Mr Bentley hat – beabsichtigt, sie umzubringen. Wenn sich Jocelyns Befürchtungen am Ende auch als übersteigert herausstellen, verdeutlicht die Geschichte dennoch, daß unter der Oberfläche der scheinbar "modernen" Ehe der Wrights auf beiden Seiten unüberwindbare Aversionen und Ressentiments vorhanden sind. In diesem Sinne deckt sich Jocelyns Todesangst vor Harold mit seinem Gefühl, daß sie sein Leben ruiniert: "She would be there, densely, smotheringly there. She lay like a great cat, always, over the mouth of his life." [369]

Die Furcht einer Protagonistin vor der Gewalttätigkeit des Mannes ist auch in "The Demon Lover" (1942) relevant. Die einzige Erinnerung, die Kathleen Drover an ihren im ersten Weltkrieg als vermißt gemeldeten Verlobten hat, ist seine Insensibilität ihr gegenüber sowie das Gefühl des Ausgeliefertseins, das sie bei ihrer letzten Begegnung ihm gegenüber empfunden hat:

The young girl talking to the soldier in the garden had not ever completely seen his face. It was dark; they were saying goodbye under a tree. Now and then – for it felt,

⁴² Elizabeth Bowen, "The Cat Jumps," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 365. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

from not seeing him at this intense moment, as though she had never seen him at all – she verified his presence for these few moments longer by putting out a hand, which he each time pressed, without very much kindness, and painfully, on to one of the breast buttons of his uniform. That cut of the button on the palm of her hand was, principally what she was to carry away. This was so near the end of a leave from France that she could only wish him already gone. It was August 1916. Being not kissed, being drawn away from and looked at intimidated Kathleen till she imagined spectral glitters in the place of his eyes. Turning away and looking back up the lawn she saw, through branches of trees, the drawing-room window alight: she caught a breath for the moment when she could go running back there into the safe arms of her mother and sister, and cry: ‘What shall I do, what shall I do? He had gone.’ [663]

Die Gefühle des jungen Mädchens, die in dieser Passage zum Ausdruck kommen, sind physischer Schmerz und Angst, die durch das rohe Verhalten ihres Verlobten verursacht werden. Kathleens Wunsch, seiner Gefühllosigkeit zu entkommen und sich in die sicheren Arme ihrer Mutter und Schwester zu flüchten, widerlegt meines Erachtens Austins Interpretation der Motive des jungen Mädchens: ”The fiancé’s cruelty actually underlined his commitment to her and represented the security and safety that, more than love, she craved.”⁴³ Es ist gerade kein Gefühl der Geborgenheit, das sie in der Umarmung ihres Verlobten empfindet, sondern eher ein Gefühl des Überwältigtseins, der physischen und psychischen Unterdrückung, wie sich an der Häufung der passivischen Konstruktionen in ”being not kissed, being drawn away and looked at” manifestiert. Das junge Mädchen wird hier zum Objekt und Opfer männlicher Macht- und Gewaltausübung. So ist es auch die Furcht vor ihrem Verlobten, die über all die Zeit in Kathleen weiterbesteht. Als die inzwischen verheiratete Mrs Drover genau 25 Jahre später einen Brief erhält, in dem dieser die Einlösung ihres Versprechens, auf ihn zu warten, fordert, wird sie erneut in Angst und Schrecken versetzt. Für das Verständnis der Geschlechterbeziehung in ”The Demon Lover” ist es unerheblich, ob die von ihrem Verlobten ausgehende Bedrohung nur in Mrs Drovers Bewußtsein existiert oder erzählte Wirklichkeit ist.⁴⁴ (Für beide Interpretationen lassen sich in dem auf Ambiguität ausgerichteten Text Belege finden.) Entscheidend ist die Darstellung der unterschiedlichen Positionen und Dispositionen von Mann und Frau innerhalb der Geschlechterbeziehung, die durch männliche, gewaltförmige Dominanz und weibliche, angstbesetzte Ohnmacht geprägt ist.

⁴³ Austin 75.

⁴⁴ Wenn der Inhalt des Briefes von Mrs Drover nur halluziniert wird, spricht dies meiner Meinung nach für ihre tief sitzende Angst vor ihrem ehemaligen Verlobten und nicht für ihren ”immer noch vorhandenen Verlustschmerz”, wie Reingard M. Nischik in seiner Interpretation der Kurzgeschichte konstatiert. Cf. Reingard M. Nischik, ”. . . und für einmal statt der Texte die Kürzungen zu interpretieren: Ein Beitrag zur

Auch in "Telling" (1929) wird ein junges Mädchen das Opfer männlicher Aggression und Gewalttätigkeit. Der von seiner ganzen Familie als Versager verachtete Terry tötet Josephine, eine Freundin seiner Schwestern, weil sie ihn ausgelacht hat. Die Gewalttat stellt sich in dieser Geschichte aus der verzerrten Perspektive des neurotischen Täters dar. Die Figur der Josephine (die zu Beginn der Erzählung bereits tot ist) setzt sich nur aus Terrys Erinnerungen und Gedanken zusammen. Im Unterschied zu Mrs Drover in "The Demon Lover" ist Josephine nicht nur Opfer, sondern – zumindest aus Terrys Sicht – auch Täterin.⁴⁵

Terry verbirgt seine Verletzlichkeit angesichts der allgemeinen Geringschätzung hinter einer Maske des scheinbaren Einverständnisses mit der Mißbilligung seiner Person: "The bad penny!' he would remark, very jocular." [326] Das Augenmerk liegt in "Telling" auf einem sozio-kulturell erzeugten – gleichermaßen restriktiven – Männlichkeitsentwurf, an dem die männliche Hauptfigur scheitert. Da Terry sich bewußt ist, daß er aufgrund seiner bisherigen, generellen Erfolglosigkeit ("He was no good: he couldn't even put up a tennis-net. [...] Again and again he'd been sent back to them all [...] from school, from Cambridge, now – a month ago – from Ceylon." [326]) dem Männlichkeitsideal nicht gerecht werden kann, akzeptiert er die Verachtung seiner Familie als gerechtfertigt. Ein rudimentäres Selbstwertgefühl äußert sich nur in seiner festen Überzeugung, daß es etwas gibt, wozu auch er befähigt ist. Josephine scheint ihm zunächst mehr Beachtung als seine Familie zu schenken, so daß Terry ihr gegenüber seine Maske ablegen und sein Innerstes offenbaren kann:

There was a tender and lovely thing he kept hidden, a spark in him; she had touched it and made it the whole of him, made him a man. She had said: 'Yes, I believe, Terry. I understand.' That had been everything. He had thrown off the old dull armour . . . Then she had laughed. [326]

Durch Josephines Anerkennung erfährt Terry zum ersten Mal eine Bestätigung, die sein männliches Selbst entsprechend der Norm konstituiert. Als auch Josephine ihn auslacht

Problematik von Textkürzungen anhand von Elizabeth Bowens "The Demon Lover", *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis* 36.3 (1983) 143-149, 146.

⁴⁵ So ist nach Phyllis Lassner "Telling" in eine Reihe von Bowens Kurzgeschichten einzuordnen, in denen die männlichen Hauptfiguren dafür Rache an den Frauen nehmen, daß diese sich ihrer traditionellen Geschlechtsrolle verweigern und damit die Erwartungen der Männer enttäuschen. Cf. Phyllis Lassner, *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction* (New York: Twayne, 1991) 57.

und damit sein neu erworbenes Überlegenheitsgefühl zunichte macht⁴⁶, glaubt er, sie für diesen "Makel" bestrafen zu müssen:

She ought not to live with this flaw in her. Josephine ought not to live, she had to die. [...] He was in a blaze (it seemed to himself) of justice. [...] He kept saying: 'That flaw right through her. She damages truth. She kills souls; she's killed mine.' So he had come to see, before morning, his purpose as God's purpose. [326]

Terry sieht sich selbst als Opfer weiblicher Destruktivität. Indem Josephine sich weigert, die traditionelle weibliche Rolle des bestätigenden 'anderen' zum männlichen Selbst einzunehmen, stellt sie eine Bedrohung für Terrys Subjektivität und Geschlechtsidentität dar. Unter Berufung auf den christlich-phallokratischen Diskurs wird Josephines "Bestrafung" für ihn zum moralischen Imperativ. Das hierarchische Geschlechterverhältnis gibt selbst dem in der Familienhierarchie ganz unten angesiedelten Terry das Recht, sich der jungen Frau überlegen zu fühlen und seine Dominanz durch gewaltsame Unterordnung zu demonstrieren. In dieser Hinsicht ist das Messer, mit dem Terry Josephine tötet, als ein Symbol seiner phallischen Macht anzusehen.⁴⁷ In Wirklichkeit jedoch hat nicht einmal die tote Josephine ihren Schrecken für Terry verloren, wie aus seiner Handlungsweise ersichtlich wird. So entfernt er eine Zigarettenkippe aus den Haaren der Leiche aus Angst vor ihrer imaginierten Reaktion: "For that, he thought, she would never forgive him." [325] Auch seiner schmutzigen Fingernägel, auf die Josephine ihn einmal hingewiesen hat, wird er sich nach der Tat schuldhaft bewusst: "Had she noticed again?" [325] Es wird deutlich, wie sehr Terrys männliches Ego von der Bestätigung durch das weibliche Andere abhängig ist. Der Mord an Josephine stellt für den neurotischen jungen Mann eine Form der Selbst-Bestätigung dar, für die er sich – gemäß der binären Struktur der Geschlechterideologie – von der Toten selbst Anerkennung erhofft:

But had she, perhaps, for a moment been proud of him? Had she had just a glimpse of the something he'd told her about? He wanted to ask her: 'What do you feel now? Do you believe in me?' He felt sure of himself, certain, justified. For nobody else would have done this to Josephine. [325]

⁴⁶ Interessanterweise ist Josephines Geringschätzung auch in ihrem Blick zu erkennen: "She gave that light distant look, still with a laugh at the back of it, and said, 'Oh – right-o, little Terry.'" [327] Offensichtlich ist sie nicht bereit, mit ihrem Blick Terrys Männlichkeit zu bestätigen und auf diese Art und Weise als Spiegel-anderes seines Selbst zu fungieren. Erst nach ihrem Tod hat auch Josephines Blick die Bedrohung für Terrys männliches Ego verloren: "On her face was a dazzled look [...], an expression almost of diffidence." [327].

⁴⁷ Das Messer, mit dem Terry Josephine tötet, ist aber auch als Symbol seiner (aus der Sicht der Geschlechterideologie) mangelnden Männlichkeit und Impotenz anzusehen, denn als er am Ende seinem Vater mit der Mordwaffe seine Männlichkeit beweisen will, kann er das Messer nicht finden. Cf. Lassner, *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction* 63.

Nachdem er die tote Josephine am Tatort zurückgelassen hat, sucht der junge Mann jemanden, dem gegenüber er sich seiner Tat rühmen kann. Doch wie üblich hört ihm keiner zu oder nimmt seine Worte nicht ernst. Als Terry zuletzt mit der väterlichen Autorität und damit erneut mit dem Männlichkeitsideal konfrontiert wird, bricht er weinend zusammen.

Im Unterschied zu "The Demon Lover", wo das Hauptaugenmerk auf der Angst der Frau vor der Gewalt des Mannes liegt, wirbt "Telling" durch die Wahl der Erzählperspektive und die Darstellung der Motive und Persönlichkeit der Hauptfigur um Empathie mit dem männlichen "Gewalttäter". Bowen verdeutlicht in dieser Kurzgeschichte, daß nicht nur ein sich innerhalb der dominanten Diskurse konstituierendes Weiblichkeitskonzept zu persönlichem Leid führt. Auch die Diskrepanz zwischen männlicher Subjektivität und normativem Männlichkeitsentwurf führt zu Entfremdung und neurotischem Verhalten, dem in "Telling" ein junges Mädchen zum Opfer fällt.

Neben der Darstellung der diversen Formen von physischer Gewalt gegen Frauen beschreibt Bowen in ihren Texten eine Form der psychischen Gewalt zwischen Mann und Frau, die die Sinnentleertheit der traditionellen Geschlechterbeziehung – insbesondere der bürgerlichen Institution Ehe – zutage fördert. In "The Storm" (1929) führen Rupert und seine Frau einen ständigen Ehekrieg. Ihr Umgang miteinander ist von Vorwürfen und gegenseitigen Schuldzuweisungen geprägt. Die Geschlechterbeziehung gerinnt zur bloßen Konfrontation. Dennoch können sie nicht voneinander lassen, da nur ihre Auseinandersetzungen die innere Leere ihrer Beziehung verbergen.

Lou und Edward in "Look at All Those Roses" (1941) erfahren Zweisamkeit als ausschließlich bedrückend, so daß sie versuchen, ihr so oft wie möglich zu entfliehen: "Life without people was absolutely impossible. What would he and she do with nobody to talk to but to each other?"⁴⁸

Auch in "A Love Story" (1941) – die trotz des Titels keine Liebesgeschichte ist – stellt sich die Ehe als "dried-up institution" und "institutionalized frustration"⁴⁹ dar. Die frisch verheirateten Perry-Duntons werden 1939 während ihrer Flitterwochen vom Ausbruch des

⁴⁸ Elizabeth Bowen, "Look at All Those Roses," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 513.

⁴⁹ Nissa Torents, "Testimony to Mysticism: Interview with Lessing," *Doris Lessing Newsletter* 4 (1980) 13, zitiert in: Annemarie Döhmer, "Sich verlieren, um sich wiederzufinden: Weibliche Identität in Doris Lessings 'To Room Nineteen'," *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, ed. Ingeborg Weber (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994) 139-159, 144.

Krieges überrascht, so daß sie – um dem Krieg zu entgehen – weiterhin in einem Hotel in Irland verweilen. Der junge Clifford Perry-Dunton, der sich offensichtlich erfolglos als Schriftsteller versucht, ist finanziell von seiner älteren Frau abhängig. In "A Love Story" ist es ausnahmsweise die Frau, die sich in der (ökonomischen) Machtposition befindet, während der Mann sich für seine materielle Sicherheit verkauft hat. Aus Sicht der Erzählerin stellt sich diese Konstellation jedoch nicht weniger negativ dar:

*Polly's rape of Clifford – with his animal muteness, nonchalance, mystery and the charm of the obstination of his wish to write – had been the climax of Polly's first real wish. Her will had detected the flaw in his will that made the bid possible. Her father had bought him for her.*⁵⁰

Die Umkehrung der traditionellen Geschlechterhierarchie betrifft jedoch nur die äußeren Umstände der Beziehung. Innerhalb der Ehe selbst versucht Polly, deren einziger Lebensinhalt die Geschlechterbeziehung ist, Clifford seine Abhängigkeit durch ihr kindliches Äußeres und Auftreten sowie ihre vollständige Unterordnung vergessen zu lassen. Pollys Fixierung auf Clifford macht die Ehe für ihn zu einem Gefängnis: "The nightmare of being wanted was beginning [...] to close in round him again." [508]. Er hat zwar den Wunsch, der Enge seiner Ehe zu entfliehen, ist aber aufgrund seiner Antriebslosigkeit nicht in der Lage dazu: "He sat in the dark deflated – completely deflated, a dying pig that has died." [505]

Geschlechterbeziehungen in "Making Arrangements"

"Making Arrangements" entlarvt die scheinbar glückliche Ehe der Blairs, ohne daß das Ehepaar in der Geschichte gemeinsam in Erscheinung tritt. Das erzählte Geschehen beschränkt sich auf eine Wiedergabe der Gedanken und Perspektive des Ehemannes, Hewson Blair. Margery Blairs Standpunkt dagegen wird nur in ihrem – in die Gedanken ihres Mannes eingebetteten – Brief deutlich.⁵¹

⁵⁰ Elizabeth Bowen, "A Love Story," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 501; meine Hervorhebung. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

⁵¹ Interessanterweise ist "Making Arrangements" einer der wenigen Texte, in denen die Erzählerin nicht hinter die Perspektive einer weiblichen Figur zurücktritt. Die Wahl der Fokalisierungsinstanz erzeugt zunächst Empathie mit der männlichen Hauptfigur, dem scheinbar bedauernswerten, verlassenen Ehemann. Ohne daß die Erzählerin jedoch Partei ergreift, entsteht durch Hewson Blairs Selbstentlarvung bei den Lesenden Verständnis für das – zu jener Zeit gesellschaftlich inakzeptable – Verhalten von Margery Blair.

Die *story* ist auf den ersten Blick relativ simpel: Nachdem Margery Blair ihren Ehemann zugunsten ihres Geliebten verlassen hat, bittet sie ihren Mann in einem Brief, ihr ihre Kleider nachzusenden. Als Hewson Blair eines der Kleider aus dem Schrank nimmt, zerreißt es. Dieses Versehen löst bei ihm eine solche Zerstörungswut aus, daß am Ende von den Kleidern nur noch Fetzen übrig sind, die Hewson dennoch einpackt, um sie Margery zukommen zu lassen. Das einfache Handlungsgerüst bildet den Hintergrund, vor dem sich die Persönlichkeit und Motive des Ehemannes und der Charakter der Geschlechterbeziehung entfalten.

Die Tatsache, daß ihn seine Frau verlassen hat, um einen anderen Mann zu heiraten, berührt Hewson Blair zu Beginn der Geschichte in keiner Weise. Die einzige Konsequenz besteht für ihn darin, daß er neue Arrangements treffen muß, wie schon der Titel besagt. Einmal getroffen, sind diese Arrangements unabänderlich. Die Möglichkeit, daß seine Frau vielleicht zu ihm zurückkehren wollte, ist für ihn folglich inakzeptabel, da er sich mittlerweile ohne sie arrangiert hat. (Schon hier deutet sich an, daß Rationalismus und Emotionslosigkeit entscheidende Komponenten in Hewson Blairs Persönlichkeit sind.)

Als ein bloßes Arrangement entpuppt sich im Verlauf der Geschichte auch die Ehe der Blairs, deren Zusammenleben keinerlei Gemeinsamkeiten aufweist. Margery pflegte häufig allein auszugehen, und auch bei den Gelegenheiten, an denen die Blairs selbst Gäste hatten, war Hewson mehr Zuschauer als persönlich involviert. Wenn Hewson sich abends mit einem Buch niederließ, empfand er bereits das bloße Angesprochenwerden von seiten seiner Frau als Angriff: "[Her having pounced back upon him] was like being spoken to when he was settling down to a stiff book in the evening; Margery had often done this."⁵² Zweisamkeit stellt für Hewson offensichtlich eine unangenehme Herausforderung dar, so daß Gespräche nur auf Margerys Wunsch geführt worden sind:

[The velvety dresses] were evenings at home to [Hewson], *tête-à-têtes* with their faint, uncomfortable challenge; Margery tilting her chin back to yawn, or lolling sideways out of her chair to tickle her dog in the stomach, or shuffling illustrated papers. She would say: 'Talk to me, Hewson. Hewson, do talk . . .' And later: 'Hewson, I suppose evenings at home are good for one. I'm so sleepy. That does show, doesn't it, how I need sleep?' [175f.]

⁵² Elizabeth Bowen, "Making Arrangements," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 170. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

Was zwischen Margerys Bitte um Kommunikation und ihrem Eingeständnis der Schläfrigkeit an wechselseitigem Austausch zwischen den Ehepartnern stattgefunden hat, wird im Text ausgespart. Durch die Beschränkung auf Hewsons Perspektive müssen die Lesenden diese Lücke selbst schließen. Die Passage ruft jedoch den Eindruck hervor, daß Margery die Unterhaltungen zum großen Teil allein bestritten hat. Eine Ebene, auf der die beiden Figuren miteinander kommunizieren könnten, scheint es nicht gegeben zu haben. Während ihrer Ehe lebten die Blairs offensichtlich in zwei separaten Bereichen, die keinerlei Berührungspunkte aufwiesen. Während Hewson sich selbst den traditionellen männlichen Domänen von "office", "business" und "club" [171] zuordnet, hat Margery keine andere Funktion, als die charmante Ehefrau zu sein und damit den Erfolg ihres Mannens auch im privaten Bereich zu dokumentieren. Für Hewson bilden die unterschiedlichen Funktionen der Ehepartner eine sinnvolle Einheit. Margery dagegen zweifelt an sich selbst und an dem Sinn der ihr zugewiesenen Rolle, wie aus ihrem Brief deutlich wird:

She had written: 'I never quite know what you wanted me for.' That statement amazed Hewson; it simply amazed him. He got up and walked round the room, staring at the shining furniture, challenging the pictures, thinking of the library fire, the dancing-floor under the downpour of light, the oval table in the dining-room compassed about for him always with an imaginary crowd of faces. Surely the sense of inclusion in all this should have justified Margery's existence to her. It was not as if he had ever bothered her to give him anything. He had assumed quite naturally that this sense of being cognate parts of a whole should suffice for both of them. He still could not understand where this had failed her. [174]

In Hewsons Erinnerung stellt Margery einen Teil des luxuriösen häuslichen Hintergrunds dar. Sie erscheint vollständig 'materialisiert', ein Objekt, dessen bloßes Vorhandensein von Bedeutung ist:

Many people had, indeed, admired Margery, which gratified Hewson who had married her. Many more people praised her clothes, which still further gratified Hewson who had paid for them. When he married Margery he stamped himself as a man of taste (and a man of charm, too, to have secured her), and he rose still higher in the estimation of his friends. [172]

Die Verdinglichung der Frau wird in der oben zitierten Passage besonders auf der sprachlichen Ebene sichtbar: Margery erscheint ausschließlich als grammatikalisches Objekt. Zudem wird durch die Wiederholung der Satzkonstruktion, insbesondere des Relativsatzes, eine signifikante Affinität zwischen Margery und ihren Kleidern hergestellt. Wie ihre Kleider scheint Margery eine Ware zu sein, für die ihr Mann bezahlt, indem er es ihr an nichts fehlen läßt ("Margery had had everything" [174]), und die damit in seinen

Augen ihm gehört. Als Ware hat sie außer ihrer bloßen Existenz keinerlei Gegenleistung zu bringen: "It was not as if he had ever bothered her to give him anything." [174] Die Ehe der Blairs ist offensichtlich keine Beziehung gleichberechtigter Partner, auch keine Verschmelzung zweier Individuen zu einer Einheit, sondern vielmehr ein sozio-sexuelles Arrangement, in dem die Frau dem Besitz des Mannes zugeordnet wird.

Die Verdinglichung und Entpersonalisierung der Frau hat den Verlust ihres Subjektstatus zur Folge. Dies zeigt sich zunächst auf der erzähltechnischen Ebene der Kurzgeschichte. Margery tritt in der Kurzgeschichte nicht selbst in Erscheinung. Ihre Perspektive ist eingebettet in die Gedanken ihres Mannes. Nur in ihrem Brief kann sie ihren eigenen Standpunkt formulieren. Doch es bedarf der Autorisierung durch Hewson, damit Margery vor den Lesenden als Subjekt erscheinen kann: "Then he let Margery out of the envelope." [171]

Der Verlust der weiblichen Subjektivität in der Ehe zeigt sich aber insbesondere in Margerys Beziehung zu ihren Kleidern. Mit jedem Kleid, das Margery trägt, nimmt sie eine andere Persönlichkeit an, hinter der sie ihr Selbst verbirgt:

If Hewson had been a different type of man Margery's chameleon quality would, he knew, have irritated him; the way she took colour from everything she put on, and not only took colour but became it, while shadowing behind all her changes an immutable, untouched, and careless self. [...] You would have said the black dress was the very essence, the expression of the innermost of her, till you met her in the flame-colour. [175]

Die Kleider stellen nur Margerys selbst-lose Hülle dar. Die scheinbare Flüchtigkeit und Nichtfestlegbarkeit von Margerys Selbst ergibt sich daher nur in Hewsons Augen, der ihre Subjektivität einzig und allein auf ihr Äußeres reduziert. So führt sein Besitzanspruch an Margerys Kleidern zu der grotesken Postulierung eines "Urheberrechts" an ihrem Selbst:

These dresses were all his, his like the room and the house. Without these dresses the inner Margery, unfostered, would never have become perceptible to the world. She would have been like a page of music written never to be played. All her delightfulness to her friends had been in this expansion of herself into forms and colours. Hewson had fostered this expansion, as it now appeared, that Leslie might ultimately be delighted. From the hotel by the river the disembodied ghost of Margery was crying thinly to him for her body, her innumerable lovely bodies. Hewson expressed this to himself concisely and heavily, as a man should, as he stood looking down at the bed, half smiling, and said, 'She has committed suicide.' [177]

Nur unter dieser Prämisse – daß Margerys Selbst sich auf ihr Äußeres reduziert – erscheint Margerys Ausbruch aus der Ehe mit Hewson als Selbst-Mord. Die Kurzgeschichte

verdeutlicht jedoch mehr und mehr, daß Margery ihr Selbst nur außerhalb dieser Geschlechterbeziehung und der damit verbundenen traditionellen weiblichen Geschlechtsrolle konstituieren kann. "Making Arrangements" – wie auch viele andere Texte Bowens – zeigt auf, daß die Selbstfindung der Frau sich nicht innerhalb der Geschlechterbeziehung vollzieht, sondern ganz im Gegenteil in der traditionellen Geschlechterbeziehung verhindert wird:

Die textuelle Welt Bowens spiegelt vielmehr eine ganz bestimmte, gesellschaftlich determinierte Wahrnehmung davon, was es bedeutet, eine durch Gender bestimmte weibliche Identität zu akzeptieren. Die weiblichen Figuren in ihrem Werk gehören einer Klasse an, in der Geschlechtsrollen, so könnte man behaupten, stärker festgelegt sind als in den Gesellschaftsschichten von Mittel- und Unterklasse. Indem sie sich auf die streng kontrollierten sozio-kulturellen Arrangements ihrer Klasse einlassen, in denen weibliche Körper und weibliche Sexualität sich als Eigentum verdinglichen und Teil einer patriarchalisch geregelten Geldökonomie werden, scheinen die weiblichen Figuren in Bowens Werk eine wesentliche weibliche Energie oder Kraft zu verlieren. Sie haben das Wesen gegen die Erscheinung eingetauscht, und die Texte selbst sind ein endloses Durcharbeiten und Durchspielen dieses Tausches.⁵³

Margerys Kleider erscheinen nicht nur als Ausdrucksformen ihrer Subjektivität, sondern werden auch ganz explizit mit ihrem Körper gleichgesetzt.⁵⁴ Damit kommt die Zerstörung der Kleider, die Hewson am Ende der Geschichte vornimmt, einem Gewaltakt gegen ihre Person gleich. Männliches Besitzdenken führt dazu, daß Hewson sein 'Eigentum' lieber zerstört, als es einem anderen zu überlassen. Die Rache, die Hewson an den Kleidern nimmt, ist somit stellvertretend für eine persönliche Abrechnung mit Margery, wobei seine Zerstörungswut mehr und mehr in Zerstörungslust übergeht:

Now, looking down, he watched the dresses, tense with readiness to fall upon them if they stirred and pin them down and crush and crush and crush them. If he could unswervingly and unsparingly hold them in his eyes, he would be able to detect their movements, the irresistible palpitation of that vitality she had infused into them. They lay there dormant; only the crimson dress was dead. He bent, and touched the creamy trickle of the ball-dress; his finger dented it and a metallic brightness spurted down the dint, filling it like a tide. He drew back his finger, cold yet curiously vibrant from the contact. The folds were cool; and yet he had expected, had expected . . . He brought down his outspread hands slowly; they paused, then closed on handfuls of the creamy stuff that trickled icily away between his fingers. The dress lay stretched out and provocative and did not resist him, and Hewson with dilated eyes stared down at it and did not dare to breathe. He turned and crossed the room on

⁵³ Clare Hanson, "Was wollen feministische Literaturwissenschaftlerinnen?", trans. Liselotte Glage, *Feministische Studien* 8.2 (1990) 55- 69, 62.

⁵⁴ So personifiziert auch die Erzählerin Margerys Kleider: "Hewson laid the dress down reverently on the bed, like a corpse, and folded its gauzy sleeves across its bosom." [175; meine Hervorhebung].

tiptoe, peered out into the darkness of the trees, then drew the blinds down. He glanced round secretly and stealthily at the pictures; then he went over to the door and peered out, listening intently, on the landing. Silence there and silence through the house. It seemed to him, as he softly, inexorably approached them, that the swirls, rivers, and luxuriance of silk and silver, fur and lace and velvet, shuddered as he came. His shadow drained the colour from them as he bent over the bed. [177f.]

Zwischen dem Begehren und dem Besitzen des geliebten Menschen bzw. zwischen der Sexualität mit und der Zerstörung/dem Tod des Liebesobjektes besteht eine enge Verbindung, wie Georges Bataille in seinem Buch *Die Erotik* hervorhebt:

Der Besitz des geliebten Wesens bedeutet nicht den Tod, im Gegenteil, aber der Tod ist mit der Werbung verbunden. Wenn der Liebende das geliebte Wesen nicht besitzen kann, denkt er manchmal daran, es zu töten: oft würde er es lieber töten als verlieren.⁵⁵

In "Making Arrangements" wird das zerstörerische Geschehen im Schlafzimmer durch eine Erzählpause ausgeblendet. Der Text setzt erst in dem Moment wieder ein, als Hewson, dem die (sexuelle) Erregung noch im Gesicht geschrieben steht ("he was intent and flushed" [178]), das Zimmer verläßt. Welch brutaler Akt der Gewalt im Schlafzimmer vorgefallen ist, läßt sich nur aus den Stoffetzen erschließen, die den Boden bedecken. Die im Text vorgenommene Personifizierung der Kleider und deren explizite Gleichsetzung mit Margerys Körper führen dazu, daß die Zerstörung der Kleider nunmehr auch als ein Akt der sexuellen Gewalt gegenüber Margery erscheint. Damit hat Hewson den Besitzanspruch am Körper und an der Sexualität seiner Frau auf eine pervertierte Art und Weise geltend gemacht. Die Verbindung von männlicher Sexualität und Gewalt, die sich in Hewsons Zerstörungslust manifestiert, komplementiert sich mit seiner Idealvorstellung einer weiblich-passiven Sexualität:

He took down the flame-colour next, and *could hardly help caressing it as it lay across his arms, languishing and passive*. The shimmer and rustle of it, the swinging of its pendent draperies round his feet, filled him with a sharp nostalgia, though they stood for nothing in particular – there had been that evening in the billiard-room. He laid the dress down reverently on the bed, like a corpse and folded its gauzy sleeves across its bosom. [175; meine Hervorhebung]

Margery dagegen verkörpert in Hewsons Augen eine triebhafte, ungezügelte Leidenschaft, die er offensichtlich zutiefst verabscheut, da er sie nicht kontrollieren kann. Signifikanter-

⁵⁵ Georges Bataille, *Die Erotik*, trans. Gerd Bergfleth (München: Matthes & Seitz, 1994) 22.

weise erscheint das Kleid, das Hewson hier liebkost, wie eine Leiche. Es wird deutlich, daß erst der tote weibliche Körper, der nur noch Hülle ist, ohne Gefahr begehrt werden kann:

Am Bild der toten Schönen [wird] aufgezeigt, in welchem Sinne Liebe mit tötender Besitznahme zusammenhängt, aber auch, daß die Liebe zu einer konkret nicht mehr erreichbaren Frau, [sic!] der zu einer leiblich zugänglichen (und in ihrer Leiblichkeit gefährlich empfundenen) vorzuziehen ist.⁵⁶

Die Bedrohung, die die in ihrer leidenschaftlichen Natur nicht vollständig domestizierte Frau für Hewson darstellt, ist nur eine Angstprojektion des Mannes⁵⁷, wie die Verbindung zwischen weiblicher Sexualität und Wasser als "Ort der Auflösung, des Untergangs und des Todes"⁵⁸ in der folgenden Passage manifestiert:

He was less tender with the one dress that followed, a creamy, *slithery thing* with a metallic brilliance that slipped down into his hands with a *horrible wanton willingness*. He had always felt an animosity towards it since they drove together to that dance. It slid and shone round Margery's limbs as though she were dressed in quicksilver; more beautiful than all the rest, more costly also, as Hewson knew. He let it drip down from his arms on to the bed and creep across the counterpane *like a river*. [175; meine Hervorhebung]

Die negativen Assoziationen, die Hewson mit Margerys Lamékleid verbindet, verdeutlichen seine scharfe Ablehnung gegenüber jeglicher eigenbestimmter und aktiver weiblicher Sexualität.⁵⁹ Die Diskrepanz zwischen den Eheleuten, die sich hier in bezug auf die intimste Begegnung zwischen Mann und Frau offenbart, wirft ein neues Licht auf den in Hewsons Augen "friedvollen" [177] Charakter ihrer Ehe. So hat es einen Vorfall gegeben,

⁵⁶ Elisabeth Bronfen, "Die schöne Leiche: Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Moderne," *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, ed. Renate Berger, Inge Stephan (Köln: Böhlau, 1987) 87-115, 91.

⁵⁷ Lassner sieht die Ursache für die Angstprojektionen des Mannes in der Verdinglichung der Frau:

The problem is that Margery, Jocelyn [in "The Cat Jumps"], and Mrs. Bentley [in "The Cat Jumps"] cannot be emblems of their husbands' economic success without becoming "heartless"; turned into objects, they cannot feel. But without feeling, women's sexuality becomes even more threatening, making its demands and power felt even in those very objects which represent their dehumanization. [Lassner, *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction* 63].

⁵⁸ Inge Stephan, "Weiblichkeit, Wasser und Tod: Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué," *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, ed. Renate Berger, Inge Stephan (Köln: Böhlau, 1987) 117-139, 120.

⁵⁹ In Hewsons Augen ist es auch einzig und allein Margerys Affäre, d.h. ihre aktive, uneingeschränkte Sexualität, die ihre Ehe zerstört hat. Der aus ideologischer Sicht systemzerstörende Charakter uneingeschränkter weiblicher Sexualität wird in Hewsons Perspektive rekapituliert.

Auch Louie Lewis in *The Heat of the Day* wird das Anrecht auf eine eigenbestimmte Sexualität gerade von den Männern abgesprochen, deren sexuelle Bedürfnisse sie aufgrund ihrer aktiven Sexualität befriedigt. Die Moral, die Louies männliche Bekanntschaften ihr predigen, erweist sich als Doppelmoral: "She had found all men to be one way funny like Tom – no sooner were their lips unstuck from your own than they began again to utter morality." [17].

an den Margery scheinbar nicht erinnert werden möchte, da sie das Kleid, das sie an jenem Abend trug, in den hintersten Winkel ihres Kleiderschranks verbannte:

Had, indeed, Margery's avoidance of the red dress been deliberate? With what motive, Hewson wondered, had this unique presentation of herself been so definitely eschewed? Did it make her shy – was she then conscious that it stood for something to be forgotten? He could never have believed this of Margery; he was startled to find that he himself should suspect it. Yet he returned to this: she had never worn the red dress since that occasion. He had watched for it speechlessly those ensuing weeks, evening after evening, but it had never appeared again. And here he had found it, hanging in the deepest shadow, trying to be forgotten. Margery had put the red dress down on her list; she had underlined it. It was one of the dresses she wanted to take away to Leslie. Now it was torn, irreparably torn; she would never be able to wear it. Hewson wondered whether Margery would be angry. He quailed a little, feeling the quick storm of her wrath about him; windy little buffets of derision and a fine sting of irony. She would be certainly angry when she knew, and go sobbing with rage to Leslie: Hewson wondered whether Leslie would be adequate. He debated whether he should pack the dress. Well, since it had admittedly stood for that to Margery as well as to himself, let her have it as it was! Hewson's wits stirred – this should be his comment. Why should he let her go to Leslie with that dress, the dress in which Hewson had most nearly won her? It had been pacific, their relationship; neither of them would have admitted a crescendo, a climax, a decrescendo; but there had been a climax, and the red dress shone in both their memories to mark it. He did not think he would let the Margery who lived for Leslie wear the red dress of his own irreclaimable Margery. [176f.]

Was sich an dem Abend zwischen dem Ehepaar ereignet hat, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor. Erneut entstehen durch die Beschränkung auf Hewsons Perspektive Lücken im Wissen der Lesenden. Hewsons Einschätzung dieses Vorfalls als "Höhepunkt" in der ansonsten "friedlichen" Beziehung jedoch scheint auf eine sexuelle Konfrontation hinzuweisen. Welchen Charakter diese Konfrontation zwischen den beiden Figuren gehabt hat, ist eine weitere Frage, die vom Text nicht beantwortet wird. Die Entlarvung von Hewsons aggressiv-männlicher Sexualität sowie die Tatsache, daß Margery jegliche Erinnerung an jenen Abend scheut, könnten auf eine gewaltförmige Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau hindeuten. Einen expliziten Beleg dafür gibt es im Text nicht.

Wenn Margery bis jetzt ausschließlich als Opfer männlicher Aggressivität erschien, wirft die Analyse der im Text verwendeten Bildlichkeit ein neues Licht auf ihre Position. Bereits der Erzählanfang verdeutlicht, daß – seitdem Margery ihren Mann verlassen hat – zwischen den Ehepartnern ein regelrechter Kampf tobt, bei dem beide Seiten abwechselnd die Position des Aggressors als auch die des Defensors einnehmen:

Six days after Margery's departure, a letter from her came for Hewson Blair. That surprised him; he had not expected her to write: surely *the next move* should be his? Assuming this, he had deliberated comfortably – there was time, it had appeared, for sustained deliberation – and now *Margery had pounced back upon him* suddenly. [170; meine Hervorhebung]

Die Bedrohung, die Margery für Hewson darstellt, manifestiert sich in einer weiteren Passage:

From the dusk within the wardrobe, cedar-scented and cavernous, *Margery leaped out to him again as she had leaped out of the envelope*. There were so many Margerys in there, *phalanx on phalanx*, and the scent of her rushed out to fill this room, depose the bleak regency of Emily, and make the pictures, the chairs, the chintzes, the shadows in the alcove, suddenly significant. [175; meine Hervorhebung]

Der Eindruck von Margerys Übermacht entsteht bedeutsamerweise, nachdem Hewson in einer Spiegelszene für einen kurzen Augenblick eine Schwäche preisgegeben hat:

Hewson advanced towards his reflection in the wardrobe mirror, and they stood eyeing one another sternly; then their faces softened. 'Lonely fellow,' Hewson condescended. The ghost of one of his happy trances returned to his reflection; he saw the slow smile spread across its face, its fine face. That she should have fallen short of this . . . He tugged at the handle of the wardrobe door, and his reflection swung toward him, flashed in the light and vanished. [174f.]

Die Konfrontation mit dem Spiegel führt zu einem selbstmitleidigen Eingeständnis der Einsamkeit, das Hewson nur seinem Spiegelbild gegenüber machen kann.⁶⁰ Innerhalb des Geschlechterkampfes jedoch bedeutet die Preisgabe der eigenen Verletzlichkeit einen entscheidenden Nachteil, der vom anderen ausgenutzt werden kann.

⁶⁰ Im Unterschied zu den im vorigen Kapitel analysierten Spiegelszenen, in denen weibliche Figuren ihre Subjektivität vor dem Spiegel konstituieren, handelt es sich bei dieser Spiegelung um die intendierte Kreation eines bestimmten Selbst-Bildes. Das Spiegelbild ist kein Abbild von Hewson, sondern vielmehr das, was er als sein Ideal-Ich ansieht. "Das Spiegelbild wird zum Dokument der zuvor imaginierten Selbstdarstellung." [Bettina Friedl, "Die Inszenierung im Spiegel: Aspekte pikarischen Erzählens bei Theodore Dreiser und Edith Wharton," *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*, ed. Therese Fischer-Seidel (Tübingen: Gunter Narr, 1991) 217-233, 222].

Wie Anne Hollander ausführt, ist die Pose, die der/die Betrachtende vor dem Spiegel einnimmt, immer bereits eine Konstruktion dessen, was er/sie sehen möchte. Das Abbild des Natürlichen dagegen kann sich nur ergeben, wenn es sich bei der Spiegelung nicht um einen Akt der Selbstbetrachtung handelt. Cf. Anne Hollander, "The Clothed Image: Picture and Performance," *New Literary History* 2 (1971) 477-493, 489. Die oben zitierte Spiegelszene verdeutlicht, welche Diskrepanz zwischen Hewson und seinem Spiegelbild als Ideal-Ich besteht: Das Lächeln und das feine Gesicht werden explizit nur dem Spiegelbild zugeordnet. Diesem Ideal-Ich kommt Hewson nicht nahe, wie sich durch das Verschwinden des Spiegelbildes manifestiert. So ist es nur für Hewson erstaunlich, daß Margery ihn verlassen hat, nicht aber für die Lesenden, die im Laufe der Geschichte hinter die Fassade der Figur blicken können.

So ist auch Margerys ausdrücklicher Wunsch, das rote Kleid zu erhalten, um es in Zukunft für Leslie zu tragen, als ihr verletzender Kommentar zu jenem Abend, dem Hewson so große Bedeutung beimißt, zu verstehen. Seiner physischen Gewalttätigkeit steht ihre psychische Gewalt gegenüber. Diese erstickt jeden Skrupel in Hewson, dem das versehentliche Zerreißen des roten Kleides zunächst noch körperliches Unbehagen aus Angst vor Margerys Reaktion bereitet hat. Es folgt die Zerstörungsszene, in der Hewson seine Niederlage durch einen Exzess an (sexueller) Gewalt wieder wettzumachen versucht.

„Making Arrangements“ läßt sich somit nicht mehr eindeutig als ein Ehedrama lesen, in dem Täter und Opfer klar voneinander getrennt sind. Jede Form der Gewalt – sei es physischer oder psychischer Natur – ruft auf der anderen Seite eine Gegengewalt hervor. „In der durch gesellschaftliche vorgegebene Abhängigkeitsverhältnisse antagonistisch geprägten Beziehung zwischen Mann und Frau können beide keine Befriedigung finden und sind gleichermaßen Opfer.“⁶¹ Die vordergründige Oppositionsstruktur zwischen Aktivität und Passivität, Dominanz und Abhängigkeit, Rationalität und Emotionalität, Männlichkeit und Weiblichkeit wird im Verlauf der Kurzgeschichte dekonstruiert. Auf der einen Seite erscheint Margery durch die Personifizierung ihrer Kleider als „wehrloses, todgeweihtes Opfer männlichen Herrschafts- und Besitzdenkens“⁶². Die Tatsache jedoch, daß sie dem Ehejoch entflohen ist, läßt sie auch als „glorreiche, dann im erbitterten Geschlechterkampf überlebende Heldin“⁶³ erscheinen.

Geschlechterbeziehungen in „Joining Charles“

„Joining Charles“ beschreibt den letzten Tag, den die junge Louise im Haus ihrer Schwiegermutter verbringt, bevor sie nach Lyons zu ihrem Mann Charles reist, von dem sie drei Monate getrennt war. Das Hauptaugenmerk liegt auf den Beziehungen zwischen den weiblichen Figuren, ihrem Selbstverständnis und ihrem Verhältnis zu dem in der Kurzgeschichte nicht agierenden, aber dennoch ständig im Bewußtsein der Frauen präsenten Charles. Dabei entsteht die Spannung aus der Diskrepanz zwischen dem Anschein der Harmonie zwischen den Geschlechtern und der in Louises Gedanken zutage tretenden Dissonanz.

⁶¹ Döhmer 151.

⁶² König 173.

⁶³ König 173.

Wie so viele andere weibliche Figuren in Bowens Texten gewinnt Louise ihre Identität im sozio-kulturellen Kontext hauptsächlich durch ihre Rolle als Charles' Ehefrau. Dementsprechend wird sie zu Beginn der Kurzgeschichte als Mrs Charles eingeführt; ihren Vornamen erfahren die Lesenden erst nach einiger Erzählzeit.⁶⁴ Solange Charles in White House weilte, war Louises Platz in seiner Familie ein anderer, sowohl räumlich als auch im Beziehungsgefüge der Familie. Während Mrs Ray für das junge Ehepaar bereitwillig ihr eigenes Schlafzimmer räumte, bewohnt Louise in Charles' Abwesenheit ein kleines Zimmer unter dem Dach.

The room looked bare without her possessions and withdrawn, as though it had already forgotten her. At this naked hour of parting she had forgotten it also; she supposed it would come back in retrospect so distinctly as to be a kind of torment. It was a smallish room with sloping ceilings, and a faded paper rambled over by roses. It had white curtains and was never entirely dark; it had so palpably a life of its own that she had been able to love it with intimacy and a sense of return, as one would never have loved an inanimate thing. Lying in bed one could see from the one window nothing but sky or sometimes a veil of rain; when one got up and looked out there were fields, wild and bare, and an unbroken skyline to emphasize the security of the house. [222f.]

Die obige Passage verdeutlicht die bei Bowen so häufige Korrelation zwischen dem Seelenleben der weiblichen Figuren und den sie umgebenden Räumen, die auf diese Art zu "Seelenräumen"⁶⁵ werden. Louises Zimmer verankert die junge Frau, die sich von ihrem Äußeren und ihrem Alter her noch in der Adoleszenz befindet, erneut in einem Stadium, das sich als *pregenerated* beschreiben läßt. Sowohl die weißen Gardinen in Louises Zimmer als auch der Name des Hauses weisen auf den Unschuldsscharakter dieser Innenräume und damit implizit auf Louises Unschuld hin. Signifikanterweise muß Louise beim Heruntergehen den "nursery gate" [223] passieren, d.h. die Schwelle zwischen der Kindheit, in der die Geschlechtsidentität noch nicht (vollständig) konstituiert ist, und dem Erwachsensein, in dem die Verinnerlichung der Geschlechtsidentität sowie der dazugehörigen Geschlechtsrolle abgeschlossen zu sein hat. Louises Schwierigkeiten, das gesellschaftlich determinierte Weiblichkeitskonzept zu akzeptieren, manifestieren sich in der Geborgenheit, die sie in dem kleinen Zimmer und in dem gesamten Haus in Charles'

⁶⁴ Die Aufgabe des eigenen Namens löscht die Ehefrau als Individuum aus. Meiner Meinung nach ist es dieser Aspekt, der die Erzählerin dazu veranlaßt, auf Louise hauptsächlich mit der Bezeichnung "Mrs Charles" zu verweisen, und nicht Louises Unnahbarkeit – wie A. C. Partridge in ihrer Analyse der Geschichte darlegt. Cf. A. C. Partridge, "The Shorter Fiction of Elizabeth Bowen," *Irish Writers and Society at Large*, ed. Masaru Sekine (Totowa: Smythe, Barnes & Noble, 1985) 169-180, 173.

⁶⁵ Döhmer 141.

Abwesenheit erfährt. So bietet ihr White House Schutz vor einer ungebändigten und unkontrollierbaren Natur (*fields, white and bare*), d.h. vor ihrer Rolle als Geliebte eines virilen und vereinnahmenden Ehemannes: "[Charles] would be waiting on Lyons platform to enfold her materially." [223] Die weiße Farbe des Hauses symbolisiert in diesem Zusammenhang auch die Sterilität, die der ausschließlich weiblichen Lebensgemeinschaft in White House zugrundeliegt.

"Joining Charles" verdeutlicht, inwieweit die Fragmentierung der weiblichen Subjektivität durch die Inkongruenz von Selbstverständnis und innerhalb der Geschlechterideologie konstituierter Geschlechtsidentität verstärkt wird:

During that first visit with Charles Louise had hardly been up to the second floor, where the younger girls slept in the old nursery. There had been *no confidences*; she and Charles occupied very *connubially* a room Mrs Ray gave up to them that had been hers since her marriage. *It was not till Louise came back here alone that the White House opened its arms to her and she began to be carried away by this fullness, this intimacy and queer seclusion of family life.* She and the girls were in and out of each other's rooms; Doris told sagas of high school, Maisie was always on the verge of a love-affair, and large grave Agatha began to *drop the formality with which she had greeted a married woman and sister-in-law.* *She thought Agatha would soon have forgotten she was anything but her own child if it had ever been possible for Agatha to forget Charles.* [223; meine Hervorhebung]

In Charles' Abwesenheit erfährt Louise eine psychische Ganzheit (*this fullness*), die nur durch die kurzzeitige Aufhebung ihrer Geschlechtsrolle und die Rückversetzung in ein imaginäres Stadium möglich ist. Auch die physische Intimität, die Louise innerhalb der weiblichen Gemeinschaft in White House zuteil wird, gleicht einer Wiederherstellung der imaginären Einheit mit der Mutter/dem 'anderen': "It is with mothers that understanding and comfort are found. [Louise] wanted to put down her head on a bosom, this bosom" [226]. Es wird deutlich, daß nicht der Status der unverheirateten Frau, sondern vielmehr der der Ehefrau zur schmerzlich erfahrenen Isolation führt.⁶⁶ So steht die Geringschätzung,

⁶⁶ Auch in *The Hotel* ist die Beziehung zwischen der Ehefrau und der Schwester des Ehemannes inniger als die Geschlechterbeziehung selbst und kommt ebenfalls erst durch die Abwesenheit des Ehemannes – in diesem Fall durch seinen Tod – zustande:

Rosina and her sister-in-law had grown very like one another, coiffured and dressed by the same hands, worked upon from within by similar preoccupations. They were more closely allied to one another in the memory of Edward than they had either of them been to Edward himself. Somehow, up to the moment of death, Edward had eluded both of them; it was after death they had closed in relentlessly. [28].

Die besondere Verbundenheit zwischen Frauen, die in "Joining Charles" von zentraler Bedeutung ist, wird auch in "The Happy Autumn Fields" thematisiert. Die beiden Schwestern Sarah und Henrietta haben eine so innige Beziehung zueinander, daß ihre Verständigung keiner Worte bedarf: "The sisters were seldom known to address or question one another in public; it was taken that they knew each other's mind." [673] Diese Verbundenheit wird durch Sarahs Hineinwachsen in die traditionelle weibliche Geschlechtsrolle und

die Charles gegenüber seinen Schwestern empfindet, in krassem Gegensatz zu Louises Wertschätzung, die sie im Laufe ihres Aufenthaltes für die Frauen in White House entwickelt hat:

Then Louise would have to tell him about the White House. Her cheeks burnt as she thought how it would all come out. There seemed no chance yet of Agatha or Maisie getting married. That was what Charles would want to know chiefly about his sisters. He had a wholesome contempt for virginity. He would want to know how Doris, whom he rather admired, was 'coming along.' Those sisters of Charles's always sounded rather dreadful young women, not the sort that Agatha, Maisie or Doris would care to know. [...] The White House seemed to Charles, all the same, very proper as an institution; it was equally proper that he should have a contempt for it. He helped to support the girls and his mother, for one thing, and that did place them all at a disadvantage. But they were dear, good souls – Mrs Charles knelt with her hands on her knees and the hands clenched slowly from anger and helplessness. [224f.]

Charles' Interesse an seinen Schwestern besteht hauptsächlich in der Frage, ob sie bald verheiratet sein werden, da sie als verheiratete Frauen seiner finanziellen Unterstützung nicht mehr bedürfen. Seine "gesunde Abneigung gegen Jungfräulichkeit" spiegelt die gesellschaftliche Ideologie wider, in der Frauen ihren Wert erst durch die Ehe erhalten, da ihre Funktion darin besteht, ihr Leben Mann und Kindern zu widmen. Unverheiratet dagegen werden sie zu "alten Jungfern", die ihrer Familie zur Last fallen. Louises Sympathie für Charles' Schwestern (*they were dear, good souls*) und ihr Ärger über Charles' Geringschätzung bezeugen ihre Solidarität mit den unverheirateten Frauen und ihre Kritik an dem soziokulturellen Weiblichkeitskonzept. Dieses Konzept bestimmt auch ihren eigenen Wert als "Ware", die nun ihrem eigentlichen "Besitzer" wieder zugeführt wird, wie sich in der Formulierung "the return of Louise to Charles" [226] zeigt. Da diese Formulierung Teil einer Passage ist, die den Standpunkt der weiblichen Familienmitglieder artikuliert⁶⁷, wird deutlich, daß die Frauen in White House selbst eine Ordnung stützen und tra-

insbesondere durch das Werben des jungen Esquire Eugene um sie bedroht. Allein die Anwesenheit des jungen Mannes führt zu einer Vereinzelung der Schwestern, die von beiden als schmerzhaft empfunden wird:

Eugene led his horse slowly between the sisters. Or rather, Sarah walked on left hand, the horse on his right and Henrietta the other side of the horse. [...] At the other side of the horse, Henrietta began to sing. At once her pain, like a scientific ray, passed through the horse and Eugene to penetrate Sarah's heart. [675]

Die traditionelle Geschlechterbeziehung ist somit nicht nur kein Ersatz für die enge Verbundenheit zwischen den Frauen der Familie, sondern zerstört auch die bisherigen Bindungen.

⁶⁷ Nicht nur Louise, auch die anderen Familienmitglieder fungieren als Fokalisierungsinstanz. Der Text gibt folglich neben Louises Standpunkt auch die Einzelperspektive anderer Figuren sowie die Multiperspektive der gesamten Familie wieder.

dieren, in der Frauen zum Objekt männlicher Herrschaft werden. Diese Tatsache manifestiert sich auch in den Erwartungen der Familie, denen Louise gegenübersteht:

They all cast their minds forward. Louise saw herself in the strong pale light of the future walking up to the White House and (for some reason) ringing the bell like a stranger. She stood ringing and ringing and nobody answered or even looked out of a window. She began to feel that she had failed them somehow, that something was missing. Of course it was. When Louise came back next time she must bring them a baby. Directly she saw herself coming up the steps with a child in her arms she knew at once what was wanted. Wouldn't Agatha be delighted? Wouldn't Maisie 'run on'? Wouldn't Doris hang awkwardly round and make jokes, poking her big finger now and then between the baby's curling pink ones? As for Mother – at the supreme moment of handing the baby to Mother, Louise had a spasm of horror and nearly dropped it. For the first time she looked at the baby's face and saw it was Charles's. 'It would do no good,' thought Mrs Charles, cold all of a sudden and hardened against them all, 'to have a baby of Charles's.' [228f.]

Während Charles' Familie von Louise erwartet, daß sie bei ihrem nächsten Besuch bereits Mutter geworden ist, erfüllt Louise dieser Gedanke mit Horror. Die Louise, die in ihrer Vorstellung den Rollenerwartungen entspricht, ist ihr fremd. Die Unvereinbarkeit von Louises Selbst und traditionellem Weiblichkeitsentwurf manifestiert sich auch in dem Gefühl der Fremdheit, das Louise überkommt, als sie sich für die Reise nach Lyons ankleidet:

As she pulled on the clothes she was to wear for so long she began to feel formal and wary, the wife of a competent banker going to join him at Lyons. The expression of her feet in those new brogues was quite unfamiliar: the feet of a 'nice little woman'. Her hair, infected by this feeling of strangeness that flowed to her very extremities, lay in a different line against her head. For a moment the face of a ghost from the future stared at her out of the looking-glass. [222]

Die Passage verdeutlicht die Verbindung von Körpererfahrung und Geschlechtsrolle: Louise hat Schwierigkeiten, ihre aufoktroierte Geschlechtsrolle an ihrem Körper nachzuempfinden. Ihre neuen Kleider und Schuhe weisen sie zwar nach außen als "Ehefrau eines kompetenten Bankangestellten" aus, doch ihren Körper erfüllt ein Gefühl der Fremdheit. So zeigt auch der Spiegel ihr nur das Bild ihrer zukünftigen Rolle, nicht aber die Abbildung ihres Selbst. Eine weitere Spiegelszene, die wie auch in den anderen Texten Elizabeth Bowens bedeutsam für die Konstitution der weiblichen Subjektivität ist⁶⁸, manifestiert Louises Desintegration und Selbstentfremdung in der Rolle, die ihr innerhalb der Geschlechterideologie zugeteilt worden ist:

Mrs Charles rose also, picked up her soft felt hat from a chair and pulled it on numbly, in front of the long glass arranging two little bits of hair at the sides against her cheeks. 'Either I am dreaming,' she thought, 'or someone is dreaming me.' [229]

Louises Überlegung, daß sie entweder träumt oder geträumt wird, verdeutlicht ihre Ohnmacht gegenüber ihrem Schicksal. So definiert sie auch ihr Selbst nicht eigenständig, sondern wird von anderen definiert, wie sich an der Bezeichnung ablesen läßt, die die Erzählerin für die Figur benutzt (Mrs Charles).⁶⁹ Auch Louises Traum in der Nacht vor der Abreise zeugt von ihrer Selbstentfremdung.

'I dreamed and dreamed,' said Mrs Charles. 'I kept missing my boat, saw it sliding away from the quay; and when I turned to come back to you all England was sliding away too, in the other direction, and I don't know where I was left – and I dreamed, too, of course, about losing my passport.' [222]

Wie der Traum verdeutlicht, kann Louise den Anforderungen ihrer Rolle nicht gerecht werden. Ihr zukünftiges Leben als Ehefrau (in Gestalt des Bootes) droht ihr zu entgleiten. Es ist für sie jedoch unmöglich, weiterhin in White House zu bleiben, da ihr Platz in der Familie an ihre Rolle als Schwiegertochter gebunden ist, so daß ihr ohne Charles der Weg zurück versperrt ist. In dieser ausweglosen Situation (*I don't know where I was left*) symbolisiert der Verlust ihres Passes den Selbstverlust, den Louise aufgrund der Diskrepanz zwischen Selbst und Geschlechtsrolle erleidet.

Obwohl Charles als agierende Figur in der Kurzgeschichte nicht vorhanden ist, dominiert seine Person die Gedanken der gesamten Familie:

Mother's son Charles was generous, sensitive, gallant and shrewd. The things he said, the things he made, his imprint, were all over the White House. Sometimes he looked out at Louise with bright eyes from the family talk, so striking, so unfamiliar that she fell in love with the stranger for moments together as a married woman should not. He was quiet and never said very much, but he noticed; he had an infallible understanding and entered deeply, it seemed, into the sisters' lives. He was so good; he was so keen for them all to be happy. He had the strangest way of anticipating one's wishes. He was master of an inimitable drollery – to hear him chaff Agatha! Altogether he was a knightly person, transcending modern convention. His little wife had come to them all in a glow from her wonderful lover. No wonder she was so quiet; they used to try and read him from her secret, sensitive face. [225f.]

⁶⁸ Cf. die Analyse von Louises Subjektivität in Kapitel 3.2.

⁶⁹ Der Wechsel der Bezeichnung von "Louise" zu "Mrs Charles" weist nicht nur auf den Wechsel zwischen den verschiedenen Figurenperspektiven hin. Innerhalb der Passagen, in denen Louise als *focalizer* fungiert, deutet der Wechsel der Benennungen auch auf Louises Schwanken zwischen Identifikation mit ihrer Rolle und Entfremdung in der Rolle hin.

In den Augen von Mrs Ray und ihren Töchtern ist Charles großzügig, galant und besorgt um die Bedürfnisse der anderen. Dieser Charles ist ritterlich und ein wunderbarer Ehemann. Die Machtposition, die Charles in White House innehat, wird im Bewußtsein der Frauen überdeckt von der illusionären Vorstellung eines fürsorglichen und verständnisvollen Sohnes und Bruders. Die Einstellung gegenüber dem "Herrn des Hauses" entspricht dem Ideal des femininen Verhaltens, das im 19. Jahrhundert in zahlreichen *conduct books* postuliert wurde.⁷⁰ Doch dieses idolisierte Bild steht in krassem Gegensatz zu Charles' wirklichem Charakter, der durch den Einblick in Louises Gedanken aufgedeckt wird. So wissen nur Louise und der Kater Polyphemus, der durch Charles ein Auge verloren hat, was sich hinter der Fassade der Ritterlichkeit verbirgt: "He's grand, but he's rotten all through." [226] Louises Unfähigkeit, den Rollenanforderungen gerecht zu werden, liegt auch in Charles' Persönlichkeit begründet. Es ist ihr daher unmöglich, zu ihrem Mann zurückzukehren. In ihrer ausweglosen Situation sucht sie Hilfe und Verständnis bei Mrs Ray, die für sie zu einer Mutter geworden ist⁷¹:

It is with mothers that understanding and comfort are found. She wanted to put down her head on a bosom, this bosom, and say: 'I'm unhappy. Oh, help me! I can't go on. I don't love my husband. It's death to be with him. He's grand, but he's rotten all through – ' She needed to be fortified. 'Mother –' said Louise. 'Mm-mm?' 'If things were not a success out there – If one weren't a good wife always – ' Mother smoothed her knitting out and began to laugh; an impassable, resolute chuckle. 'What a thing – ' she said. 'What an idea!' Louise heard steps in the hall and began kneading her hands together, pulling the fingers helplessly. 'Mother,' she said, 'I feel – 'Mother looked at her; out of the eyes looked Charles. The steady, gentle look, their interchange, lasted moments. Steps came hurrying over the flags of the hall. 'I can't go –' [226f.]

⁷⁰ "It is unquestionably the right of all men (no matter their character or position) to be treated with deference and made much of in their own homes." [Mrs Sarah Stickney Ellis, *The Wives of England: Their Relative Duties, Domestic Influence, and Social Obligations* (New York: Appleton, 1843) 67, zitiert in: Jane Lilienfeld, "Where the Spear Plants Grew: the Ramsays' Marriage in *To the Lighthouse*," *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. Jane Marcus (Lincoln: University of Nebraska Press, 1981) 148-169, 154].

⁷¹ Der Text legt den Gedanken nahe, daß Louise – wie so viele andere weibliche Figuren bei Bowen – ihre Mutter frühzeitig verloren hat: "She had never had a home before, and had been able to boast till quite lately that she had never been homesick." [224] Die Beziehung zu Mrs Ray weckt in Louise daher den Wunsch nach (Wieder)Herstellung der imaginären Einheit mit der Mutter: "There was something about the hands, the hair, the expression, the general being of Mother that possessed her entirely, that she did not think she could live without." [226] Ich teile in diesem Zusammenhang Lassners Meinung nicht, die Louises Beziehung zu Mrs Ray als negativ betrachtet: "The warmth [Louise] enjoys at her mother-in-law's house is stifling; like so many homes in Bowen's fiction, it is not a haven or a place to express personal identity." [Lassner, *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction* 85] Nur innerhalb einer Geschlechterordnung, die die Selbstentfaltungsmöglichkeiten für Frauen auf die Rolle als Ehefrau und Mutter beschränkt, kann White House kein Rückzugsort für Louise sein.

Louise kann ihre Zukunftsängste und ihre wahren Gefühle für ihren Ehemann nicht artikulieren. Zu groß ist der Erwartungsdruck, der aufgrund der von der Gesellschaft definierten Geschlechtsrolle auf ihr lastet. So ist es offensichtlich auch für Mrs Ray undenkbar, daß Louise keine gute Ehefrau sein könnte. Als Louise ihre Schwiegermutter anblickt, hat sie das Gefühl, Charles gegenüberzustehen. Es scheint, als ob die junge Frau ihre Bedeutung im familiären Gefüge einzig und allein über ihre Position als Schwiegertochter erhält: "You're making my boy very happy,' [Mrs Ray] said." [226] Dennoch deutet sich in dem Blickkontakt der beiden Frauen eine Verständigung an, die nur durch Doris' Erscheinen zunichte gemacht wird. Wie am Ende der Geschichte deutlich wird, ist sich Mrs Ray des wahren Charakters ihres Sohnes wohl bewußt. Die Hilfe, die sie Louise im letzten Augenblick explizit anbietet, kommt jedoch zu spät:

As Louise hurried past Mrs Ray stood up, reached out an arm and caught hold of her. Only a little light came down from the staircase window; they could hardly see each other. They stood like two figures in a picture, without understanding, created to face one another. 'Louise,' whispered Mother, 'if things should be difficult – Marriage isn't easy. If you should be disappointed – I know, I feel – you do understand? If Charles –'

'Charles?'

'I do love you, I do. You would tell me?' But Louise, kissing her coldly and gently, said: 'Yes, I know. But there isn't really, Mother, anything to tell.' [230]

Louise, die zuvor noch Hilfe und Verständnis bei Charles' Mutter gesucht hat, verbirgt sich nun, da ihre Abreise unabänderlich ist, hinter einer Maske der Selbstsicherheit und Unnahbarkeit.

Sowohl "Joining Charles" als auch "Making Arrangements" thematisieren die männliche Dominanz innerhalb eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses. Das Augenmerk innerhalb der beiden Kurzgeschichten liegt jedoch auf unterschiedlichen Aspekten. Während es Margery in "Making Arrangements" gelingt, sich aus dem Ehejoch zu befreien, resigniert Louise aufgrund der Unmöglichkeit, den Rollenzwängen zu entfliehen.

Durch die Beschränkung auf die weibliche Perspektive verdeutlicht "Joining Charles", welche Verbundenheit zwischen Frauen in einer (zeitweilig) männerlosen Welt möglich ist. Die männliche Dominanz stellt sich jedoch in der Figur des Charles als allgegenwärtig dar. Das traditionelle hierarchische Geschlechterverhältnis wird auf der Ebene der Figuren nur von Louise in Frage gestellt, nicht aber von der Mutter und den Schwestern, die in finanzieller Abhängigkeit von Charles leben. Da für Louise eine Selbstfindung innerhalb

des soziokulturellen Weiblichkeitskonzepts unmöglich ist, erfährt sie Selbstentfremdung und Desintegration.

Geschlechterbeziehungen in *To the North*

Bowens Analysen der Geschlechterbeziehungen verdeutlichen immer wieder die Kluft, die zwischen den Geschlechtern herrscht. Wahre Intimität ist aufgrund der unterschiedlichen Dispositionen von Mann und Frau und ihren gegensätzlichen Erwartungen an die Geschlechterbeziehung unmöglich.⁷²

In *To the North* verliebt sich die engelsgleiche und unnahbare Emmeline trotz aller Warnungen in den als satanisch charakterisierten Markie Linkwater und stürzt sich Hals über Kopf in eine leidenschaftliche Affäre mit ihm, obwohl sie weiß, daß eine Ehe für ihn außer Frage steht. Als die Diskrepanz ihrer Ansprüche aneinander immer offensichtlicher wird, verläßt Markie Emmeline und wendet sich seiner alten Freundin Daisy zu. Von Markie verraten und verlassen, verliert Emmeline zunehmend den Bezug zur Wirklichkeit. Als das Zusammenleben mit ihrer Schwägerin Cecilia durch deren geplante Heirat zu einem Ende zu kommen droht, wünscht Emmeline sich nur noch Ruhe und Frieden. Zu diesem Zeitpunkt versucht Cecilia, die nichts von dem Ende der Affäre zwischen Emmeline und Markie ahnt, durch eine Einladung zum Dinner die ominöse Beziehung der beiden auf eine gesellschaftlich akzeptable Basis zu bringen. Die Begegnung mit Emmeline läßt Markies Leidenschaft neu entflammen. Er versucht sie dazu zu bewegen, ihre Beziehung wieder aufzunehmen, und ist sogar bereit, sie zu heiraten. Für Emmeline jedoch gibt es kein Zurück. Als sie nach der Dinnerparty Markie zu seinen Freunden nördlich von London zurückbringen will, fährt sie sich und ihn dabei zu Tode.

⁷² Die unterschiedlichen Dispositionen von Mann und Frau zeigen sich bereits in Bowens erstem Roman, *The Hotel*. Bei ihren Beobachtungen der anderen Hotelgäste konstatiert die weibliche Hauptfigur, Sydney Warren, den unterschiedlichen Grad an Aufmerksamkeit, den die Ehepartner einander zukommen lassen, sowie die unterschiedlichen Bedürfnisse von Mann und Frau, sich dem anderen mitzuteilen. Die Diskrepanz zwischen den Geschlechtern läßt Sydney an dem Sinn der traditionellen Geschlechterbeziehung zweifeln:

Men came in without their wives and did not always look up when these entered. Women appearing before their husbands remained alert, gazed into an opposite space resentfully, and ate with an air of temporizing off the tips of their forks. When the husbands did come in it seemed a long time before there was something to say. It seemed odder than ever to Sydney, eyeing these couples, that men and women should be expected to pair off for life. During intervals between the courses women reft from intimate conversation looked across at each other's tables yearningly. [21f.].

Nicht einmal zwischen frisch Verheirateten findet ein Austausch statt. Intimität beschränkt sich hier auf das gegenseitige Beobachten beim Essen: "the Mellarshes who, quite newly married, were, though not talkative, still solicitously watching each other eat." [23].

Trotz aller – sich im Lauf der Beziehung entwickelnden – leidenschaftlichen Gefühle entsteht zwischen den Liebenden keine Nähe, da ihre Vorstellungen und Persönlichkeiten zu weit divergieren. Während Markie allein die Idee persönlicher Intimität mit einer Frau verabscheut und nicht willens ist, Emmeline über ein bestimmtes Maß hinaus zu lieben, wird ihr Selbst vollständig von ihm vereinnahmt: "His being was written all over her; if he was not, she was not." [177] Es wird deutlich, daß für Emmeline die Beziehung zu Markie eine imaginäre Identifikation mit dem 'anderen' darstellt. In ihrem Symbiosewunsch, der auf Verschmelzung zielt, nimmt sie Markie nicht als eigenständiges Individuum wahr. Ihre völlige Selbstaufgabe in dieser von ihrer Seite narzißtisch-identifikatorischen Beziehung verwischt ihre eigenen Ichgrenzen.

Bei jeder Begegnung offenbaren sich die Unterschiede und Diskrepanzen zwischen dem antithetischen Paar. So plant Emmeline ein romantisches Wochenende zu zweit auf dem Land, das in einem Fiasko endet, als ihr Enthusiasmus und sein Unbehagen angesichts des ländlichen Idylls aufeinanderprallen. Die einzige Möglichkeit der Nähe scheint der körperliche Kontakt zu sein, doch auch dies ist nur eine Illusion, wie der Text deutlich macht: "A sense of being swept strongly apart on a current from all Emmeline had held to, made her that night cling closer to Markie, beseeching from the rough and impersonal contact of passion a little comfort and peace." [203] Zu keinem Zeitpunkt kommt eine Verständigung oder ein Kompromiß zwischen den unterschiedlichen Positionen der Liebenden zustande. Vielmehr wird bereits nach der ersten gemeinsamen Nacht offenbar, daß ihre Wege nicht aufeinander zu-, sondern aneinander vorbeiführen:

Markie had been oppressed since last night by sensations of having been *overshot*, of having, in some final soaring flight of her exaltation, been *outdistanced* [...]. The passionless entirety of her surrender, the volition of her entire wish to be his had sent her *a good way past him*. [140; meine Hervorhebung]

Emmelines bedingungslose Hingabe entfremdet die Liebenden, anstatt sie zu vereinen. Ihre Leidenschaft ist in Markies Augen bedrohlich, weil ungebändig und grenzenlos: "Her wildness appalled Markie. And to this wildness, this flood, this impetus that he could not arrest, there appeared no limit." [181] Wie in "Making Arrangements" wird auch hier der Frau eine eigenbestimmte und nicht-domestizierte Sexualität nicht zugebilligt. Markies Perspektive, die sich hierin mit der Perspektive der Erzählerin deckt⁷³, entwirft ein Kon-

⁷³ *To the North* ist der einzige Roman, in dem sich die Erzählerin als "coldly distanced from womankind" [Lassner, *Elizabeth Bowen* 56] erweist. Das Urteil der Erzählerin über die weibliche Sexualität inhärente Gefahr steht in krassem Gegensatz zu der im Roman durch Bildlichkeit und Wahl des

strukt von Weiblichkeit, das in dem traditionellen Bild der Gefährlichkeit und Destruktivität der sexuellen Frau resultiert:

Markie was afraid for Emmeline. He was, however, a good deal more afraid for himself. He had had a frightening glimpse [...] of how very high a structure there was to come down. The tall tower, that rocked by some shock at its base or some flaw in its structure totters and snaps in the air, falls wide; the damage is far-flung: you cannot stand back enough, it is upon you. Markie, in whom something cowered was much afraid for himself. [...] She had, as he saw, stepped in Paris clear of the everyday of conduct with its guarantees and necessities, into the region of the immoderate, where we are more than ourselves. [...] Here figures cast unknown shadows; passion knows no crime, only its own movement; steel and the cord go with the kiss. Innocence walks with violence; violence is innocent, cold as fate; between the mistress's kiss and the blade's is a hair's-breadth only, and no disparity; every door leads to death. . . [180f.]

Markies Beziehung zu Emmeline weist eine in diesem Zusammenhang charakteristische Ambivalenz auf: Auf der einen Seite jagt ihm Emmelines ungebändigte Sexualität Angst (um seine Männlichkeit und sein Leben) ein – seine Befürchtungen werden durch das tragische Ende des Romans scheinbar bestätigt⁷⁴ – auf der anderen Seite wird er unwiderstehlich von ihr angezogen, denn ihre Schönheit und Unnahbarkeit wecken seinen männlichen Jagdinstinkt stets aufs neue. Die Bedrohung, die Emmeline für Markie darstellt, basiert auf dem männlich imaginierten Weiblichkeitsmuster:

Das Weibliche wird über die Bedürfnisse des Männlichen definiert und entsprechend als Bedrohung und fascinosum zugleich erfahren. Es bedroht die Ordnung des Männlichen, weil es nur theoretisch auszugrenzen ist, praktisch aber im Unterbewußtsein überdauert und von dort einschießt in den Diskurs des Symbolischen, dessen Versuche, Sinn zu stiften, es stört. Und es fasziniert den Mann, indem es die sehnsuchtsvolle Erinnerung wachhält an jene Lust des Imaginären, die noch nicht von der Erfahrung des Mangels geprägt bzw. getrübt war.⁷⁵

So zeichnet sich bereits vor dem körperlichen Vollzug der Beziehung ab, welchen entscheidenden Anteil die Angst in Markies Phantasien hat:

An intense sense of being forced so close to the other as to be invisible, a fusion of both their senses in burning shadow obscured for the two, as they sat here, the staring quivering city, making remote for Markie a picture he must believe for always

Erzählstandpunktes bei den Lesenden erzeugten Wirkung, mit Emmeline Empathie oder sogar Sympathie zu empfinden.

⁷⁴ Markie wird den ganzen Roman hindurch so negativ gezeichnet – er erscheint mehr als Täter denn als Opfer – daß Empathie auf seiten der Lesenden verhindert wird. Sein Tod am Ende des Romans läßt sich im Kontext des Werkganzen als Wertung interpretieren.

⁷⁵ Weber, "Jacques Lacans poststrukturalistische Linguistierung der Psychoanalyse" 21.

imprinted: *Emmeline with her white dress watery with green shadow* looking down at his hand approaching her hand – for Emmeline, Markie looking her way in an instant of angry extinction *as though he would drown*. [139; meine Hervorhebung]

Die Verbindung zwischen Emmeline und Wasser, die in Markies Wahrnehmung hergestellt wird⁷⁶, weist darauf hin, daß Markie nicht das Opfer ungezügelter weiblicher Sexualität wird, sondern vielmehr das Opfer seiner eigenen Angstprojektionen des Weiblichen:

Immer ist das Wasser das weibliche Prinzip der Formauflösung, Entgrenzung, Identitätszerstörung, das den Mann und seine Ordnungen zu verschlingen droht, wenn er sich nicht als Fels in der Brandung bewährt.⁷⁷

Während für Emmeline die Vereinigung mit dem Geliebten scheinbar die ersehnte imaginäre Einheit von Selbst und ‘anderem’ herbeiführt (“his being was written all over her; if he was not, she was not” [177]), bleibt sie für ihn das Fremde, dessen Begehrlichkeit seine Autonomie bedroht: “He was alarmed and unnerved by the violent resurgence of his desire.” [228] Nur indem Markie Emmeline mit ihrer Emotionalität und Leidenschaft als das Fremde ausgrenzt, ist er in der Lage, seine eigenen, die Rationalität und Ordnung seines Lebens bedrohenden Gefühle in Schach zu halten:

Feeling, all sense of the immaterial had retreated in him before reason to some craggy hinterland where, having made no terms with the conqueror, they were submitted to no control and remained a menace. [...] His brain held his smallish, over-clear view of life in its rigid circle. [149]

Angesichts von Markies Abwehrstrategien und seiner Weigerung, Emmeline als Subjekt mit eigenen Belangen anzuerkennen – bis zuletzt bleibt sie entweder ein Objekt seiner Begierde oder die Verkörperung seiner Angstprojektionen – hat sie keine andere Wahl, als dieses Konstrukt von Weiblichkeit zu personifizieren. Das tragische Ende des Romans

⁷⁶ Diese Assoziation wird von der Erzählerin im letzten Kapitel des Romans, das die Todesfahrt der beiden Liebenden thematisiert, wiederaufgegriffen: “swept by long spokes of light the wide street was *watery*.” [230]; “the road ran and deepened ahead into shades of pitch *like a river*.” [232]; “to their left a *deep lake* of darkness” [233]; “the night that *like grey water* clearing” [236; meine Hervorhebungen]. Markies Angstprojektionen erscheinen somit als Teil einer “kollektiven Phantasie”, die sich – wie Anna Maria Stuby in *Liebe, Tod und Wasserfrau* ausführt – “die Begegnung mit dem ‘anderen’, dem Weiblichen, mit Vorliebe in aquatischen Traumbildern ausmalt, in denen Lust und Angst, Todessehnsucht und Tötungsverlangen schicksalhaft ineinander verflochten scheinen.” [Anna Maria Stuby, *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992) 15.] Markies Angstprojektionen scheinen sich im letzten Kapitel zwar zu bewahrheiten, haben aber nicht nur seinen Tod, sondern auch den Emmelines zur Folge. Die Imaginierung des Weiblichen resultiert damit nicht nur in der Zerstörung des Mannes, sondern auch in der Zerstörung der Frau.

bestätigt demzufolge nicht die in Markies Phantasien zutage tretende Dämonisierung des Weiblichen, sondern zeigt vielmehr die Ausweglosigkeit von Frauen auf, deren Handlungsspielraum anhand männlicher (oder gesellschaftlicher) Orts- und Rollenzuweisungen eingeschränkt wird. Markies angstbesetzter Konstruktion von Weiblichkeit steht Emmelines Wunschtraum nach imaginärer Einheit mit dem 'anderen' gegenüber. Diese Sehnsucht wird von der Erzählerin auf ihren kindlichen Status zurückgeführt ("in her the adolescent was still unborn" [106]) und als unerfüllbar entlarvt. Ihr Zusammenleben mit Cecilia, das für Emmeline nicht nur eine Zweckmäßigkeit darstellt, sondern ihr kindliches Bedürfnis nach Nähe und Geborgenheit ("I can't imagine myself without you" [172]) stillen soll, bleibt "a cheerful vignette of intimacy" [171], da Cecilia sich – auch durch ihre häufige Abwesenheit – dieser Orts- und Rollenzuweisung entzieht.⁷⁸ Nachdem Emmeline Markie kennengelernt hat, projiziert sie ihr Bedürfnis auf ihn. Aufgrund seiner Abneigung gegen jegliche Intimität kann und will Markie diesem Anspruch jedoch nicht gerecht werden. Nur der Tod verhilft Emmeline zu der ersehnten grenzenlosen Vereinigung mit dem Geliebten.⁷⁹ Das tragische Ende der Affäre zwischen Emmeline und Markie manifestiert die Unvereinbarkeit der unterschiedlichen Projektionen, die gegeneinander ausgespielt in der Zerstörung der Liebenden resultieren. Bowen stellt der leidenschaftlichen und melodramatischen Romanze zwischen Emmeline und Markie eine zweite Geschlechterbeziehung gegenüber⁸⁰: die weitestgehend prosaische Beziehung zwischen Cecilia und Julian Tower, die trotz der mangelnden Leidenschaft oder gerade deshalb in ihrer Ehe mündet. Es stellt sich die Frage, ob die negative Struktur, die durch das Scheitern der einen Liebesbeziehung entsteht, durch den scheinbar positiven Verlauf dieser anderen Geschlechterbeziehung

⁷⁷ Eva Hesse, Michael Knight, Manfred Pfister, *Der Aufstand der Musen: Die »Neue Frau« in der englischen Moderne* (Passau: Andreas-Haller-Verlag, 1984) 59.

⁷⁸ "Cecilia [...] thought: 'She is not my lover, she's not my child.' Though the idea of parting from Emmeline could seem intolerable there was not much more, it occurred to Cecilia, than the idea of company in her company. Saying: 'I live with Emmeline,' she might paint for ignorant eyes, and even dazzle herself for a moment with a tempting piece of intimacy. But she lent herself to a fiction in which she did not believe; for she lived with nobody." [132].

⁷⁹ Die Todesfahrt am Ende des Romans ist meiner Meinung nach nicht so sehr ein Ausdruck von Emmelines "boundless rage" [Lassner, *Elizabeth Bowen* 69], mit der sie sich an dem verräterischen Geliebten rächen will, sondern vielmehr die einzige Möglichkeit, die ersehnte Einheit ihres Selbst zu finden. Der nahende Tod ist für sie "a healing stillness" [236].

⁸⁰ Im Roman wird mehrfach der Eindruck der "falschen Zuordnung" der Paare geweckt. Während Emmeline und Markie als antithetische Figuren konturiert sind, ähneln Cecilia und Markie sich in ihren Persönlichkeitsstrukturen: Beide versuchen – wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen – jegliche Intimität zu vermeiden. Trotz dieser Gemeinsamkeiten besteht keinerlei Anziehungskraft zwischen ihnen. Im Unterschied zu Emmeline läßt sich Cecilia nicht zu einer Projektionsfläche von Markies Ängsten und Begierden machen. Julian Tower wiederum hat zwar eine besondere Affinität für Emmeline, die er aufgrund ihrer Unnahbarkeit und seiner Zurückhaltung jedoch nicht weiterentwickelt. Emmelines Bedürfnis nach grenzenloser Nähe hätte auch er nicht erfüllen können.

hung relativiert oder sogar aufgehoben wird. Im Unterschied zu Emmeline, die in der Affäre mit Markie ihre Leidenschaft entdeckt, wirkt Cecilia distanziert und asexuell. Ihre Gefühllosigkeit wird von der Erzählerin auf den frühzeitigen Verlust ihres Ehemannes zurückgeführt, der unbewußt seine Spuren hinterlassen hat:

More shocked by Henry's death than she knew, a little dwarfed by the accident, Cecilia could not estimate now what she suffered then [...]. Death gone, one rejects the ordeal instantly: grief, great in momentous passing, leaves one a little smaller. Obstinate in its refusal to suffer, the spirit puts up defences; the frightened heart repairs itself in small ways. Very few remain ennobled; one has to live how one can – it is meaner living, gaudy, necessitous, full of immediate pleasures like the lives of the poor. [99]

Cecilias charakteristisches Vermeiden jeglicher Intimität ("With one dear exception, she never cared much for anyone she knew well" [13]) und ihre Selbstentfremdung sind Folge dieser Verlusterfahrung.⁸¹ Ihr Rückzug auf sich selbst verdeutlicht, daß sie weder die Position des liebebedürftigen Kindes – wie Emmeline – noch die der fürsorglichen Mutter einzunehmen bereit ist.

Cecilias Beziehung zu Julian Tower verläuft erfolgreich, da sich beide hinsichtlich ihres Unvermögens, emotionales Engagement zu entwickeln, entsprechen ("Something in him that would not bring off the simplest relationship" [39]). Im Kontext des Romans erscheint die Ehe zwischen Cecilia und Julian als eine realisierbare Alternative. Wahre Erfüllung verheißt sie nicht. So verärgert Julians erster, halbherzig vorgetragener Heiratsantrag Cecilia nur: "If I can't marry anyone who wants to marry me more than you do, I won't marry." [82] Es wird deutlich, daß diese Ehe nur möglich ist, da sich beide Figuren mit der emotionalen Distanz arrangieren, die zwischen ihnen nie vollständig aufgehoben werden kann.⁸²

Geschlechterbeziehungen in *The Death of the Heart*

In *The Death of the Heart* zeigt Bowen erneut, wie ausgehöhlt und sinnentleert die traditionelle Geschlechterbeziehung ist. In der Ehe der Quaynes spielt Liebe und Leidenschaft offensichtlich keine Rolle. Zwischen den Ehepartnern besteht eine psychische Distanz, die sich in ihren separaten Bereichen in Windsor Terrace widerspiegelt. Thomas' Domäne ist

⁸¹ Hierin ähnelt sie Anna Quayne in *The Death of the Heart*, die sich nach ihrer gescheiterten Beziehung zu Robert Pidgeon vollständig in sich selbst zurückgezogen hat.

das Arbeitszimmer, Annas das Eßzimmer. Eine Telefonverbindung vom Arbeits- zum Eßzimmer gewährleistet ein Minimum an Kommunikation. Selbst wenn das Paar sich begegnet, weisen Annas Verhalten und Körpersprache deutlich darauf hin, daß sie versucht, eine (körperliche) Annäherung zu vermeiden:

With an attempt at calmness, Thomas once more put his hand out – but Anna, one mass of nervousity, stepped clear. She posted herself at the far side of the fire, in her close-fitting black dress, with her folded arms locked, wrapped up in tense thought. For those minutes of silence, Thomas fixed on her his considering eyes. Then he got up, took her by one elbow, and angrily kissed her. ‘I’m never with you,’ he said. [37]

In der oben beschriebenen Szene ignoriert Thomas die Ablehnung seiner Frau und erzwingt den Körperkontakt, dem sie ausweicht. Annas Körperhaltung wird hier zum Signal ihrer Beziehung zu Thomas. Ohne daß die Erzählerin Annas ablehnende Haltung ihrem Mann gegenüber explizit verbalisiert, eröffnet deren Körpersprache den Lesenden einen Einblick in das Innenleben der Figur. Annas negatives Berührungsverhalten – nach Barbara Kortes Klassifikation läßt sie sich als ”touch avoider”⁸³ beschreiben – verdeutlicht, daß Anna sich innerlich von ihrem Ehemann vollständig zurückgezogen hat. So nimmt sie ihm gegenüber gewöhnlich die Attitüde des *noli me tangere*⁸⁴ ein. Auch Thomas’ Berührungsverhalten in der oben zitierten Passage fungiert als ”Externalisator”⁸⁵ seiner Beziehung zu Anna. Seine scheinbar zärtliche Berührung wird von der Erzählerin durch den Zusatz ”angrily” als Ausdruck eines Besitzrechts entlarvt, das er am Körper seiner Frau zu haben glaubt. In dieser Art ist auch sein an Anna gerichteter Vorwurf ”I’m never with you” zu deuten. Das Berührungsverhalten beider Figuren, dessen wichtigste soziale Funktion die ”Veräußerlichung interpersonalen Beziehungen”⁸⁶ ist, wird zum Indikator einer unerfüllten Geschlechterbeziehung. Thomas beklagt die unerfüllte Beziehung zu Anna insbesondere, da er in der Ehe eine Leidenschaft entdeckt hat, vor der er bisher immer zurückgeschreckt war. Für eine solche Leidenschaft gibt es in der Ehe der Quaynes jedoch keinerlei Aus-

⁸² ”Cecilia said at last: ‘Yes, I do love [Julian] as much as I’m able. I wish there were more of me, but we do know how we stand. I don’t think it does to examine things.’” [209].

⁸³ Barbara Korte, *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa* (Tübingen: A. Francke Verlag, 1993) 68. In ihrer Untersuchung analysiert Barbara Korte auch die Körpersprache in Bowens *The Death of the Heart*. Sie verweist auf die Figur der Anna jedoch nur insofern, als Annas Körpersprache als ein Ausdruck ihres Klassenbewußtseins verstanden wird. Cf. Korte, *Körpersprache in der Literatur* 179f.

⁸⁴ Korte, *Körpersprache in der Literatur* 70.

⁸⁵ Korte, *Körpersprache in der Literatur* 78.

⁸⁶ Korte, *Körpersprache in der Literatur* 72.

drucks- und Entfaltungsmöglichkeit, da Anna diese Gefühle nicht teilt, wie sich in der folgenden Szene in Annas Schlafzimmer manifestiert:

Having put his glass down on the carpet, Thomas boldly swung his legs up on the bed and stretched out on the immaculate quilt. 'I don't think that bath has done you much good,' he said. 'Or is this the way you talk most of the time? We so seldom talk; we're so seldom together.

'I must be tired; I do feel rather unreal. As I keep saying, all I want is to dress.'

'Well, do dress. Why can't you just dress and why can't I just lie? We don't have to keep on saying anything.' [...] She gave one more look at Thomas and said: 'I suppose you do know that that ruins my quilt?' [...] Glad, however, to find herself dressed again, Anna gave herself a sort of contented shake inside her green dress, like a bird shaking itself back into its preened feathers. She looked for her case and lighted a cigarette, then came over to sit on the bed by Thomas. Rolling his head round, he at once pulled her head down to pillow level. 'All the same,' said Anna, after the kiss, sitting up and moulding back with her fingers the one smooth curl along the nape of her neck, 'I do think you'll have to get off that quilt.' While she went back to the dressing-table to screw the caps back on to her pots and bottles Thomas rose and, meticulous and gloomy, tried to smooth the creases out of the satin. [240ff.]

Die oben zitierte Textpassage beschreibt eine Situation, aus der sich eigentlich Intimität entwickeln könnte: Thomas liegt wartend auf dem Bett seiner Frau, die nur leicht bekleidet aus dem Bad kommt. Die 'Schlafzimmerszene' jedoch nimmt eine andere Wendung. Anna erschrickt, als sie Thomas gewahr wird, und hat bloß den Wunsch, sich wieder anzukleiden, um sich auf diese Weise der intimen Situation zu entziehen. So bedarf es einiger "Kühnheit" von seiten ihres Mannes, sich auf Annas Bettdecke auszustrecken, deren Unversehrtheit ihre größte Sorge gilt. Anna nimmt erst auf ihrem Bett Platz, als sie wieder vollständig bekleidet ist, so daß Thomas ihr nur noch einen Kuß abnötigen kann. Bezeichnend sind an dieser 'Kußszene' mehrere Aspekte. Anhand von Thomas' Vorgehensweise, die mehr einer Attacke als einer zärtlichen Annäherung ähnelt, wird erneut deutlich, daß Thomas der Meinung ist, nach Belieben über den Körper seiner Frau verfügen zu können. Anna gesteht ihrem Mann zwar das durch die Ehe verbrieftete Recht an ihrem Körper zu, versucht aber den Körperkontakt weitestgehend zu vermeiden. Kommt es doch zu einer Annäherung, scheint sie davon in keiner Weise berührt zu werden. Die sexuelle Beziehung zwischen den beiden Figuren wird von der Erzählerin folglich nicht nur ausgespart – wie es für die Romane Bowens charakteristisch ist⁸⁷ – sondern ist vielmehr nicht vorhanden.

⁸⁷ "Elizabeth Bowen almost never touches on the subject of physical love, or, indeed, upon sexuality at all, except in its most cerebral aspects." [Jocelyn Brooke, *Elizabeth Bowen* (London: Longman, 1952) 14].

Annas Leidenschaftslosigkeit ist die einzige Möglichkeit, sich der durch die Ehe legalisierten Invasion ihres Körpers⁸⁸ und damit den Anforderungen des soziokulturellen Weiblichkeitsideals – Ehefrau, Geliebte und Mutter – zu verweigern. Eine soziale Existenz außerhalb dieser durch die Geschlechtsrolle determinierten Möglichkeiten ist für Anna jedoch undenkbar. Aus Mangel an Alternativen bleibt ihr nur die Ehe, die folglich nicht das Resultat einer Liebesbeziehung bildet, sondern eine Übereinkunft zwischen den beiden Partnern. Annas Ausbruch aus ihrer Geschlechtsrolle besteht vielmehr in dem vollständigen Rückzug auf sich selbst, der in symbolträchtigen Bildern zum Ausdruck kommt: "Anna put the key of the locked drawer into the inner pocket of her handbag, then snapped the bag shut." [245] Der enttäuschte Rückzug auf das eigene Selbst ist als Entfremdungsphänomen zu deuten, wie Simone de Beauvoir verdeutlicht: "Da die Frau sich nicht in Entwürfen und Zielen vollenden kann, sucht sie sich in der Immanenz ihrer Person zu begreifen."⁸⁹

Annas Frigidität spiegelt auch den negativen Zusammenhang zwischen der traditionellen weiblichen Geschlechtsrolle und ihrer Körperlichkeit wider⁹⁰, d.h. die Inszenierung ihres Körpers geht nicht mit dem gesellschaftlich konstituierten Konzept von Weiblichkeit konform. So beschreibt die Erzählerin Anna nicht nur als leidenschaftslos und gefühlkalt. Signifikanterweise wird Anna in einer Winterlandschaft eingeführt, die ein erster Hinweis auf ihre Gefühlskälte und Frigidität ist. Annas Körper, der in dem dicken Pelz "geschlechtslos" [cf. 7] erscheint, läßt nicht einmal mehr den Rückschluß auf ihre anatomische Weiblichkeit zu. Annas Körpersprache manifestiert somit die kontrollierte Erstarung ihres Körpers⁹¹: "Her well-built not very slender body moved with deliberation, well

⁸⁸ Hanson 62.

⁸⁹ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, trans. Eva Rechel-Mertens, Fritz Montfort (Reinbek: Rowohlt, 1981) 594.

⁹⁰ Geschlechtsidentität ist nicht nur der Effekt sozialer, historischer und kultureller Diskurse, sondern muß auch "in einer unaufhörlichen Bewegung durch den eigenen Körper »existiert« werden." [Isabell Lorey, "Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault," *Feministische Studien* 2 (1993) 10-23, 11]. Geschlechtsidentität ist folglich eine ständige Inszenierung des Körpers:

One is not simply a body, but, in some very keen sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well. [...] To be a woman is to have become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of 'woman', to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project. [Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," *Theatre Journal* 40.3 (1988) 519-531, 522].

⁹¹ Signifikanterweise figuriert Anna in dem zweiten Teil des Romans, der den Titel "The Flesh" trägt, nicht. Dieser zweite Teil beschreibt die in Waikiki offen zutage tretende Körperlichkeit, die in Windsor Terrace undenkbar wäre.

in her control.” [38] Der Rückzug auf sich selbst und die Verweigerung ihrer Geschlechtsrolle zeigt sich auch in Annas übrigen Beziehungen zu Männern, die rein asexueller Natur sind: Mit St Quentin verbindet Anna die Abneigung gegen jegliche Intimität, und Eddie hält sie durch die Einhaltung bestimmter Beziehungsmuster (Troubadour und Duenna) auf Distanz⁹². Die Einnahme dieses Beziehungsmusters ist insofern signifikant, als die Courtoisie ”eine Gegenkategorie zur Warenkategorie”⁹³ darstellt und sich damit deutlich abgrenzt von der Ehe als ”einem System, das den Austausch der Frauen und zum Teil den Austausch der Güter regelt, wobei die Frau an der Grenze von Zeichen und Gütern liegt, und zwar nicht als Zeichenproduzentin und schon gar nicht als Subjekt, das Güter austauscht.”⁹⁴

Annas Weigerung, die Stelle einer Mutter bei der verwaisten Portia einzunehmen, ist ebenfalls als eine Verweigerung der ihr zugewiesenen Geschlechtsrolle zu interpretieren.⁹⁵ Während im traditionellen Bildungsroman die Frau durch Ehe und Mutterschaft zu einer sozialen und persönlichen Identität findet, zeigt Bowen in *The Death of the Heart* deutlich, daß es für Anna unmöglich ist, innerhalb der ihr zugewiesenen Geschlechtsrolle eine authentische Subjektivität zu entwickeln. Die Räume, in denen sich noch im Roman des 19. Jahrhunderts das soziokulturelle Weiblichkeitsideal entwickelt (*drawing room* und *bedroom*), entpuppen sich in *The Death of the Heart* als Bühne, auf der sich Anna nur noch inszeniert.⁹⁶

Trotz aller Kritik an einem restriktiven Weiblichkeitskonzept, das den Frauen keine Möglichkeiten der Selbstverwirklichung außerhalb von Ehe und Mutterschaft eröffnet,

⁹² Korte spricht in diesem Zusammenhang von Annas ”Affären”. Cf. Korte, *Körpersprache in der Literatur* 179. Eine solche Formulierung, die sexuelle Konnotationen hat, ist für die Geschlechterbeziehungen, die Anna außerhalb ihrer Ehe unterhält, meiner Meinung nach nicht zutreffend. Die Leidenschaftslosigkeit, die Annas Ehe kennzeichnet, ist Teil ihres Rückzugs aus der traditionellen weiblichen Geschlechtsrolle und charakterisiert auch ihre anderen Beziehungen zu Männern.

⁹³ Marie-Odile Métral, *Die Ehe: Analyse einer Institution*, trans. Max Looser (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981) 118.

⁹⁴ Métral 118.

⁹⁵ Es ist nicht nur Anna, die sich weigert, Portia zu bemuttern. Auch Thomas fällt es schwer, Portia in Windsor Terrace ein neues Heim zu bereiten. Das Verhalten der Quaynes verdeutlicht somit auch das Scheitern der modernen Familie, die dem Individuum nicht länger Halt und Unterstützung geben kann.

⁹⁶ In *The Heat of the Day* wird deutlich, welche negativen Auswirkungen die traditionelle Eingrenzung der Entfaltungsmöglichkeiten der weiblichen Subjektivität auf den häuslichen Bereich, den der *drawing room* repräsentiert, hat:

After all, was it not chiefly here in this room and under this illusion that Cousin Nettie Morris – and who now knew how many before her? – had been pressed back, hour by hour, by the hours themselves, into cloudland? Ladies had not gone quite mad, not quite even that, from in vain listening for meaning in the loudening ticking of the clock. [174].

wird Mütterlichkeit als Wert an sich in *The Death of the Heart* nicht in Frage gestellt. Auf der Ebene des Werkganzen manifestiert sich die Kritik an Annas mangelnder Fürsorglichkeit gegenüber Portia. So wird das junge Mädchen in Windsor Terrace in dem Raum untergebracht, der das Kinderzimmer hätte sein können [cf. 40]. Matchett, die im Roman als Sprachrohr der Autorin fungiert, ist der Meinung, daß es eigentlich Anna zustände, abends an Portias Bett zu sitzen [cf. 83]. Beide Textstellen deuten an, daß von Anna ein 'mütterliches' Verhalten gegenüber dem jungen Mädchen verlangt wird. Diese Forderung bedeutet jedoch keine Beschränkung Annas auf die traditionelle weibliche Rolle, da im Kontext des Romans Mütterlichkeit als Metapher für eine umsorgende Haltung gegenüber anderen Menschen anzusehen ist, die sowohl unabhängig von der biologischen Mutterschaft als auch unabhängig vom weiblichen Geschlecht eingenommen werden kann.⁹⁷

Die Sinnentleertheit der traditionellen Geschlechterbeziehung zeigt sich in *The Death of the Heart* an einem weiteren Beispiel: der Ehe von Thomas Quaynes Eltern. Der Charakter dieser Geschlechterbeziehung ist selbst aus Annas Sicht verheerend:

'The first Mrs Quayne always had [Mr Quayne] in the palm of her hand. She was one of those implacably nice women whose niceness you can't get past, and whose understanding gets into every crack of your temperament. While he was with her he always felt simply fine – he had to. When he retired from business they went to live in Dorset, in a charming place she had bought for him to retire to. It was after some years of life in Dorset that poor Mr Quayne started skidding about. He and she had married so young [...] that he had had almost no time to be silly in. Also, I think, she must have hypnotized him into being a good deal steadier than he felt. At the same time she was a woman who thought all men are great boys at heart, and she took every care to keep him one. But this turned out to have its disadvantages. In the photographs taken just before the crisis, he looks a full-blooded idealistic old buffer. He looks impressive, silly, intensely moral, and as though he would like to denounce himself. She would never let him denounce himself, and this was rather like taking somebody's toys away.' [16, meine Hervorhebung]

Wie sich in Annas Ausführungen manifestiert, ist es Mrs Quayne, die sich in der (traditionell männlichen) Machtposition befindet. Mr Quayne dagegen wird von seiner Frau zu einem abhängigen Kind degradiert und erscheint damit als Opfer des Mythos einer weiblichen, entmännlichenden Allmacht. In der Ehe der Quaynes sind nicht nur die traditionellen Geschlechtsrollen ins Gegenteil verkehrt (weibliche Dominanz und männliche Unterordnung). Die beiden Figuren widerlegen auch die scheinbar

⁹⁷ Cf. Deanna L. Davis, "Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell," *Signs* 17.3 (1992) 507-532, 513.

naturegegebenen Weiblichkeits- bzw. Männlichkeitskonzepte: Mr Quaynes Passivität und Schwäche steht Mrs Quaynes Aktivität und Machtbewußtsein gegenüber.⁹⁸

Die Verkehrung der Geschlechtsrollen führt jedoch nicht zu einer größeren Harmonie zwischen den Ehepartnern, da auch diese Konstellation auf einer hierarchischen Rangordnung der Geschlechter basiert und die Dichotomisierung der Geschlechter beibehalten wird. Mrs Quayne manipuliert ihren Mann wie eine Marionette und läßt Autonomie auf seiner Seite nur in einem von ihr begrenzten Rahmen zu:

‘Much of his company put him into panic, so *he was always dangling around after her*. People in Dorset said it was good to see them together, because they were just like lovers. She had never cared much for London, which was why *she’d put pressure on him* to retire young – I don’t think the business had amounted to much, but it was the one thing he’d had that was apart from her. But once she got him to Dorset, she was so nice that *she was constantly packing him off* to London – that is to say, about every two months – to stay at his club for a few days, see old friends, or watch cricket or something. He felt pretty flat in London and always shot home again, which was very gratifying for her.’ [17, meine Hervorhebung]

Die Affäre mit der hilflosen – dem traditionellen Weiblichkeitsideal entsprechenden – Irene stellt die einzige Möglichkeit für Mr Quayne dar, sich entlang des dominanten Männlichkeitsentwurfs zu konstituieren.⁹⁹ Als Irenes Schwangerschaft (als sichtbare Bestätigung von Mr Quaynes Männlichkeit) die Affäre jedoch ans Licht bringt, macht Mrs Quayne die Autonomiebestrebungen ihres Mannes zunichte, indem sie erneut allein über sein Leben entscheidet: *“He was not allowed a say for one single moment.”* [20] So besteht sie darauf, daß er Irene heiratet, obwohl Mr Quayne die ganze Angelegenheit am liebsten ungeschehen machte.

‘When Mrs Quayne had done with Irene’s letters and been nice about the photos, she told Mr Quayne that now he would have to marry Irene. When he took that in, and realized that it meant the sack, he burst into tears again. From the first, he did not like the idea at all. [...] He loved his home like a child. That night, he sat on the edge of the big bed, wrapped up in the eiderdown, and cried till he had no breath left to denounce himself. But Mrs Quayne was, of course, implacable: in fact by next day she had got quite ecstatic. She might have been saving up for this moment for years –

⁹⁸ Auch in Matchetts Darstellung der Quayneschen Ehe wird die Verkehrung der traditionellen Weiblichkeits- und Männlichkeitskonzepte deutlich: *“But I couldn’t care for [Mrs Quayne]: she had no nature. [...] Mr Quayne was all nature.”* [76].

⁹⁹ Signifikanterweise werden in Annas Schilderung der Quayneschen Ehe Mr Quayne eigenständige Pläne und Handlungen nur während seiner Affäre mit Irene zugeschrieben: *“[Mr Quayne] started digging a lily pond but at the end of a fortnight said something about a tailor, and went dashing off back to London again.”* [18] Diese aktive Satzkonstruktion steht in auffälligem Kontrast zu der Vielzahl passivischer Konstruktionen, mit denen Anna Mrs Quaynes Manipulationen beschreibt.

in fact, I daresay she had been, without knowing. Mr Quayne's last hope was that if he curled up and went to sleep now, in the morning he might find that nothing had really happened. So at last he curled up and went to sleep. She probably didn't –' [19]

Die Rolle der moralisch überlegenen und sich scheinbar aufopfernden Ehefrau, die jedoch in Wirklichkeit über das Schicksal ihres Mannes entscheidet, verschafft Mrs Quayne größere Befriedigung, als sie in der Aufrechterhaltung der Ehe finden könnte. Bis über ihren Tod hinaus behält sie ihre dominante Position ihrem Mann gegenüber bei: "It was her death, in the distance, that finished poor Mr Quayne." [14]

Die Unerbittlichkeit, die Mrs Quayne hier an den Tag legt, ist die Folge eines hierarchischen Geschlechterdualismus, der der Frau außerhalb der häuslichen Sphäre keinerlei Macht und Einfluß zugesteht.¹⁰⁰ Die einzige Macht, die Mrs Quayne besitzt, ist die über ihren Ehemann, der – entmachtet und effiminiert – ein Opfer gerade jener Geschlechterideologie wird, die seine Männlichkeit garantieren soll: "As the mirror through which his male Self must be confirmed, the female Other by necessity simultaneously incorporates the power by which masculinity can be withheld or undermined."¹⁰¹

Wie die Analyse gezeigt hat, beleuchten die einzelnen Romane und Kurzgeschichten die Geschlechterbeziehung aus unterschiedlichen Blickwinkeln. So sind es zwar häufig, jedoch nicht immer nur die weiblichen Figuren, die unter der traditionellen Geschlechterbeziehung leiden. Wie Bowen zeigt, wird auch für den Mann das Zusammenleben unerträglich, wenn sich der Frau außerhalb der Geschlechterbeziehung keine anderen Entfaltungsmöglichkeiten bieten. Für beide Geschlechter wird die traditionelle Geschlechterbeziehung, insbesondere aber die Ehe als Ort persönlicher Glückserfahrung zunehmend in Frage gestellt. Ein Konflikt zwischen Subjektivität und gesellschaftlich vorgegebener Rolle entsteht nicht nur für die Protagonistinnen, wie sich an der Figur des Terry in "Telling" manifestiert. Der Gewalttätigkeit des Mannes, die die Frau zum Opfer macht, steht in Bowens Texten vielfach die psychische Gewalt der ansonsten machtlosen Frau gegenüber. Eine solche Mittäterschaft der weiblichen Figur (z.B. Mrs Quayne in *The Death of the Heart* oder Mme Fisher in *The House in Paris*) ist bei Bowen nicht weniger negativ oder zerstö-

¹⁰⁰ In derselben negativen Art und Weise werden auch Mme Fisher in *The House in Paris* und Mrs Kelway in *The Heat of the Day* dargestellt. Aufgrund ihrer Machtlosigkeit im soziopolitischen Gefüge beschränkt sich die Einflußnahme und Machtausübung dieser weiblichen Figuren auf den häuslichen/familiären Bereich, was sich insbesondere für die männlichen Figuren als fatal erweist. So verursacht Mme Fisher aufgrund der Macht, die sie über Max Ebhart hat, letztendlich den Selbstmord des jungen Mannes. Auch Holme Dene, über das Mrs Kelway regiert, wird zu einem "man-eating house" [257].

¹⁰¹ Hoogland 174.

rerisch gezeichnet als die von den männlichen Figuren ausgeübte Macht. Weiblichkeit wird nicht idealisiert. Obwohl sich die Texte weitestgehend auf den weiblichen Standpunkt sowie den weiblichen Erfahrungsbereich im sozialen Kontext beschränken, läßt Bowen nicht zu einer rückhaltlosen Sympathie mit allen ihren Frauenfiguren ein. Vielmehr läßt sich eine kritische Distanz zu jenen Protagonistinnen erkennen, die sich selbst mit ihrem Verhalten ins moralische Abseits stellen, auch wenn dieses Verhalten aus einem problematischen Weiblichkeitskonzept entsteht.

Die Frage der Schuld an den als Misere erfahrenen Geschlechterbeziehungen ist demnach nicht so einfach zu beantworten. Wenngleich viele weibliche Figuren unter der männlichen Dominanz zu leiden haben, gibt es in Bowens Texten keine durchgängige "Täter-Opfer-Dichotomisierung der Geschlechter"¹⁰². Es wird vielmehr deutlich, daß unter den gegebenen Umständen, d.h. innerhalb eines hierarchisierten und zugunsten des Mannes asymmetrischen Geschlechterverhältnisses, welches durch die gesellschaftlich konstituierten Konstrukte von Männlichkeit und Weiblichkeit legitimiert und stabilisiert wird, keine Beziehungen möglich sind, die beiden Geschlechtern gerecht werden und für beide die Erfüllung gewährleisten.

Neben der reinen Bestandsaufnahme der negativen Geschlechterbeziehungen weisen manche Texte einen Ausweg für die Frauen auf. So widersetzen sich einige weibliche Figuren erfolgreich der Dominanz des Mannes. In "Making Arrangements" verläßt Margery ihren dominanten und zur Gewalttätigkeit neigenden Ehemann. Dieses Verhalten wird auf der Ebene des Werkganzen an keiner Stelle verurteilt. Vielmehr entsteht trotz der Beschränkung auf die Perspektive des Ehemannes Verständnis für Margerys Ausbrechen aus einer Ehe, in der sie als bloßer Teil des Besitzstandes fungiert. Über den männlichen Blick wird hier somit männliches Verhalten dekonstruiert. (Dasselbe geschieht in "Telling", neben "Making Arrangements" eine der wenigen Kurzgeschichten, die das erzählte Geschehen aus der Sicht der männlichen Hauptfigur wiedergeben.) Auch Anna Quaynes Frigidität in *The Death of the Heart* ist eine Form des Widerstandes, mit der sie sich der traditionellen weiblichen Geschlechtsrolle widersetzt. Obwohl die Erzählerin Annas Gefühlskälte in ihrem Verhältnis zu der jungen Portia kritisiert, wird bei den Lesenden durch die zeitweilige Annäherung an Annas Perspektive zumindest Verständnis für ihre Position geweckt. Es wird deutlich, daß die Frauen in Bowens Texten

¹⁰² Ingeborg Weber, "Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Versuch einer Standortbestimmung," *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, ed. Ingeborg Weber (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994) 195-202, 201.

Entfaltungsmöglichkeiten außerhalb der Geschlechterbeziehung suchen, aber nur sehr beschränkt Erfolg haben.

3.4 "The Wordy Battle"¹ – die gestörte Kommunikation zwischen den Figuren

Das Subjekt konstituiert sich bei Lacan durch Sprache und durch sein Sprechen. Innerhalb der symbolischen Ordnung entstehen und entwickeln sich die Beziehungen zu anderen ausschließlich durch verbale Kommunikation. Die Bedeutung, die die Kommunikation für die Beziehungen zwischen den Figuren in den Texten Bowens hat, wird von der Autorin in ihren "Notes on Writing a Novel" selbst konstatiert: "Dialogue is the most vigorous and visible inter-action of which characters in a novel are capable. Speech is what the characters do to each other."² Kommunikationsstörungen finden sich in Bowens Texten zuhauf und erschweren das soziale und persönliche Miteinander der Figuren. Ein besonderes Augenmerk liegt jedoch auf dem Kommunikationsverhältnis zwischen den Geschlechtern. So gibt es bei Bowen eine auffällige Interdependenz von unlösbaren Kommunikationsproblemen und gescheiterten Geschlechterbeziehungen. Die gestörte Interaktion zwischen Mann und Frau ist zum einen ein untrügliches Zeichen, zum anderen aber auch ein entscheidender Grund für das Scheitern der Geschlechterbeziehungen. Die Verständigungsprobleme der Figuren reichen dabei vom einfachen Mißverständnis bis zu tiefgreifenden und offensichtlich unüberwindbaren Verständnisbarrieren. In verschiedenen Romanen (*The Last September*, *To the North*, *The House in Paris*) wird die Unüberwindlichkeit der Kommunikationsstörungen durch den Tod der Figur/en, der jede weitere Kommunikation zunichte macht, besonders hervorgehoben. Die Kommunikation zwischen den Geschlechtern scheitert aber nicht nur an der Unvereinbarkeit des scheinbar spezifischen Kommunikationsverhaltens von Mann und Frau.³ Das Ideal einer erfolgreichen

¹ Bowen, *The Heat of the Day* 139.

² Bowen, "Notes on Writing a Novel" 255.

³ Eine Vielzahl soziolinguistischer Arbeiten sieht die Ursache für gestörte Kommunikation zwischen den Geschlechtern allein in dem diskrepanten geschlechtsspezifischen Kommunikationsverhalten von Männern und Frauen. Cf. Barrie Thorne, Nancy Henley, eds., *Language and Sex: Difference and Dominance* (Rowley, Mass.: Newbury, 1975); Barbara Westbrook Eakins, R. Gene Eakins, *Sex Differences in Communication* (Boston: Houghton Mifflin, 1978). Marianne Wex, "Weibliche" und "männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse (Frankfurt: Verlag Marianne Wex, 1980); Barrie Thorne, Cheri Kramarae, Nancy Henley, eds., *Language, Gender and Society* (Rowley, Mass.: Newbury, 1983); Nancy M. Henley, *Körperstrategien: Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation*, trans. Helga Herborth (Frankfurt/M.: Fischer, 1988); Deborah Tannen, *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation* (New York: William Morrow, 1990). Untersuchungen über geschlechtsspezifische Unterschiede in der Sprache und ihre Auswirkungen müssen jedoch zwangsläufig in einer Sackgasse enden, da sie Männlichkeit und Weiblichkeit als unveränderliche Essenzen postulieren. Auch die diesen Untersuchungen zugrundeliegende Annahme, daß Frauen als "muted group" aufgrund unterschiedlicher sozialer Erfahrungen ein anderes Verhältnis zur Sprache als die dominante Gruppe der Männer entwickeln, führt letztendlich dazu, daß die Sprachstrukturen der Geschlechter als starr und unabänderlich

Kommunikation wird bei Bowen vielmehr grundsätzlich in Frage gestellt. So fällt auf, daß gerade die Gespräche, die eine enge Verbindung zwischen den Figuren herstellen sollen, die Distanz zwischen den GesprächspartnerInnen nur noch vergrößern. Ein Ausweg aus diesem Dilemma besteht für einige der weiblichen Figuren bei Bowen darin, sprachlose Beziehungen zu suchen.⁴ Solche sprachlosen Beziehungen sollen dazu dienen, die unmittelbare Einheit mit dem ‘anderen’ wiederherzustellen. In ihrer narzißtisch-imaginären Strukturiertheit jedoch – anstatt das ‘andere’ anzuerkennen, trachtet das Subjekt vielmehr danach, die Divergenz des ‘anderen’ aufzuheben, um mit ihm zur imaginären Einheit zu verschmelzen – führt die unmittelbare Beziehung zum Scheitern jeglicher Kommunikation. Erst Sprache ermöglicht echte Begegnung, eine ”geheimnisvolle Kommunikation der Seelen [kann] nur romantische Illusion sein.”⁵

Nach Lacan besteht die eigentliche Intention zwischenmenschlicher Kommunikation nicht im Austausch von Informationen, sondern in dem Streben um die Anerkennung des anderen:

Die Funktion der Sprache besteht [...] nicht darin zu informieren, sondern zu evozieren. Was ich beim Sprechen suche, ist die Antwort des anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage. Um vom anderen erkannt zu werden, spreche ich das, was war, nur aus im Blick auf das, was sein wird. Um ihn zu finden, rufe ich ihn bei einem Namen, den er, um mir zu antworten, übernehmen oder ablehnen muß.⁶

Dieser Wunsch nach Anerkennung zeichnet sich in dem Bemühen ab, den anderen von sich überzeugen zu wollen. In dem Augenblick jedoch, wo der/die eine Gesprächspartner/in im Wortgefecht mundtot gemacht wird, kann er/sie die gewünschte Bestätigung nicht liefern, da er/sie selbst nicht anerkannt worden ist.⁷ Auch bei Bowen entpuppen sich Gespräche häufig als Macht- und Gewaltanwendung, als eine Form von Selbstbehauptung.

wahrgenommen werden. Cf. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985) 154.

⁴ Cf. Chessman, *Talk and Silence* ivf.: ”[Bowen’s] figures become caught in ambivalence between illusory circles of dialogue and the desire for truthful discourse, or for a communion beyond language entirely – a desire which becomes not only impossible but profoundly destructive to the safety of these circles.”

⁵ Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewußte: Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993) 91.

⁶ Lacan, *Schriften I* 143.

⁷ Cf. Lang 103f.

tungsversuchen, in denen es nicht mehr darum geht, den anderen anzuerkennen, sondern sich der Freiheit/Andersartigkeit des anderen zu bemächtigen.

Die Struktur des wahren Zwiegesprächs impliziert dagegen, daß das Wort, das der eine an den anderen richtet, diesen Angesprochenen schon mit einbezieht, ja sogar voraussetzt. Die GesprächspartnerInnen übergeben sich einander und "sprechen zum anderen von diesem selbst her".⁸ Erfolgreiche Kommunikation bedeutet, sich mit dem anderen auf den Boden eines gemeinsamen Verstehens zu stellen. Indem der/die eine den anderen anerkennt, wird er/sie selbst vom anderen anerkannt. Beide GesprächspartnerInnen müssen "sich einlassen ins Offene eines wesenhaft anderen Anspruchs, um so die Sterilität einer imaginären Inter-subjektivität zu durchbrechen"⁹. Sich in die Sprache einzufügen impliziert "Verzicht auf ein sich als einzig und einzig setzendes Ich."¹⁰ Anderenfalls kommt es zu Kommunikationsstörungen, die die GesprächspartnerInnen in ihre "je eigene Partikularität"¹¹ isolieren, wie es sich im abrupten Abbrechen oder Verstummen eines Sprechenden manifestiert. Ein solches Verstummen läßt das offensichtlich Nicht-Sagbare zutage treten. Auch bei Bowen sehen sich viele Figuren mit der Schwierigkeit konfrontiert, nicht verbalisieren zu können, was sie eigentlich ausdrücken wollen. Im Bewußtsein unzureichender Ausdrucksmöglichkeiten suchen sie nach einer anderen Sprache und kommen im Vorsprachlichen an. Die Körpersprache als nonverbale Kommunikation nimmt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle ein.

Kommunikationsstörungen ergeben sich aber auch aus der Beschaffenheit des Mediums Sprache. Das Subjekt ist ein "wesenhaft unbestimmbares", das sich nicht von einer Sprache fassen läßt, die, "sobald sie benennt, immer auch vergegenständlicht"¹². Als Ausdrucksmittel der Subjektivität läßt Sprache zwangsläufig immer etwas offen, da die Vermittlung der eigenen Bedürfnisse an das Erfordernis der Verständlichkeit gebunden ist. Für die Stellung des Subjekts innerhalb der Sprachordnung bedeutet dies, daß es sich selbst als gespalten erfährt, sobald es sich mit einem Signifikanten identifiziert:

Denn mit dem Eintritt in die Sprache des Signifikanten – hier in die verbale Sprache – beginnt [sic!] sich das Subjekt in eine Artikulationsstruktur, in der keine einfache Identifikation mehr möglich ist, sofern das Subjekt sich nie wieder in dem Signifi-

⁸ Lang 99.

⁹ Lang 109.

¹⁰ Lang 97.

¹¹ Lang 79.

¹² Lang 65.

kanten finden kann, weil diese ihre Identität nur durch ihren Ort in der Signifikanten-Kette bekommen, weil sie nur vermöge der Differenz überhaupt »sind«. Damit beginnt die Spaltung des Subjekts in das *Gesagte* und das *Sagen*, Aussage und Äußerung, damit schreibt es sich in eine Struktur der Repräsentation ein, die auf keine Präsenz zurückgeht, sondern erst in der Wiederholung der Repräsentation ihr Medium findet.¹³

Dennoch ist das Subjekt innerhalb der symbolischen Ordnung zur Sprachlichkeit verurteilt. Der grundlegende Seinsmangel des Subjekts entsteht bei Lacan durch die Notwendigkeit, sich der Sprache zu bedienen. Für die zwischenmenschliche Kommunikation hat dies zur Folge, daß eine Verständigung immer nur begrenzt oder bruchstückhaft zustandekommen kann. Ein Ganzsein in der Sprache bzw. eine vollständige Vermittlung der eigenen Subjektivität ist nicht möglich.

Die Sprachwirkung ist die ins Subjekt eingeführte Ursache. Vermöge dieser Wirkung ist dieses nicht Ursache seiner selbst; es trägt nur den Wurm der Ursache in sich, der es spaltet. Seine Ursache ist nämlich der Signifikant, ohne den kein Subjekt im Realen wäre. Dies Subjekt ist aber, was der Signifikant repräsentiert, und zu repräsentieren vermag dieser nichts, es sei denn, für einen anderen Signifikanten: Auf diesen reduziert sich folglich das Subjekt, das zuhört. Man spricht folglich nicht zum Subjekt. Es spricht von ihm [...].¹⁴

Nur über den Signifikanten ist das Subjekt für andere erkennbar, die ihrerseits vom Signifikanten gezeichnet sind. Die eingeschränkten Benennungsmöglichkeiten lassen eine Kluft entstehen zwischen dem, was sich den Gesetzen der Sprache unterordnet und Kommunikation ermöglicht, und anderen Ausdrucksformen, die sich ungeachtet aller Verständlichkeit artikulieren. Diese Kluft als Auswirkung der Sprache erzeugt im Subjekt das Unbewußte, das wie die Sprache strukturiert ist.¹⁵ Lacan unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen dem leeren Sprechen (*parole vide*) des Alltags, in dem das *moi* spricht, und dem vollen Sprechen (*parole pleine*), in dem das Subjekt des Unbewußten als *je* zum Vorschein kommt. Anders als durch Brüche, Ungereimtheiten, Fehlleistungen und Lücken im leeren Sprechen kann sich das *je* nicht artikulieren.¹⁶ Das Unbewußte ist bei Lacan der Diskurs des Anderen. Hier spricht nicht das Subjekt, sondern es wird von der Sprache gesprochen.

¹³ Weber, *Rückkehr zu Freud* 111.

¹⁴ Lacan, *Schriften II* 213.

¹⁵ Marlene Müller, *Woolf mit Lacan: Der Signifikant in den Wellen* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1993) 33.

¹⁶ Cf. Müller 35.

Das Eingebundensein des Subjekts in die Sprachordnung hat nach Ansicht einiger französischer Feministinnen besondere Auswirkungen auf die Frau. Wie Luce Irigaray in ihrer Kritik des Lacanschen Phallogozentrismus darstellt, ist der Ort der Frau innerhalb der symbolischen Ordnung ein Ort der Abwesenheit, des Mangels und der Sprachlosigkeit, da die Teilnahme der Frau an der symbolischen Ordnung sich darauf beschränkt, Objekt zu sein, das Andere des männlichen Selbst:

Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots, et il faut bien dire que s'il y a quelque chose dont elles-mêmes se plaignent assez pour l'instant, c'est bien de ça – simplement, elles ne savent pas ce qu'elles disent, c'est toute la différence entre elles et moi.¹⁷

Für die dem Phallogozentrismus der symbolischen Ordnung unterworfenen Frau gibt es nach Irigaray keine Möglichkeit, ihr Selbst in einer eigenen Sprache zu konstituieren. Bestenfalls kann sie den männlichen Diskurs imitieren. Irigarays Ausweg aus diesem Dilemma besteht in ihrer Vorstellung von der Existenz eines spezifischen Frausprechens (*le parler femme*), das dem anderen als Weiblichen einen Ort einzuräumen vermag. Ein solches Frau-Sprechen würde nach Irigaray auch eine Kommunikation zwischen den Geschlechtern ermöglichen.¹⁸ Gäbe es wirklich so etwas wie ein "Frau-Sprechen", dürfte es keine Kommunikationsstörungen zwischen Frauen geben. Bei Bowen ist dies jedoch nicht der Fall. Die Kommunikation zwischen den weiblichen Figuren ist genauso störanfällig wie die zwischen den beiden Geschlechtern. So stellen sich nicht nur die Dialoge zwischen Mann und Frau in vielen Texten als Wortgefechte dar, auch die Kommunikation zwischen zwei weiblichen Figuren kann bei Bowen einem offenen Zweikampf ähneln:

Through bickerings, jibings, needlings, recriminations, sulks, traps set, points scored, ignominies inflicted, Antonia and Lilia had remained in communication; their warfare met their unwilling need for contact with, awareness of one another. [*A World of Love* 51].

Die wesentliche Kritik an Irigarays These einer spezifischen Frauensprache besteht somit in der Erkenntnis, daß es auch für die Frau keinen anderen Ort als die symbolische Ordnung gibt, von dem aus sie sprechen kann.

¹⁷ Jacques Lacan, *Encore. Le Séminaire XX* (Paris: Editions du Seuil, 1975) 68.

¹⁸ Cf. Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (Berlin: Merve, 1979) 141f.

Kommunikationsstörungen in *The Last September*

Im Verlauf ihrer Bemühungen um die Konstitution ihrer Subjektivität geht Lois ein heimliches Verlöbnis mit dem jungen englischen, während der Unruhen in Irland stationierten Unteroffizier Gerald Lesworth ein, der von ihrer Tante aufgrund seiner Nationalität, seiner Zugehörigkeit zur *middle class* und seiner unzureichenden finanziellen Möglichkeiten als unpassend und inakzeptabel eingestuft wird. Die Beziehung der beiden Figuren scheitert aber nicht nur am Widerstand und der Intervention der Naylor, sondern auch an der Kluft zwischen Gerald und Lois, die in besonderem Maße in Kommunikationsbarrieren zutage tritt. Die junge Frau, die in ihrem Selbstfindungsprozeß ihre Gefühlswelt erst ergründen muß, sieht sich zumeist außerstande, Gerald ihre Empfindungen zu vermitteln. Die Verständigung scheitert in diesen Fällen hauptsächlich an dem illusionären Bild, das Gerald von ihr hat: "Some idea he had formed of herself remained inaccessible to her; she could not affect it." [48] Die Tatsache, daß Lois für ihn nur die Funktion eines "repositor[y] for his emotions" [41] erfüllt, verhindert auf seiner Seite eine wirkliche Auseinandersetzung mit ihren Vorstellungen und Standpunkten. So kann er ihr Bedauern, daß sie als Frau von den politischen Ereignissen in Irland ausgegrenzt ist, nicht nachvollziehen. Ihr Wunsch nach einer Erweiterung ihres durch die weibliche Geschlechtsrolle beschränkten Erfahrungshorizonts stößt bei Gerald auf Unverständnis. Er bewundert das in ihren Kreisen traditionelle Leben einer jungen Frau als "lovely mystery" [87], ohne dieses "Geheimnis" hinterfragen zu wollen:

'How is it that in this country that ought to be full of such violent realness, there seems nothing for me but clothes and what people say? I might just as well be in some kind of cocoon.'

'But what could you have done? You, you –'

'I might at least have felt something.'

'But you do; you've got the most wonderful power of feeling.'

'But you never take in a word I say. You're not interested when I tell you about myself.'

'You know I could listen all day to you talking.'

She thought: 'As though you could make me talk all day!' [49]

Die Diskrepanz zwischen den gesendeten und den empfangenen Nachrichten ist offensichtlich und führt zum Kommunikationsbruch. Während Lois ihr äußerliches und innerliches Unbeteiligtsein an den Vorgängen in ihrer Umgebung beklagt, kann Gerald ihrer selbstbezichtigten Gefühllosigkeit nicht beipflichten. Die mangelnde Gemeinsamkeit an Erfahrungen, Zuständen und Vorstellungen zwischen Lois und Gerald, die nicht nur durch die Geschlechterdifferenz, sondern auch durch den unterschiedlichen sozialen und natio-

nenalen Hintergrund bedingt ist, verhindert eine erfolgreiche Kommunikation. Im Unterschied zu Lois, die sich der zwischen ihnen bestehenden Kommunikationsbarrieren bewußt ist, sieht Gerald in dem bloßen Zuhören eine Garantie für die Verständigung. Unstimmigkeiten und Kommunikationsstörungen liegen für ihn sogar in der Natur der Geschlechterbeziehung: "When he said: 'You will never know what you mean to me,' he made plain his belief in her perfection as a woman." [50] Die traditionellen Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte, die Gerald offensichtlich verinnerlicht hat, sehen einen wirklichen Austausch zwischen Mann und Frau nicht vor: "She was his integrity, of which he might speak to strangers but of which to her he would never speak." [50]. Gerald's verbale Kommunikation besteht vielmehr aus leeren Formeln, die seine Unfähigkeit zur Selbstreflexion¹⁹ verdeutlichen: "Pressed for a statement, he could have said, 'I love her,' to [...] anyone there, without uneasiness, without a sense of the words' vibrations or alarm at a loud impact on something hollow. [41] Im Gegensatz zu Lois bedauert Gerald den zwischen ihnen bestehenden Mangel an geteilter Innerlichkeit nicht. Da er in Lois nicht so sehr das Individuum, sondern eine Projektionsfläche für seine Gefühle sieht, ist eine wirkliche Auseinandersetzung mit ihrer Person nicht erforderlich.²⁰

Mißverständnisse und Kommunikationsprobleme bestimmen somit alle Begegnungen der beiden Figuren, wobei im Verlauf des Romans immer deutlicher wird, daß es nicht nur die Geschlechterdifferenz und die sozialen Unterschiede sind, die eine erfolgreiche Kommunikation verhindern. Eine Verständigung zwischen den Figuren ist schon allein aufgrund des Mediums Sprache nahezu unmöglich, wie sich bei der Analyse weiterer Kommunikationssituationen herausstellen wird.

Nachdem Gerald Lois zum ersten Mal geküßt hat, führen die äußeren Umstände zu einer 'Funkstille', im Verlauf derer beide Figuren an den – bisher nur angedeuteten – Gefühlen des anderen zu zweifeln beginnen. Als sie sich das nächste Mal anlässlich einer Tanzveran-

¹⁹ "[Gerald] did not conceive of love as a nervous interchange but as something absolute, out of the scope of thought, beyond himself, matter for a confident outward rather than inward looking." [41].

²⁰ "[Gerald] had sought and was satisfied with a few [...] repositories for his emotions: his mother, country, dog, school, a friend or two, now – crowningly – Lois. Of these he asked only that they should be quiet and positive, not impinged upon, not breaking boundaries from their generous allotment. His life was a succession of practical adjustments, into which the factor of personality did not enter at all. His reserve [...] was an affair of convenience rather than protection." [41].

staltung begegnen, sind sie bemüht, die Situation zu klären. Die Unterredung, die sie nach dieser Zeit der Ungewißheit endlich führen können, verdeutlicht jedoch, daß es sich nicht nur um das klassische Mißverständnis zwischen Liebenden handelt: "who spoke first after a kiss had been, not exchanged, but – administered" [152]. Gerald's und Lois' Unfähigkeit, sich dem anderen im Gespräch verständlich zu machen, deutet vielmehr auf grundlegende Kommunikationsstörungen hin. So kommt es in der folgenden Szene trotz aller körperlichen Intimitäten nicht zu einer wirklichen Annäherung zwischen den Liebenden:

[Lois] nursed her bare elbows, unconsciously shivering. [Gerald] seemed at once close and remote, known and un-personal; she understood why, up to now, she had searched for him vainly in what he said. He had nothing to do with expression. She put out a hand to where he was, shadowy and palpable. He threw his cigarette away, turned – and said nothing. [...] 'Gerald, I wasn't angry . . . at what you did . . .'
 'No, you were wonderful all the time.'
 'Don't you understand?' she said sharply – 'Gerald?'
 'Understand? . . . Lois!' While they kissed, she heard, in the silence of their footsteps, someone moving about in a hut up the lines. [...] 'Your arms are so cold.'
 'I've been so lonely.'
 'They're so cold.' He kissed them, inside the elbows. Later: 'I like the back of your head,' she said with exploring finger-tips.
 'I never thought you looked at me.'
 'Gerald, I've been so . . . vacant.'
 'I never thought you wanted me.'
 'I –' she began. The soft sound of her dress in the wind became, by some connection of mood, painfully inexplicable to her – the pain was its own, from not being understood. [153f.]

Die Gegensatzpaare zu Beginn der Passage (*close/remote; known/un-personal; shadowy/palpable*) weisen auf die Ursache für die gestörte Kommunikation zwischen den Figuren hin. Während Gerald's physische Existenz für Lois greifbar ist, kann das sich dahinter verbergende Selbst durch verbalen Austausch nicht vermittelt werden. Nur durch den Körperkontakt scheint es möglich, die Distanz zu überbrücken. Doch die hierdurch hergestellte Nähe erweist sich als illusorisch. Lois versucht, Gerald ihre Einsamkeit und innere Leere zu vermitteln, und verdeutlicht somit erneut ihr Verlangen nach geteilter Innerlichkeit. Er geht auf ihre Äußerungen jedoch in keiner Weise ein. Der Wortwechsel zwischen den beiden Figuren verdeutlicht, wie sehr das Individuum in seinem eigenen Selbst verstrickt ist – für die Lesenden in der eklatanten Aneinanderreihung von narzißtischen Ich-Aussagen ersichtlich – so daß die Auseinandersetzung mit dem anderen unmöglich ist. Dieser Vorgang des Aneinandervorbeiredens ist insbesondere für Lois schmerzlich. Trotz der durch den Körperkontakt hergestellten Intimität bleibt ihr Gerald fern und unbekannt. (Die auffällige Zäsur in *un-personal* deutet auf Gerald's Mangel an

”Persönlichkeit” hin, so daß er trotz seiner Selbst-Gewißheit zur ”non-person”²¹ wird.)

Indem die Erzählerin den Lesenden den Einblick in Gerald's Gefühls- und Gedankenwelt im Verlauf der Unterredungen zwischen Lois und Gerald zumeist vorenthält, bleibt die Figur des Gerald auch für die Lesenden unergründlich. Durch den Einsatz verschiedener erzähltechnischer und stilistischer Mittel (z.B. Zäsuren, die den Leseprozeß verzögern und die Sinnkonstitution erschweren) werden die dargestellten Kommunikationsstörungen zwischen den Figuren auch auf die zweite Kommunikationsebene – die Kommunikation zwischen der Erzählinstanz und den Lesenden – transponiert und sind auf diese Weise für die Lesenden unmittelbar nachzuvollziehen.

Sich dem anderen ganz und gar mitzuteilen ist in *The Last September* selbst in der Zweierbeziehung unmöglich, wie sich an der oben zitierten Passage manifestiert. Das verzweifelte Suchen nach Worten, das für die Rede beider Figuren charakteristisch ist, weist auf ein grundlegendes Problem zwischenmenschlicher Kommunikation hin. Durch den Austausch von Mitteilungen ist es weder möglich, das eigene Selbstkonzept zu vermitteln, noch das Selbst des anderen zu erfahren.²² Der prekäre Status der Subjektivität in Bowens Texten manifestiert sich in diesem Zusammenhang aufs neue. Die Konstitution des Subjekts in und durch eine Sprache, die sich als eine endlose Kette von Signifikanten darstellt, entlang derer die Bedeutung der sprachlichen Zeichen verstreut ist, hat zur Folge, daß das Subjekt weder eine einheitliche Konzeption seiner Subjektivität haben kann, noch eine solche über das instabile Medium Sprache vermitteln kann. Die Kommunikation zwischen den Figuren scheitert, da die Sprache als Kommunikationsmedium versagt.

Lois' unvollendete Sätze sind folglich nicht nur durch die Zurückhaltung bedingt, die die traditionelle weibliche Geschlechtsrolle ihr auferlegt. Es ist ihr vielmehr unmöglich, ihre Empfindungen zu verbalisieren. Der approximative Charakter der Sprache führt zu Kommunikationsbarrieren, die beide Figuren als Krise empfinden, was sich an den emotionsgeladenen Ausrufen (im Text durch Kursivdruck angedeutet) ablesen läßt.

²¹ Bennett / Royle 21.

²² Auch in *The Hotel* scheitert die Kommunikation zwischen Sydney und Mr Milton an diesem Dilemma, wie sich in Sydneys Gedanken manifestiert:

‘And it’s not as though we had anything to say to one another. We talk and talk and cancel out each other’s ideas until it all comes down to what it was before: that we do not agree. At the end of it all it is as though nothing had been said. I do not even understand myself any better at the end of it, and if that fails what is the use of conversation? Nothing will ever crystallize out of our being together; not so much as a notion.’ [90f.]

Die Kluft zwischen den Individuen läßt sich somit auch im Dialog nicht überwinden. Die von Louie Lewis in *The Heat of the Day* beklagte Unmöglichkeit, Sprache als Ausdrucksmittel ihres Selbst zu benutzen, die sie dazu bewegt, 'sprachlose' Beziehungen zu suchen, deutet sich bereits in diesem frühen Roman an.

Wenn Lois dennoch bereit ist, Gerald zu heiraten, um ihr prekäres Selbst in der Annahme der eindeutig definierten Identität einer Ehefrau und Mutter zu konstituieren, ignoriert sie bewußt alle Kommunikationsbarrieren, die zwischen ihnen vorhanden sind. Das erzählte Geschehen erhält jedoch aufgrund der Kommunikationsschranken zwischen den Figuren eine vollkommen andere Wendung. Anstelle der glücklichen Vereinigung der Liebenden, die die Aufhebung aller Mißverständnisse voraussetzt, kommt es zum Bruch der Beziehung. Die Unerreichbarkeit jeglicher Verständigung wird somit auf der Ebene des Werkganzen bestätigt.²³

Nachdem Lois ihrer Tante mitgeteilt hat, daß sie Gerald zu heiraten gedenkt, arrangiert Lady Naylor mit dem jungen britischen Offizier eine Unterredung, in der sie ihn davon zu überzeugen versucht, daß Lois ihn nicht liebt. Gerald kann dieser Äußerung keinen Glauben schenken und greift Lady Naylors Anregung auf, eine Aussprache mit Lois herbeizuführen. Er muß Lois' Tante jedoch versprechen, daß es zu keiner körperlichen Annäherung mehr kommen wird. Dies sind die Voraussetzungen, unter denen das letzte Gespräch zwischen Lois und Gerald stattfindet [cf. 189ff.]. Im Roman des 19. Jahrhunderts beseitigt die Aussprache der Liebenden noch alle Ungeklärtheiten und führt das *happy end* herbei.²⁴ In *The Last September* jedoch bewirkt der Dialog keine Klärung der Situation, sondern ist wiederum symptomatisch für die gestörte Kommunikation zwischen den Geschlechtern.

Das Scheitern der Kommunikation zwischen den Liebenden erreicht in ihrer letzten Unterredung seinen Höhepunkt. Die Zuspitzung der Verständigungsprobleme wird unterstrichen, indem sich nicht nur die Vermittlung von Bewußtseinsinhalten als schwierig oder sogar unmöglich erweist, sondern auch im entscheidenden Augenblick die akustische Verständigung durch eine ohrenbetäubende Geräuschkulisse erschwert wird: "Gerald, you're making us lose each other!' [Lois] shouted above the bell." [191]

²³ Das unausweichliche Scheitern der Beziehung zwischen Lois und Gerald kündigt sich für die Lesenden bereits in dem Titel des dritten Teils von *The Last September* an: "The Departure of Gerald".

²⁴ So z.B. in Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), in Charlotte Brontë, *Shirley* (1849), in George Eliot, *Middlemarch* (1871).

Wie die bisher analysierten Kommunikationssituationen ist auch dieses Gespräch bestimmt von unvollendeten Sätzen und unausgesprochenen Gefühlen. Obwohl Lois meint, Gerald zu lieben, kann sie dies nicht artikulieren. Stattdessen erhofft sie, daß er ihre Zuneigung aus ihrer Körpersprache – in diesem Fall aus einem so undeutlichen körpersprachlichen Signifikanten wie der Unbeweglichkeit ihrer Hand auf dem Baumstamm – ablesen kann. In ihrer Skepsis gegenüber einer Sprache, die ungeeignet ist, ihre wirkliche Erfahrung wiederzugeben, versucht sie sich einer Aussprache zu entziehen:

‘It’s like a nightmare that even you should begin to talk. I thought you were a rock: I was safe with you. Gerald, really, this is all like a net; little twists of conversation knotted together. One can’t move, one doesn’t know where one is. I really can’t live at all if it has all got to be arranged. I tell you, even what I think isn’t my own.’ [191]

Lois erlebt Sprache in diesem Zusammenhang nicht als Medium der Kommunikation, sondern als ausschließlich distanzierend. Die einzige Möglichkeit einer Verständigung mit Gerald besteht für sie in der nonverbalen Kommunikation: ”She wanted to add: ‘Touch me now’: it was the only way across.” [190] In Bowens Texten wird jedoch immer wieder deutlich, daß nach dem Eintritt des Subjekts in die symbolische Ordnung eine sprachlose Übereinkunft mit dem anderen nicht mehr möglich ist. Beziehungen sind von nun an mittelbar und setzen eine sprachliche Auseinandersetzung voraus. Die Unzulänglichkeit der Sprache als Kommunikationsmedium verhindert jedoch eine wirkliche Verständigung zwischen den Individuen und führt zum Scheitern der Beziehungen.

Die in dem letzten Gespräch zwischen Gerald und Lois zutage tretenden Kommunikationsstörungen werden durch ein weiteres Phänomen verschärft: die Diskrepanz zwischen der verbalen und der nonverbalen Kommunikation der Figuren. So konstatiert Gerald die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft mit Lois vollkommen emotionslos und unbewegt. Sein Raum- und Berührungsverhalten (”he did not put out a hand or move towards her” [189]), seine Blicke und sein Schweigen (”his look and his silence were cold with a doomed expectancy” [189]) drücken ein Desinteresse aus, das im Widerspruch zu seinen Gefühlen steht. Die Zuneigung, die Gerald beteuert, muß daher in Lois’ Augen ungläubhaft erscheinen, da seine Worte nicht durch seine Körpersprache unterstützt werden. Lois ahnt nichts von dem Versprechen, das Gerald ihrer Tante geben mußte, und wartet vergeblich auf eine Berührung, die die Distanz zwischen ihnen überbrücken soll. In ihrer Verzweiflung macht sie einen zaghaften Annäherungsversuch, den Gerald – der sich aus übermäßiger Integrität an sein Versprechen gebunden fühlt – ignoriert oder sogar zurückweist.

Geralds Körpersprache ist für Lois in diesem "offenen Gespräch" [189] bedeutsamer als all seine Beteuerungen. Die Gestik, Mimik und Motorik des jungen Offiziers unterstützen seine Äußerungen jedoch nicht. Sie widersprechen ihnen vielmehr. Er versichert Lois zwar, daß er sie niemals aufgeben werde, doch wie sein nonverbales Verhalten deutlich macht, akzeptiert er das drohende Ende ihrer Beziehung offenbar ohne Widerstand. Die Diskrepanz zwischen Geralds nonverbalen und verbalen Signalen entfernt die Liebenden immer weiter voneinander. Die Körpersprache, die als aussagestärkere und weniger wahrheitsverstellende Informationsquelle für die Gefühle des Individuums zu deuten ist²⁵, erweist sich in Geralds Fall als trügerisch. Erst am Ende der Aussprache (die eigentlich keine ist, da so vieles unausgesprochen bleibt) läßt der junge Offizier durch sein nonverbales Verhalten (das nervöse Herumfingern an seinem Gürtel) einen Einblick in seine Gemütslage zu.

Im Unterschied zu Lois mißt Gerald dagegen nonverbalen Signalen keine große Aussagekraft zu. Durch Lady Naylor's Intervention verunsichert und aufgrund seines Versprechens weitestgehend zur 'Körpersprachlosigkeit' gezwungen, erwartet er von Lois ein explizites Geständnis ihrer Liebe. Dazu ist die junge Frau jedoch nicht in der Lage, da ihre Gefühle eine Undeutlichkeit aufweisen, die sie nur schwer in Worte fassen kann (wie bereits in ihrer Unterredung mit Lady Naylor deutlich geworden ist [cf. 168]). Die Verwendung unterschiedlicher Zeichensysteme zur Vermittlung der eigenen Gefühle auf der einen Seite und die unterschiedliche Gewichtung, die Lois und Gerald den beiden Zeichensystemen zumessen, auf der anderen Seite führen zu einer entscheidenden Diskrepanz zwischen den gesendeten und den empfangenen Botschaften. Lois' Unfähigkeit, ihre Gefühle zu verbalisieren, aber auch Geralds Unvermögen, Lois' nonverbale Nachrichten richtig zu dekodieren, führen zum Kommunikationsbruch und letztendlich zum Bruch der Beziehung.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß die "Korrelation zwischen Sprachskepsis und einem hohen Stellenwert von nonverbaler Kommunikation"²⁶, die in Bowens späteren Romanen in besonderem Maße zum Tragen kommt, bereits in *The Last September* eine gewichtige Rolle spielt.

Auf dem Höhepunkt der gegenseitigen Mißverständnisse und Kommunikationsbarrieren versuchen beide Figuren, durch Metakommunikation ("Why do we have to talk?" 'I

²⁵ "Hinter den Sprachkonventionen sind es die unkontrollierten semiotischen, vom Unterbewußtsein gesteuerten Zeichen, in denen Wahrheit an die Oberfläche tritt." [Döhmer 149].

thought you liked that'; 'Do you understand at all?' 'You sometimes make me.'" [190]) die verfahrenere Situation zu klären. Doch anstatt sich einander anzunähern, wird die Kluft zwischen ihnen immer größer. So beteuern beide, daß der andere "alles" für sie bedeute [cf. 190f.], ohne damit dieselbe Bedeutung zu implizieren, wie Lois schmerzlich bewußt wird. In einem phallogozentrischen Kontext bedeutet die vollständige Vereinnahmung durch den anderen innerhalb der traditionellen Geschlechterbeziehung nur für die Frau eine endgültige Einschränkung ihres Erfahrungshorizonts.

Wie die Analyse der Kommunikationsstörungen zeigt, scheitert die Beziehung zwischen Gerald und Lois nicht an Lady Naylor's Intervention, und auch Gerald's Tod bestätigt nur eine Entwicklung, die sich bereits vollzogen hat. Die Kluft, die zwischen den beiden Figuren aufgrund ihrer Herkunft, ihrer sozialen Position und ihrer unterschiedlichen Geschlechtsrollen herrscht, kann auch in ihren Gesprächen nicht verringert werden. Die beiden bleiben füreinander unergründlich. Sie können durch verbale Kommunikation weder die eigene Subjektivität vermitteln, noch die Subjektivität des anderen erfahren. Selbst in den intimsten Beziehungen ist ein gegenseitiger Austausch daher unmöglich. Lois' Vorstellungen von den uneingeschränkten Kommunikationsmöglichkeiten in der Geschlechterbeziehung ("One of the things Lois chiefly wanted to know about marriage was – how long it took one, sleeping with the same person every night, to outlive the temptation to talk well into the morning?" [12]) erweisen sich somit als illusionär.

Kommunikationsstörungen in *To the North*

Wie bereits im vorigen Kapitel dargestellt, ist das Scheitern der Beziehung zwischen Emmeline und Markie aufgrund ihrer konfligierenden Persönlichkeiten und Erwartungen unabwendbar und wird für die Lesenden im Laufe des Romans durch den Einblick in die Perspektiven beider Figuren klar erkennbar. Die Figuren selbst – besonders Emmeline, deren Kurzsichtigkeit auch eine Metapher für ihren verstellten Blick auf die Wirklichkeit ist – sind sich dieser "Schicksalshaftigkeit" zunächst nicht bewußt. Ihre gestörte Kommunikation weist jedoch gleich zu Beginn der Affäre darauf hin. Die dargestellten Kommunikationssituationen zwischen Emmeline und Markie laufen stets auf Unverständnis hinaus. Mißverständnisse stellen sich als symptomatisch für die gesamte Beziehung dar. Die Unvereinbarkeit ihrer Positionen und Dispositionen wird – wenn nicht für die Figuren, so doch für die Lesenden – in ihrer Interaktion offensichtlich.

²⁶ Korte, *Körpersprache in der Literatur* 216.

Bereits das erste (erzählte) *tête-à-tête* ist von Unstimmigkeiten geprägt und verdeutlicht die Kluft, die zwischen den Liebenden herrscht. Emmeline besucht Markie zum ersten Mal in seinem Appartement, das sich im Haus seiner Schwester, Mrs Dolman, befindet. Schon beim Betreten des Hauses fühlt sich Emmeline wie ein Eindringling. Dieses Gefühl verstärkt sich noch, als sie auf der Treppe unerwartet Mrs Dolman begegnet und damit die "Unschicklichkeit" ihres Besuches in der Junggesellenwohnung zu erkennen ist. Obwohl Markie die Begegnung der beiden Frauen nicht entgeht, kommt er nicht herunter, um Emmeline seiner Schwester offiziell vorzustellen. Emmeline ist sich der Unzulänglichkeit von Markies Verhalten nicht bewußt, doch dieses Ereignis bildet die Ausgangslage für die folgende gestörte Interaktion, die den Verlauf des Abends bestimmt. Durch die unvorhergesehene Begegnung verunsichert, versucht Emmeline den fehlenden sozialen Kontext ihres Besuchs herzustellen, indem sie Markie über seine Schwester ausfragt. Dies steht jedoch offensichtlich im Widerspruch zu Markies Erwartungen an das Zusammensein mit Emmeline, so daß er nur unwillig Auskunft gibt und die Unterhaltung schnellstmöglich durch ein Kompliment in intimere Bahnen zu lenken versucht [69].

Gleich zu Beginn der Begegnung wird somit deutlich, daß Markie den Verlauf und die Inhalte ihrer Kommunikation bestimmt. Er maßt sich an, Emmelines Gefühle zu artikulieren oder ihre geäußerten Gefühle in Abrede zu stellen:

‘[Your sister] made me feel like a tramp,’ said Emmeline, bringing this out with a rush. ‘No, she didn’t,’ said Markie sharply. ‘And you wouldn’t mind if she had. I know quite well what she made you feel. Don’t be childish, Emmeline: the thing’s too absurd!’ While this discussion took place they sat down to table; Markie looked angrily at her across the glasses. Emmeline, bowing her head in despair, pleated an edge of the tablecloth. ‘Nonsense,’ Markie went on: his manner was at its coldest and most aggressive. ‘You asked me,’ said poor Emmeline. She looked bewildered [...]. Her friends had never been angry: she dared not meet Markie’s eyes. [71]

Nicht nur die Äußerungen der beiden Figuren – Markies aggressive und schonungslose Kritik an Emmelines Emotionen, der Emmeline nur zaghafte Erklärungsversuche entgegensetzen kann – manifestieren das Machtgefälle zwischen den Kommunikationspartnern. Auch die nonverbalen Anteile der Kommunikation verdeutlichen den komplementären Charakter der Beziehung.²⁷ Emmelines gesenkter Kopf und die Vermeidung jeglichen Blickkontakts von ihrer Seite signalisieren ihre Unterlegenheit.

²⁷ Bei einer komplementären Beziehung der Kommunikationspartner ergänzt das Verhalten des einen Partners das des anderen. Ein/e Partner/in nimmt die überlegene Position ein, die/der andere die unterlegene, wobei die Verhaltensweise des einen die des anderen voraussetzt, sie gleichzeitig aber auch bedingt. Das bedeutet nicht, daß auf jedes Dominanzverhalten automatisch Unterwerfung folgt. Zeigt die/der eine

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist der Anlaß für die Auseinandersetzung. Die Diskussion dreht sich scheinbar nur um die Gefühle, die die Begegnung mit Markies Schwester bei Emmeline ausgelöst hat. Dennoch reagiert Markie mit einer zunächst unverständlichen Verärgerung und Aggressivität. Der hier zutage tretende Kommunikationskonflikt entsteht nicht so sehr aus den Äußerungen der beiden Figuren, sondern aus den widersprüchlichen Beziehungsdefinitionen, die in den Aussagen unterschwellig enthalten sind.²⁸ Während Emmeline die soziale Akzeptanz ihrer Beziehung zu Markie anstrebt – sie verheimlicht Cecilia zunächst nicht, daß sie sich mit Markie trifft – ist für Markie die Beziehung zu Emmeline nur eine weitere heimliche Affäre, die keine Konsequenzen für sein Leben haben soll. Emmelines Verunsicherung angesichts der Begegnung mit Markies Schwester und ihr Interesse an einem offiziellen Treffen – ”I’d like to meet her properly” [71] – verdeutlichen ihren unausgesprochenen Wunsch, aus der heimlichen Affäre eine gesellschaftlich sanktionierte Beziehung zu machen. Dieser Wunsch steht in offensichtlichem Kontrast zu Markies Intentionen. Seine Bemerkungen – ”I know quite well what she made you feel. [...] The thing’s too absurd.” [71] – verdeutlichen, daß er jegliche Verantwortlichkeit für Emmelines Person ablehnt.

Unter der Oberfläche der Gespräche findet ständig ein Tauziehen statt, welche Beziehung zwischen ihnen herrscht und wer darüber zu bestimmen hat. Das Ringen um die Beziehungsdefinition beeinflusst Kommunikationsstil und Verhalten der beiden Figuren. Während Emmeline um Markies Anerkennung ringt, versucht er, sich in seinem Selbst bestätigt zu wissen, indem er Emmelines Einwände wegwischt und sie auf diese Art und Weise mundtot macht.

Erst als der Abend angesichts der Auseinandersetzung zu verderben droht, lenkt Markie ein und entschuldigt sich für sein Verhalten. Im nächsten Atemzug jedoch gibt er Emmeline die Schuld an seinen Schuldgefühlen und fordert sie auf, ihn anzusehen und zu lächeln. Trotz ihrer Bestürzung reagiert Emmeline in der gewünschten Weise. Während Markie die offene Konfrontation nicht scheut, ist Emmeline unter allen Umständen auf

Kommunikationspartner/in jedoch Schwäche oder Zeichen von Unterordnung, kann dies die/den andere/n dazu verleiten, eine Dominanzbeziehung herzustellen. Cf. Karl H. Delhees, *Soziale Kommunikation: Psychologische Grundlagen für das Miteinander in der modernen Gesellschaft* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994) 37.

²⁸ Jede Mitteilung enthält über die reine Sachinformation hinaus weitere explizite oder implizite Botschaften, die als Beziehungsaspekt der Nachricht (Selbstoffenbarung, Beziehung, Appell) definiert sind. Cf. Friedemann Schulz von Thun, *Miteinander Reden – Störungen und Klärungen: Allgemeine Psychologie der Kommunikation*, (Reinbek: Rowohlt, 1996); Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*, 5. unveränderte Auflage (Bern: Hans Huber, 1980).

Harmonie und Einverständnis bedacht, wie sich an ihrem Kommunikationsverhalten ablesen läßt. Der ständige Wechsel von interdependenten Verhaltensmustern – Markies Verärgerung und Emmelines Bestürzung bzw. seine Nachgiebigkeit und ihre Erleichterung – weist eindeutig darauf hin, wer den Verlauf der Kommunikation kontrolliert. Markies Kommunikationsverhalten ist folglich als eine Form der Macht- und Gewaltausübung zu verstehen. Eine wirkliche Begegnung im Gespräch, d.h. eine gegenseitige Anerkennung des anderen findet zwischen den beiden Figuren nicht statt. Kommunikation ist nur in dem Maße möglich, in dem Emmeline sich an die von Markie aufgestellten Regeln hält.

Emmelines Harmoniestreben zeigt sich auch an einem weiteren, scheinbar harmlosen Zwischenfall. Während die beiden Figuren noch einen Drink nehmen, ertönt plötzlich aus der Nähe der Bücherregale ein Pfeifen. Nach einem ersten Schrecken beginnt Emmeline zu lachen, als sie erfährt, daß die Köchin auf diese Weise anzeigt, daß das Abendessen im Speiseaufzug nach oben kommt. Auf Emmelines belustigtes Erstaunen angesichts seiner häuslichen Arrangements reagiert Markie ungehalten und verärgert. Im Hinblick auf die Nichtigkeit dieser Angelegenheit ist Markies Reaktion zunächst unverständlich. Erst ein Hinweis der Erzählerin verdeutlicht, daß Markie es nicht ertragen kann, die Kontrolle über die Kommunikationssituation zu verlieren: "Markie was accustomed to lead laughter rather than be surprised by it." [70] Der komplementäre Charakter der Beziehung offenbart sich aufs neue: Ein bestimmtes Verhalten (Spott oder Kritik) ist nur einem Kommunikationspartner (Markie) vorbehalten. So "rächt" sich Markie mit einer abschätzigen Bemerkung: "I had no idea [...] you were domestic." [70] Emmeline dagegen bemüht sich, ihren *fauxpas* wiedergutzumachen: "'What a good lift,' she said, 'bringing up soup so hot.' [...] She looked round for more to praise." [71]

Die Komplementarität der Beziehung verhindert auf Emmelines Seite die Verständigung mit dem Geliebten. Die Kommunikationssituationen, die den Gedankenaustausch ermöglichen sollen, werden zu einem "paradox of intimacy and isolation" [73]. Wie Lois in *The Last September* sieht sich Emmeline nicht in der Lage, sich verbal so darzustellen, wie sie wirklich ist. Auch Markies Selbstdarstellungen sind vielmehr Formen einer Selbst-Inszenierung:

[Emmline] could but be appalled when Markie spoke of himself. She sought the hearth, he led her into a theatre: reluctant she was made free of a mock-heroic landscape with no distances, baroque thunder-clouds behind canvas crags. It seemed impossible for him to speak of himself naturally, and in those emphatic pauses preceding self-revelation she did not know what she dreaded at all times to hear him say. [72; meine Hervorhebung]

Selbst-Enthüllung durch Sprache ist auch in *To the North* nicht möglich, so daß die Figuren den Äußerungen des anderen keine verlässlichen Informationen über seine/ihre Befindlichkeit entnehmen können. Die Divergenz ihrer Persönlichkeiten und ihrer Erwartungen an die Beziehung, die für die Lesenden im Verlauf des Romans immer deutlicher wird, bleibt für die Figuren daher lange Zeit verborgen.

Kommunikationsstörungen prägen alle Begegnungen, ohne daß es Emmeline bewußt wird oder sie an ihrer Beziehung zu Markie zweifeln läßt. Sie ist oft einsilbig und unterhält sich nur widerwillig. Verbale Kommunikation zwischen Liebenden ist in ihren Augen nicht notwendig. Sprache ist – wie Emmeline konstatiert – vielmehr die Ursache von Kommunikationsstörungen: "‘Words twist everything; what one agrees about can’t be spoken. To talk is always to quarrel a little, or misunderstand.’" [190] Emmeline ist nicht in der Lage, Markie ihre Gefühle mitzuteilen: "she recalled that extraordinary happiness of which he had been the author. How could she speak of the hedge, the Vicar, the print of ruins, Sir Robert, the bells?" [72f.] Zu einer geteilten Erfahrung kommt es in ihren Gesprächen daher nicht.²⁹

Trotz aller gegenteiligen Beweise ist Emmeline davon überzeugt, daß zwischen ihr und Markie eine sprachlose, unbewußte Verständigung existiert.³⁰ Ihr Gefühl, daß sie und Markie füreinander bestimmt sind, läßt alle Worte irrelevant erscheinen:

Though she might love him, she must dread at all times to hear him speak of their love: it was not in words he was writing himself across her. She might be said to be drawn, with a force of which she was hardly aware, by what existed in Markie in spite of himself. ‘We should be dumb,’ she thought, ‘there should be other means of communication.’ [72]

Wie Lois in *The Last September* erlebt Emmeline ausschließlich die der Sprache inhärenten Momente der Distanzierung, die die in ihren Augen bereits erreichte Einheit von Ich und Du wieder aufspaltet in die Differenz zwischen Ich und Du. Ein für Emmeline

²⁹ Dies gilt auch für den umgekehrten Fall. Markie erzählt Emmeline von einem Besuch bei Freunden auf dem Land. Seine Geschichte bringt seine Abneigung gegen die Unannehmlichkeiten zutage, die in seinen Augen mit dem Leben auf dem Lande verbunden sind. Emmeline versteht jedoch nicht, was Markie mit seiner Geschichte zum Ausdruck bringen will: "She was not clear, however, whether he meant people should not marry, or should not live in Buckinghamshire. His contempt for such placid pools in the life-stream surprised Emmeline." [59] Erneut wird deutlich, daß auch im Gespräch eine Annäherung ihrer unterschiedlichen Dispositionen nicht zustande kommt.

³⁰ Auch in *Friends and Relations* glaubt die weibliche Hauptfigur, Janet Studdart, an eine sprachlose Verständigung mit dem Geliebten, ohne daß eine solche Übereinkunft wirklich besteht: "She remained a dark stranger, too near [Edward]. While she assumed – as then in her awkward girlhood – some understanding between them, speechless, fatal without love." [Elizabeth Bowen, *Friends and Relations* (Harmondsworth: Penguin, 1943) 89].

weitaus bedeutsameres Kommunikationsmittel ist daher die Körpersprache, die ihrem Wunsch nach einer sprachlosen Verständigung entgegenkommt. Insbesondere Emmelines Blicke sagen mehr über sie aus als alle Worte, wie sich in den Glossierungen der Erzählerin manifestiert.³¹ Die Detailliertheit, mit der Körpersprache bei Bowen dargestellt wird, steigert die Auffälligkeit und "das semiotische Gewicht"³² dieses Phänomens. Auch in *To the North* zeigt sich somit eine Verbindung zwischen Sprachskepsis und der Bedeutsamkeit der nonverbalen Kommunikation. Wie in allen Romanen Bowens ist Körpersprache hier nicht nur komitativ (redebegleitend), sondern ersetzt die verbale Kommunikation in vielen Situationen:

[Markie and Emmeline] looked at each other, and though their eyes never met without, on her part, a quick start of something more than emotion, the length and serious quality of this look – in which consideration, on her side gentle, on his searching, still played more part than feeling – pointed a pause in which both felt something gained or lost, though neither, perhaps, knew which. [137]

Trotz der detaillierten Beschreibung dieses Blickkontakts bleibt letztendlich offen, was zwischen den Figuren ausgetauscht wird. Die der nonverbalen Kommunikation inhärente Vagheit sowie die Tatsache, daß Körpersprache zumeist keine ausdrücklich an einen Empfänger gerichtete kommunikative Handlung ist, sondern unbewußt und nicht-intentional erfolgt³³, läßt den Erfolg einer solchen Kommunikation fraglich erscheinen. Selbst die Erzählerin vermag die Körpersprache der Figuren in der oben zitierten Passage nur annähernd zu dekodieren: "something more than emotion"; "something gained or lost". (Auf der stilistischen Ebene des Textes wird die Unbestimmtheit der nonverbalen Kommunikation reproduziert. Die Länge und syntaktische Komplexität des Satzes erschweren die Sinnkonstitution auf seiten der Lesenden.) Es wird deutlich, daß eine sprachlose Verständigung zwischen den Figuren illusionär ist, da nur die Sprache eine echte Begegnung ermöglicht.

Verbale Mißverständnisse sind daher – zumindest für die Lesenden – ein deutliches Signal für das Mißlingen der Kommunikation zwischen den Figuren. Für Emmeline jedoch sind solche Mißverständnisse kein Hinweis darauf, daß sie und Markie im Grunde aneinander vorbeireden und keine wirkliche Verständigung zustandekommt. Aufgrund ihrer Sprach-

³¹ "Emmeline looked bewildered – like a gentle foreigner at Victoria, not knowing where to offer her ticket, to whom if, at all, her passport, uncertain even whether she has arrived – Her friends had never been angry: she dared not meet Markie's eyes." [71].

³² Korte, *Körpersprache in der Literatur* 100.

³³ Cf. Korte, *Körpersprache in der Literatur* 28.

skepsis ist selbst Metakommunikation kein geeignetes Mittel, um die Kommunikationsstörungen zu beheben:

‘The fact is,’ he said, ‘one can’t live on the top of the Alps,’ ‘Alps?’ she said, having travelled further than ever from thought in the warm firelight, under the influence of his touch. ‘I can’t live at top gear,’ he said, rather more lamely, conscious that half his meaning must go astray. ‘Oh, no,’ said Emmeline, ‘that would be tiresome. Why?’ ‘It occurred to me. One would give out, you know.’ ‘Oh yes; one would be bored.’ This was all very well – ‘All the same,’ said Markie, facing her round to him, [...] ‘we do disagree, you know.’ ‘How large your face looks,’ she said, drawing away a little to bring it all into focus. Her soft big-pupilled look, indolent and unsearching, passed from feature to feature, caressing the fleshy mask that it loved so well. Tightening his grip on her elbows, he went on: ‘We do disagree.’ ‘About everything, yes – stop, Markie, you’re hurting me rather – I don’t think that matters.’ [179]

Die Verständigungsprobleme zwischen Markie und Emmeline entstehen bei dieser Begegnung zu einem großen Teil durch die Diskrepanz zwischen verbaler und nonverbaler Kommunikation. Während Markie auf der verbalen Ebene die Distanz aufzeigt, die zwischen ihnen besteht, stellt er durch sein haptisches Verhalten paradoxerweise die Nähe her, die er mit seinen Worten negiert. Auch der Blickkontakt, mit dem er ihre Aufmerksamkeit auf seine Worte zu lenken versucht, ist für Emmeline nur eine Bestätigung der bestehenden Intimität. Sie mißt Markies nonverbalem Verhalten eine weitaus größere Bedeutung zu als seinen Worten. Die Kommunikationsbarrieren, von denen Markie sie hier zu überzeugen versucht, sind für sie daher bedeutungslos. In dem Glauben an die unerschütterliche Einheit mit dem Geliebten widersetzt sie sich jeder verbalen Auseinandersetzung. Erst als auch Markies Körpersprache den Konflikt zum Ausdruck bringt, versucht Emmeline das Streitgespräch zu beenden – bezeichnenderweise ohne etwas zu sagen: ”Smiling, she drew her finger across his angry uncertain lips in a little line that should conclude the argument.” [180] Emmelines mangelnde Bereitschaft zur Metakommunikation entsteht aus ihrer Befürchtung heraus, die in der imaginären Identifikation mit dem anderen scheinbar gefundene Einheit wieder aufgeben zu müssen: ”To talk is always to quarrel a little” [190]. Eine wirkliche Beziehung zum anderen kann auf dieser sprachlosen Basis jedoch nicht entstehen:

Es [bedarf] des Mediums Sprache, um diese sterile Relation [einer sich auf der imaginären Ebene festfahrenden Intersubjektivität] zu sprengen und sich so wechselseitig anerkennend zu verwirklichen.³⁴

Erst als bei dem gemeinsamen Wochenende auf dem Land immer offensichtlicher wird, daß die Einheit mit dem Geliebten nur Illusion ist, sieht sich Emmeline zu einer offenen Aussprache gezwungen. Wie die oben zitierte Passage jedoch bereits andeutet, können Kommunikationsstörungen selbst durch Metakommunikation nicht vollständig behoben werden. Kommunikation als Übermittlung einer Mitteilungsabsicht durch Verschlüsselung in sprachliche Zeichen und deren Entschlüsselung ist aufgrund der Kluft zwischen Signifikant und Signifikat von vornherein zum Scheitern verurteilt. "Die vereinheitlichende Festlegung auf sprachliche Symbole [erlaubt] nicht, exakt die Nuancen dessen zu offenbaren, was ausgedrückt werden soll."³⁵ Wenn Bedeutung jedoch instabil und prekär ist, kann die Intention des Senders ihren Empfänger nur teilweise erreichen: "half his meaning must go astray" [179].

Kommunikationsbruch entsteht folglich auch bei einer offenen Aussprache, wie die ständig eskalierende Auseinandersetzung in Devizes manifestiert. Der Konflikt zwischen den Liebenden wird durch ein Telegramm von Cecilia ausgelöst, in dem diese Emmeline bittet, früher als geplant von ihrem Wochenendausflug zurückzukehren. Emmeline, die sich der Bedeutung dieser Nachricht sofort bewußt ist – Cecilia hat offensichtlich eingewilligt, Julian Towers zu heiraten – ist zwischen zwei unvereinbaren Momenten hin- und hergerissen. Auf der einen Seite möchte sie das gemeinsame Wochenende mit Markie bis zum letzten Augenblick auskosten, auf der anderen Seite ist sie bereit, Cecilians Wunsch nachzukommen. Markie jedoch setzt sich ungeniert über Emmelines Gefühle hinweg, indem er die Diskussion einer möglichen verfrühten Abreise unterbindet. Erneut manifestiert sich Markies (Verweigerung von) Kommunikation als eine "Form von Macht- und Gewaltanwendung, in der es um die erfolgreiche Durchführung von Selbstbehauptungsversuchen geht"³⁶. Markie kann den Interessenkonflikt, in dem Emmeline sich befindet, nicht nachvollziehen und sieht nur seine eigenen Interessen in Gefahr. Als Emmeline sich am folgenden Morgen zur Abreise entschließt, hat Markie somit keinerlei Verständnis dafür. Anstelle eines offenen Gesprächs kommt es zunächst zu einer Auseinandersetzung auf der nonverbalen Ebene:

³⁴ Lang 97.

³⁵ Müller 197.

[Markie] told Emmeline she was mad: *that her madness was nothing to him he made plain by a hundred manners of walking away, of releasing himself from her touch, by a cold self-sufficiency that – as he lay, legs crossed, reading on the red sofa, or strolled in the outdoor sunshine – she could never disturb. [...] If her presence became an irritant, the cottage too small for them both, this was easily cured by strolling out on to the downs when she came in, by turning unconsciously indoors again when she followed.* A profound and slighting contempt for her point of view, that must have underlain at all times his tenderness, was apparent in all that he said and did, *most of all in his silence.* This complete disconnection between them, so disorientating to Emmeline, meant, he made evident, little enough to Markie. [205; meine Hervorhebung]

Mehr als mit seinen Worten ‘straft’ Markie Emmeline mit seiner Körpersprache für ihre Entscheidung. Durch sein abweisendes Verhalten gibt er ihr deutlich zu verstehen, daß ihm an einer Konfliktbewältigung nicht gelegen ist. Zum ersten Mal im Verlauf ihrer Beziehung wird sich Emmeline bewußt, daß zwischen ihnen kein geheimes Einverständnis besteht, welches verbale Kommunikation erübrigt. Sie sieht sich gezwungen, ihren Standpunkt offen darzulegen und Markie um Verständnis zu bitten. Ihre flehentlichen Worte (“‘You must listen’; ‘oh, understand, Markie’” [205]) und ihre Körpersprache (“‘hands clasped in terrified resolution behind her back” [205]) verdeutlichen die Anstrengung, die diese Unterhaltung sie kostet, und die Bedeutung, die die Überwindung des Konflikts für sie hat. Markie dagegen gibt durch Minimalantworten oder Schweigen³⁷ sowie durch demonstratives Blättern in seinem Buch zu verstehen, daß ihn Emmelines – im Verlauf des

³⁶ Schottelius 84.

³⁷ Was hier als typisch männliches Machtinstrument erscheint – “In general, male inexpressiveness emerges as an intentional manipulation of a situation when threats to the male position occur.” [Jack W. Sattel, “Men, Inexpressiveness, and Power,” *Language, Gender and Society*, ed. Barrie Thorne, Cheris Kramarae, Nancy Henley (Rowley, Mass.: Newbury, 1983) 118-124, 122] – wird bei Bowen auch von weiblichen Figuren mit demselben Effekt eingesetzt. In *The House in Paris* gebraucht Mrs Michaelis ihr beharrliches Schweigen als Waffe, um die Illusion ihres geordneten Lebens nicht zu zerstören. Obwohl sie weiß, daß Karen das Wochenende nicht – wie vorgegeben – mit einer Freundin verbracht hat, versucht sie mit allen Mitteln zu verhindern, daß die Wahrheit ans Tageslicht kommt. Indem Mrs Michaelis das heimliche Treffen zwischen Karen und Max totschweigt, kann sie es scheinbar ungeschehen machen und damit Karen die Macht nehmen, die ihr der Ausbruchversuch aus den rigiden Strukturen der *upper middle-class* verleiht: “Mother has made me lie for a week. She will hold me inside the lie till she makes me lose the power I felt I had.” [174].

Auch in *The Hotel* ist das Verhältnis zwischen Mrs Kerr und ihrem Sohn Ronald von einer solchen Kommunikationsarmut bestimmt, mit der sich die Mutter dem Zugriff ihres Sohnes entzieht, die in dem erwachsenen Ronald jedoch die kindliche Abhängigkeit von der Mutter aufrechterhält:

Ronald felt impelled to ask his mother some fantastic question: ‘What do I mean to you?’ or ‘What part do I play in your life?’ or even (a final outrage), ‘Do you care for me?’ (This he could not remember that she had ever avowed.) Even were the putting of such questions conceivable, a direct reply from her here was not; there must ensue some cataclysm, the stretched brocades would rip audibly, the potbellied vases crack. His most daring conception of an intimacy was that there would be freedom to ask or to answer such questions; though he also conceived that in such an intimacy the reserves would have trebly their value. [108].

Romans für diese Figur einzigartige – Tirade in keinsten Weise berührt. So beantwortet er ihren Gefühlsausbruch mit einer offen zur Schau gestellten Gefühlskälte. Die Kommunikation zwischen den beiden Figuren wird mehr und mehr zum Wortgefecht. Während Emmeline ihr Innerstes entblößt und sich damit ihrem Gegenüber ausliefert, nutzt Markie seine überlegene, distanzierte Position aus, um Emmeline einen vernichtenden verbalen Schlag nach dem anderen zu erteilen:

‘All I ever wanted, all I ask now is to stay. Every time you and I part it tears me to bits. There is no one but you.’
 ‘If we must really go into all this – my dear Emmeline, you put no one first but yourself.’ [...]
 ‘I love you. I beg you to stay here with me tonight.’
 ‘Love?’ said Markie. ‘Love with you’s simply a theory. You care for nothing but being right. [...] You think you’ve done something extraordinary.’
 ‘It made you happy.’
 ‘Oh yes.’
 ‘Whatever I am, forgive me. I only ask you to stay.’
 ‘Quite frankly, I don’t care to stay in a cottage this size with a cold and hysterical woman.’
 ‘I see,’ said Emmeline, dropping her voice suddenly. [206f.]

Im Verlauf der Auseinandersetzung zeigt sich, daß es nicht mehr nur um den Zeitpunkt der Abreise geht, sondern letztendlich – wie in allen Kommunikationssituationen zwischen den beiden Figuren – um die Definition ihrer Beziehung. Der Konflikt eskaliert derart, daß Markie seine Strategie der Nichtbeachtung und Indifferenz aufgibt, um Emmeline bewußt zu verletzen. Nicht einmal der Hinweis, welche Wirkung seine Worte auf sie haben – “‘I think you will kill me’” [206] – bringen ihn von seinem Verhalten ab. Seine Unwilligkeit, den Konflikt zu bewältigen, liegt offensichtlich darin begründet, daß er die Beziehung zu Emmeline innerlich längst gelöst hat. Die Auseinandersetzung ist ein verbaler Machtkampf, den Markie haushoch gewinnt. Während Emmeline sich bis zur Selbstaufgabe erniedrigt, bleibt Markie bis zum Ende vollkommen unberührt und unerbittlich. Die komplementäre Struktur des Kommunikationsverhältnisses der beiden Figuren (nur Emmeline ist in der Position der Bittstellerin) verurteilt Emmeline zur Machtlosigkeit und Unterordnung. Sie muß einsehen, daß sie Markie in dieser Auseinandersetzung nichts mehr entgegenzusetzen hat, da er bewußt das Ende ihrer Beziehung – die in der von Emmeline angestrebten Intensität für ihn nur noch eine Belastung darstellt – in Kauf nimmt.³⁸ Die

³⁸ In dem letzten Gespräch auf der Fahrt nach Baldock sind die Positionen der beiden Figuren zunächst scheinbar vertauscht. So ist es Markie, der Emmeline in einem langen und leidenschaftlichen Schwall von Worten beschwört, die Beziehung wieder aufzunehmen Sie ist dagegen auffällig beherrscht und wortkarg.

diskrepanter Erwartungen an und Vorstellungen von der gemeinsamen Beziehung spiegeln sich in dem unterschiedlichen Kommunikationsverhalten der Figuren wider. Emmeline strebt eine imaginäre Einheit und Identifikation mit dem Geliebten an, die eine Verständigung ohne Worte impliziert. Markie dagegen versucht, sich einer solchen vollständigen Vereinnahmung seiner Person zu widersetzen. Er kann sich selbst im Gespräch nicht an Emmeline übergeben und ist daher bemüht, in allen Kommunikationssituationen die Oberhand zu behalten. Die Kluft zwischen den beiden Figuren kann daher im Dialog nicht überbrückt werden.

Auch in ihrem allerletzten Gespräch auf der Fahrt nach Baldock ist das Scheitern der Verständigung unabwendbar. Die räumliche Nähe der beiden Figuren in Emmelines Sportwagen steht in krassem Gegensatz zu ihrer inneren Distanz, die eine Kommunikation unmöglich macht. Das Kapitel weist eine Vielzahl von Gesprächssituationen auf, die zum Abbruch kommen oder in denen die Nachricht den Empfänger scheinbar nicht erreicht ("thinking his words had been blown past her" [232]) oder die Mitteilung losgelöst vom Sender erscheint ("as though someone else had spoken, or someone up there might reply" [233]). Wiederholte Gesprächspausen werden durch lange, den Dialog der Figuren unterbrechende Erzählpassagen nachvollzogen. Immer wieder versucht Markie, durch para- und nonverbale Mittel (die Lautstärke seiner Worte sowie sein besitzergreifendes Berührungsverhalten) die Kluft zu überwinden, doch Emmeline bleibt für ihn letztendlich un-faßbar ("an image of strangeness"; "that unknown presence [...] that slipped behind veils every time they kissed" [232]). Sogar Emmelines Körpersprache vermittelt nur noch die Distanz, die zwischen den Liebenden besteht: "she turned his way [...] that same dilated and musing look of inquiry that [...] marked their unchanging distance from one another" [237]. Emmelines Ich-Auflösung ("little more than his memory ruled her still animate body, so peacefully empty as not to be even haunted" [238]), die ihren Wunsch nach vollkommenem Stillstand bedingt, macht jegliche Kommunikation zunichte.

Die Unmöglichkeit, das eigene Selbst in Sprache abzubilden und das Selbst des anderen im Dialog zu erfahren, macht deutlich, daß eine erfolgreiche Verständigung unmöglich ist.

Die Machtkonstellation ist aber nicht vertauscht. Emmeline ist ruhig, ohne jedoch gleichgültig oder abweisend zu sein. Sie äußert Gesprächsbereitschaft und bringt Verständnis für Markies Handlungsweise auf. Ohne ihren Standpunkt aufzugeben, versucht sie eine Übereinstimmung mit Markie zu erzielen. Selbst ihr Schweigen ist kein Machtinstrument, sondern Ausdruck ihrer vollständigen Losgelöstheit von der Situation sowie ihres Bedürfnisses nach Ruhe und innerem Frieden. Markie dagegen ist auch in diesem letzten Gespräch nicht willens, seine überlegene Position aufzugeben, wie sein verbales und nonverbales Kommunikationsverhalten verdeutlicht.

Das Scheitern des Artikulationsversuchs führt letztendlich auch zum Scheitern der Liebesbeziehung.

Kommunikationsstörungen in *The House in Paris*

In *The House in Paris* bestimmen Kommunikationsstörungen ebenfalls in vielfältiger Weise das erzählte Geschehen. Weder in Karens heimlichem Verhältnis mit Max Ebhart noch in ihrer Ehe mit Ray Forrestier kommt es zu einer wirklichen Verständigung zwischen den Figuren. In beiden Beziehungen entstehen die Kommunikationsstörungen erneut durch die Unmöglichkeit, sich dem anderen mitteilen zu können.

Die Fremdheit, die zwischen Karen und Max aufgrund ihrer unterschiedlichen Herkunft und sozialen Position herrscht – eine Konstellation, die bereits in *The Last September* die Geschlechterbeziehung und das Kommunikationsverhältnis zwischen Lois und Gerald belastete – kann auch im Dialog nicht überwunden werden. Die Kommunikation zwischen den Liebenden findet stets in Situationen statt, die sich außerhalb der gewohnten Umgebung der Figuren befinden. So hat die Atmosphäre des Londoner Restaurants, in dem sich Karen und Max nach fünf Jahren wiedersehen, etwas Irreales: "Sunday silence filled the half-empty dining-room, with its unbright silver and lifeless wall-mirrors." [107; meine Hervorhebung] Die zweite Begegnung zwischen den beiden Figuren findet in einem Haus in Twickenham statt, das sich außerhalb der von Karen bisher erlebten Wirklichkeit befindet und somit zu einem "no-place" wird:

‘Here we are in a place that’s hardly a place at all, in a house belonging to someone dead. I’d never been to Twickenham till today, and I suppose I may never come again. If I did come, I might never find this house.’ ‘Yes,’ said Max. ‘You are certainly off your beat.’ [111; meine Hervorhebung]

Der Schauplatz der dritten Begegnung, Boulogne, befindet sich bereits außerhalb Englands und wird von Karen zusätzlich als ein fiktionaler Hintergrund wahrgenommen: "Looking across the water, she saw Boulogne as she had seen it this morning – its façade of gayness and trivial peace. It hung like a painted scene." [147; meine Hervorhebung] Auch Hythe, wo die letzte Begegnung der beiden Figuren stattfindet, erscheint losgelöst von ihrer Realität: "Not having been here before and now coming with Max made an island of the town. It stayed like nowhere, near nowhere, cut off from everywhere else. [148; meine Hervorhebung] Die Gespräche 'verorten' die Figuren somit nicht, sondern erscheinen ganz im Gegenteil als etwas, das nur außerhalb ihrer sonstigen Verortung stattfinden kann. Das

der Sprache unterworfenen Subjekt bestimmt sich nach Lacan jedoch erst durch seinen Ort, da auch der Signifikant seinen Wert erst durch seine Stellung innerhalb der Signifikantenkette erhält.³⁹ An diesem Ort, der immer ein *anderer* Ort, ein "irreduzibles *Anderswo*"⁴⁰ sein muß, ist das *je* als Subjekt des Unbewußten situiert, das sich durch Brüche im leeren Sprechen artikuliert. Zwischen Karen und Max ist jedoch häufig nicht einmal dieses leere Sprechen der Alltagsrede möglich:

Shutters up, blinds down behind shop windows darkened the street: the street reflected the blind windows and a strip of *unalive* wet sky. *Today having been blotted out* of its place in summer, everybody had taken to indoor sleep; fumes of sleep seemed to creep round the windows, staling the out-of-doors. Karen looked at Max once or twice, but *her lips stayed gummed together*, and he walked fast, not looking at anything. [159; meine Hervorhebung]

Zwischen den Liebenden gibt es keinen gemeinsamen Horizont des Verstehens, keinen Horizont von gemeinsamem Sinn. Ihre Gespräche stellen sich als "talk between people of different races" [157] dar. Die Verständigungsprobleme zwischen den Individuen werden hier in das Aufeinanderprallen zweier Sprachen 'übersetzt'. Diese Konstellation erinnert an die 'Sprachmauer', hinter der sich in Lacans Theorie die wahren Subjekte, die wirklichen 'Anderen' befinden, an die das Sprechen des Subjekts appelliert. Jenseits dieser Sprachmauer sind sie jedoch unerreichbar.⁴¹ Auch die Figuren bleiben hier in sich selbst zurückgezogen. Eine Annäherung an die Position des anderen ist unmöglich, sie wird vielmehr sogar geahndet: "She knew she paid the penalty for having come too close" [158].

Nur im gemeinsamen Schweigen entsteht die Illusion einer Verbundenheit zwischen den beiden Figuren, die in der Realität nicht existiert: "Not speaking, and their pleasure in not speaking, made an island under the boughs of the cherry. But silences have a climax, when you have got to speak." [109] Auf der Ebene der nonverbalen Kommunikation herrscht somit ein Einvernehmen, das die Figuren in ihren Unterredungen nicht erzielen können: "For Karen, the silence of that first minute with Max under the cherry had been spoiled since: they had both spoken and not said what they meant." [113] Das Schweigen ist zudem erfüllt von Empfindungen, die sich nicht artikulieren lassen und damit dem

³⁹ Cf. Weber, *Rückkehr zu Freud* 77.

⁴⁰ Weber, *Rückkehr zu Freud* 77.

⁴¹ Cf. Bechem 113.

Begehren nahekomen⁴²: "Many sensations of pleasure made up the moment and hummed in the silence between Max and Karen like bees in a tree." [109]

Wie in *The Last September* und *To the North* scheitert die Verständigung zwischen den Liebenden am Ungenügen der Sprache. Verbale Kommunikation kann die Intention des Sendenden nicht oder nur unzulänglich vermitteln: "[What I say] never fits what I mean. [...] What I say would often be right if I meant something else." [120] Bedeutung erscheint prekär und im sprachlichen Zeichen nur unvollständig enthalten, so daß es zu einer Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem kommt. Insbesondere die Subjektivität des Individuums läßt sich in Sprache nicht greifen. So erscheinen zwar Mrs Michaelis' Charakterbeschreibungen in Karens Augen als "well-lit explanations" [118], doch die Erzählerin macht durch ihren Vergleich mit einer Fotografie [cf. 118] deutlich, daß das Subjekt in diesen Beschreibungen zweidimensional und aufgrund der fehlenden dritten Dimension letztendlich un-faßbar bleibt:

What Mrs Michaelis said about Max and his reasons for wanting to marry Naomi would be, no doubt, true – *if you pressed him flat* like a flower in a book. But *he had a thickness* you had to recognize, and *could not be pressed flat without losing form*. [119; meine Hervorhebung]

Auch die Kommunikation zwischen Karen und Max weist auf die fehlende Transparenz von Sprache hin, wie an dem folgenden Beispiel deutlich wird:

‘My aunt’s husband retired there from Le Mans. [...] He is dead now.’
 ‘My mother’s sister has just died.’
 ‘Your aunt? So many aunts have lately died. Look at Naomi’s.’
 ‘I had been staying with her the month before.’
 ‘Then you must be sorry,’ said Max. He looked un-understandingly at her, but his dark startled pupils softened with gentleness. She thought of the Chester Terrace drawing-room, blazing, that deathly evening, with sunshine, into which he had not come. ‘I was more frightened,’ she said. ‘It seemed to crack my home.’ ‘Did it?’ said Max. ‘I did not care for my uncle, but I remember very well when he died.’ [135f.]

Das oben zitierte Gespräch beginnt als eine Aneinanderreihung von Aussagen, die sich scheinbar nur durch Assoziation auf die vorangegangene Äußerung ergeben. Es entsteht der Eindruck, als ob eine Aussage die nächste hervorrufe, ohne daß die Figuren den Worten des anderen eine Signifikanz beimessen können. Der Tod von Karens Tante erscheint in Max' Augen nicht bedeutsamer als der Tod seines Onkels, wie seine Körpersprache verdeutlicht. Karen wiederum ist nicht in der Lage, die Bedeutung der für sie einschneidenden

⁴² "Desire is beyond conscious articulation, for it is barred or repressed from articulation." [Grosz 64f.].

Erfahrung in Worte zu fassen. Die Realität läßt sich durch sprachliche Zeichen nicht einfach vermitteln. Sprache erscheint vielmehr autoreferentiell. Wie die Kette von Assoziationen innerhalb des Gespräches verdeutlicht, verweisen Signifikanten nicht auf die dazugehörigen Signifikate, sondern rufen ihrerseits neue Signifikanten hervor. Kommunikation stellt sich in *The House in Paris* nicht als Austausch von Mitteilungen dar, sondern als ein mühsames Ringen um Verständigung. Die Zirkularität des Dialogs – das Gespräch beginnt und endet mit dem Hinweis auf den Tod von Max' Onkel – deutet auf die Vergeblichkeit des Bemühens um Verständigung hin. Am Ende der Unterhaltung sind die Figuren einander kein bißchen näher gekommen. Ihre Kommunikation bleibt an der Oberfläche und erweist sich somit als leeres Sprechen.

Auch die Kommunikation zwischen Karen und Ray Forrestier, den sie nach Max' Selbstmord und der Geburt ihres illegitimen Sohnes Leopold heiratet, ist von unüberwindlichen Verständigungsbarrieren gekennzeichnet. Das einzige Gespräch zwischen den Eheleuten, das im Text zitiert wird, ist signifikanterweise ein "stummer Dialog", der zwar in dieser Weise nie wirklich stattfindet, aber ihr Zusammenleben und ihre Beziehung determiniert. Gegenstand dieser unausgesprochenen Kommunikation sind Karens vergeblicher Wunsch, ihre Affäre mit Max und ihre daraus resultierende Mutterschaft ungeschehen zu machen, um zum Ausgangspunkt ihrer Beziehung zu Ray zurückzukehren, sowie Rays erfolglose Bemühungen, Karen zu einer Akzeptanz von Leopolds Existenz zu bewegen [cf. 216ff.]. Obwohl es in den tatsächlich stattfindenden Dialogen scheinbar keine Unstimmigkeiten gibt, bleibt dieser ungelöste Konflikt unter der Oberfläche ihrer Gespräche bestehen und weist auf die Künstlichkeit der Harmonie hin. So ist selbst das Schweigen zwischen den Eheleuten von dem erfüllt, was unausgesprochen bleibt: "the vital silence between Karen and Ray" [219]. Die Strategie der Konfliktvermeidung, die beide in ihrem Zusammenleben praktizieren, führt zu Kommunikationsstörungen, die scheinbar behoben werden könnten, wenn das "Unaussprechliche" zum Gegenstand ihrer Kommunikation gemacht würde. Kommunikationsstörungen ergeben sich hier jedoch nicht nur aufgrund der Tatsache, daß der unterschwellige Konflikt nicht durch Metakommunikation bewältigt wird und damit das Verhältnis zwischen den KommunikationspartnerInnen fortwährend belastet.⁴³ Der stumme Dialog ist vielmehr selbst ein Beispiel für die gestörte Kommunikation der Figuren. Eine Analyse der Strukturen, die dem stummen Dialog zugrunde liegen, verdeutlicht,

⁴³ Psychologische Modelle zwischenmenschlicher Kommunikation gehen davon aus, daß – im Idealfall – Kommunikationsstörungen durch Metakommunikation behoben werden können. Cf. Schulz von Thun 91f.; Delhees 45, 311f.

daß die Kommunikationsstörungen zwischen den Figuren selbst durch Metakommunikation nicht behoben werden könnten.

Sowohl von seiner Makro- als auch von seiner Mikrostruktur ist der Dialog zirkulär. Er endet nicht nur mit denselben Äußerungen, mit denen er begonnen hat, auch innerhalb des Dialogs wiederholen sich einzelne Satzkonstruktionen, in denen nur ein Satzelement durch ein anderes ausgetauscht worden ist ("SHE: Because Max loved me?"; "SHE: Because I loved Max."; "SHE: Because you love me?"). Signifikanten werden auf diese Art und Weise aus ihrem bisherigen Zusammenhang gelöst und in einen neuen Kontext gestellt. Aussagen werden in Fragen umgewandelt ("SHE: All I want is for us to be alone."; "HE: We are not alone."; "SHE: Why can't we be alone?") und Fragen in Aussagen ("SHE: Because you love me?"; "HE: But I love the whole of you."). Aussagen werden durch die Umwandlung in Konditionalsätze in Frage gestellt ("SHE: If you loved me as you used to"). Die Bedeutung einzelner Aussagen wird durch spätere Äußerungen modifiziert ("SHE: I don't remember. I never remember."; "HE: It is you who remember."). Die Auseinandersetzung der Figuren erscheint als ein ständiger, nicht abzuschließender Prozeß der Bedeutungszuweisung, der sich in der Zirkularität des Dialogs manifestiert.

Die Kommunikationsstörungen zwischen Karen und Ray lassen sich folglich durch Sprache (Metakommunikation) nur eingeschränkt beheben. Wenn der Konflikt zwischen den Eheleuten wirklich zu bewältigen ist – das offene Ende des Romans läßt diese Frage unbeantwortet – geschieht dies weniger durch Worte als vielmehr durch Rays Handeln (er sucht Leopold an Karens Stelle auf, um ihn zu seiner Mutter zu bringen).

In dem stummen Dialog manifestiert sich nicht nur das Scheitern der Verständigung zwischen den Figuren. Auch auf seiten der Lesenden entsteht durch die oben analysierten Strukturen des Dialogs eine Verzögerung im Prozeß der Sinnkonstitution. In diesem Diktisch sprachlicher Zeichen ist für die Lesenden die Bedeutungszuweisung nur erschwert möglich. Da die Figurenrede ohne Eingriff oder Kommentar der Erzählerin reproduziert wird – eine Äußerung folgt auf die nächste, selbst die Inquitformeln bestehen nur aus Pronomina – sind die Lesenden bei der Deutung dieses Wortwechsels vollkommen auf sich allein gestellt. Die Verständnisbarrieren auf der Ebene der Figuren (Kommunikationsniveau N 1) werden auf das Kommunikationsniveau N 2 (zwischen Erzählinstanz und Lesenden) transponiert und damit hervorgehoben.

Kommunikationsstörungen in *The Death of the Heart*

Auch in *The Death of the Heart* sind Kommunikationsstörungen für das erzählte Geschehen relevant. Bereits bei der Analyse der leidenschaftslosen Ehe zwischen Anna und Thomas Quayne ist deutlich geworden, daß ihre Kommunikation sich auf ein Minimum beschränkt. Die wenigen Gespräche, die sie führen, entwickeln sich zum großen Teil aus Thomas' Bemühungen, denen Anna nur aus einem Gefühl der Verpflichtung heraus Folge leistet: "I really ought to go down and talk to Thomas." [30] In den Gesprächen mit Thomas versucht Anna ständig, eine Erörterung des Zustands ihrer Ehe zu vermeiden. Wie jedoch schon die Untersuchung der Geschlechterbeziehungen in *The Death of the Heart* gezeigt hat, vermittelt Anna mit Hilfe ihrer Körpersprache, daß ihr an Intimität wenig gelegen ist.⁴⁴ Die Kommunikation zwischen Thomas und Anna ist nur an der Oberfläche – d.h. auf der verbalen Ebene – ruhig und emotionslos. Auf der nonverbalen Ebene dagegen findet ein beständiger Kampf um das Zustandekommen bzw. Verhindern von körperlicher Nähe statt.

Die Kommunikation der beiden Ehepartner wird in besonderem Maße von dem bestimmt, was sie einander nicht mitteilen können. So spart Anna ihren gesamten persönlichen Gefühlsbereich aus.⁴⁵ Vor allem kann sie mit Thomas nicht über die Auswirkungen sprechen, die das Scheitern der Beziehung zu ihrem früheren Geliebten Robert Pidgeon auf sie gehabt hat und die für ihre Gefühlskälte verantwortlich sind. Offenheit impliziert das Risiko des Verletztwerdens, dem Anna durch den vollständigen Rückzug auf sich selbst zu entgehen versucht. Auch Thomas unterläßt es, sich mit Anna über die Dinge auszusprechen, die für ihr Zusammenleben relevant sind. So äußert er erst am Ende des Romans seine Abneigung gegen Annas Schützling Eddie sowie sein Mißfallen über dessen häufige Besuche im Hause der Quaynes [cf. 306]. Für seine Gefühle zu Anna gibt es dagegen keine Ausdrucksmöglichkeit. Thomas' Versuche, ein Gespräch über den Zustand ihrer Ehe herbeizuführen ("I'm never with you" [37]), werden von Anna zumeist erfolgreich abgewehrt ("Darling, don't be neurotic. I have had such a day." [37]). Die mangelnde Kommunikationsfähigkeit der Quaynes verursacht bzw. verdeutlicht das Scheitern dieser Geschlechterbeziehung.

⁴⁴ Cf. Kapitel 3.3.

⁴⁵ Annas Verslossenheit steht im Widerspruch zu dem sonst als typisch weiblich dargestellten Kommunikationsverhalten. So weisen soziolinguistische Untersuchungen darauf hin, daß Männer in ihrem privaten Bereich eher wortkarg sind, während Frauen ihre Gedanken und Gefühle anderen gegenüber frei äußern.

Anna findet Kompensation für die Kommunikationsarmut innerhalb ihrer Ehe in den Gesprächen mit St Quentin. Paradoxerweise beginnt der Roman, in dem das Miteinander der Figuren weitestgehend von Kommunikationsstörungen geprägt ist, mit einem langen Dialog zwischen Anna und St Quentin. Im Verlauf eines ausgedehnten Spaziergangs im winterlichen Regent's Park erläutert Anna, wie es dazu gekommen ist, daß Portia nun im Haus der Quaynes lebt [cf. 8ff.]. Während Anna eine Unterhaltung mit Thomas häufig zu vermeiden versucht, brennt sie hier darauf, sich St Quentin mitzuteilen. Offensichtlich fällt es Anna leichter, sich St Quentin gegenüber zu öffnen, da die Beziehung zu ihm jeglichen körperlichen Kontakt ausschließt und auf diese Art und Weise nicht mit dem Bedürfnis nach Distanz kollidiert, das beide Figuren gleichermaßen haben. Die Beziehungsdefinition, um die Thomas in jeder Kommunikationssituation mit Anna aufs neue ringt, ist in diesem Fall von vornherein in gegenseitigem Einvernehmen festgelegt. Die vordergründig erfolgreiche Kommunikation zwischen Anna und St Quentin steht somit in Widerspruch zur Intimität ihrer Beziehung. Verständigung scheint in *The Death of the Heart* nur noch in den Beziehungen möglich zu sein, die eine gewisse Distanz nicht überschreiten: "they were riveted not to each other but to what Anna said." [7] Ein wahrer Austausch findet jedoch nicht statt. St Quentins Strategie, sich hinter einer Fassade zu verbergen, verhindert jeglichen Eingriff in seine Privatsphäre. Die Gespräche mit ihm bleiben an der Oberfläche und erweisen sich folglich als leeres Sprechen: "I never do want to know, really, what anyone thinks." [8] Dennoch verschafft Anna das Gespräch mit St Quentin über Portia große Erleichterung. Aufgrund der Interaktionsarbeit⁴⁶, die St Quentin im Verlauf der Unterhaltung leistet – er ermuntert Anna zum Weiterreden, äußert Interesse an der Geschichte und Verständnis für Annas Position, ohne seine eigene Person in den Vordergrund zu rücken – stellt er ein geeignetes Publikum für Annas Selbstinszenierung dar. So erscheint der Dialog über weite Strecken als ein Monolog.

Die Harmonie, die das Kommunikationsverhältnis zwischen Anna und St Quentin kennzeichnet, steht in krassem Gegensatz zu der gestörten Kommunikation, die Anna mit allen anderen Figuren hat. Insbesondere zwischen den Quaynes und der jungen Portia kommt es

Cf. Sattel 118ff. Bei Bowen zeigt sich jedoch immer wieder, daß scheinbar geschlechtsspezifisches Kommunikationsverhalten sich den Figuren des jeweiligen Geschlechts nicht eindeutig zuschreiben läßt.

⁴⁶ An der Figur des St Quentin zeigt sich aufs neue, daß in Bowens Texten scheinbar geschlechtsspezifisches Kommunikationsverhalten nicht eindeutig den weiblichen bzw. männlichen Figuren zuzuordnen ist. So wird in soziolinguistischen Untersuchungen das für das Gelingen der Kommunikation effizientere Interaktionsverhalten den Frauen zugeschrieben. Cf. Pamela M. Fishman, "Interaction: The Work Women Do," *Language, Gender and Society*, ed. Barrie Thorne, Cheri Kramarae, Nancy Henley (Rowley, Mass.: Newbury, 1983) 89-101.

zu keiner Verständigung. Die dargestellten Begegnungen dieser Figuren mit der dazugehörigen Kommunikationsverpflichtung erweisen sich für alle Beteiligten als eine unangenehme, wenngleich unumgängliche Situation. Annas und Thomas' angestrenzte Bemühungen, eine Unterhaltung mit Portia in Gang zu bringen, entspringen nicht einem wirklichen Interesse an dem jungen Mädchen, so daß sie mit ihr außer Belanglosigkeiten nichts austauschen können.

Verbale Kommunikation in *The Death of the Heart* ist somit losgelöst von seiner Funktion als soziales Geschehen, das Beziehungen zu anderen ermöglicht und fördert. Die Vereinzelung des Individuums kann vielmehr auch im Gespräch nicht überwunden werden. Die Struktur, die Kate Fullbrook für die Kommunikation der Figuren bei Katherine Mansfield konstatiert, ist auch für Bowens Texte relevant: "Dialogue is seen more and more as a crude and blind gesture across an abyss from one masked and terrified individual to another."⁴⁷

Die Kommunikationsstörungen zwischen Portia und den Quaynes sind aber auch Folge ihrer unterschiedlichen Klassenzugehörigkeit. Portias "natural way [to] say things" [54] steht in Kontrast zu Annas Unaufrichtigkeit, die in ihren Kreisen üblich und akzeptabel zu sein scheint. Verzweifelt bemüht sich Portia, die Kommunikationsregeln der *upper middle-class* zu durchschauen und die Ursache für die offensichtliche Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem zu finden⁴⁸:

In her home life (her new home life) with its puzzles, she saw dissimulation always on guard; she asked herself humbly for what reason people said what they did not mean, and did not say what they meant. She felt most certain to find the clue when she felt the frenzy behind the clever remark. [59]

Die Aussagen der Figuren lassen keinen Rückschluß auf ihre wahren Gedanken und Gefühle zu, welches ein gewichtiger Grund für die Schwierigkeiten der jungen Portia ist, sich in ihrer Umgebung zurechtzufinden. Bedeutungszuweisung erweist sich auch in *The Death of the Heart* als eine schwierige Aufgabe. Die mangelnde eindeutige Referenz

⁴⁷ Kate Fullbrook, *Katherine Mansfield* (Brighton: Harvester Press, 1986) 88f.

⁴⁸ Wie bei Portia äußert sich auch Major Brutt's Außenseiterrolle insbesondere darin, daß er die in Annas Kreisen üblichen Höflichkeiten, hinter denen sich nicht unbedingt Aufrichtigkeit verbirgt, für bare Münze nimmt:

That last night, the Quaynes, seeing him out, had smiled and said heartily: 'Come again.' He took it that people meant what they said – so here he was, coming again. [86f.]

'I've come crashing round here,' Major Brutt said to Portia. 'Disturbing your brother a bit, I'm afraid. But your sister-in-law had very kindly said –' 'Oh, I'm sure she did really mean it,' said Portia. [96].

zwischen Signifikant und Signifikat zeigt sich in dem folgenden Dialog zwischen Anna und Portia:

[Anna] looked up the stairs and said: ‘[...] You got back yesterday evening, didn’t you?’
 ‘Yes, yesterday.’
 ‘And you enjoyed yourself frightfully?’
 ‘Oh, yes; I did, Anna.’
 ‘You said so in your letters, but we did hope you did. Have you seen Matchett?’
 ‘Oh, yes.’
 ‘Yes, you naturally would have: I was forgetting you got back yesterday.’ [236; meine Hervorhebung]

Selbst die nonverbale Kommunikation ist keine verlässliche Quelle für die Befindlichkeit der anderen. Körpersprache wird in *The Death of the Heart* zunehmend für Posen und Maskierungen eingesetzt, deren Aussage darüber hinwegtäuscht, was in der Figur wirklich vorgeht. Das Signifikat, das dem körpersprachlichen Signifikanten zugewiesen werden kann, entspricht häufig nicht der wahren Befindlichkeit der Figur, wie die Erzählerin deutlich macht:

But during the conversation about Pidgeon, Anna had felt [Portia’s] dark eyes with a determined innocence steal back again and again to her face. Anna, on the sofa in a Récamier attitude, had acted, among all she had had to act, a hardy imperviousness to this. [49]

Insbesondere Annas Selbstinszenierungen werden von solchen ”preziösen Gesten und Haltungen”⁴⁹ bestimmt. Die Inauthentizität ihrer Manierismen manifestiert sich darin, daß sie von anderen imitiert werden können.⁵⁰ Portias Körpersprache dagegen ist unkontrolliert und fungiert zumeist als ”nonverbal leakage”⁵¹. Ihre Außenseiterrolle der armen, geduldeten Verwandten offenbart sich in ihrem ständigen Ringen um gesellschaftlich konformes Verhalten. So versucht Portia selbst ihre Körpersprache anzupassen, vor allem ihre Blicke, die in ihrer Umgebung Befremden auslösen. Nur mit Figuren, die sich in einer ähnlichen Außenseiterrolle befinden (Major Brutt, Eddie, Matchett), ist Portia in der Lage,

⁴⁹ Korte, *Körpersprache in der Literatur* 179.

⁵⁰ So hat Eddie Annas Posen durchschaut, wie er in einer Parodie deutlich macht:

Eddie posed himself, leaning sideways on one elbow with Anna’s rather heavy nonchalant grace. He drew his fingers idly across his forehead, putting back an imaginary wave of hair. Seeming to let the words drop with a charming reluctance, he began: “Now Eddie, you mustn’t be cross with me. This bores me just as much as it bores you. But I feel –” [103].

⁵¹ Dieser Terminus bezeichnet nonverbales Verhalten, das ”entgegen verbaler Beteuerungen die wahren Gefühle und Gedanken einer Person erkennen läßt.” [Korte, *Körpersprache in der Literatur* 35].

frei und uneingeschränkt zu kommunizieren. Insbesondere die Gespräche mit Eddie helfen dem jungen Mädchen zunächst, sich in der Welt der Quaynes zurechtzufinden. Sie glaubt, daß Eddie der einzige ist, der wirklich ehrlich mit ihr ist und dessen Worten sie vertrauen kann. Am Ende des Romans muß sie jedoch erkennen, daß es auch bei ihm eine Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem gibt:

After some time [Eddie] said: [...] ‘What awful things we said. [...] Did I hurt you, darling? Whatever I said, I swear I didn’t mean. What did I say?’
 ‘You said you hadn’t meant some other things you had said.’
 ‘Well, nor did I, I expect – Or were they things you set store by?’
 ‘And you said there were things you didn’t like about us,’ said Portia, keeping her face away.
 ‘That’s not true, across my heart. I think we are perfect, darling. But I’d much rather you knew when I didn’t mean what I said, then we shouldn’t have to go back and put that right.’ [211]

Die Erkenntnis, daß sie selbst Eddies Aussagen nicht uneingeschränkt Glauben schenken darf, ist eine schmerzliche Erfahrung für Portia. Wie Emmeline in *To the North* sehnt sie sich nach der sprachlosen Verständigung, die die Beziehung zu ihrer Mutter Irene auszeichnete [cf. 56]. Eine solche unmittelbare Kommunikation, die zunächst auch mit Eddie möglich zu sein schien (“he and she were one without any touch” [86]), erweist sich jedoch – wie in allen anderen Romanen – als illusorisch.

Die Analyse der Kommunikationsstörungen zwischen den Figuren ergibt das folgende Bild zwischenmenschlicher (Kommunikations-)Beziehungen. Die Figuren in Bowens Texten sind unfähig, die Kluft, die zwischen ihnen herrscht, durch Kommunikation zu überbrücken. Die Unergründlichkeit der eigenen Subjektivität macht es in vielen Situationen unmöglich, sich dem anderen mitzuteilen. Die Verletzlichkeit des Selbst erfordert es, sich hinter einer Maske zu verbergen, so daß die Diskrepanz zwischen Gemeintem und Gesagtem sowie zwischen gesendeter und empfangener Nachricht zu Kommunikationsstörungen führt. Selbst auf der Ebene der nonverbalen Kommunikation, die im allgemeinen eine verlässliche Quelle für die Gefühle des Individuums darstellt, kommt es nur in Ausnahmefällen zu einer Verständigung zwischen den Figuren. Eine bewußt kontrollierte Körpersprache verstellt den Blick auf das Innere der Figur. Auf der verbalen Ebene hingegen bestehen sogar zwischen den Liebenden gravierende Kommunikationsschranken. Kommunikationsverweigerung gibt dabei Auskunft über die Machtstrukturen der Beziehungen. Nicht nur das offensichtliche Fehlen einer gemeinsamen Sprache, sondern auch die Ausdrucksschwierigkeiten, die in der Struktur des sprachlichen Zeichensystems

begründet liegen, wecken – insbesondere in den weiblichen Figuren – den Wunsch nach einer ‘sprachlosen’ Verständigung, die mit dem Wunsch nach der imaginären Einheit mit dem anderen einhergeht. Die Texte machen jedoch immer wieder deutlich, daß nach dem Eintritt in die symbolische Ordnung eine solche vorsprachliche Übereinkunft nicht mehr möglich ist. Beziehungen entstehen und entwickeln sich dann nur noch durch sprachliche Auseinandersetzung. Innerhalb der Sprache ist das Subjekt jedoch nie vollständig präsent, so daß sich die eigene Subjektivität durch Sprache nicht oder nur in begrenztem Maße vermitteln läßt. Die daraus resultierende Unmöglichkeit, sich dem anderen ganz und gar mitzuteilen, führt zum Kommunikationsbruch und letztendlich zum Bruch der Beziehungen. Dies trifft bei Bowen insbesondere auf die Geschlechterbeziehungen zu. In den Texten zeigt sich, daß selbst zwischen Liebenden keine sprachlose Übereinkunft möglich ist. Das Scheitern der Geschlechterbeziehungen findet somit nicht nur seinen Ausdruck in den dargestellten Kommunikationsstörungen, sondern wird auch durch die Unüberwindbarkeit der Verständigungsbarrieren verursacht.

4 Strukturen erzähltechnischer Negativität

4.1 *Death-in-Life* – Negative Bildlichkeit

Die thematische Negativität, die für Bowens Werk charakteristisch ist, wird in einer negativen Bildlichkeit reproduziert. Bilder des Todes durchdringen in allen Romanen die Darstellung der erzählten Wirklichkeit. Der Tod erweist sich bei Bowen nicht nur als Negation des Lebens, sondern manifestiert sich auch als signifikanter Teil der Existenz. Dieser Aspekt des *death-in-life* hat jedoch keine religiösen Konnotationen, sondern ist vielmehr Ausdruck der allgemeinen Sinnkrise in der modernistischen Literatur. Ronald Schleifer spricht in diesem Zusammenhang von der "modernist recognition of death without transcendental meaning, without signification beyond itself, simply, materially, and unavoidably *there*."¹ Wie bei anderen AutorInnen der Moderne wird auch in Bowens Texten jegliche transzendente Bedeutung in bezug auf den Tod negiert: "a 'sense' of death that developed in the modernist era in terms of a *material* apprehension or conception, [...] a conception of *negative materiality*."² Die Auflösung von sinnstiftenden Zusammenhängen und die daraus resultierende Entfremdung und Desintegration der Figuren bei Bowen manifestiert sich in der verwendeten Todesmetaphorik.³

Insbesondere in *A World of Love* wird die Trennung zwischen den Lebenden und den Toten durch die Verwendung von negativen Schlüsselwörtern aufgehoben. Begriffe aus dem semantischen Feld 'Tod' erscheinen im Verlauf des Romans wiederholt im

¹ Ronald Schleifer, *Rhetoric and Death: The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory* (Urbana: University of Illinois Press, 1990) 9.

² Schleifer 7.

³ Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die bei Bowen häufige Verwendung von *dead* als "lexikalischem Intensivierer" [Heidi Anders, *Never say die – Englische Idiome um den Tod und das Sterben* (Frankfurt/M.: Peter Lang, 1995) 313]: "From the balcony window, she saw him stop dead, oddly, half-way down Trevor Square. He stopped dead, in the sun by the palings" [*Friends and Relations* 149]; "[Louie's] wireless [...] was by this time dead out." [*The Heat of the Day* 147]; "Alien became [St. Agatha's] dead-still tamarisks" [*The Little Girls* 86]; "The square [...] seemed dead-still." [*Eva Trout or Changing Scenes* 169].

Wie Anders darstellt, "finden sich kaum [mit den Lexemen *die, dead, death* gebildete] Idiome, die mit positiven Inhalten korrespondieren". Sie führt diesen Sachverhalt auf die "durchweg negativen Assoziationen, die der Gedanke an den Tod im Menschen weckt," zurück. [Anders 316].

Dead als lexikalischer Intensivierer koinzidiert auch bei Bowen häufig mit einer negativen Wertung. In *The Death of the Heart* beschreibt die Erzählerin, daß Anna Portia in ihrer Trauerkleidung nicht ertragen kann und sie daher sofort nach Portias Ankunft neu einkleidet. Auf Matchetts Einwand, daß junge Leute lieber das tragen, was üblich ist, verteidigt sich Anna mit der folgenden Äußerung: "'I've got her a dead white evening dress, and a black velvet one.'" [42] Wie unpassend ein weißes Abendkleid für die um ihre Mutter trauernde Portia ist, manifestiert sich implizit an der Verwendung von *dead* als Mittel der Intensivierung.

Zusammenhang mit den lebenden Figuren. So sprechen die Figuren in *A World of Love* "in a charnel tone" [11], "in a dead voice" [18], "in a stony voice" [41], antworten "with a dead smile" [86]. Antonia liegt "dead flat" in ihrem Bett, ihr Gesichtsausdruck dabei kündigt von der Entschlossenheit, "never, if so it might be, to wake at all" [11]. Die Nacht erscheint "grave-lonely" [33], die den Eingang verdeckenden Zweige werden als "dead-still" [97] beschrieben. Im Eßzimmer ist es stickig: "Air had died in here." [30]. Selbst ein Kleid hatte "its funeral" [24], und Guys alte Liebesbriefe, für die der Absender "their right grave" [140] auf dem Dachboden von Montefort gesucht hat, werden von Jane zunächst ausgegraben ("unburied" [37]) und später wieder begraben ("entomb" [54]). Jane empfindet die Zeit, die sie am Flughafen auf die Ankunft Richard Priams wartend verbringt als "dead standstill" [147]. Die Figuren sind sich ihrer Lebendigkeit offensichtlich nicht bewußt⁴: "'So you mean now you're dead.' 'In this heat, how can I know what I am?'" [12] Überhaupt stellt das Weiterlebenmüssen die Figuren vor ein größeres Problem als der mögliche Tod: "What had now happened must either kill [Lilia] or, still worse, force her to live." [50]; "so much was it one to [Lilia] whether she lived or died" [86].

Der verstorbene Guy dagegen wird als "not-dead" [45] beschrieben, als jemand, der mit dem Leben noch nicht abgeschlossen hat: "It would be long before Guy was done with life. [...] The living were living his lifetime." [45] Auch leblose Gegenstände "leben" in Montefort: "the avenue lived on as a rutted track" [9]; "a crock with a dipper lived under the Delft-crowded dresser" [21]; "two ruched taffeta cushions and a magazine-rack [...] survived from [Lilia's] few attempts to bring the room into line with her ideas." [31]; "hanging the [dress] near her window that the stuff might revive in the night air" [33]. Guys alte Liebesbriefe müssen in dem Koffer unter einem Sommerkleid, das als "muslin woman" [141] personifiziert wird, "ersticken".⁵

Doch nicht nur in *A World of Love* ist die Vorstellung allgegenwärtig, daß das Leben ständig vom Tod bedroht ist.⁶ Bereits der Beginn von *Friends and Relations*, der die

⁴ Bennett und Royle sprechen in diesem Zusammenhang von einer "uncertainty concerning the distinctions between being alive and being dead, between living as a living death and death as *modus vivendi*, as a mode of survival or living on." [Bennett / Royle 111].

⁵ In *The Death of the Heart* gräbt Eddie "ein Grab" für seinen Zigarettenstummel und "begräbt ihn lebendig" [cf. 216].

⁶ Auch auf der Ebene der *story* kommt dieser Aspekt bei Bowen zum Ausdruck. In zahlreichen Texten ereilt die Figuren ein frühzeitiger Tod: Gerald in *The Last September*, Max Ebhart in *The House in Paris*, Portias Mutter Irene in *The Death of the Heart*, Guy in *A World of Love*, Robert Kelway in *The Heat of the Day*, Eva Trout und Evas Mutter Cissie in *Eva Trout or Changing Scenes*.

Hochzeit von Laurel Studdart und Edward Tilney beschreibt, ist von Anspielungen auf den Tod durchdrungen. Das Regenwetter, das die Hochzeitszeremonie zu verderben droht, läßt zwar rechtzeitig nach, doch der Hinweis auf die naß glänzenden Gräber⁷ wirft einen düsteren Schatten auf die Darstellung der Feierlichkeiten. Nicht nur "Laurels Leben in ihrem Elternhaus scheint vorüber" zu sein [cf. 7]. Das Arrangement ihres Hochzeitsbuketts gleicht einem Grabschmuck für die Braut: "[Mrs Studdart] was looking round distractedly for a vase and soon found one, a kind of Italian *urn in which she arranged the lilies beside the bride.*" [8; meine Hervorhebung] Der Bräutigam assoziiert seine Hochzeit mit einer Exekution: "Edward was determined that his wedding, like the execution of Julien Sorel, should go off simply" [9]. Damit manifestiert sich bereits bei der erzählerischen Vermittlung der Eheschließung der negative Charakter der Geschlechterbeziehung. Lange bevor den Figuren das Scheitern ihrer Ehe bewußt wird, verdeutlicht die negative Bildlichkeit, daß das scheinbar glückliche Zusammenleben in Wirklichkeit einer Totenstarre ähnelt: "They lay side by side on their low beds *as on tombs* and were aware in the other, falling asleep, of the *same carven air of finality.* [...] A small thrill animated *the tombs.*" [21; meine Hervorhebung] Das Ehebett, Ort des intimen Geschlechterkontakts, wird bei Bowen zum Grab, die Telefonzelle, Ort der zwischenmenschlichen Kommunikation, zum "aufrecht stehenden Sarg" [cf. 118].⁸ Theodora Thirdmans Eindruck, daß ihre neue Schule ihren Eltern die Möglichkeit bietet, sich ihrer zu entledigen, ist mit folgendem Gedanken verbunden: "I am like a dog going to the lethal chamber." [34] Edwards Bitte an die Köchin, zum Abendessen nur eine Kleinigkeit ("just a bone" [26]) zu servieren, ruft bei dieser die Asoziation mit einer Leichenhalle hervor: "'As though,' thought Sylvia, 'we were a mortuary.'" [26]

Das Leben stellt sich für die Figuren in *Friends and Relations* als etwas dar, das "verfolgt" [cf. 130] werden muß, wobei der Erfolg mehr als fraglich ist. Selbst als nach langer Zeit die bisher unterdrückten Gefühle zwischen Edward und Laurels Schwester Janet an die

⁷ "When [Laurel] uncertainly smiled in the porch, against strong blasts from the organ rolling out from behind, the umbrellas were finally down; the graves glittered." [7].

⁸ Das gleiche Bild findet sich auch in *The Death of the Heart*: "He went into the upright telephone coffin." [298] In *Eva Trout or Changing Scenes* überreicht Constantine Eva Blumen in "a florist's box the size of an infant's coffin" [262].

Oberfläche kommen, bedeutet dies für die Figuren keinen Ausbruch aus ihrem erdrückenden Leben:

The dear monotony of [Janet's] life, rising, covered what was to him *her drowning face*. Oblivion of her, of her whole look and her last look, had established itself in sleep with him; become, *if he were entombed, entombed here with him*; become the intimate of his spirit. Became [sic!] his very spirit itself that travelled about his cloudy idea of her form like a blind hand, without regret or desire. [150; meine Hervorhebung]

Auch in *Eva Trout or Changing Scenes* manifestiert sich an der verwendeten Bildlichkeit, welcher negativen Effekt Constantines Versuch, Eva eine Position innerhalb der dominanten Geschlechterordnung zuzuweisen, auf sein Mündel hat: "There's a good deal *here*," [Constantine] went on, pressing down on the file as one might on a tomb, "that I don't see that you and I need to go into." [37]

Die Grenze zwischen Leben und Tod ist bei Bowen fließend, ein Aspekt, der insbesondere bei der Beschreibung von Friedhöfen zum Ausdruck kommt:

The straight sunny tombstones looked *sociable*, fresh wreaths were laid on the *breasts* of the graves. You could almost see *the dead sitting up holding their flowers*, like invalids on a visiting-day, waiting to hear the music. *Only the very new dead*, under raw earth with no tombstones, *lay flat in despair*: on one grave a whole mass of flowers had wilted; no one had had the heart to put any more. [*To the North* 59f.; meine Hervorhebung]

Die "Aktivierung" der Toten⁹ steht in Kontrast zu der Erstarrung, in der sich viele Figuren in Bowens Werk befinden.¹⁰ In *To the North* wird eine Verbindung zwischen Emmelines

⁹ Auch in *The Hotel* bringt die Beschreibung des Friedhofs eine solche Aktivierung der Toten zum Ausdruck. Die Gräber erscheinen nicht als *Ruhestätte* der Verstorbenen. Die Anthropomorphisierung der Gräber verdeutlicht vielmehr den fließenden, unbestimmbaren Übergang zwischen Leben und Tod:

The cemetery seemed quite deserted. [...] In spite of the brooding repose of the trees a hundred little shrill draughts came between them, and spurting across the graves made the decorations beloved of Cordelia creak and glitter. A wreath of black tin pansies swung from the arm of a cross with a clatter of petals, trailing colourless ribbons; a beaded garland had slipped down slantwise across the foot of the grave. Candles for the peculiar glory of the lately dead had been stuck in the unhealed earth [...]. Above all this uneasy rustle of remembrance, white angels poised forward to admonish. The superlatives crowding each epitaph hissed out their '*issimi*' and '*issime*' from under the millinery of death. Everywhere, in ribbons, marbles, porcelains was a suggestion of the *salon*, and nowhere could the significance of death have been brought forward more startlingly. [99]

Eine solche säkulare Beschreibung des Friedhofs findet sich auch in *The Death of the Heart*:

The cemetery, overlooked by windows, has been out of touch with death for some time: it is at once a retreat and a thoroughfare not yet too well known. One or two weeping willows and tombs like stone pavilions give it a prettily solemn character, *but the gravestones are all ranged round the walls like chairs before a dance*, and half way across the lawn *a circular shelter looks like a bandstand*. [50; meine Hervorhebung].

Schlafzimmer und einer Totenkammer hergestellt, die nicht nur einen erzählerischen Vorgriff auf das tragische Ende der Figur impliziert:

[Cecilia] looked into Emmeline's room, which, with counterpane drawn up over the pillow, looked *shrouded*, as though no one slept here now. A friend's room with its air of guarding a final secret is like a *death-chamber*; here, still unknown, the sleeper *seems many times to have died*. [132; meine Hervorhebung]

Wenn Portia in *The Death of the Heart* nach der schmerzlichen Erfahrung, daß Anna ihr Tagebuch gelesen hat, von der Erzählinstanz mit einer Leiche verglichen wird, ist auch dies nicht nur ein Verweis auf den Titel des Romans, der – wie in der Bowenkritik im allgemeinen gedeutet wird – das Schicksal bezeichnet, das das junge Mädchen im Verlauf des Textes erleidet: "Like a girl who has finished the convulsions of drowning [Portia] floated, dead, to the sunny surface again. She bobbed in Lilian's wake between the buses with the gaseous lightness of a little corpse." [268] Bereits zu Beginn des Romans beschreibt die Erzählerin, daß Portia in ihrem Bett wie in einem "Sarg der Stille" [cf. 85] liegt. Die negative Bildlichkeit verdeutlicht auch in diesem Roman die ständige Bedrohung des Selbst durch Desintegration.¹¹ Der Zusammenhang zwischen Todesmetaphorik und Selbstauflösung wird in der Beschreibung eines leer stehenden Hauses explizit:

The front top bedrooms here were like convent cells, with outside shutters hooked back. Their walls were mouldy blue like a *dead sky*, and looking at the criss-cross cracks in the ceiling one thought of holiday people waking up. [...] These rooms, many flights up, were a *dead end*: the *emptiness*, the feeling of *dissolution* came upstairs behind one, blocking the way down. Portia felt she had climbed to the very top of a tree *pursued by something that could follow*. [196; meine Hervorhebung]

Auch die Formulierungen in Eddies Brief rufen nicht nur die Assoziation Portias mit einer "childbride of Death"¹² hervor. Die Bilder des Todes, die der Frühjahrsputz in Windsor Terrace bei Eddie auslöst, manifestieren auch die Auflösung verbindlicher Sinnsysteme, in diesem Fall der Familie:

¹⁰ Die Erstarrung der Figuren bei Bowen manifestiert sich nicht nur in der verwendeten Todesmetaphorik. Auch andere Bilder verdeutlichen, daß die Existenz vieler Figuren einer "life-illusion" [*A World of Love* 89]) gleicht: "By now the upper court was in shadow, [the players] all flickered against the dark screen of the trees *like figures cut out of light green velvet*." [*The Last September* 48; meine Hervorhebung]; "the family sealed in lamplight, secure and bright *like flowers in a paperweight*" [*The Last September* 33; meine Hervorhebung].

¹¹ Auch in *Eva Trout or Changing Scenes* kommt dieser Aspekt durch das Bild des Todes zum Ausdruck: "Make-up staled and caked on [Iseult's] face by the long day gave her the feel of wearing her own death-mask." [67].

¹² Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 124.

I rashly went round to Windsor Terrace to get back that red scarf, and it was *as if you had all died* of the plague and Matchett was disinfecting it after you. [...] I felt your *corpses* must be laid out in the drawing-room, which was all sheets. [...] It felt odd, while I was in the drawing-room, to know I wouldn't hear you scuttering on the stairs. Everything really had a *charnel* echo and I said to myself, '*She died young.*' [151; meine Hervorhebung]

Nur den Kindern ist es bei Bowen überhaupt möglich, sich aus einer Existenz zu befreien, die dem Tod näher kommt als dem Leben: "[Anna] would feed on this morning, making her strong young growth, like a tree, from the very thought of ruin." [152] Dieser Aspekt kommt auch in *The House in Paris* in einem Dialog zwischen Mme Fisher und Karens Sohn Leopold zum Ausdruck. Als Mme Fisher versucht, Leopold seine Möglichkeiten aufzuzeigen, gebraucht sie ein ähnliches Bild: "To find oneself like a young tree inside a tomb is to discover the power to crack the tomb and grow up to any height." [203] Auch Jeremy in *Eva Trout or Changing Scenes* ist in der Lage, sich selbst aus dem Grab zu befreien: "Who had opened the sluice-gates, let through this roaring? The boy, doing so by the same act by which he heaved the lid from his tomb of silence?" [233]

Neben dieser Todesmetaphorik gibt es weitere Beispiele negativer Bildlichkeit in Bowens Werk. Auffällig ist der häufige Gebrauch des Wortes "nothing", das z.B. in *A World of Love* nahezu auf jeder Seite zu finden ist. "Nothing" wird dabei mit dem assoziiert, was sich jeglicher Identifikation widersetzt, in *A World of Love* die Subjektivität der Figur: "But if not the Beloved, what was Lilia? Nothing. Nothing was left to be." [96] Die Bedeutung des Wortes "nothing" liegt bei Bowen nicht nur in seiner Entsprechung "not anything". "Nothing" verweist auch auf die völlige Leere, "nothing" als "nothingness". Diese Bedeutung klingt in diversen Textbeispielen an: "Nothing stood behind anything." [88]; "'But for the future,' [Antonia] said, we'd have nothing left." [141] und wird in dem folgenden Satz sogar explizit: "Had [the letters] conjured themselves into nothingness?" [119] In Verbindung mit der Todesmetaphorik wird "nothing" zum Ausdruck eines Nihilismus: "Nothing now interposed between Antonia and the grave-lonely night."

Der unbestimmbare, fließende Übergang zwischen dem Leben und dem Tod sowie die Bedrohung durch das Nichts stehen in Zusammenhang mit einem weiteren

negativen Bild: "dissolution".¹³ Sowohl Personen als auch Dinge scheinen sich in den Texten aufzulösen: "Dissolution flowed through the chiffon and [Lady Latterly's] limbs as she linked what was left of an arm through dissolving Mamie's." [*A World of Love* 65]; "the eating-out of rust through the last paint gave the gates [...] more than their daytime aspect of dissolution" [74]; "the harsh-grained oak had gone into dissolution" [79]; "what might be the acquaintanceship of their bodies seemed by this moment to be dissolved to nothing" [140]. Auch Cecilia in *To the North* fühlt sich von Selbst-Auflösung bedroht: "She dissolved like breath on a mirror and trailed away like an echo when nobody speaks again" [133].

Von Auflösung bedroht ist nicht nur die Subjektivität der Figuren. Die Beziehung zwischen einer zentrierten und kontinuierlichen Identität und einer stabilen, geordneten Welt, die den realistischen Text kennzeichnet, ist vielmehr unwiderruflich zerbrochen. Die voranschreitende Auflösung verbindlicher Sinnsysteme, die die Krise der Moderne begründet, wird bei Bowen durch das Schlüsselwort "dissolution" rekapituliert.¹⁴

In Zusammenhang mit dieser destabilisierten Situation des Individuums steht auch die Tiermetaphorik bei Bowen, die insbesondere in *The Death of the Heart* hervorsteht, wo nahezu alle Figuren wiederholt mit einem Tier gleichgesetzt werden.¹⁵ Diese Bildlichkeit trägt der Erkenntnis der Moderne Rechnung, daß es eine scheinbar angeborene Moralität des Menschen nicht gibt und sie stattdessen von der Einsicht in die fundamentale Animalität der menschlichen Natur ersetzt werden muß. Die Dezentrierung der Subjektivität geht einher mit dem Verlust der zentralen Stellung des Menschen innerhalb der Schöpfung. Das in der menschlichen Rationalität begründete Überlegenheitsgefühl weicht in der Moderne der Einsicht, daß das Individuum unbewußten, irrationalen Triebkräften unterworfen ist.¹⁶ So wird auch in *The Death of the Heart* das Individuum nicht mehr in Opposition zum Tier gesehen. Vielmehr stellt sich die Subjektivität in einer Weise dar, die Bennett und Royle

¹³ In der oben analysierten Textstelle aus *The Death of the Heart*, die ein leer stehendes Haus beschreibt, ist der Zusammenhang zwischen dem Tod, dem Nichts und einer drohenden Auflösung evident.

¹⁴ Auch Hildebidle sieht den Begriff der Auflösung für Bowens Werk als signifikant an:

It is no wonder that Bowen so insists upon the word *dissolution*. One might more accurately speak of *dissolutions*; for the effects are various and all-encompassing. What dissolves is not just the world of visible signs and landmarks. [...] Memory and imagination, and even language itself begin to dissolve, since they have no visible materials to work upon, to be prompted by, and to be tested against. [Hildebidle 95f.].

¹⁵ Eine Auflistung der diversen Vergleiche zwischen den Figuren und unterschiedlichen Tieren ist bereits bei Bennett und Royle vorhanden. Cf. Bennett / Royle 66f.

¹⁶ Cf. Richard Sheppard, "The Problematics of European Modernism," *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*, ed. Steve Giles (London: Routledge, 1993) 1-51, 20ff.

als "fractured by forms of an ahuman otherness, inhabited by lacunary forces and effects"¹⁷ definieren.

¹⁷ Bennett / Royle 66.

4.2 *Resisting the Reader* – Illusionsstörungen und erschwerte Rezeption

Bei der Betrachtung der Bowenschen Texte, insbesondere der späteren Romane, wird in der Sekundärliteratur stets auf den befremdlichen Sprachgebrauch hingewiesen, der für Bowen typisch ist.¹ Mißachtung der normalen Syntax, Inversionen, Einschnitte in den Satzstrukturen an den für das Verständnis wichtigen Stellen sowie unzählige einfache und doppelte Verneinungen kennzeichnen in auffälliger Weise den Stil der Autorin und sind als "Bowenisms"² in die Sekundärliteratur eingegangen. Während diese rezeptionserschwerende Oberfläche der Romane in der Sekundärliteratur zumeist als "annoyance [...] to the reader"³ angesehen wird, gibt es meiner Meinung nach bei Bowen einen Zusammenhang zwischen den stilistischen Eigenheiten bzw. erzähltechnischen Verfahren und der Thematik der Texte.⁴

Die wirkungsästhetischen Vertextungsverfahren dürfen daher bei der Betrachtung der Bowenschen Texte nicht unbeachtet bleiben.⁵ Die Unbehaglichkeit, die die Texte bei vielen RezipientInnen auslösen⁶, ist als eine wesentliche Wirkungsstruktur anzusehen. Bowens Romane widersprechen in mancherlei Hinsicht dem Prinzip der Leserfreundlichkeit und erweisen sich daher in viel stärkerem Maße als "writable texts"⁷ als bisher angenommen. Auf welche Art und Weise lassen sich nun die

¹ Cf. Alfred Corn, "An Anglo-Irish Novelist," *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea, 1987) 153-159, 158; Hildebidle 121; Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 165; Rothschild 129; Stern 428.

² Hildebidle 92.

³ Hildebidle 121.

⁴ Auch Hildebidle sieht eine solche Kongruenz zwischen den thematischen und erzähltechnischen Aspekten des Bowenschen Werks: "If these [devices of style] are occasional annoyances to the reader, they are at least congruent with the fundamental nature of life as Bowen intends to describe it." [Hildebidle 121].

⁵ Interessanterweise begründet Wolfgang Iser die Entstehung der Wirkungsästhetik mit der Erfahrung, die sich bei der Lektüre modern(istisch)er Texte einstellt:

Der Negativitätshabitus moderner Literatur wirkt [...] als ständige Aggression auf unsere orientierungsleitenden Konventionen vom sozialen Verhalten bis hin zur Alltagswahrnehmung. Folglich geschieht uns durch diese Kunst immer etwas, und es fragt sich, was dieses Geschehen sei. Deshalb muß die Frage verändert werden, die nun in erster Linie nicht mehr der Bedeutung, sondern der Wirkung der Texte gilt. [Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Wilhelm Fink, 1984²) III].

⁶ So konstatiert Hoogland:

When I first came upon Bowen's novels several years ago, I was immediately taken by both their subject matter and their idiosyncratic style, as well as by the thoroughly puzzling effects these jointly produced. Indeed, every one of her narratives left me with a sense of unease, a decidedly disconcerting ambivalence. [Hoogland 20].

⁷ Die Unterscheidung zwischen *readable* und *writable* basiert auf der von Roland Barthes entwickelten Opposition "lisible vs. scriptible" und wird zumeist auf den Gegensatz zwischen realistischem und modernistischem bzw. postmodernistischem Erzählen bezogen. Cf. Belsey, *Critical Practice* 105.

Rezeptionserschwerisse beschreiben, die den Romanen zu eigen sind? Ein möglicher Ansatz ist die Frage nach dem Aufbau bzw. Abbau ästhetischer Illusion, die insbesondere in den letzten Jahren in zahlreichen Arbeiten innerhalb der Wirkungsästhetik untersucht worden ist.⁸

In seinem Buch *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* beschreibt Werner Wolf das Hauptphänomen der abendländischen Literatur bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts – die ästhetische Illusion – als „das genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit“⁹. Wie diese Definition verdeutlicht, gehören Distanz und der Schein des Erlebens gleichermaßen zur ästhetischen Illusion, wobei die Distanz sich auf formale Momente (d.h. sowohl werkinterne als auch durch die Rezeptionssituation gegebene Fiktionsmarkierungen), die Illusion dagegen sich auf die im Kunstwerk vermittelte Welt bezieht. Erzähltexte, die unter die Kategorie der „Großen Tradition illusionistischen Erzählens“¹⁰ zu subsumieren sind, versuchen, durch eine Reihe von textinternen Verfahren der Illusionsbildung bei den Lesenden den Schein des Erlebens von Wirklichkeit hervorzurufen, so daß sie sich in die Fiktionswelt hineinversetzt fühlen.¹¹ Die Vertextungsverfahren solcher Illusionsbildung lassen sich unter folgenden Charakteristika zusammenfassen: Tendenz zur Heteroreferentialität, Zentralität der Geschichtebene, Unauffälligkeit der Vermittlung sowie tendentieller Ernst.¹²

⁸ Zu erwähnen sind hier vor allem die Arbeiten, die im Bereich der Metafiktionsforschung erschienen sind: Patricia Waugh, *Metafiction* (1984), Rüdiger Imhof, *Contemporary Metafiction* (1986), Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987).

⁹ Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (Tübingen: Max Niemeyer, 1993) xi.

¹⁰ Wolf 1.

¹¹ In *The Little Girls* thematisiert Bowen die zerstörerische Wirkung eines solchen Illusionstexts auf seine Leserin. Das Eintauchen in die Fiktionswelt führt bei Mrs Piggott nicht nur zu vollkommener Selbstvergessenheit, sondern löscht sowohl ihre Umgebung als auch das Selbst-Bewußtsein der jungen Clare aus:

To disturb Mrs Piggott once she was *in* a novel was known to be more or less impossible [...]. But for the periodic flicker as she turned a page, Mrs Piggott, diagonal on the sofa, might have been a waxwork. [...] The scarlet, brand-new novel, held up, masked its wholly-commanded reader's face. Though nominally she was 'lying' on the sofa, the upper part of the body was all but vertical, thanks to cushions – her attitude being one of startled attention, sustained rapture and, in a way, devotion to duty. The more flowing remainder of her *was* horizontal: feet, crossed at the ankles, pointing up at the end. She was as oblivious of all parts of her person as she was of herself. As for her surroundings, they were nowhere. Feverel Cottage, the sofa, the time of the day not merely did not exist for Mrs Piggott, they did *not* exist. This gave Clare, as part of them, an annihilated feeling. She burned with envy of anything's power to make *this* happen. Oh, to be as destructive as a story! [78].

¹² Cf. Wolf 214.

Vor dem Hintergrund eines (sich mittlerweile zunehmend wandelnden) Kontextes, in dem illusionsbildende Texte als Regelfall angesehen werden, erweisen sich illusionsabbauende Texte als Negierung der Norm. Illusionsstörende Narrativik erscheint als Spiel mit oder sogar als Negation einer illusionistischen Erzählkunst. Den Charakteristika illusionsbildender Texte steht die Verneinung der entsprechenden Kategorien gegenüber. Vertextungsverfahren der Illusionsstörung entsprechen der Tendenz zu ausgeprägter Autoreferentialität bzw. Metafiktion¹³, der Entwertung der Geschichte, der Auffälligkeit der Vermittlung sowie der Tendenz zur Komik.¹⁴ Der wirkungsästhetische Effekt dieser Verfahren ist eine Aktivierung der Distanz, die im Zustand ästhetischer Illusion nur latent vorhanden ist.¹⁵

Illusionsbildung und Illusionsabbau stellen somit die beiden Pole eines Spektrums dar, innerhalb dessen sich Erzähltexte ansiedeln lassen. Neben den Texten mit konsequenter Illusionsbildung und weitgehender Reduktion der Distanz auf der einen Seite (Große Tradition illusionistischer Narrativik) und der Gegentradition des Illusionsabbaus mit ihrem Übergewicht der Distanzbildung auf der anderen Seite finden sich im Verlauf der (englischen) Literaturgeschichte wirkungsästhetische Mischtexte, die entweder eine gebrochene Illusion vermitteln (*soft illusion*) oder als gemäßigte Form anti-illusionistischen Erzählens eine *soft anti-illusion* hervorrufen.¹⁶ Wie Wolf verdeutlicht, erlaubt ein solches Spektrum zwischen den Polen 'Illusion' und 'Distanz' die Beschreibung und Einordnung von Texten, die sich mit der traditionellen binären Opposition von realistischem und modernistischem bzw. postmodernistischem Erzählen nicht erfassen lassen.

Auch Bowens Romane erweisen sich als Mischtexte, in denen sowohl illusionsfördernde als auch illusionsabbauende Elemente zum Tragen kommen. Proillusionistische Techniken, die für den Modernismus charakteristisch sind – Entgrenzung des Darstellungsbereichs, Weiterentwicklung erzählerischer Neutralität, Mimesis des Bewußtseins oder vorbewußter Zustände¹⁷ – werden bei Bowen nicht mit derselben Konsequenz angewendet, wie es etwa bei Virginia Woolf oder James Joyce der Fall ist. So beschränkt sich Bowen bei ihrer

¹³ Wie Wolf deutlich hervorhebt, sind illusionsabbauende Texte nicht mit dem Begriff der Metafiktion gleichzusetzen. Metafiktion ist vielmehr nur ein Charakteristikum der Illusionsstörung.

¹⁴ Cf. Wolf 214.

¹⁵ "Wo Illusion gelingt, tritt die ihr entgegenwirkende Distanz notwendig in den Hintergrund, bleibt aber als Latenz das Sprungbrett für Illusionsstörungen. Illusionsstörung [...] ist damit beschreibbar als innerhalb des Systems ästhetischer Kunst jederzeit mögliche Aktualisierung einer immer vorhandenen Distanz." [Wolf 112].

¹⁶ Cf. Wolf 483.

¹⁷ Cf. Wolf 615.

Selektion des sozialen Gegenstandsbereichs hauptsächlich auf das Leben in der *upper middle-class*.¹⁸ Auch läßt sich in ihren Romanen keine "Enthemmung des Dargestellten"¹⁹ in bezug auf Sexualität und Sprache wie bei James Joyce oder D. H. Lawrence finden. Obwohl die Darstellung der erzählten Welt bei Bowen weitestgehend auf interner Fokalisierung basiert, d.h. die Figuren fungieren als Fokalisierungsinstanzen, macht sich die Anwesenheit der Erzählinstanz in expliziten Kommentaren²⁰ stärker bemerkbar, als es sich bei anderen AutorInnen der Moderne beobachten läßt. Zwar erfolgt in Bowens Texten die Wiedergabe der Gedanken durch das illusionsfördernde Verfahren des *free indirect discourse*, die Techniken des *stream of consciousness* bzw. *stream of the unconscious* haben nicht denselben Stellenwert wie z.B. in Joyces *Ulysses*. Eine Perfektionierung der Illusion, die die eine Seite des ambivalenten modernistischen Erzählens bildet, läßt sich bei Bowen folglich nur in eingeschränktem Maße erkennen. Stattdessen ist in ihren Texten bereits die Kehrseite des Modernismus ablesbar: der Bruch mit der illusionistischen Tradition und die Hinwendung zu einer illusionsstörenden Narrativik. So stehen in den einzelnen Romanen illusionsfördernde Tendenzen neben illusionsabbauenden Verfahren, wobei in den frühen Romanen die illusionsbildenden Elemente überwiegen, während im Spätwerk die illusionsgefährdenden Elemente im Vordergrund stehen.²¹

Mischtexte erlauben trotz vorhandener illusionsabbauender Techniken noch eine mehr oder weniger illusionistische Lesart. Dies gilt auch – mit Ausnahme von *Eva Trout* or *Changing Scenes* – für Bowens Romane. Im Verlauf des Bowenschen Gesamtwerks läßt sich jedoch eine Entwicklung von *soft illusion* zu *soft anti-illusion* nachweisen, wie im folgenden gezeigt wird.

Illusionsstörende Vertextungsverfahren lassen sich als Strukturen der Negativität darstellen, da sie vor dem Hintergrund der Norm der ästhetischen Illusion, die insbesondere im 19. Jahrhundert die englische Literatur dominierte, als Negierung dieser Norm hervorstechen. Eine negative Bewertung solcher Verfahren ist damit jedoch nicht impliziert.

¹⁸ Eine Ausnahme bilden die Figuren der Louie Lewis und ihrer Freundin Connie in *The Heat of the Day*, die in der Bowenkritik jedoch als "simplified caricatures of lower-middle-class types" [Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 184] abqualifiziert werden.

¹⁹ Wolf 617.

²⁰ Wie Wolf darlegt, bedeuten auktoriale Kommentare immer eine Suspension der Illusion, selbst wenn sie keine Digressionen, die den Sinnzusammenhang der Erzählung gefährden, oder metafiktionale Reflexionen über den erzählerischen Diskurs enthalten. Cf. Wolf 409.

²¹ Auch Hoogland konstatiert eine solche Entwicklung bezüglich der wirkungsästhetischen Verfahren innerhalb des Bowenschen Werks: "While all of the novels display to a considerable degree the strategies of

Illusionsstörende Techniken sind bei Bowen neben der Auffälligkeit der sprachlichen und narrativen Vermittlung auch die Präsentation des Raum-Zeit-Gefüges und die Figurenkonturierung. Im folgenden sollen diese illusionsgefährdenden Vertextungsverfahren anhand verschiedener Romane dargestellt werden. Im einem zweiten Schritt sollen dann die Funktionen der Illusionsstörungen analysiert werden, um auf diese Art und Weise eine Korrespondenz zwischen den thematischen und erzähltechnischen Strukturen der Negativität in Bowens Werk herzustellen.

Auffälligkeit der sprachlichen Vermittlung

Im Illusionstext verlangt das Prinzip der Transparenz des Mediums eine möglichst unauffällige sprachliche Vermittlung des erzählten Geschehens, um auf diese Art und Weise die Bildung der ästhetischen Illusion zu erleichtern. Das Prinzip der Leserfreundlichkeit soll einen ungehinderten Blick auf die *story* ermöglichen.

Im anti-illusionistischen Text läßt sich dagegen ein unkonventionelles Aufmerksammachen auf die Vermitteltheit des erzählten Geschehens beobachten. Als illusionsgefährdende Verfahren erweisen sich all jene Techniken, die den erzählerischen Diskurs in den Blick rücken. Wie Wolf darlegt, geht ein solcher in den Vordergrund gerückter Diskurs als wirkungsästhetisches Verfahren über die erwartbare ästhetisch-literarische Qualität eines Erzähltextes hinaus: "Auffälligkeit der Vermittlung ist damit als relativ markante Abweichung von produktions- wie rezeptionsästhetischen automatisierten Vermittlungsverfahren zu bestimmen."²²

Ein derartiges *foregrounding* der sprachlichen Vermittlung ist auch in Bowens Texten zu beobachten, wie die zahlreichen negativen Äußerungen zu den Idiosynkrasien der Autorin in der Sekundärliteratur belegen. Die Auffälligkeit der sprachlichen Vermittlung soll zunächst am Beispiel der zahlreichen Negationen²³ in *A World of Love* dargestellt werden.

deviation and disruption [...], it is possible to trace an increase in the prominence of [Bowen's] characteristic disruptive techniques over the course of the author's career." [Hoogland 309].

²² Wolf 373.

²³ Selbst nach jahrhundertelanger Diskussion über die Natur der Negation (zunächst in der Philosophie und später auch in der Linguistik) herrscht noch immer keine Einigkeit darüber, was als Verneinung bzw. als verneinte Aussage zu betrachten ist. Einige LinguistInnen sehen nur solche Aussagen als Verneinung an, in denen das Prädikat des Satzes negiert wird. Ein verneinendes Affix dagegen erzeugt nach dieser Definition keine echte Negation, sondern nur eine gegenteilige Affirmation, eine Polarisierung im Unterschied zu einem echten Widerspruch. Cf. Laurence R. Horn, *A Natural History of Negation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989) 33. Andere SprachwissenschaftlerInnen wiederum vertreten die Auffassung, daß eine positive Äußerung nicht nur dann negiert ist, wenn das Verb verneint wird, sondern auch dann, "wenn sich das Negationselement auf wenigstens eine semantische Elementarproposition bezieht, die für die

Ferner werden auch solche stilistischen Eigenheiten analysiert, die neben den Negationen ein *foregrounding* des sprachlichen Mediums erzielen.

A World of Love wird im allgemeinen als "one of Bowen's least satisfactory books"²⁴ oder sogar als mißglücktes Experiment²⁵ gewertet. Es ist insbesondere die durch die stilistischen Eigenheiten erzeugte Unzugänglichkeit des Romans, die KritikerInnen zu einem abwertenden Urteil veranlaßt hat:

A World of Love is the one instance in which Bowen's style assumes a disproportionate importance. The verbal preciousness is distracting, if not finally destructive, since it creates difficulties of comprehension that are out of all proportion to the weight of the subject matter. [...] As a literary performance, *A World of Love* is clever, but to make an additional claim for it is difficult.²⁶

Die Vielzahl der Negationen in *A World of Love* sind eine entscheidende Ursache für die Komplexität des Romans, der auf diese Art und Weise der Tendenz illusionistischer Texte zur Leserfreundlichkeit zuwiderläuft. So konstatiert Niklas Luhmann, "daß Negationen in der Informationsverarbeitung mehr Zeit kosten als positiv formulierte Angaben."²⁷ Negationen erzeugen "Verdichtungen, die eine erhöhte Aufmerksamkeitsleistung des Rezipienten zu ihrer Einlösung verlangen."²⁸ Während an positive Äußerungen direkte Folgerungen angeschlossen werden können, erfordern die Folgerungen aus entsprechenden negativen Sätzen einen Schritt mehr.²⁹

Verneinungen tauchen nicht nur an signifikanten Stellen im Text auf, sie bestimmen vielmehr die gesamte sprachliche Gestaltung des Romans. Sowohl die Rede der Erzählinstanz als auch die Rede der Figuren sind von Negationen gekennzeichnet. Die sprachliche Negativität in *A World of Love* steht in engem Zusammenhang mit den thematischen Strukturen.

Gesamtbedeutung des positiven Satzes konstitutiv ist." [Gerhard Stickel, "Einige syntaktische und pragmatische Aspekte der Negation," *Positionen der Negativität*, ed. Harald Weinrich (München: Wilhelm Fink, 1975) 17-38, 27]. Angesichts dieser Unvereinbarkeit konkurrierender Ansätze sei für die Analyse der stilistischen Eigenheiten der Bowenschen Texte die folgende Definition der sprachlichen Negation ausreichend: Negative Sätze sind solche, die ein Negationselement (*no, not, never, nobody, nothing* usw.) beinhalten.

²⁴ Austin 55.

²⁵ Cf. Austin 55.

²⁶ Austin 48f. Auch Hermione Lee sieht *A World of Love* als "the most mannered of [Elizabeth Bowen's] novels" an [Hermione Lee, "The Bend Back: *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964), and *Eva Trout* (1968)," *Elizabeth Bowen*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea, 1987) 103-122, 105].

²⁷ Niklas Luhmann, "Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen," *Positionen der Negativität*, ed. Harald Weinrich (München: Wilhelm Fink, 1975) 201-218, 201.

²⁸ Karlheinz Stierle, *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (München: Wilhelm Fink, 1975) 107.

²⁹ Cf. Stickel 33.

So entsteht in keinem anderen Roman eine erzählte Wirklichkeit, die gleichermaßen von Negativität gekennzeichnet ist wie in *A World of Love*. Bowen entwickelt hier eine Welt der ungenutzten Möglichkeiten, enttäuschten Erwartungen, unerfüllten Hoffnungen, ungeklärten Verhältnisse, gescheiterten Selbstfindungsprozesse und unerfüllten Geschlechterbeziehungen. All diese negativen Vorgänge vollziehen sich in einem heruntergekommenen Herrenhaus in einer Periode der unerträglichen Hitze.

Die Vielzahl der Negationen in *A World of Love* resultiert aus der Tatsache, daß es in dieser erzählten Welt nur wenige Sachverhalte gibt, die eindeutig bestimmt werden können. So läßt sich das Leben in Montefort nur mit Hilfe von Verneinungen beschreiben: "no calls to the telephone for there was not a telephone, no vans delivering, seldom a passer-by, no neighbours to speak of" [53]. Auch die Position der Danbys in Montefort stellt sich nur durch Negationen dar:

Lilia, wife of Fred Danby, mother of Jane and Maud, was half the hostess at Montefort, half *not*. [...] The fact was that Antonia owned the place, which had come to her upon the death of a cousin, and that the Danby's status here was *uncertain, never secure, never defined*. They were *not her tenants*, for they paid *no rent*; *neither* were they her caretakers, for they drew *no salary*. Fred farmed the land, and paid across to Antonia a half share of such profits as could be made; he and his family lived in the house for *nothing*, the best room in it being kept for Antonia to occupy when and how she chose. Of this arrangement it had *not yet* been decided whether it did or *did not* work, still less if it were equitable or, *if not so, not so* at whose expense. [13f.; meine Hervorhebung]

Der Informationsgehalt solcher Passagen ist relativ gering. Das Arrangement, das die Danbys mit Antonia getroffen haben, bleibt für die Lesenden unbestimmt. Weder *tenant* noch *caretaker* erweisen sich als zutreffende Kategorien für die Position der Danbys in Montefort. In gleicher Weise wie bei der Einführung des Schauplatzes werden die Lesenden auch in bezug auf die Figurenkonstellation mit dem Problem konfrontiert, sich eine Vorstellung dessen bilden zu müssen, was sich durch die Verneinungen entzieht. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit der Lesenden durch die Anhäufung von Negationen auf die sprachliche Vermittlung gelenkt.

Selbst Dinge, die tatsächlich vorhanden sind, oder Sachverhalte, die sich genau bestimmen lassen, werden nicht affirmativ, sondern mittels einer doppelten Negation³⁰ beschrieben:

³⁰ Innerhalb der grammatikalischen Operation der Verneinung stellt die doppelte Negation einen besonderen Fall dar. Das Gesetz der doppelten Verneinung besagt, daß die logische Folge einer doppelten Verneinung theoretisch eine Bejahung ist. Cf. Horn 33. Doppelte Verneinungen heben sich jedoch nicht vollständig auf:

”Mush for the chickens, if nothing else, was never not in the course of cooking” [21];
 ”Miss Maeve [...] being never not known to be either indisposed or away on holiday” [89];
 ”I have never not treated him as my father” [110].

Wie die Analyse verdeutlicht, erschwert die auffällige Diskursgestaltung bei Bowen die Rezeption. Der Sinn eines Satzes kann nicht nur in *A World of Love* häufig erst nach mehrmaligem Lesen erschlossen werden, wie zum Beispiel die folgende Konstruktion, die doppelte Negationen mit Paradoxien vereinigt: ”No part of the night was not breathless breathing, no part of the quickened stillness not running feet.” [77] Auch in *Eva Trout or Changing Scenes* widerspricht der Gebrauch von doppelten Negationen dem Prinzip der Leserfreundlichkeit: ”Not a soul was unseen.” [130] Das Ersetzen einer einfachen Verneinung durch eine dreifache erleichtert das Verständnis ebenfalls nicht: ”[Jane] could think of nothing to say, or at least of nothing not better left unsaid.” [*A World of Love* 43] In *The Heat of the Day* erweist sich der übermäßige Gebrauch von Negationen als ebenso illusionsgefährdend: ”Not knowing who the dead were you could not know which might be the staircase somebody for the first time was not mounting this morning.” [92] Selbst in *The Death of the Heart*, dem Roman, der sich in Hinsicht auf Figurenkonturierung und Raum-Zeit-Darstellung noch als weitestgehend illusionistisch erweist, lassen sich bereits Textstellen finden, die durch Negationen ein *foregrounding* des sprachlichen Mediums bewirken: ”She only was not hostile from allowing herself no feeling at all.” [41]

Insbesondere durch den Gebrauch der Verneinungen kommt der approximative Charakter bzw. die Begrenztheit der Sprache bei Bowen zum Ausdruck.³¹ So zieht die Autorin häufig

Whenever two negatives really refer to the same idea or word the result is invariably positive; this is true of all languages. [...] The two negatives, however, do not exactly cancel one another so that the result [of *not uncommon, not infrequent*] is identical with the simple *common, frequent*; the longer expression is always weaker [...]. The psychological reason for this is that the *détour* through the two mutually destructive negatives weakens the mental energy of the listener and implies [...] a hesitation which is absent from the blunt, outspoken *common* or *known*. [O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar* (London: Allen & Unwin, 1924) 332, zitiert in: Horn 296].

Der Effekt einer doppelten Negation ist somit immer schwächer als der einer Affirmation. In einigen Fällen entsteht durch die doppelte Verneinung eine Grauzone der Bedeutung, so daß der Sachverhalt weder negiert noch affirmiert erscheint. Cf. Horn 298. In dieser Unbestimmtheit liegt für einige LinguistInnen der Beweggrund für den Gebrauch der doppelten Verneinung, die aufgrund ihrer Länge weitaus komplexer ist als die entsprechende Bejahung:

[The use of double negation] results from a basic desire to leave one's self a loophole: certainly it is much easier to get out of a situation, to equivocate, if one has said "it is not unlikely" instead of "it is not likely" or "it is likely". [O. D. Seright, "Double Negatives in Standard Modern English," *American Speech* 41 (1966) 123-126, 124. Zitiert in: Horn 302].

³¹ Cf. Rothschild 129: ”This use of multiple negations contributes to the sense in [Bowen's] novels of the slipperiness of all truth.”

die unbestimmte negative Form der eindeutig positiven vor: "uninnocent" [*The House in Paris* 111], "unhumour" [110], "ungladness" [97]. Die Unsagbarkeit jeglicher Erfahrung, die Unmöglichkeit, zu einer eindeutigen Wahrheit zu kommen, die Bowen in ihren Texten porträtiert, wird in der Diskursgestaltung reproduziert. Hermione Lee kritisiert genau die stilistischen Eigenheiten, die eine maßgebliche Wirkungsstruktur der Texte darstellen: "The manner blurs events and relationships."³²

Eine weitere Idiosynkrasie der Autorin, die Einschnitte in die Syntax an den für das Verständnis wichtigen Stellen, widerspricht der Forderung des Illusionstextes nach einer Transparenz des Mediums und einer leichten Rezeption. Insbesondere *The Heat of the Day* weist zahlreiche solcher Passagen auf: "What an evening, [Stella] superficially thought, of, among everything else, waste!" [233] Da das Verständnis dieses Satzes bis zum Ende suspendiert ist, wird die Aufmerksamkeit der Lesenden über Gebühr auf die sprachliche Gestaltung gelenkt, was eine Gefährdung der Illusion zur Folge hat.

Ferner erschweren Inversionen die Rezeption. Insbesondere in den späten Romanen kommt dieses Stilmittel vermehrt zur Anwendung: "'Read my mood he could not.'" [*Eva Trout or Changing Scenes* 94]; "As spar after spar fell in, incinerated and glowing, in were flung more." [96]

Auch der übermäßige Gebrauch von Alliterationen in einem Prosatext bedeutet eine Deviation von einem transparenten Diskurs, da solche Sprachspiele "ein Aufladen mit zuviel Sinn, eine die Literarizität hervorhebende Überdeterminierung"³³ zur Folge haben. So tritt in *A World of Love* der eigentliche Inhalt einer Passage, nämlich die Darstellung eines Interieurs, aufgrund der Auffälligkeit der sprachlichen Gestaltung in den Hintergrund:

The bedroom gained still more unreality by now seeming trapped somewhere between day and night – this *marvel of marbling and mirror-topping, mirror-building-in and prismatic whatnots* being at the *moment a battleground of clashing dazzling reflections and refractions*. Crystal the chandelier dripped into the sunset; tense *little lit lamps under peach shades* were easily floated in upon by the gold of evening. Day had not *done with the world yet*; trees were in the conspiracy. The outdoors, light-shot, uncannily *deepening without darkening*, leaned through the too-large windows – a blinding ray presently splintered over the dressing table. [56; meine Hervorhebung]

³² Lee, "The Bend Back" 110.

³³ Wolf 382.

Obwohl eine derartige sprachliche Oberfläche eine illusionistische Rezeption nicht grundsätzlich in Frage stellt, werden die Lesenden doch in eine illusionsgefährdende Distanz zur Textwelt geführt.³⁴

Sprachspiele, wie sie modernistische Texte kennzeichnen, lenken auch bei Bowen die Aufmerksamkeit der Lesenden von der *story* auf deren sprachliche Vermittlung: "Sheikie, nosing that way in a long, swift, sleek streak, like a surfaced shark, with scorn sighted two of the left-behinds teenily framed in a french window." [*The Little Girls* 86; meine Hervorhebung]

Auffällige Alliterationen finden sich bei Bowen zudem in zahlreichen "pairings of similar-yet-different words"³⁵, die Rothschild folgendermaßen interpretiert: "The 'pained and painful' and 'fear and foreboding' pairings show the author's insistence on accuracy matched with reluctance to be completely pinned down to a final, unambiguous, unitary description."³⁶ Rothschilds Analyse verdeutlicht, inwiefern die mangelnde Transparenz des Diskurses zu Leerstellen führt, die von den Lesenden nicht immer aufgefüllt werden können.

Präsentation von Raum und Zeit

Ein weiteres Element der Illusionsstörung in Bowens Texten ist die Präsentation von Raum und Zeit, die sich deutlich von der Darstellung in illusionistischen Texten unterscheidet. Eckhard Lobsien beschreibt die Raum- und Zeiterfahrung im realistischen Roman folgendermaßen:

Im Bewußtsein des Lesers eines realistischen Romans soll durch die Lektüre des Textes ein lebendiges und stimmiges Vorstellungsbild des zeitlichen und räumlichen Handlungszusammenhangs entstehen. Wir lesen und verstehen zwar jeweils nur eine Folge von Bedeutungseinheiten und sollen uns doch in einem zusammenhängenden Illusionsraum orientieren, sollen also das Bewußtsein davon, daß wir eigentlich nur Sätze lesen, zugunsten einer anschaulichen Vorstellung von Situationen und Personen hintanstellen.³⁷

³⁴ Cf. Wolf 383.

³⁵ Rothschild 321. Solche "Paarungen" sind zum Beispiel: "distorted and distorting" [*The Death of the Heart* 10]; "exalted and exalting" [*The Death of the Heart* 148]; "breathless breathing" [*A World of Love* 77] usw.

³⁶ Rothschild 321.

³⁷ Eckhard Lobsien, "Der 16. Juni 1904. James Joyce und die Odyssee durch die Zeit," *Literarische Moderne: Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, ed. Rolf Grimmiger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath (Reinbek: Rowohlt, 1995) 395-424, 399.

Obwohl der realistische Roman im Hinblick auf seine wirkungsästhetischen Aspekte nicht zwangsläufig mit einer illusionistischen Erzählkunst gleichzusetzen ist³⁸, impliziert Lobsiens Darstellung der Raum- und Zeiterfahrung einen wichtigen Grundsatz der Illusionskunst: das "Prinzip der anschaulichen Welthaftigkeit"³⁹. Damit die erzählte Welt scheinbar wie Wirklichkeit erfahren werden kann, muß der Text die Existenz einer vorstellbaren Außenwelt simulieren. Die Erstellung der Raum-Zeit-Bühne als Vorstellungsraum des erzählten Geschehens ist somit eine wichtige Voraussetzung für die Bildung der ästhetischen Illusion, im diesem Fall der Situationsillusion: "Die Situationslosigkeit fiktionaler Texte wird [...] durch die Erstellung wichtiger Eckdaten einer Situation, Raum, Zeit und handelnde Figur(en) überdeckt, es entsteht der erste Eindruck einer Welt."⁴⁰ Im Hinblick auf die Entstehung einer fiktiven Wirklichkeit im Bewußtsein der Lesenden bedarf es nicht nur allein der Existenz eines solchen raum-zeitlichen Koordinatensystems. Entscheidend ist auch die Qualität der visuellen Vorstellbarkeit, die traditionell mit dem Begriff Anschaulichkeit umschrieben wird. So entfalten Illusionstexte einen die "Anschaulichkeit fördernden Detailrealismus" durch die "Beschreibung handlungsfunktional überflüssiger Details"⁴¹.

Bereits in Bowens erstem Roman findet sich neben einem textinternen Verhüllen der Künstlichkeit in bezug auf den Raum des Geschehens (vereinzelte Beschreibungen lassen das Hotel und seine Umgebung in der Vorstellung der Lesenden entstehen) ein Bloßlegen der Fiktionalität des Raumes: "'Doesn't everything look as though it was cut out and painted?' exclaimed Cordelia" [*The Hotel* 94]. In *Eva Trout or Changing Scenes*, ist die Artifizialität des Raumes dagegen schon zu Beginn nicht mehr zu übersehen:

The castle, mirrored into the sheet of probably *artificial* water, did not look ancient. Nor did it look indigenous: though its *setting* was English, the pile resembled some Bavarian *fantasy*. Light-coloured, standing straight up out of the lake (there was no terrace) the *façade* showed with *photographic* distinctness in the now fading January afternoon. Its windows, many of which were balconied, one and all were made sightless by white shutters. Above the turreted roofline rose steep woods, sepia with winter: no smoke from any contorted chimney blurred the transparency of the trees. The only movement was in the *foreground*, where swans rippled the *image* cast on

³⁸ Wie Wolf verdeutlicht, gibt es zwar in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts eine ausgeprägte Dominanz der Illusion über die Distanz, doch die in der Literaturwissenschaft wiederholt aufgestellte Gleichung zwischen Roman, Realismus und Illusionsbildung verstellt den Blick auf potentiell vorhandene illusionsstörende Elemente, wie sie z.B. William M. Thackerays *Vanity Fair* (1847) charakterisieren. Cf. Wolf 581.

³⁹ Wolf 140.

⁴⁰ Wolf 135.

⁴¹ Wolf 137.

the water by zigzagging absently to and fro. [...] The castle had only now come into view, with *dramatic* suddenness. [...] For two-and-a-half-hours, up hill, down dale, they had been rushing through cold *scenery*. [11f.; meine Hervorhebung]

Das erste Kapitel dieses Romans spielt folglich in einem Raum, dem jegliche Dreidimensionalität abgesprochen wird.⁴² Die von Lobsien oben beschriebene Vorstellung der Situation, die sich im Leseprozeß einstellt, wird hier bewußt konterkariert. Anstatt den Anschein einer Tiefe des Illusionsraumes und damit die Illusion einer Wirklichkeit zu erwecken, stellt sich die erzählte Welt vielmehr explizit als zweidimensional dar⁴³: "As for the castle, it looked, from here, as though cut out, flat, from a sheet of cardboard." [13]

Eine solche Präsentation des Handlungsraumes verhindert das Entstehen der Situationsillusion, wie sie illusionistische Texte hervorrufen. Eine weitere Passage aus *Eva Trout or Changing Scenes* unterstreicht den Illusionsabbau hinsichtlich des erzählten Raumes:

Jeremy watched Paris, *this further movie*. At this hour, it exhausted the resources of *Technicolor*, and exceeded them. Creamy buildings transmuted to honey yellow as *the sun came languidly down the sky*, dazzling half of the city *out of existence*. Viridian shadow clothed such trees as were not in the sun's path. *Rainbows of traffic* frayed into splintering whirlpools. Flowers spumy like sherbets though more brilliantly *chemical in colour* effervesced from the *artificial settings*. [204; meine Hervorhebung]

Die Affinität zwischen Paris und einer künstlichen Filmkulisse wird bereits im ersten Satz der Passage deutlich. Naturereignisse wie der Sonnenuntergang und das Spiel von Licht und Schatten erscheinen als Effekt von Regieanweisungen, selbst die natürlichen Farben erscheinen als chemisches Produkt. Der Text unternimmt hier keinerlei Anstrengung mehr, die Artifizialität der erzählten Welt zu verbergen.

Auch in *The Heat of the Day* stellt sich der erzählte Raum als Kulisse dar, so daß die Situationsillusion gefährdet wird⁴⁴:

⁴² Insbesondere in *Eva Trout or Changing Scenes* steht die Präsentation des erzählten Raumes in engem Zusammenhang mit der Thematik des Romans. Wiederholt manifestiert sich die Affinität zwischen der Hauptfigur und dem Schloß. Die Evokation des Artifizialen und Imaginären, die der Beschreibung des Schlosses zugrundeliegt, charakterisiert auch Evas inhaltsleere Subjektivität. Zweidimensionalität, Fragmentierung und die Unmöglichkeit, zum Inneren, zum Kern vorzudringen ("this hollow core of the castle" [52]), verweisen auf den Symbolcharakter des Schlosses. Wie das Schloß ist auch Evas Subjektivität nur eine Illusion.

⁴³ Dieser Aspekt deutet sich bereits bei Hanson an, die Bowers Landschaftsdarstellungen als "interiorisiert" beschreibt, "wie Landschaftsmalerei und nicht wie Landschaft: man kann beinahe den Bilderrahmen sehen." [Hanson 62].

⁴⁴ James Gindin beschreibt die textuellen Verfahren in *The Heat of the Day* als "almost Bennett-like in the precisions of exterior verisimilitude" [James Gindin, *British Fiction in the 1930s. The Dispiriting Decade*

The sun had been going down while tea had been going on, its *chemically* yellowing light intensifying the boundary trees. Reflections, cast across the lawn into the lounge, gave the *glossy thinness of celluloid* to indoor shadow. Stella pressed her thumb against the edge of the table to assure herself this was a moment *she* [Hervorhebung der Autorin] was living through – as in the moment before a faint *she seemed to be looking at everything down a darkening telescope*. Having brought the *scene* back again into focus by staring at window-reflections in the glaze of the teapot, she dared look again at Robert [...]. Late afternoon striking into the blue of his eyes made him look like a young man *in Technicolor*. [114; meine Hervorhebung]

An einer anderen Stelle weist die Präsentation des Raumes in diesem Roman eine deutliche Tendenz zur Metafiktion auf:

To the place he suggested she, it happened, had never been: its name from being familiar in so many of friends' many stories, had come to seem to be over *the borderline of fiction* – so much so that, making her way thither, she felt herself to be going to a rendezvous *inside the pages of a book*. And was, indeed, Robert himself *fictitious*? [97; meine Hervorhebung]

Anstatt die Künstlichkeit der erzählten Welt zu verhüllen, macht der Text durch Autoreferentialität auf seinen "fictio-Status"⁴⁵ aufmerksam. Einen Verstoß gegen das "Celare-Prinzip" stellt auch die Gestaltung der Raum-Zeit-Bühne in *A World of Love* dar:

The glare today stripped [Clonmore] of even its frowsty mystery, *flattened it out*, deady glazed into *a picture postcard* such as one might receive from Hell. *Gone was third dimension; nothing stood behind anything* – opposite Lilia, a hillful of holy buildings appeared to weight down the slated street roofs below. [88f.; meine Hervorhebung]

Die Naturbeschreibungen in diesem Roman tragen ebenfalls zur Enthüllung der Artifizialität des erzählten Raumes bei:

The film over the sky had been there since morning, dull as a ceiling. Not a cloud formed in it; it was cloud itself. [...] Everything on the plateau around Montefort, to which the mountains, ink-blue, had drawn nearer, stood out meaningly – one was aware of trees as each a great individual thirsting plant, and of white-grey rocks breaking the surface as porous limestone. And the limestone gave out into the sunlessness a glare, left behind by yesterday. *The obelisk on its rise looked like the*

(London: MacMillan, 1992) 127]. Neben einer authentischen – d.h. aber nicht zwangsläufig der Realismuskonvention entsprechenden – Rekonstruktion der Atmosphäre in London während des zweiten Weltkriegs weist der Roman jedoch auch Elemente auf, die dem illusionsfördernden Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit widersprechen.

⁴⁵ In seiner Definition von Fiktion unterscheidet Wolf zwischen zwei Aspekten des Kunstwerkes, dem *fictio*-Aspekt und dem *fictum*-Aspekt. *Fictio* bezeichnet den Aspekt der Fiktion als Gebilde im Gegensatz zu der vorhandenen Realität. Unter *fictum* versteht Wolf dagegen die potentielle Erfundenheit der Fiktion im Sinne einer fehlenden Einzelreferenz. Cf. Wolf 38f.

enlarged photograph of a monument. Gone from all things was the mirage-like shimmer, the blond hue. One saw the darker constituents of the landscape and, where mountains were not, measured its flow into distances which were no less distinct. The clearness was *hypnotic*, as was the stillness – which, that of the change, was more intent than that of the heat. The *uncanny* imminence of rain hushed almost every other sensation. *Today seemed not yet to be reality: one had so far no more than passed or been sent on out of one deep dream into another* – more oppressive, more lucid, more near perhaps to the waking hour. [132; meine Hervorhebung]

Der Eindruck des Artifiziiellen, der die erzählte Wirklichkeit hier bestimmt, verwischt den Unterschied zwischen Traum und Realität. Auch die Anthropomorphisierung der Natur erzeugt einen Effekt des Phantasmagorischen. (Eine solch trügerische Welt bildet einen geeigneten Hintergrund für die Evokation des verstorbenen Guy.)

Die Irrealität des Raumes wird durch die explizite Darstellung als Raum-Zeit-Bühne unterstützt: "The Fête [...] had as backdrop the stucco face of the castle, [...] a cascade of steps upon which the new English châtelaine from time to time interestingly appeared" [29]; "the drawing-room whose theatrical emptiness had been glimpsed through an open door" [56]; "fictitious room" [59]; "the castle, to which lighted windows and butler still on the steps gave a farewell theatricality" [71].

Die illusionsgefährdende Präsentation des erzählten Raumes steht in *A World of Love* in Zusammenhang mit der Auffälligkeit der sprachlichen Vermittlung. Die durch Negationen erzielte Präsentation von Abwesenheit und Nicht-Vorhandenem läßt den Schauplatz des Geschehens in gewisser Weise zu einem Leerraum werden.⁴⁶ Die Vorstellung, die die Lesenden sich von Montefort bilden, wird hauptsächlich von dem bestimmt, was nicht (mehr) vorhanden ist. Anstatt den Hintergrund für die Handlung aufzublenden, blendet der Text den Raum vielmehr aus. Durch eine Vielzahl von Negationen wird Clonmore zu einem "no place": "Overexposed, the town was shadeless – never a tree, never an awning.

⁴⁶ Auch in "Human Habitation" entsteht durch Negationen ein solcher Leerraum:

Since then, there had been *nothing*. Not even, recently, the looming blur of trees; *never* a house, *never* a light; there was *not* a sound to be heard of a voice calling, a dog barking, or the rattle of a cart. [...] [Jefferies] had begun to believe vaguely [...] that they had stepped unnoticingly over a threshold into *some dead and empty hulk of a world* drawn up alongside, at times dangerously accessible to the unwary. [Elizabeth Bowen, "Human Habitation," *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (Harmondsworth: Penguin, 1983) 149ff.; meine Hervorhebung].

Dieser Leerraum erzeugt in Jefferies nicht nur ein Gefühl der äußeren Irrealität, sondern läßt ihn an der Existenz seiner selbst zweifeln:

'Oh, curse my legs, they're real anyhow. But are they? Perhaps somebody somewhere else feels a pain and thinks it is a pain in a man called Jefferies with his legs aching, walking in the rain. But am I the person who is feeling the pain somewhere else, or am I what they imagine?' He was, he decided, something somebody else had thought. [150].

Ice cream on sale, but never a café. Clonmore not only provided no place to be, it provided no reason *to* be, at all.” [88]

Textstellen wie die oben zitierten hindern die Lesenden bewußt daran, sich in den fiktiven Raum-Zeit-Zusammenhang hineinzusetzen, wie dies für die Rezeption eines illusionsfördernden Romans charakteristisch ist. In *A World of Love* wird die Entstehung einer Vorstellung in Hinsicht auf Raum und Zeit im Bewußtsein der Lesenden immer wieder unterminiert. Auch die Ankunft eines Besuchers als ein Ortswechsel, der auf den Raum-Zeit-Zusammenhang eines Textes verweist, vermag es nicht, die fiktionale Wirklichkeit in *A World of Love* bezüglich der Kategorien von Raum und Zeit zu konstituieren:

The van was with them when least expected. One moment not there, the next it was, with an air of having been there always. It took part in the landscape, filling the foreground. [137]

Ohne daß der Text darauf verweist, daß sich das Fahrzeug dem Haus nähert, ist Lady Latterlys Lieferwagen plötzlich da. Ein ”kohärentes Raumganzes”⁴⁷ läßt sich in dieser Passage nicht rekonstruieren. Die Einteilung des Raumes in Vordergrund (und impliziten Hintergrund) erzeugt vielmehr erneut den Eindruck der Zweidimensionalität. Auch die Dimension der Zeit fehlt in diesem Zusammenhang. Ohne einen Hinweis auf die Zeitspanne zwischen Abfahrt und Ankunft hat es sogar den Anschein, als ob der Lieferwagen schon immer dagewesen wäre. Dabei handelt es sich nicht nur um die Diskrepanz zwischen erzählter und erzählender Zeit. Zeit als Kategorie wird vielmehr explizit negiert. So ist auch das Leben in Montefort von einem scheinbaren Innehalten der Zeit gekennzeichnet:

On the dresser [...] hung a still handsome *calendar for the year before*; and shreds of *another, previous to that*, remained tacked to the shutter of the sink. These, with the disregarded *dawdling and often stopping of the cheap scarlet clock* wedged in somewhere between the bowls and dishes, spoke of the almost *total irrelevance of Time*, in the abstract, to this *ceaseless* kitchen. One arrived, at the most, by instinct, guesswork or calculation *at which day of the week it ought to be or perhaps was*. [21; meine Hervorhebung]

Wie die unbeachteten ‘Zeitmesser’ (Kalender und Uhr) verdeutlichen, ist Zeit für die Bewohner von Montefort irrelevant. Die Spannung zwischen dem objektiv meßbaren Zeitverlauf und dem subjektiven Zeiterleben der Figuren verdeutlicht die Zeitentrücktheit, die in Montefort herrscht. Eine stringente Trennung zwischen Vergangenheit und

Gegenwart erweist sich als unmöglich: "[Lilia] still stood under that station clock. The clock hands stood still." [95]⁴⁸ Wie auch in anderen modernistischen Texten manifestiert sich die Zeit bei Bowen nicht mehr als "a regular and common-sense process in which a precise but fixed gap, the present, separates the past from the future"⁴⁹. Stattdessen verwischen die Grenzen, und es entsteht "a kind of simultaneity in which past, present and future merge into one"⁵⁰. So führt die fehlende Datierung von Guys Briefen dazu, daß Jane sich 30 Jahre später als deren rechtmäßige Adressatin fühlt. Die erneute Lektüre der Briefe hebt die Zeitspanne zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf ("Between him and her dwindled the years" [48]) und ermöglicht eine "Begegnung" zwischen dem verstorbenen Guy und der Tochter seiner ehemaligen Verlobten. Auch Antonias und Lilias Erinnerungen an Guy erscheinen signifikanterweise nicht als Reminiszenzen vergangener Ereignisse, sondern als Evokationen, d.h. als scheinbare Begegnungen in der Gegenwart. Die Zukunft hat sich zum einen für Lilia und Antonia durch Guys Tod bereits in Vergangenheit verwandelt, zum anderen wird die Gegenwart der beiden durch die Erwartungen bestimmt, die sie an den Verstorbenen richten und die damit unerfüllbar sind: "Not memories was it but expectations which haunted Montefort." [97] An anderer Stelle wird dieser Sachverhalt wiederum ins Gegenteil verkehrt: "But were there not those who said that everything *has* already happened, and that one's lookings-forward are really memories?" [147] Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind folglich nicht mehr zu unterscheiden. Auch der Obelisk verweist auf eine solch "gespenstische Temporalität"⁵¹:

'I wish I could remember [the obelisk's] origin – surely it must have had one, didn't it, Fred?'

'Chap put it up in memory of himself,' said he, with a glance at the thing, for the first time struck by it.

'What, while he was still alive?' marvelled Lilia. 'Rather peculiar, surely?' [137]

⁴⁷ Wolf 399.

⁴⁸ Signifikanterweise vollzieht sich der Prozeß der Selbst-Auflösung, den Lilia durch den Verlust ihrer Position als "Beloved" erleidet, unter der Bahnhofsuhr, deren Zeiger in Lilias Erinnerung still stehen. Wie Freud darlegt, sind die Vorgänge des Unbewußten in dem Sinne zeitlos, daß sie vom Verlauf der Zeit nicht berührt werden. Cf. Sigmund Freud, "Das Unbewußte," *Psychologie des Unbewußten* (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1975) 119-173, 145.

⁴⁹ Sheppard 29.

⁵⁰ Sheppard 31.

⁵¹ Cf. Bennett / Royle 68. Der Aspekt einer gespenstischen Zeitlichkeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine Art Simultanität übergehen, manifestiert sich bereits in *The Hotel*:

The present, always slipping away, was ghostly, every moment spent itself in apprehension of the next, and these apprehensions, these faded expectancies cumbered [Sidney's] memory, crowded out her achievements and promised to make the past barren enough should she have to turn back to it. [99].

Die Intention des Erbauers, sich selbst in der Gegenwart ein Denkmal zu setzen, das in Zukunft den Rückblick ermöglichen und damit die Erinnerung aufrechterhalten wird, verdeutlicht erneut, daß die Linearität der Zeit aufgehoben ist.⁵² *A World of Love* widersetzt sich somit auf Dauer einer temporalen Kohärenzbildung.⁵³ Die Vorstellungsbildung im Leseprozeß wird auf diese Art und Weise erschwert. Sowohl die Präsentation des Raumes als auch die der Zeit erweisen sich bei Bowen als wesentliche Aspekte der Illusionsgefährdung.⁵⁴ Das Problem der Auflösung einer exakt festzulegenden Position in Raum und Zeit stellt sich in *A World of Love* nicht für die Figuren, sondern auch für die Lesenden:

Now, dogmatically and beautifully, the chimes began, completed their quarters, ended – Maud gnawed her lip and increased the volume. At the full, the first of the whanging blows struck down upon quivering ether, the echo swelling as it uprose. Repetition, fall of stroke after stroke where stroke after stroke had already fallen, could do no more than had been done: once was enough. From the first, *the room was a struck ship – hither, thither slithered the thoughts and senses*; the windows, like the portholes careened over, appearing actually to fill up. The sound of Time, inexorably coming as it did, at once was absolute and fatal. Passionless Big Ben. [129; meine Hervorhebung]

Figurenkonturierung

Einen weiteren Aspekt des Illusionsabbaus bei Bowen stellt die Figurenkonturierung dar. Anstatt bei den Lesenden für die Dauer des Leseprozesses die Illusion zu erzeugen, es handele sich bei den Figuren um 'reale Personen'⁵⁵, weist die Erzählinstanz häufig explizit auf deren Artifizialität und Konstruktivität hin.⁵⁶

⁵² Auch in anderen Romanen manifestiert sich diese Aufhebung der zeitlichen Linearität: "Place and time, shivered to radiant atoms, were in disorder. There was no afternoon; the sun, forgetting decline, irresponsibly spun like a coin at the height of noonday." [*To the North* 117] In *Eva Trout or Changing Scenes* wird die mangelnde temporale Kohärenz von der Erzählerin explizit konstatiert: "Time, inside Eva's mind lay about like various pieces of a fragmented picture." [46].

⁵³ Dieser Aspekt der Illusionsstörung deutet sich auch bei Bennett und Royle an, die die Präsentation der Zeit in *The Death of the Heart* wie folgt beschreiben: "Bowen's text points towards a notion of temporality that cannot be situated, a notion that does not conform to any comfortable sense or understanding." [Bennett / Royle 70].

⁵⁴ In *The Little Girls* verweist die Erzählerin implizit auf die Position der Lesenden hinsichtlich der zeitlichen und räumlichen Vorstellungsbildung: "Space causes the same anxiety as time, when one is at sea with regard to it." [44].

⁵⁵ Hierbei geht es nicht um die Frage, ob es sich bei Romanfiguren um Imitationen von Menschen handelt, die sich vom Text abstrahieren lassen. Diese 'realistische' Sichtweise wird von Verfechtern der semiotischen Perspektive negiert, die die Figuren ausschließlich als sprachliche Zeichen und damit als Teil der Textualität betrachten. Cf. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics* 31ff. Um die Kategorie der Figur weiterhin als ein Aspekt literaturwissenschaftlicher Textanalyse verwenden zu können, schlägt Rimmon-Kenan folgende Lösung vor:

So erscheint die erste Figur, die zu Beginn von *A World of Love* eingeführt wird, als "boy actor in women's clothes" [10], sozusagen als eine Figur, die sich selbst spielt. Jane Danbys Erscheinen wirkt wie ein Auftritt ("Wearing a trailing Edwardian muslin dress, she stepped out slowly towards the obelisk, shading her eyes."), ihre Haltung wie eine Pose ("she [...] propped an elbow on a convenient ledge of the stone, and leaning, began to re-read a letter" [10]).

Zahlreiche Figuren in *A World of Love* wirken entpersonalisiert: [The chauffeur] was staring in the other direction, faceless. [...] [Lilia], surprised at his having a face at all, on the instant thought: "What waste of a man." [53] Lady Latterlys Gäste erscheinen als "manly pattern of black-and-white" [69], als "anonymous masks [...] attached to the same body" [58], als "one abstract shirtfront" [58f.]. Vielfach wird den Figuren "ihre Menschlichkeit" explizit abgesprochen. So erscheint Lilia als "waxen lady with clockwork breathing" [32]; Lady Latterlys Körper wirkt wie aus Plastik gemacht, "pure of humanity" [58].

Gefühle werden bei Bowen 'veräußerlicht'. In *A World of Love* erscheinen die Figuren nicht als Urheber von Emotionen, sondern als eine Bühne, auf der sich Gefühle abspielen: "Apprehension within her gathered into a peak." [33]; "Sorrow was there in front of her like an apparition" [50]; "Exhilaration caught her in the lungs." [77]; "Amazement surrounded her but was not her own." [97f.]; Satisfaction yet disappointment [...] spread slowly over the watching faces" [141]. Auch in *Eva Trout or Changing Scenes* findet sich dieses Phänomen: "Panic waited till Eva was alone in the Jaguar. Then, as the car moved off, desolation came up with a rush and kept peace alongside." [202] In *Friends and Relations* erscheint die Figur nicht einmal mehr als Urheberin der dargestellten Emotionen. Janets Fassungslosigkeit, nachdem ihr Schwager Edward sie aufgefordert hat, das Verlöbnis mit Rodney zu lösen, wird vielmehr auf eine personifizierte Umgebung projiziert:

Is it possible to see characters 'at once as persons and as parts of a design' [...]? I think it is, provided one realizes different aspects of narrative fiction. In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader's conception of people and in this they are person-like. [Rimmon-Kenan 33]

Trotz des unbestreitbaren Konstruktcharakters von Romanfiguren streben illusionistische Texte ein Verhüllen dieser Künstlichkeit an. Ein Enthüllen der Artifizialität gefährdet somit den Aufbau der Figurenillusion.

⁵⁶ Margaret Croslands generalisierende Beschreibung der Figurenkonturierung in Bowens Romanen – "Elizabeth Bowen tells moral tales – by presenting a story with believable characters in the most realistic manner possible." [Margaret Crosland, *Beyond the Lighthouse: English Women Novelists in the Twentieth*

The long low little room, left alone with Janet, was mortally disconcerted; the lamps staring. A room does not easily re-compose itself, laugh, remark some inconsequence, remember a tune. Lady Elfrida would have recovered herself almost at once. [50]

Als besonders illusionsgefährdend erweist sich das Enthüllen der Künstlichkeit der Figuren. So wirkt Stella in *The Heat of the Day* auf ihr Gegenüber wie ein Bild: "For a moment Harrison eyed the *image* – its *sculpted* erectness, breastplate of arms, eyes from which the pupils stood out as though *painted*." [137; meine Hervorhebung] Auch Harrison wird seine Authentizität abgesprochen:

By the rules of fiction, with which life to be credible must comply, [Harrison] was as a character 'impossible' – each time they met, for instance, he showed no shred or trace of having been continuous since they last met. [...] the uninterestingly right state of what he wore seemed less to argue care [...] than a physical going into abeyance, just as he was, with everything he had on him, between appearances. [140f.; meine Hervorhebung]

Wie die Darstellung des Raumes weist auch die Figurenkonturierung in *The Heat of the Day* metafiktionale Elemente auf. Deutlich wird in dieser Passage auf die Konstrukthaftigkeit der Figur hingewiesen und auf diese Art und Weise die Figurenillusion zerstört.

In ihrem letzten Roman treibt Bowen den Abbau der Figurenillusion am weitesten voran. In *Eva Trout or Changing Scenes* wird die Authentizität diverser Figuren in Zweifel gezogen. Insbesondere die Figur des Constantine erweist sich an keiner Stelle als "unbezweifelte Realität hinter dem Text"⁵⁷:

The blond, massaged-looking flesh of Constantine's face seemed, *like alabaster or indeed plastic*, not quite opaque, having a pinkish underglow. It padded the bone-structure beneath it evenly – nowhere were there prominences or hollows or sags or ridges. [...] This was the least mobile face one might ever have seen. Now and then *some few creases came into being*, to supply their owner with such degree of expression as at that particular moment he chose to grant himself – or occasionally (though this was rarer) there was a calculated levitation of the eyebrows. Anything of that sort was, though, almost instantly *wiped away*. *Colour entered the picture*, though used sparingly. Lips, for instance, were the naive fawn-pink of lips *in a tinted drawing*. Less perceptibly *pencilled-in* were the eyebrows, lashes, *the exhausted pencil employed* being gold-red. And the same tone reappeared in the hair [...]. And the eyes? These were too in the convention: *a water-colourist's* grey-blue. [36; meine Hervorhebung]

Century (London: Constable, 1981) 64] – erweist sich angesichts der im Verlauf des Werks zunehmend gestörten Figurenillusion als undifferenziert und reduktiv.

⁵⁷ Wolf 542.

Constantines Gesicht wirkt nicht nur wie eine Maske, sondern weist eine Künstlichkeit auf, die seine generelle 'Humanität' nachhaltig in Frage stellt. Seine Inauthentizität manifestiert sich desweiteren in seiner merkwürdig anmutenden Eigenheit, auf sich selbst mit dem unpersönlichen Pronomen "one" zu verweisen.⁵⁸ Auch die folgende Beschreibung Constantines ruft bei den Lesenden eine deutliche Störung der Figurenillusion hervor:

Iseult took stock of [Constantine] anew. Mere misgivings gave place to incredulity: he did not seem possible – did not seem likely, even. Nothing authenticated him as a 'living' being. A figure cut from some picture but not pasted on to a blank screen. [45]

Die gestörte Figurenillusion steht bei Bowen ebenfalls in Zusammenhang mit der Auffälligkeit der sprachlichen Vermittlung. Handlungen werden in den Texten vielfach durch passivische Konstruktionen dargestellt, die die Aktanten ungenannt lassen und auf diese Art und Weise einen gespenstischen Eindruck erzeugen: "this narrow tract of the valley had been thought in" [*A World of Love* 48]; "the contents of the glass, which sip by sip became the contents of [Jane]" [65]; "glimpses snatched from them half seen" [142]; "the tables sat at"; "each lamp showed just enough of its table to show it not only taken but full to complement" [*Eva Trout or Changing Scenes* 131].

Häufig sind es sogar nur einzelne Körperteile der Figuren, die als Agens fungieren, so daß die Figuren (sprachlich) fragmentiert erscheinen⁵⁹: "his experienced wrist went back to work" [*A World of Love* 60]; "an indecisive engagement between two pairs of eyes took place" [60], "he let [his eye] be caught elsewhere" [63]; "Antonia allowed the wrist to drop" [76]. Dieses stilistische Phänomen läßt sich auch in *The Little Girls* beobachten: "the pointed tip of a tongue licked its way"⁶⁰; "the eyes [Clare] at length returned to her friend were dedicated and abstract" [41]. Die von der Erzählerin in *The Little Girls* vorgenommene Identifizierung der Figuren bezieht sich an vielen Stellen in auffälliger Weise auf deren äußeres Erscheinungsbild ("Black Turban, settling into her chair, bumped

⁵⁸ Cf. Bowen, *Eva Trout or Changing Scenes* 40, 100, 173, 208, 218, 220.

⁵⁹ Cf. Shlomith Rimmon-Kenan, "Under the Sign of Loss: A Reading of Faulkner's *The Sound and the Fury*," *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, ed. Sanford Budick, Wolfgang Iser (New York: Columbia University Press, 1989) 241-258, 241:

The use of inanimate objects as subjects of active verbs and the deletion of the human agent who (we assume on the basis of conventional reality models) must perform the action [...], such a use of language, seeming to give objects an independent existence, dissociating the doer from the deed and disintegrating the causal chain, is a miniature reflection of the fragmentation that dominates [the figure's] physical and psychic makeup.

⁶⁰ Elizabeth Bowen, *The Little Girls* (Harmondsworth: Penguin, 1988) 42. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenangaben erscheinen im folgenden in Klammern hinter den Zitaten.

a leg of the table with her knee, whereat Pink Roses tittered.” [30]) oder auf deren Handlungen (“she who thought she hated to wait” [44f.]; “the about-to-depart-one” [176]; “the joke-maker’s” [111]; “declared the cave’s organizer” [179]). Angesichts dieser Form der Namensgebung wird deutlich, daß in *The Little Girls* keinerlei Anstrengung mehr unternommen wird, über den ontologischen Status der Figuren hinwegzutäuschen. Im Unterschied zum illusionistischen Roman, der den Anschein zu erwecken versucht, daß die Figuren unabhängig vom Text existieren, manifestieren sich die Figuren hier als verbale Konstrukte, die erst durch die Benennung ins Leben gerufen werden.⁶¹ So tragen auch die Benennungen der Figuren in den Inquitformeln nicht dazu bei, die jeweilige Sprecherin zu identifizieren, sondern lenken die Aufmerksamkeit der Lesenden auf die sprachliche Oberfläche des Textes:

‘One’s head’s better than three, any day,’ said the head’s owner. [...]
 ‘And the pistol: how are we getting those? Hasn’t your mother, or someone, got any, Sheikie?’
 ‘Not a *pistol*, she hasn’t,’ the daughter said, thoughtfully.
 ‘We can’t burgle,’ laid down the Burkin-Jones child, adding: ‘You mean revolver.’
 ‘I mean pistol. And I didn’t,’ asserted the leading spirit, ‘*mean* burgle!’ [...]
 ‘Seen one, somewhere? Or was,’ inquired the expert, nastily, ‘what you saw really a revolver?’ [93]

Ungewöhnliche Satzstellungen und Inversionen, die in der Bowenkritik als “exasperating”⁶² verurteilt werden, unterstreichen die Passivität und Antriebslosigkeit der Figuren. So scheinen sich die Handlungen der Figuren zu verselbständigen: “before thought took place” [*The Little Girls* 43]; “a mannish also monogrammed handkerchief set about (when it could at last be come at) making good the damage” [43]; “[Lilia] seemed glad to have the decision made” [*A World of Love* 11].

Leblose Dinge werden bei Bowen dagegen häufig personifiziert und scheinen zu agieren: “the homecoming rattle of her bicycle” [*A World of Love* 27]; “the outgoing Ford’s sound” [47]; “white outbuildings tottered there” [43]; “the unprecedented loneliness of the afternoon looked out, as through eyelets cut in a mask” [43]; “the land this morning seemed to enlarge again, throwing the mountains back almost out of view” [9]; “nor [...] did the mountains hesitate to come closer: before one knew they were crowding around the van” [142]; “the Ford, knowingly slowing down, pulled up nose” [74].

⁶¹ Cf. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Methuen, 1984) 93.

⁶² Lee, “The Bend Back” 110.

In *A World of Love* werden die Figuren hauptsächlich durch Negationen charakterisiert, so daß die Aufmerksamkeit der Lesenden von den Figuren auf die sprachliche Vermittlung gelenkt wird:

The fiancée was left *unprovided* for. [...] Lilia, already so dazed by Guy as to be only a shade more stupefied by his death, was indeed in a *bad* way – whirled by the courtship out of her natural sphere [...], *untrained* to work and now *not* disposed to try, *unfitted* to take up life again with her own people [...] It was clear, Lilia *did not know* where to turn. Had she been left alone, which *she was not*, life yet might have forced her on to her own feet: there could have been benefit, at this crisis, from a *no more than* discreet and limited aid. But Antonia *had not known* where to stop, and *never* had intervention proved more fatal. *Instead of* giving Lilia a sum down or arranging to make her a fixed allowance, she had ended by virtually adopting the girl of all but her own age. *Endlessly* was she to involve herself with the *incurably negative* destiny of this person: there she was, saddled with Lilia for what looked like always. Pushed off into a series of occupations, placed *in vain* in a series of gift shops, tea shops, brought *in vain* to the notice of likely friends, Lilia came bobbing back like a thing on water. Blight had *cut short* her early beauty, apathy *mildewed* what might have remained, and her dependence upon Antonia more and more went with a profound *mistrust*. Still worse, Antonia's *unevenly-curbed dislike* completed the *demoralization* Guy's heady love then speedy death had begun. [14f.; meine Hervorhebung]

Lilias Lebensgeschichte, von der Erzählerin als Hintergrundinformation für die Lesenden aufbereitet, liefert nur wenig Positives und damit Bestimmbares über die Figur. Stattdessen besteht die Biographie aus einer Anhäufung von Negationen. Diese Reihung von syntaktischen und semantischen Negationen erzeugt eine Spannung, die nicht aufgelöst wird, da keine Position auf die Negation folgt. Die Lesenden erfahren nur, was Lilia nicht ist. Eine eindeutige Identifikation und Festlegung der Figur wird mittels Negationen umgangen: "Charakteristikum der Negation [...] ist es, daß sie nicht sagt, was an die Stelle des Verneinten treten soll."⁶³ Die Lesenden sind somit nur begrenzt in der Lage, die Figur zu identifizieren, d.h. ihr eine Identität zuzuschreiben. Lilias Befürchtung, daß sich ihr Selbst durch den Verlust ihrer eindeutigen Position als "Beloved" in nichts aufgelöst hat⁶⁴, wird auf der sprachlichen Ebene bereits an dieser Stelle vermittelt.

⁶³ Verena Olejniczak, *Wirkungsstrukturen in ausgewählten Texten T. S. Eliots und Virginia Woolfs* (Hildesheim: Georg Olms, 1987) 205.

⁶⁴ "But if not the Beloved, what was Lilia? Nothing, nothing was left to be." [Bowen, *A World of Love* 96].

Auffälligkeit des narrativen Mediums und Defizite an Sinnzentriertheit

In keinem anderen Roman weist die Figurenkonturierung solch negative Strukturen auf, wie dies in *Eva Trout or Changing Scenes* der Fall ist. So ist es ungewöhnlich, daß eine zentrale Figur, deren Schicksal einen großen Teil der erzählten Welt bestimmt, für die Lesenden derart unzugänglich ist wie Eva Trout. Nicht nur Eva selbst kann das Problem ihrer Subjektkonstitution nicht lösen, auch die Lesenden wissen am Ende des Romans nicht, wer Eva eigentlich ist.⁶⁵ Nur selten gewährt die Erzählerin einen Einblick in die Gedanken der Protagonistin. Indem die Erzählerin die Innensicht weitestgehend verweigert, wird die Figurenillusion nachhaltig gestört und die Empathie mit der Figur verhindert. Die wenigen Passagen, in denen Evas Gedanken wiedergegeben werden, erscheinen zudem nicht überzeugend:

She reflected, frowned. She sent for a glass of wine. Since Cambridge, she had till this morning conversed with nobody. The irruption of Father Tony could not, had he known, have been more cunningly timed. What was this lack she had felt? – it was foreign to her. How came it that she could feel it? The fact was, since the return to England her mistrust of or objection to verbal intercourse – which she had understood to be fundamental – began to be undermined. More than began; the process had been continuous. Henry, Mr Dancey, Constantine, Henry again, and now finally Father Clavering-Haight: each had continued the other's work. Incalculable desires had been implanted. An induced appetite grew upon what it fed on. She was ready to talk. Did this make her traitorous to the years with Jeremy? – the inaudible years? [188]

Der erste Satz der Passage weist explizit auf Evas Denkprozeß hin. Tempus, Personalpronomen und Deixis sind Indikatoren dafür, daß die Gedankenwiedergabe hier durch den Gebrauch des *free indirect discourse* bewerkstelligt wird. Diese Technik ermöglicht es der Erzählerin im allgemeinen, sich auch im Idiom so weit wie möglich der Figur anzunähern.⁶⁶ Im Verlauf der Passage jedoch gibt es einen Bruch in der Sprache ("verbal intercourse"; "incalculable desires"; "induced appetite"), der die Frage aufwirft, ob es sich hier immer noch um eine Wiedergabe von Evas Gedanken handelt. Es entsteht nicht nur das

⁶⁵ Auch Hoogland sieht einen Zusammenhang zwischen der Art der Figurenkonturierung und der Thematik des Romans:

The character of Eva Trout [...] defies the reader's desire for identification and, since psychological identification is a necessary part in the process of subject formation, critically affects us in our own sense of self. Insofar as identity formation is an ideological process in which novelistic discourse is structurally inscribed, a character as baffling as Eva Trout not only exposes the impossibility of knowing either oneself or any other human being; it also undermines the ideological economy of classic realism as such. [Hoogland 211].

⁶⁶ Cf. Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts," *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978) 249-287, 269f.

Gefühl, daß Eva diese Gedanken so nicht formuliert hätte⁶⁷, sondern daß ihr diese Gedanken nie durch den Kopf gegangen sind. Die Erzählerin greift folglich wiederholt ein, um Eva in ihrem Denkprozeß auszuhelfen.⁶⁸ Diese Strategie steht in logischem Zusammenhang mit der dargestellten Subjektivität der Figur. Da Subjektivität und Bewußtsein durch Sprache konstituiert werden, kann Eva aufgrund ihrer ‘Sprachlosigkeit’ nie eine vollständige Einsicht in ihre Gedankenwelt erlangen.

Auch die Passagen, die Evas Bewußtseinsinhalte ohne die oben beschriebene Unterstützung der Erzählerin widerspiegeln, erwecken bei den Lesenden nicht den Eindruck einer ihres Selbst bewußten Figur:

‘What a performance ... Was Miss Smith even now asking herself how it had gone? There had been a vivacity not there formerly ... Had this been Miss Smith, or was she dead and somebody impersonating her? (For what reason: money?) X certainly had documented herself faultlessly: not a trick missed. But yet in another way she had fallen short, betraying an insufficient grasp of the character, its ins-and-outs. She had somehow falsified it. X could have known Miss Smith only superficially: it surprised Eva to realize how well she knew her. Something – who was to say what, exactly? – had not rung true. The voice’s inflections, even, had been, if not quite parodied exaggerated, over-stretched, harshened; more than once a hollow ring had been given them. The Lumleigh intonations had been winners, give X that! had X, possibly, been at Lumleigh? All the same: no. Try as X might, she had not convinced. She almost deserved to. [192f.]

Evas Gedankengang beschreibt nicht mehr und nicht weniger als die während des Telefongesprächs mit Iseult in ihr entstandenen Zweifel, ob die Stimme am anderen Ende der Leitung wirklich die ihrer ehemaligen Lehrerin ist. Der Gebrauch des *free indirect discourse* weist erneut darauf hin, daß die Gedanken der Figur in unvermittelterer Form präsentiert werden, als dies mit anderen Techniken der Gedankenwiedergabe möglich wäre.⁶⁹ Da auch das Idiom in diesem Beispiel zweifellos der Figur zugeschrieben werden kann, scheint die Passage auf den ersten Blick tatsächlich unmittelbar Auskunft über Evas Denkvorgang zu geben und damit Rückschlüsse auf ihre Befindlichkeit zuzulassen. Ihre Spekulationen über Iseults Stimme jedoch nehmen eine bestimmte Richtung, die sich gleich zu Beginn der Passage in dem Ausdruck ”performance” andeutet. So konstatiert Buccleugh in diesem Zusammenhang:

⁶⁷ Cf. Buccleugh 228.

⁶⁸ Cf. Bowen, *Eva Trout or Changing Scenes* 188ff.

⁶⁹ Andere Möglichkeiten der Gedankenwiedergabe sind z.B. *diegetic summary*, *indirect content-paraphrase* oder *indirect discourse*. Cf. McHale 258f.

The passage shifts from an interpretation of Iseult's voice through detective and suspense plots to a kind of B-movie Bela Lugosi Faustus. The hope of hearing any unique self thinking through such a passage fades as we increasingly get along a pastiche of images and plot possibilities drawn from popular fiction, radio, and film. Eva's mind is populated less by intentions and messages than by fragments of communication acts drawn haphazardly from other contexts.⁷⁰

Evas Gedanken sind folglich kein Abbild ihrer Befindlichkeit, sondern eine Imitation einer fiktiven und fiktionalen Realität. So wie Cathay eine Ansammlung der modernsten Kommunikationstechnik aufweist, ist Evas Bewußtsein ein Medium, das diese Kommunikation aus zweiter Hand wiedergibt. Auch die anderen Häuser, in denen sich Eva aufhält, verweisen in dieser negativen Art und Weise auf ihre Subjektivität.

Indoors, Larkins mustered its evening shadows. The triumphing calm of its emptiness could be felt: no person troubled that calm by seeing or hearing, thinking or knowing. Only the kitchen would be giving ear to the tip-tap of the drip from the sink tap hitting the upturned plastic bowl. Only the living-room knew of the slow combustion going on inside the banked-down fire. The motherly chair by the fire would be rejoicing in having no unmotherly occupant. Nobody was down there – nobody to object, nobody to wince. All day, there had been no one to suffer whitely. Up here, one could have been going all out on one's transistor, full blast. Or one could have roller-skated ... One lay in languor. [47]

Wie auch in den anderen Romanen Bowens nimmt das Haus hier beinahe menschliche Züge an.⁷¹ Seine Personifizierung äußert sich in der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit (*would be giving ear*) und dem Empfindungsvermögen (*would be rejoicing*), das die Erzählerin Larkins zuschreibt. Doch die Personifizierung dieses Hauses stellt keine Erweiterung der darin lebenden Figuren dar, wie das in den anderen Romanen Bowens der Fall ist.⁷² Ganz im Gegenteil, nicht nur die abwesenden Figuren (*nobody was down there*), sondern auch Eva, die sich oben in ihrem Zimmer befindet, wird "annihiliert". Obwohl die Erzählerin in den letzten Zeilen der Passage sowohl Evas Standort (*down there, up here*) einnimmt, als auch ihre Gedanken durch *free indirect discourse* wiedergibt, entsteht die Figur nicht in der Vorstellung der Lesenden. (Dies ist zum Teil der Effekt des

⁷⁰ Buccleugh 215f.

⁷¹ Auch Evas Jaguar werden menschliche Züge zugeschrieben:

The Jaguar, homing, *had had the chagrin of finding itself* superseded by the bicycle. [...] And the car *had a stain on its character*, having involved Henry in an ethical duel with his father. [...] This unfortunate Jaguar, though now for nearly three months on Thanet, *had got to know* little of the location. Going well when given a chance, *it remained dispirited*. [116f.; meine Hervorhebung].

⁷² Cf. Barbara Seward, "Elizabeth Bowen's World of Impoverished Love," *College English* 18 (October 1956) 30-37; Sister M. Corona Sharp, O.S.U., "The House as Setting and Symbol in Three Novels by Elizabeth Bowen," *Xavier University Studies* 2 (December 1963) 93-103.

unpersönlichen Pronomens.) Die Leere, die in Larkins herrscht, ist nicht der Ausdruck von Evas Isolation und Einsamkeit, sondern überträgt sich auf die Figur, die durch die Passage merkwürdig ausgelöscht wird.

Die Schwierigkeiten, die die Lesenden haben, sich Eva zu vergegenwärtigen, werden desweiteren durch die dem Roman zugrunde liegende Erzählstruktur verursacht. Der Untertitel *Changing Scenes* bezieht sich nicht nur auf die ständig wechselnden Aufenthaltsorte der Protagonistin: "As soon as one pictures you somewhere, you're somewhere else." [216] Ein willkürlich anmutender Wechsel der Szenen bestimmt auch den Erzählvorgang. So werden in jedem Kapitel der Ort des Geschehens und die am Geschehen beteiligten Figuren ausgetauscht, was eine Schwächung der Kohärenz der *story* zur Folge hat. Die Geschichte zerfällt in disparate Teile, deren Zusammenhang nicht mehr von einer übergeordneten Erzählinstanz hergestellt wird. Auch zwischen den Kapiteln der einzelnen Teile gibt es Leerstellen in der erzählten Zeit, die weder durch einen Rückblick noch durch eine Vorausschau von seiten der Erzählinstanz aufgefüllt werden. Den sinnsuchenden Lesenden bleibt keine andere Wahl als der "Sprung aus der Illusion in die Reflexion"⁷³ über die Inkohärenz der Geschichte. Die Diskontinuität des Erzählens kann nicht zu einem kontinuierlichen Bild der Figur führen. Sie wird nur insofern relativiert, als Eva auch in ihrer Abwesenheit stets im Mittelpunkt des Erzählens steht. Evas Handlungen, Absichten und Motive werden aus den verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet, ohne daß sich jedoch ein vollständiges Bild ergibt. Die Perspektiven der verschiedenen Figuren werden nicht in der übergeordneten Perspektive der Erzählerin zu einem Ganzen zusammengefügt, sondern bleiben als Bruchstücke nebeneinander bestehen.⁷⁴

Die Abkehr von einer sinnzentrierten Geschichte⁷⁵ und das Durchkreuzen der Lesererwartungen in *Eva Trout or Changing Scenes* wird in der Bowenkritik zumeist verurteilt. Nach Hermione Lees Meinung stellt sich der Roman mit seinem "preposterously haphazard 'plot'" sowie seinem "equivocal narrative which seems as much intent on obscuring

⁷³ Wolf 322.

⁷⁴ Wie Buccleugh darlegt, ist es diese nicht in der Erzählnorm aufgehobene Multiperspektivität, die *Eva Trout or Changing Scenes* von Bowens anderen Romanen unterscheidet:

In those early works the very voice which scans from perspective to perspective, using free indirect discourse to create the illusion of independence, carefully folds those other perspectives within its own; free indirect discourse and "objective narration" are mere tools for ventriloquism in narratives which make a study of multiple perspectives without acknowledging, through linguistic and formal experimentation, the radical heterogeneity within even the voice of such an authorial narrator. [Buccleugh 243].

⁷⁵ Buccleugh spricht in diesem Zusammenhang von der "failure of parts to fit along a smooth narrative line" [Buccleugh 227].

characters and events as on establishing them” als ”unfocussed and bizarre conclusion to [Bowen’s] *opus*”⁷⁶ dar. Die ”Desorganisation” des Romans veranlaßt Lee sogar dazu, *Eva Trout or Changing Scenes* als ”fairy tale”⁷⁷ zu klassifizieren. Auch Lees Urteil über *The Little Girls* veranschaulicht die Inadäquatheit konventioneller Kategorien, mit denen Bowens Romane bisher analysiert worden sind⁷⁸:

Such ”meaning” as there is appears in fragmentary and diffused form and is presented in a manner which is without depth or resonance. Not only does the novel record an unlikely and whimsical situation, which is dressed up with awkward attempts at comedy, uneasy ventures into symbolism and contrived literary allusions [...] but it also feels dubious and illusive.⁷⁹

Die Kriterien, vor deren Hintergrund Hermione Lee *The Little Girls* hier abqualifiziert, sind diejenigen, die einen Illusionstext kennzeichnen: Wahrscheinlichkeit der erzählten Welt, tendentieller Ernst der Darstellung und Sinnzentriertheit. Anstatt die Nichterfüllung dieser Prinzipien als Hinweis auf den Illusionsabbau in *The Little Girls* zu werten, wird der Verstoß gegen eine ‘Norm der Illusion’ bei Lee negativ bewertet. Eine solche Sicht verkennt jedoch den Zusammenhang zwischen weltanschaulicher und wirkungsästhetischer Desillusionierung bei Bowen⁸⁰, der im folgenden als Funktion der Illusionsstörungen analysiert werden soll.

Funktionen der Illusionsstörungen

Nach der Darstellung der diversen illusionsgefährdenden Vertextungsverfahren, die das Bowensche Werk in zunehmendem Maße charakterisieren, stellt sich nun die Frage nach der Funktion solcher Illusionsstörungen. Gibt es bei Bowen eine Parallele zwischen wirkungsästhetischer und weltanschaulicher Desillusionierung? Werden die Illusionsstörungen als Vehikel von Negativität funktionalisiert?

⁷⁶ Lee, ”The Bend Back” 118f.

⁷⁷ Lee, ”The Bend Back” 120.

⁷⁸ Eine Ausnahme bildet nur das bemerkenswerte Buch von Bennett und Royle, in dem die Autoren die Notwendigkeit neuer kritischer Konzepte für die Analyse von Bowens Werk postulieren. Cf. Bennett / Royle 104.

⁷⁹ Lee, ”The Bend Back” 116.

⁸⁰ Auch Corn verkennt diesen Zusammenhang, den er in seiner Beurteilung von *Eva Trout or Changing Scenes* gleichwohl implizit konstatiert: ”[Bowen’s] last novel, *Eva Trout*, is very different from the earlier ones. [...] This novel can be praised for having captured some of the harum-scarum quality of life in the jet age; but that comes at a considerable sacrifice of the formal lucidity and sustaining moral vision Bowen was best known for.” [Corn 157].

Als negative thematische Strukturen in Bowens Texten haben sich die Auflösung sinnstiftender Zusammenhänge, die Dekonstruktion der Subjektivität, die Unvereinbarkeit von weiblicher Subjektivität und Geschlechtsidentität, die die Geschlechterbeziehungen scheitern läßt, die zunehmende Sprachlosigkeit der Figuren sowie das Scheitern der Kommunikation zwischen den Figuren erwiesen.

Die Dekonstruktion der Subjektivität, die im Verlauf von Bowens Werk eine immer zentralere Stellung einnimmt, wird auf der Ebene der gestörten Figurenillusion reproduziert. In zunehmendem Maße wird die Authentizität der Figuren in Frage gestellt. So enthüllen die Texte die Artifizialität der Figuren, anstatt sie zu verhüllen. Dabei handelt es sich nicht mehr um die traditionelle Differenz zwischen "round" und "flat characters"⁸¹. Der ontologische Status der Figuren, wie er für den illusionistischen Roman charakteristisch ist (d.h. die scheinbar vom Text unabhängige Existenz der Charaktere) wird bei Bowen zunehmend durch Hinweise auf den Konstruktcharakter in Zweifel gezogen.

Die Grenzen zwischen erzählter Wirklichkeit und Fiktionalität verwischen in Bowens Werk immer mehr.⁸² Insbesondere bei der Präsentation des erzählten Raumes wird deutlich, daß es keine Wirklichkeit gibt, die nicht von Fiktionalität bestimmt ist. Die Diskrepanz zwischen dem konventionellen, relativ gesicherten Verständnis von Realität, wie es im realistischen Roman zum Ausdruck kam, und der Präsentation von Wirklichkeit in Bowens Texten ist offensichtlich. Die den Postmodernismus prägende Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion ist bei Bowen bereits ansatzweise vorhanden. So manifestiert sich in Eva Trouts scheiternden Versuchen, sich durch Fiktionen eine Welt zu konstruieren⁸³, "das postmoderne Selbstverständnis vom Menschen als einem Wesen, das unaufhörlich sinnstiftende Fiktionen entwirft, um sich in der chaotischen Umwelt zu orientieren."⁸⁴ Auch die vorgefertigten und inauthentischen Gefühle, mit denen sich nach Dinahs Mei-

⁸¹ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1990) 73.

⁸² So konstatieren Bennett und Royle: "Bowen's texts dramatize the sense that people are only ever in novels, that is, *being thought*. The dissolution of the novel involves, in the first place, a dissolution of the boundaries between so-called people in real life and characters in fiction." [Bennett / Royle 3].

⁸³ Bereits der allererste Satz des Romans "This is where we were to have spent the honeymoon." [11] ist eine solche Fiktion. Wie Eva wenig später selbst eingesteht, hat sie die Geschichte ihrer bevorstehenden Heirat nur erfunden [cf. 89]. Sie kauft ein heruntergekommenes Haus, das jedoch nie zu einem richtigen Zuhause wird. Sie adoptiert auf ominöse Weise ein Kind, das sich später als taubstumm erweist. Ihre letzte Scharade – sie überredet Henry Dancey, ihre gemeinsame Hochzeit vorzutäuschen – scheint Realität zu werden, da Henry am Ende willens ist, die Hochzeit wirklich zu vollziehen. Bevor es jedoch dazu kommt, wird Eva von ihrem Sohn erschossen. Ihr Tod am Ende des Romans verdeutlicht die Diskrepanz zwischen ihren Phantasien und der erzählten Wirklichkeit.

⁸⁴ Jutta Zimmermann, *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996) 49.

nung in *The Little Girls* die Menschen in der modernen Konsumgesellschaft 'ausstatten', stellen nichts anderes als solche Prätexte dar.⁸⁵

Die "Fiktionalisierung der Wirklichkeitserfahrung"⁸⁶ macht sich auch in bezug auf die Diskursgestaltung bemerkbar. Bowens Romane zeugen von einem Vertrauensschwund gegenüber der Sprache, die nicht mehr als ein Medium erscheint, mit der sich die Wirklichkeit erfassen läßt, sondern die die Wirklichkeit überhaupt erst konstituiert. Eine Realität außerhalb der Sprache ist somit nicht mehr zu erkennen. Die unvermeidbare Konfrontation des Subjekts mit der Sprache führt zu Fragmentierung und Dezentrierung, da ein Ganzsein in der Sprache bzw. eine vollständige Vermittlung der eigenen Subjektivität nicht möglich ist. Für das Subjekt, das innerhalb der symbolischen Ordnung zur Sprachlichkeit verurteilt ist, bedeutet dies, daß eine Verständigung immer nur begrenzt oder bruchstückhaft zustandekommen kann. Auf dieser Basis muß die Kommunikation zwischen den Figuren zwangsläufig scheitern. Das "Axiom einer fundamentalen Determiniertheit aller Weltzuwendung durch die Sprache und ihren fiktionalisierenden Schleier über eine unerkennbare Wirklichkeit [...], das den Postmodernismus weithin prägen wird"⁸⁷, ist bei Bowen somit bereits im Ansatz anzutreffen. Das Mißtrauen gegenüber der Sprache schlägt sich bei Bowen nicht nur auf der thematischen Ebene (d.h. in der Darstellung der Kommunikationsstörungen) nieder, sondern auch in der im Verlauf des Werks zunehmenden Auffälligkeit und Intransparenz der sprachlichen Vermittlung.

Auch die im Modernismus bereits vorhandene – und im Postmodernismus immer radikaler werdende – Skepsis gegenüber herkömmlichen Sinnstiftungsmustern, die mit einem Mißtrauen gegen die traditionellen Formen narrativer Sinnstiftung einhergeht, prägt in zunehmendem Maße das Bowensche Werk. Hermione Lees Beschreibung der Wirkungsstrukturen in *The Little Girls* und *Eva Trout or Changing Scenes* impliziert genau diesen Zusammenhang zwischen weltanschaulicher und wirkungsästhetischer Desillusionierung,

⁸⁵ Cf. Bowen, *The Little Girls* 167:

'People are glad to feel anything that's already been fabricated for them to feel, haven't you noticed? And those things have been fabricated for them by people who in the first place fabricated them for themselves. There's a tremendous market for prefabricated feelings: customers simply can't snap them up fast enough. They feel they carry some guarantee. Nothing's so fishy to most people as any kind of feeling they've never heard of.'

⁸⁶ Wolf 650.

⁸⁷ Wolf 636. Eysteinsson sieht in diesem Zusammenhang keinen wesentlichen Unterschied zwischen Modernismus und Postmodernismus. Sowohl modernistische als auch postmodernistische Texte stellen seiner Ansicht nach durch ihre Autoreferentialität unser konventionelles, automatisiertes Wirklichkeitskonzept in Frage, so daß das Verhältnis zwischen Realität und ihrer Vermittlung durch die Sprache keineswegs mehr als 'natürlich' erscheint. Cf. Eysteinsson 115.

der im Kontext ihrer Analyse jedoch als negativ konnotiert zu betrachten ist: "The last two novels are trying for a new kind of fictional language and method, but they succeed only in conveying qualms about the novel form itself."⁸⁸ Die zunehmend rezeptionserschwerende Oberfläche der Bowenschen Romane trägt folglich der modernistischen Erkenntnis Rechnung, daß nicht mehr auf traditionelle Weise erzählt werden könne.⁸⁹ Die Möglichkeit einer Sinnstiftung durch "narrative Bauprinzipien und Konventionen"⁹⁰ wird im Verlauf des Bowenschen Werks mehr und mehr in Frage gestellt.

Wo verbindliche Sinnsysteme jedoch abhanden kommen, können die Lesenden nur mehr in die "Freiheit eigener Sinnstiftung"⁹¹ entlassen werden. Die massiven Erwartungsbrüche und Rezeptionserschwerernisse, die insbesondere für Bowens letzten Roman charakteristisch sind, machen eine Emanzipation der Lesenden unerlässlich.

⁸⁸ Lee, "The Bend Back" 105.

⁸⁹ So beschreibt Wheeler *Eva Trout or Changing Scenes* als "a violent rupture with [Bowen's] past fiction, an almost post-modernist anti-novel". [Wheeler 121].

⁹⁰ Wolf 636.

⁹¹ Wolf 653.

4.3 *Negation of Passive Consumption* – Erzählstrukturen

Ein gewichtiges Argument derjenigen KritikerInnen, die Bowens Werk die Zugehörigkeit zur literarischen Moderne absprechen, ist die scheinbar 'klassische Form', die ihre Texte haben: "[The novels of Elizabeth Bowen] supposedly represent a tradition of the realist novel untouched by the vagaries of modernist and postmodernist experimentalism."¹ Die Romane zeichnen sich anscheinend durch einen Widerspruch zwischen der Thematik und deren erzählerischen Vermittlung aus, den Hermione Lee als "modernist paradox" bezeichnet: "the application of elaborately formal methods to chaotic inexpressible experience"². Auch Kathleen Wheeler weist auf die Problematik der Einordnung des Bowenschen Werkes in die literarische Moderne aufgrund der Form der Romane hin: "Less obviously experimental than Woolf's, yet more richly textured and dense than Compton-Burnett's, Bowen's fiction is an uneasy relation with either realism or modernism."³

Eine Untersuchung der Textstrukturierungsverfahren ergibt jedoch ein differenzierteres Bild. Die extra- und heterodiegetische Erzählerin in den Romanen erweist sich zunächst in der Tat als unmittelbar greifbare fiktionale Instanz, die dem modernistischen Ideal erzählerischer Neutralität widerspricht. Eine solche Erzählinstanz gehört nicht zum Figureninventar der erzählten Welt und zeichnet sich durch ihre übergeordnete Position aus, die häufig als "Allwissenheit" beschrieben wird. Die Erzählerin in Bowens Texten hat Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt aller Figuren sowie Kenntnis aller vergangenen und gegenwärtigen Ereignisse. Eine Fokussierung auf die vermeintliche Allwissenheit der Erzählinstanz vermittelt jedoch kein ausreichend differenziertes Bild von der Komplexität der erzählerischen Strategien bei Bowen. Erst die Differenzierung zwischen *narration* und *focalization* bietet Anhaltspunkte für eine Beurteilung der erzähltechnischen Besonderheiten. So variiert der Standpunkt und Standort des Erzählens und damit verbunden der Grad der Wahrnehmbarkeit der Erzählinstanz durch die Lesenden innerhalb des jeweiligen Romans. Das Geschehen wird nicht nur von der Erzählerin fokalisiert. Auch die Figuren werden zu Fokalisierungsinstanzen, d.h. die Erzählerin verbalisiert die Art und Weise, wie die Figuren Geschehnisse, Objekte und andere Figuren wahrnehmen. In solchen Passagen scheint die Erzählinstanz nahezu zu verschwinden. Da Fokalisierung jedoch ein non-verbaler Bewußtseins- und Wahrnehmungsprozeß ist, der nur verbal dargestellt werden

¹ Bennett / Royle xiv.

² Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 12.

³ Wheeler 120.

kann, ist die Erzählinstanz auch bei sekundärer/interner Fokalisierung immer noch vorhanden. Die bloße Anwesenheit einer heterodiegetischen Erzählerin reicht demnach noch nicht aus, um Bowens Romane als typische Paradigmen konventionellen Erzählens zu klassifizieren.⁴

Interne Fokalisierung ist ein wichtiges Charakteristikum modernistischen Erzählens. Auch in Bowens Texten erweist sich die Wahrnehmung der erzählten Welt durch eine oder mehrere Figuren als eine wesentliche Erzählstruktur. Zusätzlich lassen sich aber auch Passagen identifizieren, in denen *narration* und *focalization* zusammenfallen, d.h. in denen die Erzählerin ihre eigene Perspektive verbalisiert.⁵ Besonders deutlich wird die Anwesenheit der Erzählinstanz bei Bowen in reflektierenden, kommentierenden Passagen, die zum Teil essayistische Züge tragen.⁶ Solche Sätzen⁷ stehen zu einer modernistischen Erzählweise in auffälligem Widerspruch, stellen jedoch noch keinen hinreichenden Grund dar, Bowen als Vertreterin des klassischen Realismus einzuordnen. (Auch in Virginia Woolfs Romanen tritt die Erzählerin deutlicher hervor, als es bei anderen experimentellen AutorInnen der Moderne der Fall ist.⁸)

Die Frage, die sich angesichts der Kommentare und Sätzen in Bowens Romanen stellt, ist daher nicht nur, inwieweit sich solche Erzählpassagen mit einer modernistischen Erzählweise vereinbaren lassen, sondern welches Wirkungspotential diese narrativen Strategien aufweisen.

⁴ Cf. Hanna 21: "Miss Bowen herself has always worked within the tradition of the nineteenth-century novels: she has shunned the 'stream-of-consciousness' as a narrative mode and has strengthened the novel's conventional structure".

⁵ Der Terminus "primäre oder externe Fokalisierung" bezeichnet eine solche personale Identität zwischen übergeordneter Erzählinstanz und fokalisierendem Subjekt. "Sekundäre oder interne Fokalisierung" dagegen beschreibt die Fälle, in denen die Figuren als Fokalisierungsinstanzen fungieren. Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 55.

⁶ Im Unterschied zu den Romanen macht sich die Erzählerin in den meisten Kurzgeschichten nicht durch Kommentare bemerkbar, sondern tritt weitestgehend hinter die Perspektive der Figuren zurück.

⁷ In seinem kommunikationstheoretischen Modell der erzählerischen Vermittlung differenziert Nünning zwischen Kommentaren und Sätzen. Während Kommentare an das Erzählte abstrahierend und generalisierend anknüpfen und noch einen mittelbaren Bezug zur erzählten Welt aufweisen, fehlt Sätzen jegliche Präzisierung in bezug auf eine lokale, temporale und personale Deixis. Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 51. Als ein weiteres Differenzkriterium sieht Nünning den geringeren Umfang der Sätzen an, räumt jedoch gleichzeitig ein, daß der Übergang zwischen einem knappen Kommentar und einer längeren Sätzen fließend sein kann. Cf. Nünning 113ff. Da sich Sätzen und generalisierende Erzählerkommentare hinsichtlich ihrer Funktionen ähneln, werden im Kontext dieser Arbeit diese beiden Formen der Erzähleräußerungen nicht gesondert behandelt.

⁸ Cf. Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca: Cornell University Press, 1992) 113: "Thus again and again in Woolf's fiction, from early to late in her career, one witnesses an impulse to retain the kind of voice, associated with the realist novel of the nineteenth century, that modernism supposedly eschews."

Generalisierende Kommentare und Reflexionen der Erzählinstanz lenken die Aufmerksamkeit der Lesenden im allgemeinen vom "Einzelschicksal der Figur auf die überzeitlichen Konstituenten der Situation"⁹. Im Unterschied zu den Erzähleräußerungen, die Aspekte der erzählten Welt explizit wertend kommentieren und auf diese Art und Weise die Rezeption lenken, müssen die Lesenden bei verallgemeinernden Kommentaren den Zusammenhang zwischen dem Kommentar und dem Geschehen auf dem Kommunikationsniveau 1 (der Ebene des fiktiven Figurendialogs) selbst herstellen.¹⁰ Aufgrund ihres hohen Allgemeinheitsgrades weisen generalisierende Kommentare und Sentenzen über die Begrenztheit der erzählten Handlung hinaus.¹¹ Die Lesenden werden durch verallgemeinernde Äußerungen jedoch nur scheinbar in eine Distanz zum Romangeschehen gesetzt. Vielmehr werden sie – nicht zuletzt durch den Gebrauch des Pronomens der ersten Person Plural – in das Erzählgeschehen miteinbezogen. Durch die Thematisierung und Betonung von Gemeinsamem versucht die Erzählinstanz, Einverständnis mit dem in den Text eingeschriebenen Adressaten herzustellen.¹² Hinsichtlich der Reaktion der (realen) Lesenden muß in diesem Zusammenhang jedoch zwischen den einzelnen Kommunikationsebenen des narrativen Textes unterschieden werden:

Da der im Text mitartikulierte Leser E2 ebenso wie die Erzählinstanz S2 ein textuelles Gestaltungsmittel ist, bleibt es dem realen Rezipienten überlassen, inwieweit er sich mit dem fiktiven Adressaten identifiziert. So kann er etwa die Unterstellungen des Erzählers als Provokation oder Appell verstehen und sich kritisch mit den ihm vom Erzähler zugeschriebenen Haltungen auseinandersetzen.¹³

Eine solche kritische Auseinandersetzung mit den Äußerungen der Erzählinstanz bei Bowen – insbesondere in Hinsicht auf die Erzählerkommentare und Sentenzen in *The Death of the Heart* – ist in der Sekundärliteratur zumeist ausgeblieben.¹⁴ Stattdessen sind die Reflexionen der Erzählerin als Aussagen der impliziten Autorin und damit als

⁹ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 113.

¹⁰ Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 113.

¹¹ Cf. Barbara Korte, *Techniken der Schlußgebung im Roman: Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane* (Frankfurt/M.: Peter Lang, 1985) 77.

¹² Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 113.

¹³ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 114.

¹⁴ Eine Ausnahme bildet hier nur die Arbeit von Buccleugh, der auch explizit auf diesen Mißstand hinweist: "Bowen's critics seem to be repeating, in their own readings, insights offered already by the narrator, as though the force and significance of those insights might not be diffracted by the discourses of all the other characters whose presence constitutes any sophisticated fiction." [Buccleugh 13].

Quintessenz der Texte verstanden worden.¹⁵ Bei einer derartigen Vorgehensweise bleibt jedoch eine Differenzierung zwischen der Ebene der Erzählinstanz (Kommunikationsebene N2) und dem "Werkganzen"¹⁶ (Kommunikationsebene N3) aus, die für das Verständnis eines narrativen Textes notwendig ist:

In jedem Fall kommt den Erzählerkommentaren – gleichgültig auf welcher Verallgemeinerungsstufe – prinzipiell nur die Gültigkeit fiktionalisierter Aussagen zu; sie stellen weder ein Abbild der Weltanschauung des jeweiligen Autors dar [sic!] noch besitzen sie von vornherein einen größeren Grad von Verbindlichkeit als die Äußerungen von Figuren. Die Erzählinstanz schafft als personalisiertes Orientierungszentrum Kohärenz und skizziert in ihren expliziten Stellungnahmen subjektive Erklärungs- und Bewertungsmöglichkeiten. Sie liefert zwar eine Reihe von Interpretationsangeboten, legt den Rezipienten aber in der Regel nicht verbindlich auf eine bestimmte Deutung fest.¹⁷

Auch wenn einer hetero- und extradiegetischen Erzählinstanz konventionellerweise ein hohes Maß an Autorität zugestanden wird – sofern sie sich als verlässlich erweist – ist die Perspektive der Erzählinstanz¹⁸ nicht mit dem fiktionalen Werte- und Normensystem des Gesamttextes gleichzusetzen. Das Werkganze konstituiert sich vielmehr aus dem Verhältnis zwischen den Perspektiven der Figuren und der der Erzählinstanz, d.h. aus "dem über-

¹⁵ So zum Beispiel Heath in seiner Interpretation von *The Death of the Heart*: "The more frequent sententious statements, not always immediately relevant to the action and often abstractable, help to construct the coherent moral and philosophical positions expressed by her later novels." [Heath 99] Auch van Duyn reduziert die Gesamtaussage des Romans auf die Äußerungen der Erzählinstanz:

Miss Bowen's own style, though it is characteristic of all her novels, functions with particular appropriateness in this story [*The Death of the Heart*] as a further support of the theme. Action and description are interrupted, so frequently as to enforce the technique upon the reader's attention, with passages of essay, "set pieces" of generalization in which truisms of human experience are sensitively recorded. As the characters undergo their individualized moments of insight or ordeal, the novel holds these up against a background of knowledge drawn from observation of how "we", the human family, tend to respond in such situations. [van Duyn 23].

Besonders deutlich wird dieser Sachverhalt in den (zumeist in den fünfziger und sechziger Jahren erschienenen) Arbeiten, die nicht zwischen Erzählinstanz und Autorin unterscheiden.

¹⁶ Da es auf N3 keine identifizierbaren Aussagesubjekte gibt, verzichtet Nünning in seinem Modell auf das Konzept des impliziten Autors und ersetzt es durch die Kategorie des "Werkganzen". Im Unterschied zu dem Konzept des impliziten Autors, das "die Illusion vermittelt, eine rein textuelle Entität zu sein" [Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 32], stellt sich das Werkganze als "ein Ineinandergreifen von virtuell aufeinanderbeziehbar strukturellen Merkmalen eines Textes und der strukturschaffenden Leistung individueller Rezipienten" [36f.] sowie als "Nahtstelle zwischen den Elementen des materialen Texts und dem Rezipienten" [40] dar.

¹⁷ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 122.

¹⁸ Nünning definiert die Perspektive einer Erzählinstanz als "das fiktive Voraussetzungssystem des Erzählers [...], das durch dessen Wissen, Kenntnisse, Fähigkeiten, Bedürfnisse, Motivationen, Intentionen, Normen und Werte, sowie ökonomische, soziale, politische und kulturelle Bedingungen bestimmt ist." [Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 75]. Während jedoch bei der Figurenperspektive alle Parameter des Voraussetzungssystems von Bedeutung sind, lassen sich bei der Erzählinstanz häufig nur die normativen Einstellungen feststellen.

geordneten System von Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen allen Einzelperspektiven eines Textes”¹⁹. Es ist folglich ein von den Lesenden ”auf der Basis des Textes zu schaffendes Konstrukt”²⁰.

Bei der Analyse der Kommentare und Sentenzen in *The Death of the Heart*, die Rückschlüsse auf das Werte- und Normensystem der Erzählinstanz zulassen, ist also auch zu berücksichtigen, in welcher Relation die Erzählerperspektive zu den Figurenperspektiven steht, d.h. in wieweit die verschiedenen Diskurse innerhalb des Textes selbständig nebeneinander bestehen bleiben (cf. Bakhtins Definition einer dialogischen oder polyphonen Textstruktur²¹) oder unter dem übergeordneten Diskurs der Erzählinstanz subsumiert werden, wie es die Hierarchie der Diskurse im klassischen realistischen Roman vorsieht.²²

Modernistische Erzählverfahren in *The Death of the Heart*

Ausgerechnet *The Death of the Heart*, der in der Sekundärliteratur einstimmig als Bowens gelungenster Roman angesehen wird²³, scheint der Text zu sein, der aufgrund seiner vordergründig traditionellen Erzählweise einer Einordnung des Bowenschen Werkes in den Modernismus widerspricht.²⁴

¹⁹ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 76.

²⁰ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 32.

²¹ Bakhtin spricht in diesem Zusammenhang von der ”Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine”, die er als ”echte Polyphonie vollwertiger Stimmen” wertet. In einem polyphonen Roman sind die Figuren ”nicht nur Objekte des Autorenwortes, sondern auch Subjekte des eigenen unmittelbar bedeutungsvollen Wortes.“ [Michail Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, trans. Adelheid Schramm (Frankfurt/M.: Ullstein, 1985) 10].

²² Cf. Graham Martin, ”*The Mill on the Floss and The Unreliable Narrator*,” *George Eliot: Centenary Essays and an Unpublished Fragment*, ed. Anne Smith (London: Vision, 1980) 36-54, 36:

The ‘classic realist text’ [...] is chiefly marked by two features. It presents a hierarchy of discourses capped by a meta-language which both settles for the reader the relative weight of all other discourses and at the same time conceals its own nature as a discourse; and it directs the story towards a final revelation in whose light the preceding chain of significations are newly, and for the first time properly, understood.

²³ Cf. Austin 31, 41, 88; James Hall, *The Lunatic Giant in the Drawingroom: The British and American Novel Since 1930* (Bloomington: Indiana University Press, 1968) 49; Edwin Kenney, Jr., *Elizabeth Bowen* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1975) 53; Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 11.

²⁴ Cf. van Duyn 13:

Because *The Death of the Heart* has been read almost exclusively as a realistic narrative of adolescent initiation, there is probably no pressing obligation to spend critical time on that aspect of its success. [...] I know of no other novel with so tight and studied a patterning of characters, setting, narrative organization and prose style which has yet so successfully maintained the illusion of realism. [...] Miss Bowen has [...] maintained a narrative surface which remarkably minimizes the distortions of it to which Joyce, Faulkner, Woolf and their heirs have accustomed us.

Bevor ich jedoch zu einer Analyse der scheinbar traditionellen Erzähltechniken (den auffälligen Erzählerkommentaren und Sentenzen) komme, möchte ich am Beispiel des ersten Kapitels von *The Death of the Heart* die Aspekte modernistischen Erzählens aufzeigen, die der Roman auch aufweist und die zu den Funktionen der Erzählinstanz im realistischen Roman im Widerspruch stehen.

The Death of the Heart wird von einer extra- und heterodiegetischen Erzählerin erzählt, die sich *per definitionem* durch ihre übergeordnete Position auszeichnet. Betrachtet man jedoch das erste Kapitel des Romans, so ergibt sich bezüglich einer solchen ‘Allwissenheit’ der Erzählinstanz ein anderes Bild.

Auf den ersten Blick scheint die Erzählinstanz in *The Death of the Heart* traditionelle – d.h. für den realistischen Roman übliche – Erzählverfahren zu verwenden. So beginnt das erste Kapitel nicht *in medias res*, wie es in modernistischen Texten der Fall ist, sondern die Erzählerin führt die Lesenden allmählich an die Zeit und den Ort des Geschehens heran²⁵:

That morning’s ice, no more than a brittle film, had cracked and was now floating in segments. These tapped together or, parting, left channels of dark water, down which swans in slow indignation swam. The islands stood in frozen woody brown dusk: it was now between three and four in the afternoon. A sort of breath from the clay, from the city outside the park, condensing, made the air unclear; through this, the trees round the lake soared frigidly up. Bronze cold of January bound the sky and the landscape; the sky was shut to the sun – but the swans, the rims of the ice, the pallid withdrawn Regency terraces had an unnatural burnish, as though cold were light. There is something momentous about the height of winter. Steps rang on the bridges, and along the black walks. This weather had set in; it would freeze harder tonight. [7]

Der Standort in Zeit und Raum, den die Erzählerin einnimmt und von dem ausgehend sie erzählt, ist jedoch nicht eindeutig zu bestimmen. So legen das Demonstrativpronomen in ”that day” und der Gebrauch des Präteritums die Ereignisse des Romans als vorzeitig hinsichtlich der Kodierungszeit der Erzählerin²⁶ fest. Doch im selben Satz gebraucht die

²⁵ Ein solcher Anfang ist für Erzähltexte des 19. Jahrhunderts charakteristisch: ”In many a 19th century story or novel [...] the first paragraph describes at length a landscape which the reader (at least, today’s reader) is likely to forget almost immediately and to which the writer himself may, perhaps, not return.” [Helmut Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story* (Cambridge: D. S. Brewer, 1982) 10].

²⁶ Im Unterschied zu situationsgebundener Sprache von Reden und Dialogen, bei denen Äußerer und Adressat, Äußerungszeit und Ort der Äußerung identifizierbar sind, fehlen bei situationsgelösten Äußerungen in schriftlich fixierten Texten – dazu gehören auch fiktionale Texte – optisch und/oder akustisch identifizierbare Zeigfelder, in deren Zentrum die Äußerer einer Äußerung, ihre Position in Zeit und Raum stehen. Bei der Zuordnung der deiktischen Ausdrücke (Personalpronomina, Raum- und Zeitadverbien, Demonstrativpronomina sowie Tempora) sind die Lesenden auf Informationen über den Text angewiesen, die unabhängig vom Text oder im Text selbst gegeben sein können. In fiktionalen Texten ist zunächst die Erzählinstanz das Orientierungszentrum für deiktische Ausdrücke, d.h. ihre Person, die Kodierungszeit und der Kodierungsort ihrer Äußerungen sind die Orientierungspunkte für personendeiktische, zeitdeiktische

Erzählerin das präsentische Adverb "now", das sich mit der soeben festgestellten Vorzeitigkeit der Ereignisse – die erneut durch die Tempusform "was floating" zum Ausdruck kommt – nicht in Einklang bringen läßt. Das präsentische Adverb kann, da es in Kombination mit dem Präteritum vorkommt – nicht auf die Jetzt-Origo der Erzählerin verweisen. Folglich muß es sich hier um einen Fall deiktischer Komplexität handeln, bei dem das Zeigfeld der Erzählerin mit einem weiterem Zeigfeld interferiert²⁷, d.h. die Tempusform "was floating" und das zeitdeiktische Adverb "now" sind in bezug auf zwei unterschiedliche Orientierungszentren – nämlich das der Erzählerin und das einer bis jetzt noch nicht identifizierten Figur – ausgewählt. Diese Interferenz der Zeigfelder läßt sich an zwei weiteren Stellen erkennen: "it was now between three and four in the afternoon"; "it would freeze harder tonight". Die Erzählerin erzeugt hier sowohl Distanz als auch Nähe zum Geschehen, wobei meines Erachtens trotz der wiederholten Hinweise auf das Orientierungszentrum der Figur die Distanz dominiert, da noch keine Figur eingeführt worden ist, deren Ich-Hier-Jetzt-Origo die Lesenden einnehmen könnten.²⁸

Die langsame Heranführung an den Schauplatz des Geschehens – der Blickwinkel der Erzählerin verengt sich allmählich – löst bei den Lesenden das Gefühl der Gewißheit aus, daß "die Erzählerfigur sie über nichts ununterrichtet lassen wird, was für die Geschichte von Wichtigkeit ist."²⁹ Diese Gewißheit wird jedoch im weiteren Verlauf des ersten Kapitels zunichte gemacht. Bei der Einführung der ersten Figuren verzichtet die Erzählinstanz auf ihre privilegierte Position, so daß die Informationen, die die Lesenden an dieser Stelle über die Figuren erhalten, nicht denen einer extra- und heterodiegetischen Erzählerin, sondern einer sich auf der Ebene der erzählten Welt befindlichen Beobachterin entsprechen:

On a footbridge between an island and the mainland a man and woman stood talking, leaning on the rail. In the intense cold, which made everyone hurry, they had chosen to make this long summerlike pause. Their oblivious stillness made them look like lovers – actually, their elbows were some inches apart; they were riveted not to each

und raumdeiktische Beziehungen. Cf. Gisa Rauh, *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten* (Tübingen: Gunter Narr, 1978) 107ff.

²⁷ Cf. Rauh 146f.

²⁸ So vertritt Buccleugh die These, daß die Erzählinstanz in *The Death of the Heart* ihre erzählerische Autorität durch diese Art der Einführung konstituiert:

It is in fact by means of this opening description that the narrator appropriates and solidifies her own authority, by using the gnomic present tense statement which in itself, as a statement, seems to say very little of constative or descriptive importance; it is a statement whose value is more a performative one. What is performed is the sudden imaging of the moment of writing itself, [...] which [...] carries the authority of an originary act, the instant of beginning to write. [Buccleugh 298].

²⁹ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 3., durchgesehene Auflage (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985) 205.

other but to what she said. Their thick coats made their figures sexless and stiff as chessmen: they were well-to-do, inside bulwarks of fur and cloth their bodies generated a steady warmth; they could only see the cold – or, if they felt it, they only felt it at their extremities. Now and then he stamped on the bridge, or she brought her muff up to her face. [7]

Dem begrenzten Wissen einer hierarchisch untergeordneten Beobachterin entspricht die Beschreibung der Figuren als *a man and woman*, ohne daß die Figuren benannt werden. Auch in den folgenden Sätzen wird auf die Figuren nur mit *he* und *she* verwiesen. Hierbei handelt es sich zwar nicht um "referentless pronouns"³⁰, dennoch fehlen den Lesenden in gleichem Maße die für das Verständnis erforderlichen Vorinformationen: bekannt ist nur das Geschlecht der Figuren. Welche Beziehung zwischen dem Mann und der Frau besteht, können die Lesenden nur vermuten. Die Tatsache, daß die beiden Figuren mitten im tiefsten Winter eine lange Pause einlegen, läßt sie als ein Liebespaar erscheinen, doch ihre Körperhaltung (*actually, their elbows were some inches apart*) schränkt die Gültigkeit dieser Annahme wieder ein. Die Aussage über ihre soziale Stellung – *they were well-to-do* – ist eine Schlußfolgerung, die aus ihrer Kleidung – *bulwarks of fur and cloth* – gezogen werden kann. Die Information *they could only see the cold*, die auf den Einblick der Erzählerin in die Gefühlswelt der Figuren schließen läßt, wird im nächsten Satz wieder relativiert und auf die Ebene einer Vermutung gestellt: *or, if they felt it, they only felt it at their extremities*.

Obwohl die Lesenden in dieser Passage scheinbar eine Vielzahl von Informationen erhalten haben, ist ein Informationsdefizit entstanden, das auch im weiteren Verlauf des ersten Kapitels nicht oder nur unzureichend ausgeglichen wird.

Nachdem die beiden Figuren von der Erzählerin eingeführt worden sind, werden die Lesenden ZeugInnen des Gesprächs, das die Figuren veranlaßt hat, den für die Jahreszeit ungewöhnlichen Halt auf der Fußgängerbrücke im Regent's Park zu machen. Gleich die erste Bemerkung des Mannes, der auch in der Inquitformel noch nicht benannt wird, zeigt, daß das Gespräch bereits begonnen hat: "He said: 'You were mad ever to touch the thing.'" [7] Erneut fehlen den Lesenden wichtige Informationen, um die Äußerung der Figur verstehen zu können. Es ist unklar, worauf sich *the thing* bezieht.

Auch im weiteren Verlauf des Gespräches werden die Lesenden zunächst nicht über den genauen Charakter dieses "Gegenstands" aufgeklärt. Zwar gibt der Dialog Auskunft über

³⁰ Stanzel 210.

Eigenarten und Befindlichkeit der Figuren – unter anderem erfahren die Lesenden endlich die Namen der beiden Figuren – doch es wird nicht deutlich, worüber Anna und St Quentin eigentlich sprechen.³¹

An dieser Stelle zeigt sich eine Eigentümlichkeit im Verhalten der Erzählerin, die sich als Informationsverweigerung beschreiben läßt. Obwohl die Erzählinstanz gleich zu Beginn des Romans ihre Anwesenheit manifestiert, enthält sie den Lesenden wichtige Informationen vor.³² So erfahren die Lesenden die Namen der Figuren nur, weil diese sich gegenseitig mit dem Namen anreden. Erst danach leitet die Erzählerin die Figurenrede mit Inquitformeln ein, in denen sie die jeweils sprechende Figur benennt. Man könnte denken, die Erzählerin – wie auch die Lesenden – habe die Namen erst dem Figurendialog entnommen. Ein solcher Eindruck würde die Erzählinstanz auf die Wissensebene der Lesenden stellen. Auch die Informationslücken, die in dem Gespräch der Figuren entstanden sind, schließt die Erzählerin nicht oder erst sehr viel später.

Für die Lesenden hat diese "Pose des partiellen Nichtwissens"³³ der Erzählerin weitreichende Konsequenzen. In viel stärkerem Maße, als ein Roman mit einer extra- und heterodiegetischen Erzählerin es erwarten läßt, sind die Lesenden gefordert, an der Erstellung des Sinnzusammenhangs aktiv mitzuwirken. Ihre "Eigeninitiative zur Komplettierung des Erzählten aus [ihren] eigenen Vorstellungen"³⁴ wird zudem durch die Tatsache angeregt, daß das gesamte erste Kapitel – abgesehen von Inquitformeln verbunden mit kurzen Beschreibungen des jeweils Sprechenden und vier längeren Erzählpassagen – hauptsächlich aus dem Dialog zwischen Anna und St Quentin, d.h. aus einer Kommunikation zwischen den erzählten Figuren³⁵ und nicht aus einer Kommunikation zwischen Erzählerin

³¹ Erst auf Seite 10 erfahren die Lesenden, daß es sich bei dem Gegenstand, von dem Anna und St Quentin sprechen, um Portias Tagebuch handelt. Es zeigt sich erneut, daß die Lesenden mitten in das Gespräch hineingeworfen wurden, da Anna auf das Tagebuch mit "this diary" verweist, woraus ersichtlich ist, daß sie es bereits erwähnt haben muß.

³² Auch das erste Kapitel von *The Little Girls* weist solche Strukturen auf. Dinahs Vorhaben, persönliche Andenken in einer unterirdischen Höhle zu vergraben, um sie für die Nachwelt zu konservieren und auf diese Weise nach dem Tod weiterzuleben, erschließt sich den Lesenden erst aus einem Dialog zwischen Dinah und einer weiteren Figur. Die bis zu diesem Zeitpunkt im Text verstreuten Hinweise darauf können von den Lesenden nur unzureichend gedeutet werden. Die Erzählerin selbst gleicht das Wissensdefizit auf seiten der Lesenden nicht aus.

³³ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 303.

³⁴ Stanzel 205.

³⁵ Im "Kommunikationsmodell des Erzählwerks" ist dies die Kommunikationsebene 1, wobei die Figuren sowohl Sender- als auch Empfängerinstanz sind. Cf. Cordula Kahrmann / Gunter Reiß / Manfred Schluchter, *Erzähltextanalyse* (Königstein: Athenäum, 1986) 45.

und den (in den Text eingeschriebenen) Lesenden³⁶ besteht. Die Lesenden werden folglich ZeugInnen einer Kommunikationssituation, in der sie nicht die AdressatInnen sind. Der wahre Empfänger von Annas Äußerungen ist St Quentin, so daß Anna nur Rücksicht auf St Quentins Vorwissen nehmen muß, damit die Kommunikation gelingt, nicht aber auf die Kommunikationsvoraussetzungen der Lesenden.

So spricht Anna von Personen (Matchett, Portia und Thomas), die den Lesenden zu dem Zeitpunkt noch unbekannt sind und deren Beziehungen zu Anna sie selbst herausfinden müssen.³⁷ Auch in diesem Fall leistet die Erzählerin zunächst keine Hilfe. Während es aus Annas Worten nach kurzer Zeit deutlich wird, daß Matchett ihre Haushälterin ist [cf. 8], sind die Lesenden im Fall von Portia und Thomas auf Vermutungen angewiesen. Erst als die Erzählerin das Verhältnis zwischen Anna und St Quentin charakterisiert, gibt sie Thomas in einer Parenthese als Annas Ehemann zu erkennen [cf. 13]. Zu diesem Zeitpunkt haben die Lesenden jedoch bereits eine Entscheidung über die Beziehung zwischen Anna und Thomas treffen müssen, um vor diesem Hintergrund weitere Aussagen über die beiden Figuren verstehen zu können. Die Identifizierung von Thomas als Annas Ehemann durch die Erzählerin an dieser Stelle im Text ist somit eine überflüssige Information, d.h. sie bestätigt nur noch, was die Lesenden bereits vermutet haben. Portia dagegen wird erst nach einiger Erzählzeit in einer beiläufigen Bemerkung von Anna als Thomas' Schwester identifiziert [cf. 10].

Es wird deutlich, daß die Reihenfolge, in der den Lesenden die Informationen über die dargestellte Wirklichkeit angeboten wird ("sequencing"³⁸), für die Position der Lesenden in diesem Roman entscheidend ist:

We can think of a fiction from the reader's point of view as a very complicated model kit, in which the pieces of the model can be glued together in many different orders, but where some orders are more 'logical' or 'natural' than others. [...] Some parts of the fiction are naturally dependent on others. A later event will not be intelligible without its cause; a person's behaviour may not be intelligible unless we know that person's character and motives. The best order of presentation, if one

³⁶ Dies ist die Kommunikationsebene 2, wobei die Erzählerin als Senderinstanz und die in den Text eingeschriebenen Lesenden als Empfängerinstanz fungieren. Cf. Kahrman / Reiß / Schluchter 46.

³⁷ Anders verhält es sich dagegen, wenn St Quentin eine Person nicht kennt, von der Anna spricht. Da er sich mit Anna in einer 'realen' Kommunikationssituation befindet, kann er nachfragen und die gewünschte Auskunft erhalten. Cf. Bowen, *The Death of the Heart* 15.

³⁸ Geoffrey N. Leech / Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (London: Longman, 1981) 177.

wants to facilitate the reader's processing of information [...] is to go from elements which presuppose the least prior knowledge to those which presuppose the most.³⁹

Die Tatsache, daß Anna sich nicht in einer Kommunikationssituation mit den Lesenden befindet, ist auch in diesem Zusammenhang entscheidend. So hält sie in ihren Ausführungen die oben genannten Prinzipien, die den Leseprozeß erleichtern könnten, nicht ein. Die Lesenden jedoch, die ihre Wissenslücken aus dem Dialog zwischen den beiden Figuren schließen müssen, haben Schwierigkeiten, sich ein Bild von den Ereignissen zu machen, wie an der folgenden Passage veranschaulicht werden soll:

'She had been left to us in a will – or in a dying request, which is not legal, and so worse. Dying put poor Mr Quayne in a strong position for the first time in his life - or, at least, for the first time since Irene. Thomas felt very strongly about his father's letter, and even I felt bound to behave well.' [...] 'If Mr Quayne had had anything besides Portia to leave us, the situation might not have been so tricky. But anything that he died with went, of course, to Irene, then, after her death, to Portia – a few hundreds a year. With only that will to make, he could not make any conditions: he simply implored us to have his daughter in what seemed (when he was dead like that, when we got the letter) the most quavering voice. It was Thomas's mother, you know, who had most of the money – I don't think poor Mr Quayne had ever made much – and when Thomas's mother died her money came straight to us. Thomas's mother, as no doubt you remember, died four or five years ago. I think, in some curious way, that it was her death, in the distance, that finished poor Mr Quayne, though I daresay life with Irene helped. He and Irene and Portia, all more and more piano, trailed up and down the cold parts of the Riviera, till he caught a chill and died in a nursing home. A few days before he died, he dictated that letter to us about Portia to Irene, but Irene, detesting us – and I must say with some reason – put it away in her glove-box till she died herself. Of course, he had only meant it to come into effect in case of anything happening to Irene: he didn't mean us to take the kitten from the cat. But he had foreseen, I suppose, that Irene would be too incompetent to go on living for long, and of course he turned out to be right. After Irene's death, in Switzerland, her sister found the letter and posted it on to us.' [14]

In dieser Passage beschreibt Anna die Umstände, die dazu geführt haben, daß Thomas und sie Portia bei sich aufgenommen haben. Sie beginnt damit, daß Portia ihnen von Thomas' Vater (*poor Mr Quayne*) "hinterlassen" worden ist. In diesem Zusammenhang erwähnt sie eine weitere Figur (Irene), die den Lesenden noch unbekannt ist. Aus dem Kontext läßt sich jedoch erschließen, daß es sich bei Irene um Mr Quaynes zweite Frau und somit Portias Mutter handelt.⁴⁰ Solche Rückschlüsse müssen die Lesenden im Laufe der gesam-

³⁹ Leech / Short 178.

⁴⁰ So sprachen Anna und St Quentin vorher darüber, wie wenig ähnlich sich Thomas und Portia sind. Dabei sagte Anna: "'But look what different mothers they had. And poor Mr Quayne never counted for much.'" [13].

ten Passage ziehen, da Anna nicht in chronologischer Reihenfolge erzählt. Sie beginnt damit, die Situation nach Mr Quaynes Tod darzustellen (die Tatsache, daß er ihnen außer Portia nichts zu hinterlassen hatte) und erwähnt danach Irenes Tod, der zeitlich nach Mr Quaynes Tod erfolgte. Dann kommt Anna wieder auf Mr Quaynes letzten Willen zu sprechen – den er natürlich vor seinem Tode aufgesetzt hat, wobei sie in einer Parenthese den Zeitpunkt anspricht, zu dem sie und Thomas den Brief mit der Bitte des Sterbenden bekommen haben, nämlich – wie ganz am Ende ihrer Ausführungen klar wird – nach Irenes Tod. Im nächsten Satz schwenkt Anna über zu Thomas' Mutter, die vor vier oder fünf Jahren gestorben ist (die erste genaue Zeitangabe in Annas Ausführungen), um dann erst wieder auf den zeitlich später erfolgten Tod ihres Schwiegervaters (*that finished poor Mr Quayne*) und danach in einem chronologischen Rückschritt auf sein Leben mit Irene zu kommen, bevor sie erneut seinen Tod erwähnt (*till he caught a chill and died in a nursing home*). Der nächste Satz versetzt die Lesenden noch einmal zurück zu dem Zeitpunkt vor Mr Quaynes Tod (*a few days before he died*), überbrückt aber auch die Zeitspanne bis zu Irenes Tod (*Irene [...] put the letter away in her glove-box till she died herself*). Auch im folgenden Satz (*he had only meant it to come into effect in case of anything happening to Irene: he didn't mean us to take the kitten from the cat*) müssen die Lesenden die zeitlichen Bezüge selbst herstellen, was in diesem Fall durch den Gebrauch des Plusquamperfekts erleichtert wird. (Die richtige Chronologie der Ereignisse herauszufinden, ist bis jetzt auch dadurch erschwert worden, daß – abgesehen von einer Ausnahme (*I don't think poor Mr Quayne had ever made much*) – alle Ereignisse im Imperfekt dargestellt werden, so daß die Vorzeitigkeit eines Ereignisses gegenüber einem anderen nicht zum Tragen kommt.) So ist Mr Quaynes Intention, die sein letzter Wille zum Ausdruck bringt, eindeutig der Zeit vor seinem Tod zuzuordnen, während die Ausführung dieser Absicht erst nach Irenes Tod erfolgen soll. Die Passage endet an dem Punkt, an dem sie begann, und schließt damit den Kreis von Annas Ausführungen: Nach Irenes Tod erhielten sie und Thomas den Brief, der Mr Quaynes letzten Wunsch beinhaltete.

Die untersuchte Passage weist mehrfach redundante Informationen auf. So erwähnt Anna Mr Quaynes Tod viermal, Mrs Quaynes und Irenes Tod je dreimal. Andere wichtige Informationen dagegen werden ausgespart. Die Frage, worin Mr Quaynes letzter Wille genau besteht, bleibt zunächst offen. Auch die Umstände, die dazu geführt haben, daß Mr Quayne ein zweites Mal geheiratet hat, bevor seine erste Frau verstorben ist, werden nicht erläutert.

Das erste Kapitel des Romans enthält weitere Hindernisse für die Erstellung des Sinnzusammenhangs auf seiten der Lesenden. Wichtiges wird in dem Gespräch zwischen Anna und St Quentin nur beiläufig erwähnt, so daß die Bedeutung der Aussagen für die Lesenden nicht sofort erkennbar ist. In einer langen Passage beklagt sich Anna über Portias unachtsame Handhabung von Gegenständen des täglichen Lebens und findet dafür folgende Begründung: "It may be because they always lived in hotels." [9] Dieser Satz macht eine erste Andeutung über Portias bisheriges Leben, ohne daß dies für die Lesenden sofort ersichtlich ist. Zum einen liegt es an dem Gebrauch eines in diesem Kontext bezugslosen Personalpronomens (*they*), zum anderen führt Anna die Andeutung nicht weiter aus, sondern geht wieder zum bisherigen Thema über. Erst im weiteren Verlauf des Gesprächs, wenn die Lesenden Einblick in Portias Vergangenheit erhalten haben, kann die oben zitierte Aussage richtig eingeordnet werden. Ein weiteres Beispiel für diese Technik findet sich in derselben Passage:

'Well, one thing I had thought she'd like was a little *escritoire* thing that came from Thomas's mother – her father may well have used it. I'd had put that in her room. It has drawers that lock and quite a big flap to write on. The flap locks too.' [9]

Wie bereits erwähnt, führt Anna hier zwei für die Lesenden noch unbekannte Figuren (Thomas und seine Mutter) ein, ohne daß sie (oder die Erzählerin) den Lesenden ausreichende Informationen über sie gibt. Zum anderen scheint zwischen Thomas' Mutter und Portias Vater ein Zusammenhang zu bestehen, der für die Lesenden ohne zusätzliche Angaben so nicht nachvollziehbar ist. Die Beziehung zwischen Thomas' Mutter und Portias Vater ist jedoch für Portias Anwesenheit in Annas Haus entscheidend, wie sich später herausstellen wird.

Das Verständnis der Ereignisse auf seiten der Lesenden wird zusätzlich erschwert, indem das Prinzip von Ursache und Wirkung umgekehrt wird. So erfahren die Lesenden zu Beginn des Gesprächs zwischen Anna und St Quentin etwas über Annas Erregung – "'And I've seldom been more upset.'" [8] – ohne daß die Ursache für Annas Gemütszustand zu erkennen ist. Der Grund für Annas Erregung scheint zwar in der Existenz des Gegenstands zu liegen, um den sich das Gespräch anfangs dreht, doch da die Lesenden lange über den Charakter dieses Gegenstands im dunkeln bleiben, ist seine Wirkung auf Anna nicht sofort verständlich.

Auch nachdem deutlich geworden ist, um was es sich bei diesem geheimnisvollen "Ding" handelt, können die Lesenden noch nicht begreifen, warum Portias Tagebuch eine solche Erregung bei Anna auslöst:

'That diary could not be worse than it is. That is to say, it couldn't be worse for me. At the time, it only made me superficially angry – but I've had time since then to think it over in. And I haven't quite finished yet – I keep remembering more things.'

'Was it very . . . unkind?'

'No, not meant to be that. No, she'd like to help us, I'm sure.'

'Then, mawkish, you mean?'

'I mean, more, completely distorted and distorting. As I read I thought, either this girl or I are mad. And I don't think I am, do you?'

'Surely not. But why should you be so upset if it simply shows what is the matter with her? Was it affected?'

'Deeply hysterical.' [10]

Wie sich in dieser Passage zeigt, ergeht Anna sich in Andeutungen über den Inhalt von Portias Tagebuch, ohne genau zu benennen, warum ihr die Eintragungen verzerrend und hysterisch erscheinen. Die Lesenden können den Effekt, den das Tagebuch auf Anna hat, nicht nachvollziehen, denn der Inhalt des Tagebuch bleibt im großen und ganzen bis zum Ende von "The World" unbekannt. Nur der allererste Satz wird von Anna zitiert: "So I am with them, in London". [11] Dieser simple und nüchterne Satz wirkt auf die Lesenden jedoch wie ein Antiklimax. Da er weder als *completely distorted and distorting* noch als *deeply hysterical* bezeichnet werden kann, scheint er vielmehr ein Licht auf Annas Neigung zum Dramatisieren zu werfen, wie im folgenden noch deutlich wird.

Es bleibt zu untersuchen, welche Informationen die Erzählpassagen im Verlauf des ersten Kapitels liefern:

[St Quentin] had screwed his head inside the folds of his scarf, to consider Anna with abstract attentiveness. For she had this little way of travestying herself and her self-pities, till the view she took of herself, when she was with him, seemed to concert exactly with the view he took of her sex. She wrote herself down like this, obligingly, to suit him, with a touch of friendly insolence. He saw in this over-acting a kind of bluffing, which made him like Anna, whom he liked much more. Her smoothness of contour, her placid derisive smile, often made him think of a sardonic bland white duck. But there seemed no doubt at this moment that, beyond acting, she was really put out: her chin was tucked inside her big fur collar, and under the fur cap she wore peaked forward her forehead was wrinkled up. She was looking down unhappily at her muff, with her fine blonde lashes cast on her cheek; now and then a hand came out of her muff and she dabbed at the tip of her nose with a handkerchief. She could feel St Quentin looking, but took no notice: she detected the touch of malice in his pity for women. [8]

Zu Beginn dieser Passage gibt die Erzählerin eine kurze Beschreibung St Quintins, der dann zum Fokalisierungsobjekt wird (*to consider Anna with abstract attentiveness*). Die Beschreibung Annas und ihres Charakters erfolgt demnach aus der Sicht eines "character-focalizer"⁴¹. Dem begrenzten Standpunkt des *character-focalizer* entspricht die Tatsache, daß zum einen nur die Eigenschaften Annas, die sie im Umgang mit St Quentin an den Tag legt (*when she was with him*), zum anderen ihr äußeres Erscheinungsbild fokalisiert werden. Am Ende der Passage wechselt die Fokalisierungsinstanz wiederum, und Annas Haltung zu St Quentin wird beschrieben. Nachdem die Erzählerin es schon zu Beginn des Romans unterlassen hat, die Figuren zu charakterisieren, verzichtet sie auch an dieser Stelle auf ihre übergeordnete Position und überläßt es den Figuren, sich gegenseitig 'vorzustellen'. Damit haben die Lesenden zwar noch immer keine verlässlichen Informationen über die Figuren erhalten, doch die sprachlichen Äußerungen der beiden Figuren – insbesondere die Annas – bestätigen die durch die interne Fokalisierung vermittelten Urteile. Die Art und Weise, in der Anna die Ereignisse darstellt, erscheint dem Anlaß unangemessen und übertrieben und erweckt auch bei den Lesenden den Eindruck, daß Anna es versteht, sich selbst in Szene zu setzen.

In der folgenden Passage tritt die Erzählerin als Fokalisierungsinstanz deutlicher hervor:

St Quentin, stepping out smartly, showed one of his quick distastes for more of the lake scene. The cold was beginning to nip their features, and to strike up through the soles of their feet. Anna looked back at the bridge regretfully: she had not done saying what she began there. Leaving the lake behind them, they made for the trees just inside the park fence. The circle of traffic tightens at this hour round Regent's Park; cars hummed past without a break; it was just before lighting-up time – quite soon the All Out whistles would sound. At the far side of the road, dusk set the Regency buildings back at a false distance: against the sky they were colourless silhouettes, insipidly ornate, brittle, and cold. The blackness of windows not yet lit or curtained made the houses look hollow inside . . . St Quentin and Anna kept inside the park railings, making towards the corner where she lived. Interrupted in what she had been saying, she swung disconsolately her black muff, walking not quite in step with him. [12]

In diesem Textabschnitt gibt die Erzählerin zum ersten Mal etwas von ihrem Wissen preis. So deutet sie an, daß St Quintins Widerwille gegen eine Fortsetzung des Gesprächs im Park ein für diese Figur übliches Verhalten ist. Indem die Erzählerin das soeben stattgefundenene Gespräch mit einem Begriff aus der Welt des Theaters umschreibt (*lake*

⁴¹ Rimmon-Kenan unterscheidet in ihrem Erzählkonzept zwischen "narrator-focalizer" und "character-focalizer". Cf. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* 74.

scene), lehnt sie sich an St Quintins Perspektive an, in der zuvor Annas Vorliebe für das Theaterspielen zum Ausdruck gekommen ist. Auch im folgenden findet eine Annäherung an die Figuren statt. So beschreibt die Erzählerin, wie Anna voller Bedauern zur Brücke zurückschaut, und gibt auch eine Erklärung für Annas Bedauern (*she had not yet done saying what she began there*). Diesen Satz könnte man jedoch auch als Wiedergabe von Annas Gedanken als *free indirect thought*⁴² – eingeleitet durch den Doppelpunkt – ansehen. In beiden Fällen gibt die Erzählerin die Perspektive der Figur wieder. Eine weitere Annäherung an die Figuren geschieht durch die Einnahme ihres Standorts in der Zeit, wie der Gebrauch des deiktischen Demonstrativpronomens manifestiert (*The circle of traffic tightens at this hour round Regent's Park*).⁴³

Am Ende der Passage tritt die Erzählerin als *narrator-focalizer* wieder deutlicher hervor. Die Beschreibung der Regency Häuser fällt unter die Kategorie "fused description"⁴⁴, d.h. es handelt sich hier nicht um eine neutrale Beschreibung des Objekts. Vielmehr ist in die Beschreibung eine Wertung der Erzählerin eingebettet. Nur vor diesem Hintergrund ergibt die Charakterisierung der Häuser als *cold* und *hollow inside* einen Sinn: Die Erzählerin bringt zum Ausdruck, daß die zwischenmenschlichen Beziehungen es nicht vermögen, diese Häuser mit Leben und Wärme zu erfüllen.⁴⁵

Helmut Bonheim unterscheidet in seinem Erzählkonzept *The Narrative Modes* zwischen vier verschiedenen Erzählmodi: "comment" als wertende und vielfach auch verallgemeinernde Bemerkung der Erzählinstanz; "description" als Beschreibung und Charakterisierung aller sinnlich erfahrbaren Objekte oder Zustände (darunter fallen auch Topographie, Chronographie und Prosographie); "report" als Darstellung aller intentionalen Handlungen sowie "speech", wobei diese Kategorie bei Bonheim alle Erscheinungsformen der Rede- und Gedankenwiedergabe umfaßt.⁴⁶ Die Hierarchie dieser Erzählmodi (*comment, description, report, speech*) manifestiert in abnehmender Weise den Grad der Anwesenheit und

⁴² Die Merkmale dieser Technik sind Tempusverschiebung und Gebrauch der dritten Person wie in der indirekten Gedankenwiedergabe, Wortstellung und Deixis dagegen wie in der direkten Gedankenwiedergabe, sowie der Wegfall des *verbum putandi*, so daß die Lesenden direkt mit den Gedanken der Figur konfrontiert werden. Cf. Leech / Short 337ff.

⁴³ Im Gegensatz zu der bereits besprochenen Passage zu Beginn des Romans findet hier eine wirkliche Annäherung an die Figur statt.

⁴⁴ Bonheim 24.

⁴⁵ Es deutet sich hier ein Motiv an, das die Erzählerin im weiteren Verlauf des Romans wiederaufgreifen wird: die Häuser der Figuren stellen eine symbolische Erweiterung ihrer Persönlichkeiten dar. Cf. Pamela Harrington Brown, *After the Fall: Innocence and Experience in Eight Novels by Elizabeth Bowen*, unpubl. doct. dissert. (University of Pittsburgh, 1982) 4.

⁴⁶ Cf. Bonheim 20ff.

die Vermittlung der dargestellten Welt durch die Erzählinstanz. Die Tendenz modernistischer Erzähltexte, die dargestellte Welt unmittelbar für die Lesenden erfahrbar zu machen, schlägt sich in der zunehmenden Ablehnung der ‘mittelbaren’ Erzählmodi *description* und *comment* und Bevorzugung der ‘unmittelbaren’ Modi *report* und *speech*, sowie in einer Vermischung dieser Erzählweisen nieder:

Nowadays one prefers comment which is integral or fused with other modes, or at least confined to short passages imbedded in speech. An opinion attributed to a fictional character can arouse a reaction, start a discussion, help to characterize the speaker, or motivate an action. That is, it is likely to be multifunctional. Pure comment, by contrast, even where hardly intrusive, is in the eyes of many critics material which an author has failed to integrate by means of his narrative art. This is especially true of comment in the present tense.⁴⁷

Während die Erzählerin im weiteren Verlauf des Romans die Darstellung der Geschehnisse wiederholt mit ausgedehnten Kommentaren unterbricht, sind ihre Wertungen im ersten Kapitel noch in die Beschreibungen eingebettet.

Nach der Untersuchung verschiedener Textpassagen läßt sich für die Position der Erzählinstanz im ersten Kapitel von *The Death of the Heart* folgendes feststellen: Trotz des konventionellen Erzählbeginns verwendet die Erzählerin überwiegend Erzähltechniken, die für modernistische Texte charakteristisch sind. Dazu gehört die Annäherung an die Figuren durch Einnahme ihres Standpunkts sowie ihres Standorts in Zeit und Raum. Auch die Wahrnehmung der erzählten Welt ist multiperspektivisch gebrochen, d.h. nahezu alle Figuren fungieren als Fokalisierungsinstanzen. Innerhalb eines kurzen Textabschnitts kann der Blickwinkel, aus dem erzählt wird, mehrfach von dem der Erzählerin zu dem einer Figur wechseln, insofern die Fokalisierung überhaupt eindeutig einem Orientierungszentrum zugeordnet werden kann. Bei den Vertextungsverfahren herrschen die ‘dynamischen’ Erzählmodi, Handlungsdarstellung und Figurenrede, im Vergleich zu den ‘statischen’, Kommentar und Beschreibung⁴⁸, vor. Die Erzähltechniken sind zudem häufig vermischt, so daß es immer schwieriger wird, sie voneinander zu unterscheiden:

Wahrnehmung, Reflexion, Rede und Handlung, die im früheren Roman wohlgetrennt, abschnittlang rein vorkamen, werden nun zerfasert und ineinander

⁴⁷ Bonheim 41.

⁴⁸ Cf. Bonheim 38.

verwoben, was sich schon äußerlich in der Zerschlagung der langen Abschnitte in Zeilen und angebrochene Zeilen manifestiert.⁴⁹

So werden in die Redewiedergabe kurze Beschreibungen und Handlungen der Figuren eingebettet.⁵⁰ Die Inquitformeln dagegen werden häufig ausgespart, wie es für modernistische Erzähltexte charakteristisch ist:

In early narrative almost every speech was accompanied by some kind of inquit, whereas the modern tendency is to let speech follow speech, if possible without interruption. An inquit in medial position is one way of allowing speech to follow on speech. The more radical tendency is to do without the inquit altogether. There are probably a number of reasons for this tendency. One is that the inquit is akin to the static modes in that it is a constant reminder of the narrator's presence. This reminder is necessary when a story is told orally, but it becomes an embarrassment if the effect wanted is that the narrative seems to tell itself – effortlessly, without authorial intervention.⁵¹

Auch die Position der Lesenden in diesem ersten Kapitel von *The Death of the Heart* ist kennzeichnend für einen modernistischen Prosatext. Durch die Informationsverweigerung von seiten der Erzählerin sind die Lesenden gefordert, an der Erstellung des Sinnzusammenhangs aktiv mitzuarbeiten. Im Unterschied zu der heterodiegetischen Erzählinstanz im realistischen Roman macht die Erzählerin in *The Death of the Heart* von ihrem "fiktiven Informationsmonopol"⁵² keinen Gebrauch, da sie die Wissensdefizite der Lesenden nicht ausgleicht. Ferner ist die Erzählerin mit ihrem Wissen häufig nicht 'präsent', da sie sich auf die Wiedergabe von Figurenrede beschränkt. Die Aufgabe der Lesenden besteht darin, aus dem Gespräch der Figuren die notwendigen Zusammenhänge selbst herzustellen und somit ein vollständiges Bild der dargestellten Welt zu gewinnen. Doch auch dieses ist erschwert, da die Figuren (insbesondere Anna) nicht auf die Kommunikationsvoraussetzungen der Lesenden eingehen und zudem noch in ihrer Rede die Prinzipien mißachten, die das Verständnis erleichtern könnten (chronologische Erzählweise, Beachtung von Ursache und Wirkung, Hervorhebung von wichtigen Informationen).

⁴⁹ Ernst Leisi, "Der Erzählstandpunkt in der neueren englischen Prosa," *Germanisch-Romanische Monatschrift* 6 (1956) 40-51, 49.

⁵⁰ Cf. Bowen, *The Death of the Heart* 12.

⁵¹ Bonheim 75f.

⁵² Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 143.

Sentenzen in *The Death of the Heart*

In auffälligem Gegensatz zu den modernistischen Textstrukturierungsverfahren zu Beginn des Romans stehen die zahlreichen essayistischen Passagen in *The Death of the Heart*, in denen die Erzählerin reflektierend und kommentierend in das erzählte Geschehen eingreift und so auf ihre Anwesenheit und ihr offensichtlich übergeordnetes Wissen deutlich hinweist.

Die Funktion dieser Erzählerkommentare wird in der Bowenkritik zumeist als notwendige Ergänzung der – in Portias Fall aufgrund ihrer Jugend und Unerfahrenheit – begrenzten Figurenperspektive angesehen: "Portia's untutored eye and heart are incapable of meaningful response to what she sees, and so authorial intercession does most of the work of showing the reader what attitude he must take while Portia sees the scene."⁵³ Doch nicht nur Portias Sicht der Dinge erweist sich als eingeschränkt. Die Perspektive jeder Figur auf Kommunikationsniveau N 1 ist *per definitionem* begrenzt. Die durch das individuelle Voraussetzungssystem subjektiv begrenzte Sichtweise der anderen Figuren wird von der Erzählerin jedoch nicht explizit ergänzt oder korrigiert, sondern manifestiert sich indirekt, z.B. durch die Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Versionen von Portias "Entstehung", wie sie Anna [cf. 17ff.] und Matchett [cf. 78ff.] erstellen.

Auch Portias indirekte Einführung durch den Dialog zwischen Anna und St Quentin zu Beginn des Romans ("she's more like an animal" [8]; "She's made nothing but trouble since before she was born." [10]; "I thought, either this girl or I are mad. And I don't think I am, do you?" [10]; "What a little monster she must be." [12]) disqualifiziert nicht so sehr das junge Mädchen als vielmehr die sie herabsetzenden Figuren. Eine explizite Korrektur von Annas und St Quentins Sichtweise durch die Erzählinstanz fehlt auch in diesem Zusammenhang. Durch ihre überzogen anmutende Kritik an Portia enthüllen die beiden Figuren ihren Egoismus und ihre Gefühllosigkeit vielmehr selbst. Anstatt ihre Abneigung gegenüber Portia zu teilen, entwickeln die Lesenden somit Vorbehalte gegenüber Annas verzerrender Perspektive. Auch im folgenden weckt der Text bei den Lesenden Empathie oder sogar Sympathie für das junge Mädchen.⁵⁴ Dies geschieht nicht nur auf der thematischen Ebene durch die Darstellung von Portias vergeblichem Versuch, bei den Quaynes Wärme und Zuneigung zu finden, sondern auch auf der erzähltechnischen

⁵³ van Duyn 21.

Ebene durch interne Fokalisierung. So wird in dem multiperspektivisch angelegten Roman ein großer Teil des erzählten Geschehens von Portia fokalisiert.

Diese Rezeptions- und Sympathieleitung wird scheinbar – nach Meinung einer Vielzahl von KritikerInnen jedoch eindeutig – durch eine Sentenz unterminiert, in der die Erzählerin die ambivalente Position der Unschuld thematisiert, die Portia in *The Death of the Heart* verkörpert:

Innocence so constantly finds itself in a false position that inwardly innocent people learn to be disingenuous. Finding no language in which to speak in their own terms they resign themselves to being translated imperfectly. They exist alone; when they try to enter into relations they compromise falsifyingly – through anxiety, through desire to impart and to feel warmth. The system of our affections is too corrupt for them. They are bound to blunder, then to be told they cheat. In love, the sweetness and violence they have to offer involves a thousand betrayals for the less innocent. Incurable strangers to the world, they never cease to exact a heroic happiness. Their singleness, their ruthlessness, their one continuous wish makes them bound to be cruel, and to suffer cruelty. The innocent are so few that two of them seldom meet – when they do meet, their victims lie strewn around. [106]

Die Analogie zwischen Unschuld und Grausamkeit, die in dieser Passage zum Ausdruck kommt, wird in der Bowenkritik zumeist als Anlaß dafür genommen, Portia von nun an mit anderen Augen zu sehen. Die uneingeschränkte Empathie mit der an der Kälte und der Gefühllosigkeit der anderen leidenden Figur weicht in diesen Interpretationen der scheinbar nicht zu umgehenden Einsicht, daß es im Grunde Portia ist, die auf ihre Umwelt zerstörerisch wirkt.⁵⁵ Ein solch passiver Konsum der Sentenz von seiten der Lesenden steht jedoch in krassem Gegensatz zu der Notwendigkeit, aktiv an der Erstellung des Sinnzusammenhangs mitzuwirken, wie sie nicht nur das erste Kapitel, sondern auch die weitgehende sekundäre Fokalisierung verlangt.⁵⁶ Die unbefragte Anerkennung der Autorität der extra- und heterodiegetischen Erzählinstanz in *The Death of the Heart*, die eine Vielzahl der bisherigen Textanalysen bestimmt⁵⁷, soll daher im folgenden durch eine differen-

⁵⁴ So konstatiert Hall: "Only an exceptional reader [...] can resist the powerful sympathy with the young girl and its pull to make the novel into a melodrama, with the defensive and self-absorbed adults the villains. Anyone who did so would in fact miss the force of the book." [Hall 32].

⁵⁵ Cf. Heath 83: "Portia's innocence [...] is dynamic, but its power is more destructive than creative." Cf. Lee, *Elizabeth Bowen: An Estimation* 118: "The narrator lays considerable emphasis on the dangerousness of both Eddie [sic!] and Portia's innocence."

⁵⁶ Trotz seiner scheinbar konventionellen erzählerischen Oberfläche weist *The Death of the Heart* somit weitaus deutlicher modernistische Erzählstrukturen auf als bisher in der Bowenkritik angenommen: "While modernist works may be the vehicles of various ideological messages, they share an aggressively negative stance toward passive consumption." [Eysteinson 216].

⁵⁷ Cf. Austin 47: "Ultimately [...] the book's [i. e. *The Death of the Heart*] stature relates to the narrator. It is to her ultimately that we respond. This manifests itself most immediately in the comic vision recording and

zierte Untersuchung der hierarchischen Struktur der verschiedenen Diskurse ersetzt werden.

Auf die Sentenz über die negative Macht der Unschuld folgt eine Beschreibung von Eddie und Portia, die diese Schuldzuweisung zunächst wiederholt:

Portia and Eddie, side by side at the table, her diary between them under one of her hands, turned on each other eyes in which two relentless looks held apart for a moment, then became one. To generate that one look, their eyes seemed for the first time to be using their full power. The look held a sort of superb mutual greeting rather than any softness of love. You would have said that two accomplices had for the first time spoken aloud to each other of their part in the same crime, or that two children had just discovered their common royal birth. [106]

Während zu Beginn verschiedene Schlüsselwörter⁵⁸ (*relentless looks, full power, two accomplices, crime*) erneut die Täterschaft der Unschuldigen hervorheben, endet die Passage jedoch mit einer konträren Hypothese (*their common royal birth*). Durch die phatische Anrede (*you would have said*) werden die Lesenden in den Erzählvorgang miteinbezogen und zu einer eigenständigen Beurteilung des fiktiven Geschehens veranlaßt, wobei die unbewertete Gegenüberstellung der diametralen Erklärungshypothesen als Unbestimmtheitsstelle einen deutlichen Rezeptionsspielraum läßt.⁵⁹

commenting upon a sequence of delicious confrontations. What the novel offers through the narrator is the pattern for a mature and fully realized human consciousness. All of the characters, ideally, should aspire toward the narrator's totality of awareness, perception, humor, compassion, and, finally, style."

Die Autorität der Erzählinstanz in dieser Sentenz über die Unschuld basiert nach Meinung einiger KritikerInnen auch auf der Korrespondenz, die die Erzähleräußerungen mit Aussagen der Autorin aufweisen. So schreibt Bowen in ihrem Essay "Out of a Book": "It is not only our fate but our business to lose innocence, and once we have lost that it is futile to attempt a picnic in Eden." [Elizabeth Bowen, "Out of a Book," *Collected Impressions* (London: Longmans, Green 1950) 265-269, 265]. Selbst eine solche Korrespondenz täuscht nicht darüber hinweg, daß das Werk ganze nicht mit der Perspektive der Erzählinstanz gleichzusetzen ist.

⁵⁸ Diese Schlüsselwörter, die die zerstörerische Macht der Unschuldigen proklamieren, werden im Verlauf des Romans auch für die Gruppe der Erfahrenen gebraucht: "St Quentin, drawn to the scene of his crime" [299]; "[St Quentin] loathed his renewed complicity with the child's relations" [300]; "Daphne, [...] ruthlessly, had collected everything about Anna that one could not like" [144]; "the ruthless manner of the two Heccomb children almost always drove these guests away" [127]. Sogar die Sinne eines Menschen sind "ruthless in their living infidelity" [148]. Die Täter-Opfer-Dichotomisierung, die in der Sentenz zur Unschuld so eindeutig erscheint, wird damit in Frage gestellt.

⁵⁹ Die beiden konträren Erklärungshypothesen deuten sich bereits in einer Passage zu Beginn des Romans an, in der die Erzählerin sowohl den Aspekt der "secret power" als auch der "childish majesty" [29] in ihrer Beschreibung von Portias Bewegungen erwähnt. Auch in Annas Augen gibt es angesichts Portias Unschuld zwei Interpretationsmöglichkeiten:

[Anna] saw Portia, kneeling down by the fire, look up at Major Brutt with a perfectly open face [...]. The picture upset Anna, who thought how much innocence she herself had corrupted in other people [...]. Watching Portia she thought, *is she a snake, or a rabbit?* [46; meine Hervorhebung].

Die Eindeutigkeit der Täter-Opfer-Dichotomisierung, wie sie in der Sentenz über die Unschuld zum Ausdruck kommt, wird auch in einer weiteren Passage problematisiert:

Portia's life, up to now, had been all subtle gentle compliance, but she had been compliant without pity. Now she saw with pity, but without reproaching herself, all the sacrificed people – Major Brutt, Lilian, Matchett, even Anna – that she had stepped over to meet Eddie. And she knew that there would be more of this, for sacrifice is not in a single act. Windsor Terrace would not do well at her hands, and in this there was no question of justice: no outside people deserve the bad deal they got [sic!] from love. Even Anna had shown her a sort of immoral kindness, and, however much Matchett's love had been Matchett's unburdening, it had *been* love: one must desert that too. [106f.]

Die Bestimmung der Fokalisierung in dieser Textstelle und damit die Zuordnung der Aussagen ist nicht eindeutig zu treffen. Der erste Satz der Passage läßt sich noch als Bericht der Erzählerin deuten, wobei diese sich bereits an den temporalen Standort der Figur (*up to now*) annähert. Im zweiten Satz verweisen die temporale Deixis (*now*) und der Hinweis auf den Wahrnehmungsprozeß (*she saw*) bereits auf den Standort und Standpunkt der Figur, so daß das erzählte Geschehen offensichtlich von Portia fokalisiert wird. Das junge Mädchen wird sich hier scheinbar nicht nur bewußt, daß ihre Beziehung zu Eddie die "Opferung" aller anderen Personen in ihrer Umgebung nach sich zieht, sondern kommt anscheinend auch zu der Einsicht, daß noch weitere dieser Opfer folgen werden. Diese Sicht wird durch einen kurzen, allgemeingültigen Kommentar der Erzählerin unterstützt (*for sacrifice is not in a single act*). Aber ist es wirklich Portias Perspektive, die hier zum Ausdruck kommt? Der Begriff *sacrifice* verweist auf Matchetts Version von Portias Entstehungsgeschichte zurück, in der die Haushälterin die Unerbittlichkeit verurteilt, mit der die alte Mrs Quayne ihren Mann nach seiner Affäre mit Irene gezwungen hat, in die Scheidung einzuwilligen und Portias Mutter zu heiraten: "Sacrificers [...] are not the ones to pity. The ones to pity are those that they sacrifice." [74] In diesem Fall wäre es Portia, die sich in der Rolle der Opfernden befände, so daß sie selbst zu verurteilen und ihre "Opfer" zu bemitleiden wären. Während sich diese Sicht mit den Aussagen der Erzählerin in der Sentenz vereinbaren läßt, ist es fraglich, ob das junge Mädchen sich wirklich selbst in dieser Rolle einer zukünftigen Rächerin (*Windsor Terrace would not do well at her hands*) sieht. Wird hier nicht vielmehr eine "mangelhafte Übersetzung" von Portias Perspektive vorgenommen, wie sie die Erzählinstanz in der Sentenz selbst beschrieben hat ("Finding no language in which to speak in their own terms they resign themselves to being translated imperfectly." [106])? Die Problematik der Zuordnung bleibt in der Passage auch im folgenden bestehen. Welcher Fokalisierungsinstanz sind die weiteren Äußerungen zuzuschreiben? Die Wertung

von Annas Verhalten als *immoral kindness* sowie die Relativierung von Matchetts Zuneigung als *unburdening* übersteigen offensichtlich das Urteilsvermögen der jungen Portia, die – wie der Text immer wieder verdeutlicht – große Schwierigkeiten damit hat, die Handlungsweise der anderen Figuren zu durchschauen. Es kann sich hier also nur um externe Fokalisierung handeln. Auch der letzte Satz verweist in seiner unpersönlichen Form (*one must desert that too*) eher auf die fokalisierende Erzählerin als auf die figurale Fokalisierungsinstanz. Der Inhalt dieser Aussage jedoch erscheint widersprüchlich, wenn er der Erzählinstanz zuzuschreiben ist. Die implizite Zustimmung, die hier zum Ausdruck kommt, läßt sich mit der Schuldzuweisung, die die Erzählerin in ihrer Gegenüberstellung von Täter (*the innocent*) und Opfer (*the less innocent*) vornimmt, nicht vereinbaren. Handelte es sich dagegen bei dieser Aussage um einen Gedanken der Figur, ließe sie sich zwar inhaltlich als Höhepunkt ihres scheinbaren Bewußtwerdungsprozesses verstehen. Formal kollidierte solch eine Zuordnung jedoch mit der vorangegangenen externen Fokalisierung, durch die dieser letzte Satz eingeleitet wird. Es bleibt daher mehr als fraglich, ob die Passage wirklich einen Gedankengang der Figur nachzeichnet, in dessen Verlauf Portia sich der Tragweite ihrer Handlung bewußt wird.

Die oben analysierten Unstimmigkeiten und Widersprüche lassen auch die Sentenz in einem neuen Licht erscheinen. Die Eindeutigkeit des Erzählerkommentars und damit auch die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz werden in Frage gestellt.⁶⁰ Stattdessen entsteht eine Unbestimmtheitsstelle, die die Lesenden dazu veranlaßt, die von der Erzählerin artikulierten, scheinbar unverbrüchlichen Wahrheiten zu hinterfragen.

So folgt auf diese erste Sentenz über die Macht der Unschuld eine Transkription von Portias Tagebucheintragungen, in der die Lesenden unvermittelt mit der Stimme der Figur konfrontiert werden. Diese Eintragungen scheinen aufgrund ihrer simplen Struktur die Erzählerin zu autorisieren, für die Figur zu sprechen, wie dies in zahlreichen Passagen geschieht.⁶¹ Die Gefahr einer solchen Für-sprache liegt jedoch in einer Verzerrung der Figurenperspektive, wie die Erzählerin selbst andeutet [cf. 106]. So zeugt Portias Tagebuch sowohl von der Verletzlichkeit des jungen Mädchens als auch von der Gleichgültigkeit,

⁶⁰ Interne Widersprüche im Erzählerdiskurs sind ein Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz. Cf. Ansgar Nünning, "‘But why *will* you say that I am mad?’ On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction," *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22,1 (1997) 83-105, 96.

⁶¹ Cf. Buccleugh 321: "Other than when Portia herself is allowed to speak, the narrator continually commits the inevitably violent act of speaking for her, and the result is the series of complicit, partisan pronouncements that are in the end the expressions of the unavoidable distortions that occur in the act of speaking for the other."

mit der ihre Umwelt auf sie reagiert.⁶² Die Täter-Opfer-Dichotomisierung, wie sie die Sentenz über die Unschuld postuliert, ist in diesen Passagen nicht zu erkennen.

Die Hierarchie der Diskurse, in der der Erzählerdiskurs an oberster Stelle steht, wird auf diese Art und Weise problematisiert. Trotz der Mittlertätigkeit einer vorgeschalteten, scheinbar dominanten Erzählerin müssen die Lesenden den Bedeutungszusammenhang in *The Death of the Heart* selbstständig erstellen. Selbst RezipientInnen, die die Kommentare der Erzählinstanz als verbindliche Aussagen deuten, können nicht umhin, sich mit Portias divergierender Perspektive auseinanderzusetzen.

Zweifel an der Verbindlichkeit der Erzähleräußerungen stellen sich auch nach der Lektüre der folgenden Passage ein:

This was Portia's first spring in England: very young people are true but not resounding instruments. Their senses are tuned to the earth, like the senses of animals; they feel, but without conflict or pain. Portia was not like Anna, already half way through a woman's checked, puzzled life, a life to which the intelligence only gives a further distorted pattern. With Anna, feeling was by now unwilling, but she had more resonance. Memory enlarged and enlarged inside her an echoing, not often visited cave. [124]

Wie ist die Aussage zu verstehen, daß junge Menschen, zu denen Portia zweifelsfrei zu rechnen ist, ohne Schmerz und Konflikt empfinden? Wie der Text verdeutlicht, lösen die Erinnerungen an ihre Mutter [cf. 34ff.] und das Gefühl des Ausgeschlossenenseins aus der Welt der Quaynes [cf. 79] bei Portia sehr wohl Schmerz aus.⁶³ Der oben zitierte Erzählerkommentar jedoch setzt die mit der Sentenz über die Unschuld begonnene Ambivalenz in der Sympathie lenkung fort. Die Erzählerin, die bis zu diesem Zeitpunkt die soziale Kälte in

⁶² Cf. die Eintragung zu *Friday*: "Tonight Anna and Thomas stayed at home for dinner. [...] we sat in the drawing-room, and they wished I was not there." [115]; sowie die Eintragung zu *Saturday*: "I went down to [Matchett] for tea, she said, well, *you're* quite a ghost. But really it is this house that is like that." [115].

⁶³ Buccleugh verdeutlicht, wie Portias Schmerzempfinden sich sogar auf indirekte Art und Weise in ihrem Tagebuch manifestiert, wo sie "a sort of conversation with Thomas" [112] rekapituliert:

The repeated hammer-blows of the genitive case of the personal pronoun, "My father . . . my father . . . my father" silently scream out Portia's sensitivity to the violence being enacted against her through a trite little story by means of which her brother can speak of sexual scandal, shame, and incontinent passion without seeming to speak of it at all. Portia knows, whether or not Thomas actually says "your father" [...], that when Mr. Quayne is an object of scorn and derision he is "her" father. It is only to Portia's own loneliness and shame, provoked by this sad little story, that the "it" in "but to Thomas it only seemed a joke" can finally refer. And can there then be a more pathetically hopeless expression of longing than Portia's final shift into the plural pronoun and "our father"? [Buccleugh 302f.].

Portias Fähigkeit, Schmerz zu empfinden, äußert sich aber auch auf indirekte Weise. Die Bildlichkeit, die in ihren Erinnerungen an die Zeit mit Irene verwendet wird, ist Ausdruck ihres Verlustschmerzes: "What [Portia] did see was the *pension* on the crag in Switzerland, that had been wrapped in rain the whole

der Welt der Quaynes verurteilt hat, versucht nun mehr und mehr, um Verständnis für Annas Ansichten und Verhalten zu werben. Doch sollen die Lesenden wirklich dazu angehalten werden, Annas Herzlosigkeit und Snobismus gutzuheißen, wie sie sich unter anderem in ihrer Reaktion auf den Tod von Portias Mutter (”Irene’s [death], of course, was a frank relief – till we got the letter and realized what it would mean.” [14]) oder in ihrer Haltung gegenüber Portias Vater manifestieren: ”What is [Portia] after all? The child of an aberration, the child of a panic, the child of an old chap’s pitiful sexuality.” [246]? Die Hierarchisierung, die hier – wie in der Sentenz über die Unschuld – die übergeordnete Position den Erfahrenen zuweist, erscheint fraglich. Auch die Verlässlichkeit der Erzählinstanz wird durch die Diskrepanz zwischen der Sympathie lenkung zugunsten Annas und dem ethischen Standard, den die Lesenden als Referenzrahmen zur Beurteilung der erzählten Welt heranziehen, aufs neue problematisiert.⁶⁴

Wie das Kommunikationsmodell der erzählerischen Vermittlung verdeutlicht, sind auch die Werturteile der extra- und heterodiegetischen Erzählinstanz durch Subjektivität und begrenzte Verbindlichkeit gekennzeichnet. Sie stellen folglich nur eine mögliche Beurteilungsperspektive dar, so daß die Lesenden aufgefordert sind, sich mit den evaluativen Erzähleräußerungen kritisch auseinanderzusetzen.⁶⁵ Die Widersprüche zwischen den Sentenzen und dem, was der Text durch die unmittelbaren narrativen Modi (*report* und *speech*) vermittelt, machen eine solche Auseinandersetzung in der Tat erforderlich.⁶⁶

Trotz der expliziten Sympathiewerbung für Annas Position gibt es weiterhin Passagen, die eine Korrespondenz zwischen Portias Sichtweise und der Perspektive der Erzählerin verdeutlichen:

[Portia] thought of Windsor Terrace. *I am not there*. She began to go round, in little circles, things that at least her senses had loved – her bed, with the lamp turned on on

afternoon. [...] At the foot of the precipice, beyond the paling, the lake made *black wounds* [meine Hervorhebung] in the white mist.” [34].

⁶⁴ Cf. Nünning, ”’But why *will* you say that I am mad?’” 100: ”Generally agreed-upon moral and ethical standards are often used as frames of reference when the question of the possible unreliability of a narrator is raised.”

⁶⁵ Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 103.

⁶⁶ Wie Félix Martínez-Bonati darlegt, ist der Diskurs einer unzuverlässigen Erzählinstanz durch eine ”perceptible difference between the impression of the events derived by the reader solely from the mimetic moments of the basic narrator’s discourse, and the view of the same events present in the non-mimetic components of the same discourse (that is, in the narrator’s general judgments, commentaries, expressions of feelings, etc.)” [Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach* (Ithaca: Cornell University Press, 1981) 35] gekennzeichnet.

winter mornings, the rug in Thomas's study, the chest carved with angels out there on the landing, the waxen oilcloth down there in Matchett's room. Only in a house where one has learnt to be lonely does one have this solicitude for *things*. One's relation to them, the daily seeing or touching, begins to become love, and to lay one open to pain. [...] So, she and Irene had almost always felt sad when they looked round a hotel room before going away from it for always. [139]

Die graphische Hervorhebung von *things* verweist auf eine Äußerung Annas zu Beginn des Romans zurück: "[Portia] is so unnaturally callous about *objects*" [9]. Während Anna in ihrem Dialog mit St Quentin Portias scheinbare Gleichgültigkeit gegenüber den Dingen in ihrer Umgebung kritisiert, erweist sich ihr Vorwurf anhand der oben zitierten Textstelle als gänzlich unbegründet. So kreisen Portias Erinnerungen an Windsor Terrace hier ausschließlich um die Gegenstände, zu denen sie ein besonderes Verhältnis entwickelt hat. Die Erzählerin vergleicht die Einstellung des jungen Mädchens implizit mit einer *solicitude of things*. Im Unterschied zu Buccleugh sehe ich den eingeschobenen, generalisierenden Erzählerkommentar nicht als Übereinstimmung mit Annas Position⁶⁷ an, da deren Verhältnis zu materiellen Dingen sich nicht als "Fürsorglichkeit" oder "Zuneigung" beschreiben läßt. Zwischen Anna und ihren Besitztümern existiert keine persönliche Beziehung, wie sie in Portias Gedanken und in den Aussagen der Erzählerin zum Ausdruck kommt.⁶⁸ Objekte dienen Anna nur als Spiegel ihres Status und ihres guten Geschmacks [cf. 81, 83]. Die dialogische Ausrichtung des Wortes *things* auf die fremde Rede einer Figur (Anna) dient meiner Meinung nach hier nicht als Unterstützung, sondern als Korrektur von Annas Perspektive.

Eine Annäherung an Portias Perspektive über den Erzählerkommentar findet auch in der folgenden Passage statt:

[Portia] began to imagine Eddie, next Sunday, taking part in all this. Or, when it came to the moment, would they find they would rather stay by the sea [...]? No, not for too long – for she and Eddie must on no account miss the Sunday fun. He and she had not yet been together into society. Even his name said on the sea front had made Daphne's friends show several shades more regard for her – though since then they

⁶⁷ Cf. Buccleugh 316ff.: "The narrator's emphasis of 'things' [...] serves as an exact rationale and justification of Anna's attitude to material objects and to the past. [...] The narrator's [...] passage is an authoritative rephrasing of Anna's earlier words, if not as a full support of her 'theory' of material objects, then at least as an expression of understanding and sympathy for her motivations."

⁶⁸ Wie Alison Heinemann verdeutlicht, zeigt Portia nur den Dingen gegenüber Gleichgültigkeit, die sie als "counterfeit tokens of feeling" betrachtet. Cf. Alison Heinemann, "The Indoor Landscape in Bowen's *The Death of the Heart*," *Critique* 10.3 (1968) 5-12, 10. Unter diese Kategorie fallen all jene Objekte, denen Anna eine große Bedeutung zumißt (teure Kleider, der abschließbare Sekretär usw.). Ganz anders verhält es sich dagegen mit Portias Tagebuch und ihrer Sammlung von Bären, die für das junge Mädchen von besonderem Wert sind.

had forgotten why – she felt more kindly embraced by these people already. Supposing she had a wish to be put across, who could do this for her better than Eddie could? How much ice he would cut; how proud she would be of him? The wish to lead out one's lover must be a tribal feeling; the wish to be seen as loved is part of one's self-respect. And, they would be in each other's secret; she would see him just not winking across the room. Alone, one has a rather incomplete outlook – one is not sure what is funny, what is not. One solid pleasure of love is to check up together on what has happened. Since they were together last, she did not think she had laughed – she had smiled, of course, but chiefly to please people. No, it would be wrong to stay down by the sea. [178f.]

Bei der oben zitierten Passage handelt es sich um die Wiedergabe von Portias Gedanken in *free indirect discourse*. Eingeschoben in diese Gedankenwiedergabe sind an verschiedenen Stellen kurze Kommentare der Erzählinstanz, die sich durch den Gebrauch des gnomischen Präsens und des unpersönlichen Pronomens *one* deutlich von den übrigen Aussagen abheben. Die Illusion der Lesenden, an Portias Bewußtsein teilzuhaben, wird wiederholt unterbrochen, da ein kontinuierlicher Wechsel von interner zu externer Fokalisierung stattfindet. Aus dem figuralen Fokalisierungs*subjekt* wird ein Fokalisierungs*objekt* der Erzählerin, die die Gedanken des jungen Mädchens in allgemeingültige Aussagen "übersetzt" und auf diese Art und Weise deren Geltungsanspruch erhöht.⁶⁹ Während die Passage erzähltechnisch ständig zwischen einer über den Gebrauch des *free indirect discourse* erzielten Nähe zur Figur und einer Distanz aufgrund der überdeutlichen Anwesenheit der Erzählinstanz oszilliert, bewirkt die Konvergenz zwischen Portias Gedanken und den Generalisierungen eine Annäherung an die Figur.

Dennoch bleibt bis zum Ende des Romans die ambivalente oder sogar widersprüchliche Haltung der Erzählinstanz gegenüber Portia bestehen, kommt mitunter sogar in einem Satz zum Ausdruck: "Since the talk with St Quentin, the idea of betrayal had been in [Portia], upon her, sleeping and waking, as might be one's own guilt". [256] Obwohl der hier beschriebene Verrat, den Portia nicht aus ihren Gedanken verdrängen kann, zu Lasten von Anna und St Quentin geht, vergleicht die Erzählerin die ständige Präsenz dieses Gefühls in Portias Bewußtsein mit Schuldgefühlen, die der Figur selbst zu eigen sein könnten. Damit wird die Frage, wer Täter und wer Opfer ist, erneut aufgeworfen. St Quentin bezichtigt Portia eines weitaus größeren Vergehens, als Annas heimliche Lektüre des Tagebuchs es

⁶⁹ Ich stimme mit Buccleughs Ansicht überein, daß die Erzählerin in Passagen wie diesen 'für Portia spricht' und auf diese Art und Weise die Stimme der Figur zum Schweigen bringt. Cf. Buccleugh 321. Der Effekt einer solchen Fürsprache ist jedoch nicht nur negativ zu werten, wie Buccleugh es tut. Die Unterstützung, die Portias Perspektive hier durch die generalisierenden Kommentare der Erzählinstanz erfährt, ist eine deutliche Form der Rezeptionslenkung.

darstellt: ”‘You do a most dangerous thing. All the time, you go making connexions – and that can be a vice. [...] You set traps for us. You ruin our free will.’” [249f.] Die Bildlichkeit jedoch, die die Erzählerin in diesem Zusammenhang verwendet, stellt das junge Mädchen zweifelsfrei in der Position des Opfers dar⁷⁰: ”[Portia] at once threw [St Quentin] a look like a trapped, horrified bird’s.” [248] Signifikanterweise wird dieses Bild von der Erzählerin wiederholt, nachdem Portia nach Eddies Verrat bei Major Brutt Zuflucht gesucht hat:

She only looked at him like *a wild creature*, just old enough to know *it must dread humans* – as though he had cornered her in this place. Yes, she was terrified here, like *a bird astray* in a room, *a bird already stunned* by dashing itself against mirrors and panes. [...] He felt Portia measuring his coming nearer with the deliberation of a desperate thing – then, like *a bird at still another window*, she flung herself at him. [287; meine Hervorhebung]

Dieser Sympathie lenkung durch die Erzählinstanz steht jedoch eine weitere Sentenz gegenüber, die erneut die zerstörerische Macht der Unschuld beschwört. In ihrem Versuch, Major Brutt dazu zu bewegen, sie bei sich aufzunehmen, führt Portia ihm vor Augen, daß Anna und Thomas auch über ihn lachen. Für den alten Mann bricht in diesem Moment eine Welt der Illusionen zusammen. Die Erzählerin kommentiert Portias ‘Verrat’ in der folgenden Art und Weise:

Happy that few of us are aware of the world until we are already in league with it. Childish fantasy, like the sheath over the bud, not only protects but curbs the terrible budding spirit, protects not only innocence from the world but the world from the power of innocence. [293f.]

Genau wie in der ersten Sentenz über die Macht der Unschuld liegt die Betonung hier stärker auf der zerstörerischen Wirkung, die die Unschuldigen auf ihre Umgebung haben, als auf dem Leid, das die Unschuldigen in der Welt erfahren müssen.⁷¹ Die Beschreibung von Portias Körperhaltung dagegen, die diesen generalisierenden Erzählerkommentar einleitet, steht im Widerspruch zu der konstatierten Machtposition:

⁷⁰ Bereits zu Beginn des Romans erscheint Portia in den Augen ihres Bruders als ”a kitten that expects to be drowned” [40]. Die Tiermetapher dagegen, die für St Quentin gebraucht wird, beantwortet die ‘Schuldfrage’ eindeutig: ”[Portia] glanced at St Quentin’s rather sharklike profile.” [249].

⁷¹ Dieses Ungleichgewicht läßt sich auch in der Sekundärliteratur beobachten. So wird Portias ‘Verrat’ an Major Brutt ungleich stärker gewichtet als die Tatsache, daß Portia zu diesem Zeitpunkt ebenfalls mehrfachen Verrat (durch Anna, St Quentin, Eddie) erfahren hat: ”Portia [...] commits one of the cruelest actions in the novel by telling Major Brutt [...] that he too is laughed at there.” [McDowell 12]. Eine solche Interpretation stellt sich somit erneut als unbefragte Anerkennung der Autorität der Erzählinstanz dar.

[Portia] had turned to grasp [Major Brutt's] bed-end, to bend her forehead down on her tight knuckles. Her body tensely twisted in this position; her legs, like disjointed legs, hung down: her thin lines, her concavities, her unconsciousness made her a picture of premature grief. [293f.]

Die Bildlichkeit, die die Erzählerin in diesem Kontext gebraucht, läßt sich mit der scheinbar eindeutigen Macht der Unschuld ebenfalls nicht vereinbaren:

[Portia] was like one of those children in an Elizabethan play who *are led on, led off*, hardly speak, and are known to be bound for some tragic fate which will be told in a line; they do not appear again; their existence, their point of view has had, throughout, an unreality. At the same time, *her body looked like some drifting object that has been lodged for a moment, by some trick of the current, under a bank, but must be dislodged again and go on twirling down the implacable stream.* [297f.; meine Hervorhebung]

Die Passivität und Ohnmacht, die in dieser Passage zum Ausdruck kommen, stehen der Aktivität entgegen, die Portias *crime* (so wird Portias Verrat an Major Brutt implizit von der Erzählerin charakterisiert⁷²) zu unterliegen scheint. Der Vergleich macht aus der Täterin ein Opfer der äußeren Umstände. Auch die Unerbittlichkeit, die die Erzählerin bisher der Unschuld zugeschrieben hat ("ruthless as a goddess" [290]), ist hier vielmehr der Umgebung der Figur zu eigen.

Es wird deutlich, daß die Funktionen der Erzählerin und ihr Verhältnis zur erzählten Welt komplexer sind, als es die in der Bowenkritik vorherrschende, reduktive Vorstellung der auktorialen Allwissenheit suggeriert.⁷³ Die der erzählten Welt zugrundeliegenden Spannungen zwischen den beiden Polen (*innocence* und *experience*) werden auf der Ebene des Erzählerdiskurses nicht aufgehoben. Sie bleiben vielmehr bis zum Schluß bestehen, wie sich sowohl an der durchgängig ambivalenten Haltung der Erzählinstanz gegenüber dem antithetischen Figurenpaar (Anna und Portia) als auch an dem offenen Ende des Romans manifestiert. Eine dialogische Struktur läßt sich folglich nicht nur in dem Verhältnis zwischen der Stimme der Erzählinstanz und Portias Stimme aus den Tage-

⁷² "[Portia] sat down, distantly shaken by the outside force of what she had just said. Major Brutt intently watched four other people take their own favourite seats. [...] There are moments when one can comfort oneself by the look at the most callous faces – these have been innocent of at least one crime." [289]

Die eindeutige Täter-Opfer-Dichotomisierung, wie sie sich in der Sentenz über die Unschuld manifestiert, wird aufs neue problematisiert, da die Erzählerin auch St. Quentins Verrat als Verbrechen charakterisiert: "St. Quentin, drawn to the scene of his crime" [299].

⁷³ Cf. Corn 158: "[Bowen's] novels invariably take the point of view of an omniscient narrator; and, if *omniscient* means all-seeing as well as all-knowing, the term is especially apt for Bowen."

bucheintragungen beobachten.⁷⁴ Auch die Stimme der Erzählerin selbst weist eine interne Dialogisierung auf. Der Konflikt zwischen den konkurrierenden Perspektiven in *The Death of the Heart* wird auf der Ebene des Erzählerdiskurses nicht gelöst. Die Widersprüche und Ambivalenzen in der Erzählerperspektive verdeutlichen, wie *The Death of the Heart* von der Hierarchie der Diskurse des klassischen realistischen Romans, in der dem Erzählerdiskurs alle anderen Diskurse untergeordnet sind, Gebrauch macht, um sie letztendlich zu dekonstruieren und einen Spielraum der Sinnzuweisung zu eröffnen.⁷⁵ So sind die Lesenden in *The Death of the Heart* gefordert, sich sowohl mit den Figurenperspektiven als auch mit den Interpretationsangeboten der Erzählerin auseinanderzusetzen. Wie Catherine Belsey am Beispiel von George Eliot aufzeigt, sind es gerade die auktorialen Kommentare und Sätze, die es den Lesenden ermöglichen, sich den Positionen der Erzählinstanz zu widersetzen, da solche Kommentare deutlich auf die Anwesenheit einer vermittelnden Instanz hinweisen.⁷⁶ Durch den Gebrauch des Pronomens der ersten Person Plural in den Sätzen bezieht die Erzählinstanz den fiktiven Adressaten sprachlich mit ein und unterstellt ihm auf diese Weise implizit bestimmte Einstellungen und Normen. Da der im Text mitartikulierte Adressat jedoch nur ein textuelles Gestaltungsmittel ist, bleibt es den realen Lesenden überlassen, inwieweit sie sich mit dieser Leserrolle identifizieren. So können die Unterstellungen in den Sätzen als Provokation und Appell angesehen werden, sich kritisch mit den Haltungen der Erzählerin auseinanderzusetzen. Dies ist auch in *The Death of the Heart* der Fall. Anstelle eines passiven Konsums, wie ihn der Roman aufgrund seiner vordergründig 'realistischen' Erzählverfahren zu erlauben scheint, ist vielmehr eine aktive Erstellung des Bedeutungszusammenhangs notwendig. In dieser Hinsicht weist der Text weitaus deutlicher modernistische Erzählstrukturen auf, als bisher in der Bowenkritik angenommen wurde.

⁷⁴ Dies ist das Fazit von Buccleugh's Analyse:

At the same time that the narrator in her gnomic intrusions attempts to restrain and reduce the intersection of the differently oriented perspectives of the fiction, her voice is entered into the dialogue of the characters. This is achieved by the way most of those *ex cathedra* pronouncements subtly reinforce the voice of the "less innocent", the party of Anna, in a struggle between innocent and experienced in which the narrative voice becomes embroiled at the same time that it claims to transcend it. [309f.].

⁷⁵ Auch Buccleugh kommt zu dem Ergebnis, daß es in *The Death of the Heart* keine übergeordnete Perspektive gibt:

The lesson of the dialogism in [*The Death of the Heart*], especially as it is realized most fully by freeing the voice of the diary and descriptions such as the Swiss hotel segment and allowing those voices to speak alongside, and even within, the narrator, is that finally no such transcendent position is possible. There is no one single overarching perspective from which one can speak for the Other without committing an act of violence. [341].

Auflösung der erzählerischen Autorität in *A World of Love*

Auch die Erzählinstanz in *A World of Love* stellt sich als extra- und heterodiegetisch dar. Ihre Anwesenheit ist im Verlauf des Romans mehr oder weniger deutlich zu erkennen. So ist die Beschreibung der Landschaft zu Beginn des Romans der Wahrnehmung der Erzählinstanz zuzuschreiben.⁷⁷ Die Hintergrundinformationen über die Figuren entspringen ebenfalls dem übergeordneten Standpunkt der Erzählerin.⁷⁸ Neben der Formulierung ihrer eigenen Sichtweise artikuliert die Erzählerin aber auch die Wahrnehmung und Gedanken der Figuren. Nahezu alle Figuren in *A World of Love* fungieren als *focalizer*, so daß die erzählerische Oberfläche nicht nur von einem ständigen Wechsel zwischen *external focalization* und *internal focalization*, sondern auch von einer multiperspektivischen Fokalisierung gekennzeichnet wird. Oftmals ist es schwierig oder nahezu unmöglich, zwischen externer und interner Fokalisierung zu unterscheiden. Diese Problematik stellt sich sogar für offensichtlich kommentierende Passagen, die im allgemeinen auf den übergeordneten Standpunkt und die 'Allwissenheit' der Erzählinstanz hinweisen:

Antonia thought, so there *is* more to happen.

Life works to dispossess the dead, to dislodge and oust them. Their places fill themselves up; later people come in; all the room is wanted. Feeling alters its course, is drawn elsewhere or seeks renewal from other sources. When of love there is not enough to go round, inevitably it is the dead who must go without: we tell ourselves that they do not depend on us, or that they have not our requirements. Their continuous dying while we live, their repeated deaths as each of us die who knew them, are not in nature to be withstood. Obstinate rememberers of the dead seem to queer themselves or show some signs of a malady; in part they come to share the dead's isolation, which it is not in their power to break down – for the rest of us, so necessary is it to let the dead go that we expect they may be glad to be gone. Greatest of our denials to them is a part to play: it appears that they now cannot touch or alter whatever may be the existent scene – not only are they not here to participate, but there would be disorder if they were here. Their being left behind in their own time caused enstrangement [sic!] between them and us, who must live in ours.

⁷⁶ Cf. Belsey, *Critical Practice* 72: "The frequent overt authorial intrusions and generalizations of George Eliot are much easier to resist since they draw attention to themselves as propositions."

⁷⁷ Buccleugh dagegen vermag in diesem Erzählbeginn nicht einmal die Stimme der Erzählerin zu vernehmen: The narrative voice at this point is indistinguishable from the voice of the Irish landscape itself. [...] There is no consciousness, at present here to react to the described scene, and the narrator herself refuses to make any responses or comments on her own behalf. The narrative voice remains disembodied, immanent in the place and the time of the day. [Buccleugh 149].

⁷⁸ So zum Beispiel die Darstellung der Beziehung zwischen Antonia und den Danbys im ersten Kapitel und die Schilderung von Lilius Ausbruchsversuch aus ihrer Ehe im siebten Kapitel, wobei in beiden Fällen die rein expository Darlegung in eine szenische Darstellung übergeht. Daneben erhalten die Lesenden wichtige Hintergrundinformationen in Form von Rückblicken, die sich als Reminiszenzen der Figuren erweisen, wie zum Beispiel Lilius Erinnerung an ihre letzte Begegnung mit Guy in Kapitel 8.

But the recognition of death may remain uncertain, and while that is so nothing is signed and sealed. Our sense of finality is less hard-and-fast: two wars have raised their query to it. Something has challenged the law of nature: it is hard, for instance, to see a young death in battle as in any way the fruition of destiny, hard not to sense the continuation of the apparently cut-off life, hard not to ask, but *was* dissolution possible so abruptly, unmeaningly and soon? And if not dissolution, instead, what? This had been so, so far, for Antonia in the case of her cousin Guy. [44]

Bucleugh vertritt die Ansicht, daß es sich bei der Passage nicht um eine Äußerung der Erzählerin handelt, sondern daß diese Textstelle der Stimme einer Figur (Antonia) zuzuordnen ist:

Far from having a distant, gnomic commentary for Antonia's experience, we get instead Antonia seeming to begin by ventriloquizing her own experience through an objective mask, then slowly letting up on this strategy until she is herself overtly speaking for, interpreting, Lilia's, Fred's, and Jane's predicaments vis-a-vis the past.⁷⁹

Abgesehen davon, daß Bucleugh in diesem Zusammenhang nicht zwischen der Frage *who speaks?* und *who sees?* differenziert (auch im *free indirect discourse* spricht die Figur nicht selbst; Charakteristikum des *free indirect discourse* ist vielmehr ein Oszillieren zwischen der Stimme der Erzählinstanz und der der Figur, deren Bewußtseinsinhalte wiedergegeben werden⁸⁰), kann eine solche Zuordnung der Passage meiner Meinung nach nicht derart eindeutig vorgenommen werden. Im allgemeinen weisen das Personalpronomen der ersten Person Plural sowie das gnomische Präsens auf die Stimme und den Standpunkt der Erzählinstanz hin⁸¹, es sei denn, es handele sich um einen inneren Monolog der Figur. Die beiden oben zitierten, kommentierenden Passagen befinden sich zwar in direktem Anschluß an einen Hinweis auf Antonias Gedanken und gehen auch in eine Wiedergabe von Antonias Gedanken über [cf. 45]. Der Unterschied zwischen dem distanzierten, generalisierenden Ton des Kommentars und der Stimme der Figur, an die sich die Erzählerin in der Gedankenwiedergabe durch *free indirect discourse* anlehnt, ist jedoch zu groß, als daß sich der Kommentar zweifellos der Figur zuordnen ließe.⁸² Es handelt sich hier meiner Meinung nach vielmehr um einen Kommentar der Erzählinstanz, "der an das bisher

⁷⁹ Bucleugh 163.

⁸⁰ Cf. Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel* (Manchester: Manchester University Press, 1977); McHale 279.

⁸¹ Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 111f.

⁸² Antonias Gedanken – wiedergegeben in *free indirect discourse* – weisen zwar auch Verallgemeinerungen ("one does not need absence to do that" [140]) und unpersönliche Formulierungen ("had one hoped to eat well, one should not have put Lilia here" [36]) auf. Dennoch besteht ein deutlicher Unterschied zwischen diesen Generalisierungen und der oben zitierten Sentenz.

Erzählte abstrahierend und verallgemeinernd anknüpft[t] und nur noch einen mittelbaren Bezug zur erzählten Welt aufweis[t]”⁸³. Auch der Bruch im Text weist eher auf einen Wechsel der Fokalisierung als auf eine Fortführung der Gedankenwiedergabe in *free direct thought* hin. Zudem stellt der Satz *This had been so, so far, for Antonia in the case of her cousin Guy* am Ende des Kommentars eine Überleitung von den allgemeinen Aussagen zu dem Gedankengang der Figur her. Die beiden Verweise auf die Gedanken der Figur könnten somit als eine Art Rahmen für die Rede der Erzählerin angesehen werden. Letztendlich läßt es sich jedoch nicht zweifelsfrei entscheiden, wem die beiden Passagen zuzuschreiben sind. Es handelt sich hier demnach um ein Phänomen, das sich auch in den Romanen einer anderen Autorin der Moderne – Virginia Woolf – finden läßt und das Susan Sniader Lanser folgendermaßen beschreibt:

The characters’ thoughts are blended with the text’s narrative surface, allowing Woolf’s narrators surreptitiously to accomplish the outmoded, the no longer acceptable: to ponder, preach, and prophesy. [...] If one could argue that Woolf’s narrators “share” authorial voice by authorizing characters, they also absorb the thoughts of the characters into their own discourse.⁸⁴

Macht sich die Anwesenheit der Erzählerin hier auch deutlicher als an anderen Stellen im Roman bemerkbar, sind die kommentierenden und generalisierenden Äußerungen dennoch kein Hinweis auf eine auktoriale Allwissenheit, wie sie die Position der Erzählinstanz im realistischen Roman kennzeichnet. Die Gewißheit der extra- und heterodiegetischen Erzählerin löst sich vielmehr im Verlauf des Textes auf, wie im folgenden deutlich wird.⁸⁵

Inhaltlich wird in der oben zitierten Passage aus *A World of Love* ein deutlicher Trennungsstrich gezogen zwischen den Toten und den Lebenden, zwischen dem Hier und Jetzt (d.h. der Raum/Zeit-Origo der Erzählinstanz) und der Vergangenheit, als die Verstorbenen noch lebten. Aufgrund der Kontinuität des Lebens werden die Toten verdrängt und ihrer Bedeutung beraubt, so daß sie keine Rolle mehr in der (erzählten) Gegenwart spielen. All dies wird in dem Ton einer unverbrüchlichen Wahrheit konstatiert. Die Pronomina der

⁸³ Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 51.

⁸⁴ Lanser 116.

⁸⁵ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen auch Bennett und Royle, wobei ihr Anliegen, eine für die Analyse der Bowenschen Romane geeignete Terminologie zu entwickeln, in diesem Zusammenhang nicht zur Erhellung der besonderen Erzählposition in *A World of Love* beiträgt:

No longer an omniscient narrator but rather omniscience-in-mourning: *A World of Love*, then, presents the dissolution of the figure of the omniscient narrator into a kind of narratorial crypt-effect. [...] The narrative ‘we’ [...] flickers in ghostly fashion between the living and the dead, between a rejection of sharing the dead’s isolation and an uncertainty of being able to recognize death in the first place. This flickering is a tracing of omniscience-in-mourning. [Bennett / Royle 115].

ersten Person Plural und das generalisierende Präsens bürgen offensichtlich für die relative Allgemeingültigkeit der Aussagen. Am Ende des Kommentars jedoch werden diese Äußerungen bereits in Frage gestellt. Der nunmehr tentative Charakter der Erklärungshypothesen tritt in dem Gebrauch von modalen Verben und Adverbien (*may, apparently*) deutlich zutage. Die Trennung zwischen den Lebenden und den Toten, die zunächst so eindeutig war, erscheint nun zweifelhaft. Was aber an die Stelle einer vollständigen "Auflösung" eines vorzeitig abgebrochenen Lebens tritt, kann von der Erzählerin hier (noch) nicht beantwortet werden.⁸⁶ Eine Antwort ergibt sich vielmehr aus einer Reihe von Passagen, in denen die Figuren als Fokalisierungssubjekte fungieren. In diesen Textstellen wird jede einzelne Äußerung des Kommentars wieder aufgegriffen und negiert. Die Aussagekraft der Generalisierungen wird auf diese Art und Weise im Verlauf des Romans mehr und mehr unterminiert, ihr Geltungsanspruch immer fraglicher.

Durch die Entdeckung der Liebesbriefe, die der im ersten Weltkrieg gefallene Guy an eine unbekannte Adressatin geschrieben hat, wird die von den Figuren verdrängte Vergangenheit in ihr Bewußtsein zurückgerufen. Guy scheint aber nicht nur als Erinnerung in ihr Bewußtsein zurückzukehren, die Figuren haben vielmehr den Eindruck, als sei Guy *in persona* zurückgekommen. Dabei handelt es sich nicht um die Erscheinung eines Geistes, wie im Text mehrfach hervorgehoben wird: "nor had he the makings of any ghost" [45]; "ghosts could have no place in this active darkness" [77]. Die erste 'Begegnung' zwischen Guy und Jane Danby auf der Party bei Lady Latterly verdeutlicht vielmehr, daß nicht der Verstorbene, sondern die Lebenden als "poor ghosts on whom the sun had risen" [65] anzusehen sind. Für Jane stellen sich die anderen Gäste im Schloß zunächst als ein Konglomerat identitätsloser Personen dar: "The fact was not only that [Jane] distinguished no one but that, so far, so compact was the group that all these alike, anonymous masks seemed to be attached to the same body, one abstract shirtfront." [58f.] Im Verlauf des Abends beginnen sie sich in Janes Augen sogar regelrecht aufzulösen⁸⁷:

⁸⁶ Nicht nur das Zitat des Titels von Bowens vorherigem Roman zu Beginn des ersten Kapitels ("The sun rose on a landscape still pale with *the heat of the day* before." [9; meine Hervorhebung] ist ein Beispiel von "self-referentiality" [Bennett / Royle 106] in *A World of Love*. Auch die oben zitierte Passage verweist auf *The Heat of the Day* zurück:

Most of all the dead, from mortuaries, from under cataracts of rubble, made their anonymous presence – not as today's dead but as yesterday's living – felt through London. Uncounted, they continued to move in shoals through the city day, pervading everything to be seen or heard or felt with their torn-off senses, drawing on this tomorrow they had expected – for death cannot be so sudden as all that. [Bowen, *The Heat of the Day* 91].

⁸⁷ Auch auf der sprachlichen Ebene findet eine Auflösung statt. Die Handlungen dieser Figuren werden vielfach in passiver Form beschrieben, so daß die Aktanten hinter der beschriebenen Aktion verschwinden:

Lady Latterly moaned as she stood up; *dissolution flowed through the chiffon and her limbs as she linked what was left of an arm through dissolving Mamie's*. Jane herself rose, stood, the better to enjoy the spectacle of flight, the glissade of *the shadow-show*, the enforced *retreat from here to nowhere* – but herself was caught in *the mist of their thinning semblances*. [65; meine Hervorhebung]

Dieser Auflösung der Lebenden steht die Synthese Guys gegenüber: "While these men helped to compose Guy, they remained tributary to him and less real to Jane – that is, as embodiments – than was he." [68] Die Isolation der Toten, ihre Verdrängung aus der Realität, die in dem Kommentar der Erzählerin konstatiert wurde, wird hier folglich ins Gegenteil verkehrt. Die Lebenden erscheinen weniger 'real' als der verstorbene und hier nur evozierte Guy. In ihren Gedanken gesteht Jane Guy die aktive Rolle zu, die das Leben den Toten doch scheinbar verweigert: "Though, which of them, dead man and living girl, had been the player and which the played-with?" [119] Auch die Feststellung, daß die Verstorbenen vom Leben verdrängt und ihres Platzes beraubt werden, wird in diesem Zusammenhang korrigiert. Durch das Fernbleiben eines Gastes ist ein Platz an Lady Latterlys Tafel unbesetzt geblieben und wird stattdessen von Guy eingenommen: "he was at the party, into it, key-placed in the zonal merging manly pattern of black-and-white round this round table." [69] Janes Wahrnehmung wird dabei von der Perzeption der anderen Gäste unterstützt: "Not a soul failed to feel the electric connection between Jane's paleness and the dark of the chair in which so far no one visibly sat. Between them, the two dominated the party." [67]

Auch in der Darstellung der Begegnung zwischen Guy und Antonia findet ein Prozeß der Wiederaneignung statt:

All round Montefort there was going forward an entering back again into possession. [...] Their tide had turned and was racing in again: here was the universe filling up – all there had been to be, do, know, dare, live for or die for at the full came flooding to this doorstep. [...] Moreover all was certain: nothing could have been firmer than this doorstep on which she bodily stood [...] except Antonia's certainty of tonight. This was not the long ago, it was now or nothing [...]. Ghosts could have no place in this active darkness – more, tonight was a night which had changed hands, going back again to its lonely owners: time again was into the clutch of herself and Guy. [77]

"Jane could but watch the decanter being so masterfully unstoppered." [59] "Ice was being made to rattle in [Lady Latterly's] shaker." [60]

Antonias Vermutung dagegen, daß die von Guy verfaßten Briefe durch die Adressatin nach Montefort zurückgekommen sind, wird mit Hilfe einer merkwürdig anmutenden "Aktivierung" des Verstorbenen formuliert: "Or, after [Guy] had been killed, while Montefort more or less stood empty, *he had there unknown been a comer to the place, letters in her hand?*" [141; meine Hervorhebung].

In dieser Passage, in der die Erzählerin Antonias Wahrnehmung und Gedanken artikuliert, scheint Guy nicht nur seinen Platz in Montefort wieder einzunehmen. Auch die Trennung zwischen der Zeit der Toten und der der Lebenden wird auf der Ebene der Figuren aufgehoben, wobei es nicht Antonia ist, die sich gedanklich in die Vergangenheit zurückversetzt. Es ist vielmehr die Gegenwart, von der sie gemeinsam mit Guy Besitz ergreift.

Eine weitere Aussage aus der Sentenz der Erzählerin wird in der Begegnung zwischen Guy und seiner früheren Verlobten Lilia wieder aufgegriffen und in Abrede gestellt:

But just short of the corner of the path, [Lilia] already – as one does see the brilliant image of him or her whom one is to meet in reality in a moment – saw him. Both were deep in love. The breathless girl stopped to put down the woman's workbox under a bush, then, head higher than ever, went round the corner. [...] The Guy who had come here in her eye with her round the corner was transfixed first here, then there, then nowhere against the creeper [...] Not yet, not yet was there quite no one – to be gone, a man must have been here! [98]

Aus der verhärmten Ehefrau Lilia Danby wird durch Guys 'Erscheinen' erneut ein junges, verliebtes Mädchen. Auch hier handelt es sich nicht um eine Erinnerung an Lilias Jugend, sondern um ein Ereignis in der Gegenwart der Figur. Die Zuneigung zu dem Verstorbenen, die in den Aussagen der Erzählerin negiert worden ist ("When of love, there is not enough to go round, inevitably it is the dead who must go without." [44]), erscheint in Lilias Fall 'realer' als die Gefühle für ihren Ehemann.

Die Evokation des toten Guy durch die verschiedenen Figuren bewirkt eine Aufarbeitung der Vergangenheit und eine Klärung der gegenwärtigen Verhältnisse. Nach und nach können so neue Beziehungen zwischen Lilia, Fred und Antonia entstehen. Das Chaos, das die Erzählerin vorhergesagt hat ("Not only are they not here to participate, but there would be disorder if they were here." [44]), ist somit nicht eingetroffen. Der Geltungsanspruch der Sentenz muß zunehmend in Frage gestellt werden. Die Gewißheit der Erzählerin wird im Verlauf des Romans durch die gegenteilige Perspektive der Figuren Stück für Stück aufgelöst. Es scheint, als ob die Erzählinstanz ihre Autorität zunehmend an die Figuren abtritt. So wird die Aufhebung einer strikten Trennung zwischen Leben und Tod nicht durch *external focalization*, sondern über die figuralen Fokalisierungszentren vermittelt,

wobei die individuelle "Figurenperspektive"⁸⁸ durch die Ähnlichkeit der Erfahrungen der anderen Figuren unterstützt wird.

Die in der Sekundärliteratur bisher konstatierte Konventionalität des Bowenschen Werkes⁸⁹ hat sich in der vorangegangenen Analyse nicht bewahrheitet. Die durch auktoriale Kommentare deutlich erkennbare Anwesenheit einer Erzählinstanz, die in der Bowenkritik dazu geführt hat, den Texten ihren modernistischen Charakter abzusprechen, weist nur vordergründig auf Formklassizismus hin. Bowen bedient sich der Erzählkonventionen des realistischen Romans vielmehr, um sie zu unterminieren und zu dekonstruieren.

Die undifferenzierte Einordnung der Texte Bowens in die Tradition des Realismus hat meines Erachtens zu der Vernachlässigung dieser Autorin geführt. Insbesondere die anglo-amerikanische Literaturwissenschaft zeichnet sich nicht nur durch eine Bevorzugung solcher Texte des 20. Jahrhunderts aus, die sich (ausschließlich) modernistischer Vertextungsverfahren bedienen, sondern auch durch eine unausgesprochene Voreingenommenheit gegenüber den Romanen der Moderne, die konventionelle Erzählstrategien aufweisen.⁹⁰ Angesichts der scheinbar realistischen Erzählverfahren ist die Komplexität der Bowenschen Romane in der Vergangenheit von vielen KritikerInnen ignoriert worden.

⁸⁸ In Anlehnung an Nünning's Terminologie bezeichnet die Kategorie "Figurenperspektive" hier nicht den Modus der erzählerischen Vermittlung, sondern den Erzählgegenstand. Cf. Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung* 71.

⁸⁹ Cf. Stern 418: "In the conservatism of her intellectual position as well as classicism of her style [Bowen] may be said to inherit the tradition of Jane Austen." Cf. Crosland 64: "In her principal novels Elizabeth Bowen was more of a realist perhaps than she knew, more than she is given credit for."

⁹⁰ Cf. Eysteinsson 75:

The fact that someone is seeking to establish a system that is not prejudiced against realist writing is of course an indication that such a prejudice has been evident in [...] Anglo-American criticism, more explicitly in Anglo-American *academic* criticism. [...] And it is primarily the academy, as a literary institution, that has engendered and fostered the norms and values determinant in 'constructing' paradigms of modernism. If we observe the critical enterprise within the Anglo-American academy, we note an obvious predilection for modernist as opposed to nonmodernist writers, as witnessed by the voluminous criticism on writers such as, to name but a few, Joyce, Eliot, Beckett, Woolf, and Stein.

5 Structures of Negativity – Elizabeth Bowen und der Modernismus

Der Versuch einer Begriffsbestimmung der literarischen Moderne resultiert in der Literaturwissenschaft in divergierenden Definitionen. Trotz der von manchen KritikerInnen vertretenen Ansicht, daß es sich bei dem Begriff "Moderne" um eine mittlerweile eindeutige Bezeichnung für eine vergangene literarische Epoche handelt¹, entstehen die ersten Differenzen bereits bei dem Versuch der Periodisierung. Während die einen den Anfang der Moderne im ausgehenden 19. Jahrhundert und das Ende der Moderne zu Beginn des 2. Weltkriegs ansiedeln, mit einer Unterteilung in Frühmoderne (von 1890 bis 1910), Hochmoderne (von 1910 bis 1930) und Spätmoderne (von 1930 bis 1945)², bezeichnet David Hayman diese literarische Epoche als "a period with uncertain boundaries"³. Auch Peter Nichols verweist auf die Unmöglichkeit, sowohl den Anfang als auch das Ende der Moderne exakt zu bestimmen, und zieht es daher vor, von "Spuren" anstatt von "klar definierten historischen Momenten" zu sprechen.⁴

Eine Begriffsverwirrung entsteht insbesondere im deutschen Sprachgebrauch auch angesichts der mangelnden Abgrenzung zwischen den zum Teil synonym verwendeten Termini "Moderne" und "Modernismus". Ein Ausweg aus diesem Dilemma scheint die von Wolf vorgenommene Unterscheidung zwischen der Moderne als Epochenbezeichnung und modernistischem Erzählen bzw. Modernismus als literarischer Strömung bzw. Stilrichtung zu sein.⁵ Innerhalb der Moderne unterscheidet Wolf zwischen modernem und modernistischem Erzählen:

Unter Modernismus soll dabei jenes für die Moderne weithin charakteristische Erzählen von 'Klassikern' wie Joyce, Woolf und Faulkner verstanden werden, das im Verhältnis zum Realismus, aber auch zu noch vergleichsweise konservativ schreibenden 'modernen' (und nicht 'modernistischen') Autoren wie E. M. Forster oder

¹ Cf. Maurice Beebe, "What Modernism Was," *Journal of Modern Literature* 3 (1974) 1065-1080, 1065: "We can now define Modernism with confidence that we shall not have to keep adjusting our definition in order to accomodate new visions and values." Eysteinsson dagegen konstatiert 1990 immer noch: "An agreement as to the meaning of the 'sign,' [modernism] or of the changes in the literary system it is made to signify, does not exist. Indeed, the space of that meaning is rather a scene of aesthetic, cultural, and ideological conflict." [Eysteinsson 51].

² Cf. Wolf 610.

³ David Hayman, *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction* (Ithaca: Cornell University Press, 1987) 2. So gibt es auch LiteraturwissenschaftlerInnen, die das Ende der Moderne erst in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts sehen. Cf. Beebe 1066.

⁴ Cf. Peter Nicholls, *Modernisms. A Literary Guide* (London: MacMillan, 1995) 1.

⁵ Cf. Wolf 612.

Joseph Conrad hochgradig innovativ war. Diese modernistische Erzählkunst ist durch Stichwörter zu umreißen wie Sinnverlust, epistemologisch, phänomenologisch und psychologisch motivierte ‘Bewußtseinsmimesis’, korrespondierende Erzählverfahren, die sowohl die *histoire*-Gestaltung (durch Diskontinuität, Reduktion der Geschichte) als auch die *discours*-Ebene (z.B. die *stream of consciousness*-Technik) betreffen, und wachsende Autoreferentialität bei einem gleichwohl noch beibehaltenen Bezug auf ein Realitätsresiduum.⁶

Eine solche Differenzierung führt meines Erachtens jedoch zu einer erneuten Begriffsverwirrung, wie anhand einer Passage aus Eysteinssons *Concept of Modernism* deutlich wird: ”We know that when for instance German scholars use the word ‘modern’ oder ‘die Moderne’ in the specific context of nontraditional twentieth-century literature, they are employing it in a way that parallels the use of ‘modernism’ in English.”⁷ Als eine bessere Lösung dieser Problematik erweist sich meiner Meinung nach Eysteinssons Vorschlag, innerhalb des 20. Jahrhunderts zwischen ‘realistischen’ und ‘modernistischen’ Texten zu unterscheiden, ohne jedoch mit diesem binären Modell eine Hierarchisierung zu implizieren.⁸

Abgesehen von der in der Literaturwissenschaft herrschenden Uneinigkeit hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung der Moderne stellt sich ein weitaus größeres Problem bei der Frage, mit welchem Inhalt der Begriff des Modernismus zu füllen ist, wie schon Malcolm Bradbury und James McFarlane 1976 feststellten:

The name [Modernism] is clear; the nature of the movement or movements [...] is much less so. And equally unclear is the status of the stylistic claim we are making. We have noted that few ages have been more multiple, more promiscuous in artistic style; to distil from the multiplicity an overall style or mannerism is a difficult, perhaps even an impossible task.⁹

Angesichts dieser Problematik sind in der Vergangenheit verschiedene Strategien angewendet worden. Ein wesentlicher Versuch zur Bestimmung des Paradigmas des Modernismus war das Herausstellen charakteristischer thematischer Anliegen und erzähltechnischer Verfahren, wie auch in Wolfs Definition zum Ausdruck kommt. Aus ihrem Kon-

⁶ Wolf 612.

⁷ Eysteinsson 1f.

⁸ Cf. Eysteinsson 182f. Ein solcher Realismusbegriff würde sich nicht länger nur auf Texte des 19. Jahrhunderts beschränken. Cf. Eysteinsson 192. So konstatierte David Lodge bereits 1977: ”We have no term for the kind of modern fiction that is not modernist except ‘realistic’”. [David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1983) 46].

⁹ Malcolm Bradbury / James McFarlane, ”The Name and Nature of Modernism,” *Modernism 1890-1930*, ed. Malcolm Bradbury / James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976) 19-55, 22f.

text herausgelöst sind diese Merkmale jedoch nicht nur für den Modernismus spezifisch. So konstatiert Richard Sheppard:

Once torn out of the context which generated [the modernist key features], it becomes evident that almost none of these characteristics, whether formal or experiential, is specific to the modernist period. It also becomes clear that more than one of them, depending on which author, works or culture one selects, could arguably be privileged in any reductionist account of modernism. And from this it follows that to breathe life back into this collection of dead concepts, it is necessary to reconstruct the dynamic, not to say the cataclysmic context which generated them in their specifically modernist *combinatoire*.¹⁰

Eine zu enge Definition solcher Charakteristika führt zudem zum Ausschluß derjenigen AutorInnen, deren Werk sich durch Heterogenität und Brüche einer eindeutigen Einordnung widersetzt, wie dies auch bei Bowen der Fall ist.¹¹

Ein Konzept, das den Modernismus auf die eine oder andere Ansammlung formaler Kriterien reduziert, mißachtet die historische und soziale Relevanz modernistischer Texte. Ein anderer Ansatz zur Begriffsbestimmung untersucht daher, in welcher Weise der Modernismus auf die Erfahrung von Modernität reagiert:

Critics have frequently elaborated on the *parallels* between urban life, modern science, and technological progress on the one hand and modernist art and literature on the other. [...] The problem with modernist paradigms invoked by drawing such direct analogies between modernism and modernity (scientific or more broadly social) is that modernism, and the social experience it utters, assumes the role of a reverberation and even reflection of social modernization.¹²

Anstelle einer solchen 'Reflektionstheorie', die den Modernismus als Abbild des Prozesses der Modernisierung im 20. Jahrhundert ansieht, versteht Astradur Eysteinnsson die modernistische Literatur als "critical reaction to modernization, presenting its otherness, its negativity, that which is negated by the prominent modes of cultural production"¹³. Vor dem Hintergrund der Fortschrittsideologie des 20. Jahrhunderts beschwört der Modernismus die Kehrseite der Modernität: die radikale Dezentrierung des Subjekts und den voranschreitenden Zerfall von Sinnstiftungsmustern.

¹⁰ Sheppard 2.

¹¹ So konstatiert Hoogland: "One of Bowen's most outstanding features [...] [is] her refusal to be classified in terms of established generic and/or stylistic categories." [Hoogland 20].

¹² Eysteinnsson 21.

¹³ Eysteinnsson 21f.

Wenn aber der Modernismus als eine kritische Reaktion auf die Modernisierung zu verstehen ist und die negative Seite der Modernität artikuliert, bieten die Strukturen der Negativität in Bowens Texten eine Möglichkeit, ihr Werk in den Modernismus zu integrieren¹⁴, insofern eine Einordnung überhaupt angestrebt wird.¹⁵ Die in den Texten thematisierte Dekonstruktion einer einheitlichen und zentrierten Identität stellt Bowens Werk in den modernistischen Kontext der Krise des Subjekts. Der Stellenwert, den die Darstellung der weiblichen und männlichen Geschlechtsidentität als sozio-kulturelles Konstrukt innerhalb einer restriktiven, phallogozentrischen Geschlechterideologie in den Romanen und Kurzgeschichten einnimmt, koinzidiert mit der Signifikanz der Kategorie *gender* im Modernismus.¹⁶ Auch die für die Realismuskonvention charakteristische Transparenz der Sprache¹⁷ wird bei Bowen durch die dargestellte Unzulänglichkeit des sprachlichen Mediums und die daraus resultierenden Kommunikationsstörungen negiert. Stattdessen kommt in Bowens Texten die für den Modernismus charakteristische Krise der Sprache zum Ausdruck.

¹⁴ Hooglands Versuch, das Problem der Einordnung Bowens in den Modernismus zu lösen, führt meiner Meinung nach zu einer erneuten Marginalisierung:

Signaling the erotic aspects of same-sex relations in the process of female subjectivity, the inscription of the desire pertinent to such a negative realm in Bowen's texts makes it possible to give her a central place in an ex-centric tradition rather than a marginal place in a dominant one. If the self-defined exile-author belongs anywhere, it would seem to be among the "sapphic modernists" who "position themselves *structurally* in the interstices, gaps, and overlaps inherent in literary orders. [Hoogland 312].

Abgesehen von der Tatsache, daß Hoogland ihre Analyse der unterschwellig vorhandenen lesbischen Strukturen nur auf drei der zehn Romane Bowens stützt – das Fehlen dieser Thematik in den übrigen Texten deutet sie als "not a shift in emphasis so much as an exceptional move" [Hoogland 302] – betont eine solche Einordnung nur einen der vielfältigen Aspekte in Bowens Werk.

¹⁵ Die Einsicht in die Subjektabhängigkeit und Konstruktivität von Literaturgeschichten sowie die Erkenntnis der Relationalität jeglicher Kanonbildung stellen die Objektivierbarkeit und letztendlich auch den Sinn jeder Einordnung von Texten und AutorInnen in einen literarhistorischen Kontext in Frage. Dennoch plädiert Nünning für eine Beibehaltung von Epochen- und Gattungsbegriffen, da sie als literaturwissenschaftliche Ordnungskategorien vielfältige Funktionen erfüllen. [Cf. Ansgar Nünning, "Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung," *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete*, ed. Ansgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1996) 1-24, 12.]. Vor diesem Hintergrund erscheint auch eine Einordnung Bowens in den Modernismus als gerechtfertigt.

¹⁶ Cf. Fullbrook 12:

One of the organising principles of the *avant-garde* writing of the [modernist] period was centred on a new examination of gender, its origins and its instability. T. S. Eliot's Tiresias, Virginia Woolf's Lily Briscoe and Orlando, Joyce's Leopold Bloom and Katherine Mansfield's Kezia are all examples of this impulse working itself out.

¹⁷ Cf. Eysteinsson 195:

[Realism's] depiction of a shared reality demands that it be mediated through a shared language. [...] Realism tends to minimize or erase the relative boundaries between literature and 'ordinary' social discourse. [...] Through its language, therefore, in its very form, realism implicitly presents culture as a unified sphere.

Die von KritikerInnen konstatierte Diskrepanz in Bowens Werk zwischen modernistischen Sujets und vordergründig traditionellen Erzählverfahren stellt sich ausschließlich auf der Basis eines rein formalästhetischen Modernismuskonzepts mit seiner einseitigen Akzentuierung des Experimentellen als problematisch dar.¹⁸ Die Tatsache, daß Bowens Romane zugleich modernistische und (vordergründig) realistische Vertextungsverfahren aufweisen, deutet vielmehr auf die ästhetische Vielfalt hin, die der in der Moderne vollzogene Bruch mit der Tradition bzw. das Infragestellen ihrer Autorität ermöglicht hat. So kommen in Bowens Texten – wie auch bei Virginia Woolf – die unterschiedlichen Facetten der Erzählkunst der Moderne zum Tragen, die die Ambivalenz dieser Epoche begründen¹⁹:

[Die] Wirkungsästhetik [der Moderne] ist einerseits gekennzeichnet von zum Teil spektakulären Innovationen, andererseits von einer durchaus spürbaren Kontinuität im Vergleich zu den Erzähltechniken der Vergangenheit. Dieses Nebeneinander, das in der einen oder anderen Form bei jeder historischen Entwicklung zu beobachten ist, zeigt sich jedoch in der Moderne und daselbst im Modernismus als besonders akzentuiert.²⁰

Die Heterogenität der Erzählverfahren bei Bowen kollidiert folglich mit einer in der Vergangenheit von zahlreichen KritikerInnen zu Unrecht postulierten Homogenität des Modernismus²¹, die im Widerspruch zu der dem Modernismus tatsächlich inhärenten

¹⁸ So vertritt Rita Felski in *Beyond Feminist Aesthetics* die Ansicht, daß es keinen eindeutigen Zusammenhang zwischen der Radikalität eines Textes und den verwendeten experimentellen Vertextungsverfahren gibt:

The assumption that the political value of a text can be read off from its aesthetic value as defined by a modernist paradigm, and that a text which employs experimental techniques is therefore more radical in its effects than one which relies on established structures and conventional language is too simple. Such an opposition takes for granted an equivalence between automatized language and dominant ideology and between experimentalism and oppositionality, an equation which is abstract and ultimately formalist in its failure to theorize the contingent functions of textual forms in relation to socially differentiated publics at particular historical moments. [Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989) 161].

¹⁹ Nünning spricht in diesem Zusammenhang von der Moderne als einer "janusköpfigen Zeit des Umbruchs" [Ansgar Nünning, "Rezension zu Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*," *Anglistik* 5,2 (1994) 139-148, 144]. Auch Lyn Pykett konstatiert die Ambivalenz des Modernismus: "I aim to challenge the claims of both self-professed modernists, and their later academic appropriators, that the 'making it new' of modernism represents a complete break with the past, and particularly with the nineteenth century." [Lyn Pykett, *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century* (London: Arnold, 1995) 2].

²⁰ Wolf 654.

²¹ So konstatieren Andreas Huyssen und David Bathrick:

One of the reasons that earlier accounts for modernism have recently fallen into disrepute is precisely that they have attempted to homogenize a widely heterogeneous field of discourses and practices, to press them into a relatively rigid framework of categories and concepts, the implied ideology of which has increasingly become evident. [Andreas Huyssen / David Bathrick, "Modernism and the Experience

Pluralität steht: "There is not one modernist text but a wide variety of texts that articulate experiences of modernity in different aesthetic codes, from different subject positions, and with different political affiliations and national contingencies."²² Neuere Ansätze versuchen daher nicht mehr, den Modernismus auf die eine oder andere Ansammlung von ästhetischen Kategorien zu reduzieren, sondern sehen die (mehr oder weniger vollständige) Negation der Tradition(en) als einziges vereinheitlichendes Element der verschiedenen ästhetischen Diskurse im Modernismus.

Die Erkenntnis der Heterogenität des Modernismus erfordert nach Huyssen und Bathrick "a rereading of the modernist canon in light of, indeed as, *the very expression* of its historical and aesthetic diversity"²³. So ist auch Elizabeth Bowens Werk, das sich durch Brüche und Aufbrüche auszeichnet, als exemplarisch für die Vielgestaltigkeit modernistischer Literatur anzusehen.

Genauso wie sich der Modernismus erst vor dem Hintergrund der Realismuskonvention als das 'andere'/Negative abhebt, erweisen sich die thematischen Strukturen der Negativität in Bowens Texten nur vor einem bestimmten, normativen Weltverständnis als etwas 'Negatives'. So erweist sich die Normvorstellung eines mit sich selbst identischen und 'egozentrierten' Menschen tatsächlich als ideologisches Konstrukt einer bürgerlichen Gesellschaft. Dezentrierte Subjektvorstellungen sind in der Philosophiegeschichte immer wieder formuliert worden, wurden aber von dem sich herausbildenden zentrischen und monolithischen Selbstverständnis des bürgerlichen Subjekts verdrängt.²⁴ Auch die Vorstellung von einer Liebesgemeinschaft der Geschlechter und von der Ehe als Ort persönlicher Glückserfahrung ist genauso romantisches Ideal wie Symbol der bürgerlichen Ordnung, das sich zu einer formgebenden Struktur für die Gattung Roman entwickelte.²⁵ Die Vorstellung von einer normativen, kommunikativen Sprache, die der Realismuskonvention zugrundeliegt, basiert auf der Annahme eines gemeinsamen Wirklichkeitskonzepts zwischen Text und

of Modernity," *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*, ed. Andreas Huyssen, David Bathrick (New York: Columbia University Press, 1989) 1-16, 3].

²² Huyssen / Bathrick 7.

²³ Huyssen / Bathrick 9.

²⁴ Cf. Heiner Keupp, "Das Subjekt und die Psychologie in der Krise der Moderne: Die Chancen postmoderner Provokationen," *Psychologie und Gesellschaftskritik* 16 (1992): 17-41.

²⁵ So konstatiert Tony Tanner: "For bourgeois society, marriage is the all-subsuming, all-containing structure. It is the structure that maintains the structure [...]. The bourgeois novelist has no choice but to engage with the subject of marriage [...]. He may concentrate on what makes for marriage and leads up to it, or what threatens marriage and portends its disintegration, but his subject will always be marriage." [Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1979) 3f.].

Lesenden bzw. auf der Bereitschaft der Lesenden, dieses Wirklichkeitskonzept zu teilen.²⁶ Ein solches geteiltes und damit scheinbar evidentes Weltverständnis ist jedoch tatsächlich ein Effekt der dominanten Diskurse.

In Bowens Texten werden die zunehmend fragwürdig gewordenen Normen dekonstruiert, indem die Strukturen der Negativität die ideologische Grundlage der Normen offenlegen. In diesem Sinne erweisen sich die Strukturen der Negativität nicht als etwas ausschließlich Negatives. Bei Bowen vollzieht sich vielmehr eine Positiv- und Produktivwendung der Negativität. So formuliert die Dekonstruktion zentristischer Subjektvorstellungen nicht nur die Ich-Spaltung als unaufhebbarer Mangel des Subjekts, sondern impliziert auch die Möglichkeit eines "vielheitsfähigen"²⁷ Selbst. Die Strukturen der Negativität in Bowens Werk eröffnen somit auch "Spielräume von Dissidenz und Differenz"²⁸.

²⁶ Cf. Eysteinnsson 194.

²⁷ Keupp 39.

²⁸ Keupp 39.

6 Bibliographie

6.1 Primärliteratur

- Bowen, Elizabeth. *The Hotel*. 1927. London: Jonathan Cape, 1981.
- _____. *The Last September*. 1929. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- _____. *Friends and Relations*. 1931. Harmondsworth: Penguin, 1943.
- _____. *To the North*. 1932. London: Jonathan Cape, 1983.
- _____. *The House in Paris*. 1935. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- _____. *The Death of the Heart*. 1938. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- _____. *The Heat of the Day*. 1949. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- _____. *A World of Love*. 1955. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- _____. *The Little Girls*. 1964. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- _____. *Eva Trout or Changing Scenes*. 1969. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- _____. *Pictures and Conversations*. Ed. and intr. Spencer Curtis Brown. London: Lane, 1975.
- _____. *The Collected Stories of Elizabeth Bowen*. 1980. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- _____. "Notes on Writing a Novel." 1945. *Collected Impressions*. New York: Knopf, 1950. 249-263.
- _____. "Out of a Book." 1946. *Collected Impressions*. London: Longmans, 1950. 265-269.
- _____. "Preface" to the American Edition of *The Demon Lover*. 1946. *Collected Impressions*. London: Longmans, 1950. 47-52.
- _____. "Preface" to the Alfred A. Knopf edition of *The Last September*. 1952. *Seven Winters and Afterthought*. New York: Knopf, 1962. 197-204.
- _____. "Preface" to *Stories by Elizabeth Bowen*. 1959. *Seven Winters and Afterthought*. New York: Knopf, 1962. 174-182.

6.2 Sekundärliteratur zu Elizabeth Bowen

- Amuso, Teresa Rose. *Crises of Survival: The Precarious 'I' in the Worlds of Elizabeth Bowen and Jean Rhys*. University of Massachusetts, 1987.
- Ashworth, Ann. "'But Why Was She Called Portia?' Judgment and Feeling in Bowen's *The Death of the Heart*." *Critique* 28.5 (1987): 159-166.
- Austin, Allan E. *Elizabeth Bowen*. Rev. ed. Boston: Twayne, 1989.
- Barreca, Regina R. *Hate and Humour in Women's Writing: A Discussion of Twentieth-Century Authors*. University of New York, 1987.
- Bennett, Andrew, Nicholas Royle. *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives*. London: St. Martin, 1995.
- Berger, Josephine M. *Elizabeth Bowen's Concept of the Short Story: The Androgynous Mind in Literature*. St. John's University, 1977.
- Bloom, Harold, ed. *Elizabeth Bowen*. New York: Chelsea, 1987.
- _____. "Introduction." *Elizabeth Bowen*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 1-11.
- Brooke, Jocelyn. *Elizabeth Bowen*. London: Longman, 1952.
- Brown, Pamela Harrington. *After the Fall: Innocence and Experience in Eight Novels by Elizabeth Bowen*. University of Pittsburgh, 1982.
- Bucclough, Stephen Hamilton. *The Dialogics of Narrative: A Study of Narrative Voice and Description in the Fiction of Elizabeth Bowen*. University of Toronto, 1988.
- Chessman, Harriet Scott. *Talk and Silence in the Novels of Virginia Woolf, Elizabeth Bowen, and Ivy Compton-Burnett*. Yale University, 1980.
- _____. "Women and Language in the Fiction of Elizabeth Bowen." *Twentieth-Century Literature* 29.1 (1983): 69-85.
- Corn, Alfred. "An Anglo-Irish Novelist." *Elizabeth Bowen*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 153-159.
- Crosland, Margaret. *Beyond the Lighthouse: English Women Novelists in the Twentieth Century*. London: Constable, 1981.

- Davenport, Gary T. "Elizabeth Bowen and the Big House." *Southern Humanities Review* 8 (1974): 27-34.
- Gindin, James. *British Fiction in the 1930s. The Dispiriting Decade*. London: MacMillan, 1992.
- Glendinning, Victoria. *Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer*. New York: Avon, 1977.
- Hall, James. *The Lunatic Giant in the Drawingroom: The British and American Novel Since 1930*. Bloomington: Indiana UP, 1968.
- Hanna, John Greist. *Elizabeth Bowen and the Art of Fiction: A Study of Her Theory and Practice*. Boston University, 1961.
- Hardwick, Elizabeth. "Elizabeth Bowen's Fiction." *Partisan Review* 16 (1949): 1114-1121.
- Heath, William Webster. *Elizabeth Bowen: An Introduction to Her Novels*. Madison: Wisconsin UP, 1961.
- Heinemann, Alison. "The Indoor Landscape in Bowen's *The Death of the Heart*." *Critique* 10.3 (1968): 5-12.
- Hildebidle, John. *Five Irish Writers: The Errand of Keeping Alive*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.
- Hoogland, Renée C. *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing*. New York: New York UP, 1994.
- Johnson, Toni O'Brien. "Light and Enlightenment in Elizabeth Bowen's Irish Novels." *Ariel* 18.2 (1987): 47-62.
- Karl, Frederick R. *A Reader's Guide to the Contemporary Novel*. Rev. ed. New York: Farrar, 1972.
- Kemp, Sandra. "'But How Describe a World Seen without a Self?' Feminism, Fiction and Modernism." *Critical Quarterly* 32.1 (1990): 99-118.
- Kenney, Jr., Edwin. *Elizabeth Bowen*. Lewisburg: Bucknell UP, 1975.
- Laigle, Deidre M. "Images of the Big House in Elizabeth Bowen: *The Last September*." *Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises* 9 (1984): 62-80.
- Lassner, Phyllis. *Elizabeth Bowen*. London: MacMillan, 1990.

- _____. *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1991.
- Lee, Hermione. *Elizabeth Bowen: An Estimation*. Totowa: Barnes, 1981.
- _____. "The Bend Back: *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964), and *Eva Trout* (1968)." *Elizabeth Bowen*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 103-122.
- Markovic, Vida E. *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1900-1950*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1970.
- McDowell, Alfred Beckley. *Identity and the Past: Major Themes in the Fiction of Elizabeth Bowen*. Bowling Green State University, 1971.
- McGowan, Martha. "The Enclosed Garden in Elizabeth Bowen's *A World of Love*." *Eire-Ireland* 16.1 (1981): 55-70.
- Nardella, Anna Gayle Ryan. *Feminism, Art, and Aesthetics: A Study of Elizabeth Bowen*. State University of New York at Stony Brook, 1975.
- Panaro, Lydia Adriana. *Desperate Women: Murderers and Suicides in Nine Modern Novels*. New York University, 1981.
- Partridge, A. C. "The Shorter Fiction of Elizabeth Bowen." *Irish Writers and Society at Large*. Ed. Masaru Sekine. Totowa: Smythe, 1985. 169-180.
- Quinn, Antoinette. "Elizabeth Bowen's Irish Stories – 1939-1945." *Studies in Anglo-Irish Literature*. Ed. Heinz Kosok. Bonn: Bouvier, 1982. 314-21.
- Richard, Janis Marie. *The Modern British Bildungsroman and the Woman Novelist: Dorothy Richardson, May Sinclair, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen, and Doris Lessing*. The University of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- Rothschild, Joyce Mae. *Cataclysm and Recovery: Thematic Development in Five Elizabeth Bowen Novels*. University of Maryland, 1983.
- Rupp, Richard Henry. *The Achievement of Elizabeth Bowen: A Study of Her Fiction and Criticism*. Indiana University, 1963.
- Seward, Barbara. "Elizabeth Bowen's World of Impoverished Love." *College English* 18 (1956): 30-37.
- Sharp, Sister M. Corona. "The House as Setting and Symbol in Three Novels by Elizabeth Bowen." *Xavier University Studies* 2 (1962): 93-103.

- Stern, Joan Oberwager. *A Study of the Problems in Values and the Means by Which They Are Presented in the Novels of Elizabeth Bowen*. New York University, 1974.
- Sullivan, Rita Marie. *The Four Corners of Fiction: Adolescent Sensibility in the Novels of Elizabeth Bowen and Rosamond Lehmann*. Brown University, 1985.
- Sullivan, Walter. "A Sense of Place: Elizabeth Bowen and the Landscape of the Heart." *Sewanee Review* 84 (1976): 142-149.
- van Duyn, Mona. "Pattern and Pilgrimage: A Reading of *The Death of the Heart*." *Elizabeth Bowen*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 13-25.
- Watson, Barbara Bellow. "Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen's War Novel." *Elizabeth Bowen*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1987. 81-101.

6.3 Sonstige Sekundärliteratur

- Althusser, Louis. *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Trans. Rolf Löper, Klaus Riepe, Peter Schöttler. Hamburg: VSA-Verlag, 1977.
- Anders, Heidi. *Never say die – Englische Idiome um den Tod und das Sterben*. Frankfurt/M.: Lang, 1995.
- Bakhtin, Michail. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Trans. Adelheid Schramm. Frankfurt/M.: Ullstein, 1985.
- Bataille, George. *Die Erotik*. Trans. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz, 1994.
- Barreca, Regina. "Introduction: Coming and Going in Victorian Literature." *Sex and Death in Victorian Literature*. Ed. Regina Barreca. London: MacMillan, 1990. 1-8.
- Baugh, Albert C. *A Literary History of England*. London: Routledge, 1970.
- Bechem, Matthias. *Vom »anderen« zum »Anderen«*. *Die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus*. Frankfurt/M.: Lang, 1988.
- Beebe, Maurice. "What Modernism Was." *Journal of Modern Literature* 3 (1974): 1065-1080.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Methuen, 1985.
- _____. *Critical Practice*. London: Routledge, 1989.

- Benveniste, Emile. *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt/M.: Syndikat, 1977.
- Bonheim, Helmut. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer, 1982.
- Boone, Joseph A. *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. Chicago: Chicago UP, 1987.
- Bowie, Malcolm. "Jacques Lacan." *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*. Ed. John Sturrock. Oxford UP, 1979. 116-153.
- Bronfen, Elisabeth. "Die schöne Leiche: Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Moderne." *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Eds. Renate Berger, Inge Stephan. Köln: Böhlau, 1987. 87-115.
- Brooker, Peter. "Introduction." *Modernism/Postmodernism*. Ed. Peter Brooker. London: Longman, 1992. 1-33.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.3 (1988): 519-531.
- _____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- Culler, Jonathan. *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Trans. Manfred Momberger. Reinbek: Rowohlt, 1988.
- _____. "On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the Critical Tradition." *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Ed. Sanford Budick, Wolfgang Iser. New York: Columbia UP, 1989. 189-208.
- Davis, Deanna L. "Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell." *Signs* 17.3 (1992): 507-532.
- de Beauvoir, Simone. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. 1951. Trans. Eva Rechel-Mertens, Fritz Montfort. Reinbek: Rowohlt, 1981.
- de Lauretis, Teresa. "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts." *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana UP, 1986. 1-19.

- _____. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Delhees, Karl H. *Soziale Kommunikation: Psychologische Grundlagen für das Miteinander in der modernen Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Derrida, Jacques. *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Trans. Dorothea Schmidt, Astrid Wintersberger. Wien: Böhlau, 1986.
- Döhmer, Annemarie. "Sich verlieren, um sich wiederzufinden: Weibliche Identität in Doris Lessings 'To Room Nineteen'." *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Ed. Ingeborg Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 139-159.
- Eakins, Barbara Westbrook, R. Gene Eakins. *Sex Differences in Communication*. Boston: Houghton Mifflin, 1978.
- Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.
- Fischlin, Daniel. "Introduction: Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality." *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*. Ed. Daniel Fischlin. Dordrecht: Kluwer, 1994. 1-37.
- Fishman, Pamela M. "Interaction: The Work Women Do." *Language, Gender and Society*. Eds. Barrie Thorne, Cheris Kramarae, Nancy Henley. Rowley: Newbury, 1983. 89-101.
- Forster, Edward Morgan. 1927. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Freud, Sigmund. "Das Unbewußte" (1915). *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe vol. III. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. 119-173.
- _____. "Das Unheimliche" (1919). *Psychologische Schriften*. Studienausgabe vol. IV. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. 241-274.
- _____. "Die Verneinung" (1925). *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe vol. III. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. 371-377.
- _____. "Die Frage der Laienanalyse" (1926). *Schriften zur Behandlungstechnik*. Studienausgabe Ergänzungsband. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. 271-349.

- Friedl, Bettina. "Die Inszenierung im Spiegel: Aspekte pikarischen Erzählens bei Theodore Dreiser und Edith Wharton." *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*. Ed. Therese Fischer-Seidel. Tübingen: Narr, 1991. 217-233.
- Fullbrook, Kate. *Katherine Mansfield*. Brighton: Harvester, 1986.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.
- Hanson, Clare. "Was wollen feministische Literaturwissenschaftlerinnen?" Trans. Liselotte Glage. *Feministische Studien* 8.2 (1990): 55-69.
- Harmat, Andrée-Marie. "'Is the Master out or in?' or Katherine Mansfield's Twofold Vision of Self." *The Fine Instrument: Essays on Katherine Mansfield*. Eds. Paulette Michel, Michel Dupuis. Sydney: Dangaroo, 1989. 117-125.
- Hayman, David. *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Henley, Nancy. *Körperstrategien: Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation*. Trans. Helga Herborth. Frankfurt/M.: Fischer, 1988.
- Hesse, Eva, Michael Knight, Manfred Pfister. *Der Aufstand der Musen: Die »Neue Frau« in der englischen Moderne*. Passau: Haller, 1984.
- Hof, Renate. *Die Grammatik der Geschlechter: Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Campus Verlag, 1995.
- Hollander, Anne. "The Clothed Image: Picture and Performance." *New Literary History* 2 (1971): 477-493.
- Holzapfel, Heinrich. *Subversion und Differenz: Das Spiegelmotiv bei Freud – Thomas Mann – Rilke und Jacques Lacan*. Essen: Die blaue Eule, 1986.
- Horn, Laurence R. *A Natural History of Negation*. Chicago: Chicago UP, 1989.
- Huysen, Andreas, Bathrick, David. "Modernism and the Experience of Modernity." *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*. Ed. Andreas Huysen, David Bathrick. New York: Columbia UP, 1989. 1-16.
- Irigaray, Luce. "And One Doesn't Stir Without the Other." *Signs* 7 (1981): 56-67.
- _____. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve, 1979.

- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 1976. München: Fink, 1984.
- Isernhagen, Hartwig. "Die 'verworfenene Erwartung' als Infragestellung der Kommunikation: Anfangsnegation in John Barth's *Lost in the Funhouse*." *Anglia* 95 (1977): 139-143.
- Jansohn, Christa, Dieter Mehl, Hans Bungert. *Was sollen Anglisten und Amerikanisten lesen?* Berlin: Schmidt, 1995.
- Jespersen, O. *The Philosophy of Grammar*. London: Allen & Unwin, 1924. Zitiert in: Laurence R. Horn, *A Natural History of Negation*. Chicago: Chicago UP, 1989.
- Kahrmann, Cordula, Gunter Reiß, Manfred Schluchter. *Erzähltextanalyse*. Königstein: Athenäum, 1986.
- Keupp, Heiner. "Das Subjekt und die Psychologie in der Krise der Moderne: Die Chancen postmoderner Provokationen." *Psychologie und Gesellschaftskritik* 16 (1992): 17-41.
- König, Doris. "'In a still unknown language': Jean Rhys – Weibliche Erzählpraxis im Brennpunkt von Tradition und Innovation." *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Ed. Ingeborg Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 160-177.
- Konersmann, Ralf. *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- _____. "Von Angesicht zu Angesicht: Der Spiegel als Metapher des Subjekts." *Neue Rundschau* 100.4 (1989): 103-121.
- Korte, Barbara. *Techniken der Schlußgebung im Roman: Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane*. Frankfurt/M.: Lang, 1985.
- _____. *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen: Francke, 1993.
- Kristeva, Julia. *Die neuen Leiden der Seele*. Trans. Eva Groepler. Hamburg: Junius, 1994.
- La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Lacan, Jacques. *Schriften I*. Olten: Walter, 1973.

- _____. *Schriften II*. Olten: Walter, 1973.
- _____. *Encore. Le Séminaire XX*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- _____. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse (1954-1955)*. Olten: Walter, 1980.
- Lang, Hermann. *Die Sprache und das Unbewußte: Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.
- Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Laplanche, Jean, J. B. Pontalis. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Leech, Geoffrey N., Michael H. Short. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981.
- Leisi, Ernst. "Der Erzählstandpunkt in der neueren englischen Prosa." *Germanisch-Romanische Monatschrift* 6 (1956): 40-51.
- Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Trans. David Macey. London: Routledge, 1980.
- Lilienfeld, Jane. "Where the Spear Plants Grew: the Ramsays' Marriage in *To the Lighthouse*." *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Ed. Jane Marcus. Lincoln: Nebraska UP, 1981. 148-169.
- Lobsien, Eckhard. "Der 16. Juni 1904. James Joyce und die Odyssee durch die Zeit." *Literarische Moderne: Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Ed. Rolf Grimmiger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath. Reinbek: Rowohlt, 1995. 395-424.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. 1977. London: Arnold, 1983.
- Lorey, Isabell. "Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault." *Feministische Studien* 2 (1993): 10-23.
- Luhmann, Niklas. "Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen." *Positionen der Negativität*. Ed. Harald Weinrich. München: Fink, 1975. 201-218.
- Martin, Graham. "The Mill on the Floss and The Unreliable Narrator." *George Eliot: Centenary Essays and an Unpublished Fragment*. Ed. Anne Smith. London: Vision, 1980. 36-54.

- Martinez-Bonati, Félix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- McHale, Brian. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 249-287.
- Métral, Marie-Odile. *Die Ehe: Analyse einer Institution*. Trans. Max Looser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.
- Miles, Rosalind. *The Female Form: Women Writers and the Conquest of the Novel*. London: Routledge, 1990.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Müller, Marlene. *Woolf mit Lacan: Der Signifikant in den Wellen*. Bielefeld: Aisthesis, 1993.
- Nicholls, Peter. *Modernisms. A Literary Guide*. London: MacMillan, 1995.
- Nünning, Ansgar. *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1989.
- _____. "Rezension zu Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*." *Anglistik* 5,2 (1994): 139-148.
- _____. "Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung." *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Ed. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1996. 1-24.
- _____. "'But why will you say that I am mad?'" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22,1 (1997): 83-105.
- Olejniczak, Verena. *Wirkungsstrukturen in ausgewählten Texten T. S. Eliots und Virginia Woolfs*. Hildesheim: Olms, 1987.
- Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester UP, 1977.

- Pfister, Manfred. "Kult und Krise des Ich: Zur Subjektkonstitution in Wildes 'Dorian Gray'." *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Ed. Manfred Pfister. Passau: Wissenschaftlicher Verlag Rothe, 1989. 254-268.
- Pütz, Manfred. *The Story of Identity: American Fiction of the Sixties*. Stuttgart: Metzler, 1979.
- Pykett, Lyn. *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*. London: Arnold, 1995.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan und die Philosophie der Psychoanalyse I*. Weinheim: Quadriga, 1989.
- Rauh, Gisa. *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*. Tübingen: Narr, 1978.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*. 1983. London: Routledge, 1994.
- _____. "Under the Sign of Loss: A Reading of Faulkner's *The Sound and the Fury*." *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Ed. Sanford Budick, Wolfgang Iser. New York: Columbia UP, 1989. 241-258.
- Sampson, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. 1970. Rev. ed. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Sattel, Jack W. "Men, Inexpressiveness, and Power." *Language, Gender and Society*. Eds. Barrie Thorne, Cheris Kramarae, Nancy Henley. Rowley: Newbury, 1983. 118-124.
- Schirmer, Walter F. *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Vol. 2. Rev. ed. Tübingen: Niemeyer, 1954.
- Schleifer, Ronald. *Rhetoric and Death: The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*. Urbana: Illinois UP, 1990.
- Schottelius, Saskia. *Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie*. Frankfurt/M.: Lang, 1990.
- Schulz von Thun, Friedemann. *Miteinander reden 1 – Störungen und Klärungen*. 1981. Reinbek: Rowohlt, 1996.

- Schwitalla, Johannes. "Metakommunikation als Mittel der Dialogorganisation und der Beziehungsdefinition." *Arbeiten zur Konversationsanalyse*. Ed. Jürgen Dittmann. Tübingen: Niemeyer, 1979. 111-143.
- Seeber, Hans Ulrich. *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Seigneuret, Jean-Charles, ed. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Vol. 2. New York: Greenwood, 1988.
- Seright, O. D. "Double Negatives in Standard Modern English", *American Speech* 41 (1966) 123-126. Zitiert in: Laurence R. Horn, *A Natural History of Negation*. Chicago: Chicago UP, 1989.
- Sheppard, Richard. "The Problematics of European Modernism." *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*. Ed. Steve Giles. London: Routledge, 1993. 1-51.
- Squier, Susan. "Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's Works." *Twentieth-Century Literature* 27.3 (1981): 272-288.
- Standop, Ewald, Edgar Mertner. *Englische Literaturgeschichte*. Rev. ed. Heidelberg: Quelle, 1983.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. 1979. Rev. ed. Göttingen: Vandenhoeck, 1985.
- Stephan, Inge. "Weiblichkeit, Wasser und Tod: Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué." *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Eds. Renate Berger, Inge Stephan. Köln: Böhlau, 1987. 117-139.
- Stickel, Gerhard. "Einige syntaktische und pragmatische Aspekte der Negation." *Positionen der Negativität*. Ed. Harald Weinrich. München: Fink, 1975. 17-38.
- Stierle, Karlheinz. *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München: Fink, 1975.
- Stuby, Anna Maria. *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- Tannen, Deborah. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Morrow, 1990.
- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: John Hopkins UP, 1979.

- Thorne, Barrie, Nancy Henley. Eds. *Language and Sex: Difference and Dominance*. Rowley: Newbury, 1975.
- Thorne, Barrie, Cheris Kramarae, Nancy Henley. Eds. *Language, Gender and Society*. Rowley: Newbury, 1983.
- Travis, S. "A Crack in the Ice: Subjectivity and the Mirror in H.D.'s *Her*." *Sagetrieb* 6.2 (1987): 123-140.
- Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin, Don D. Jackson. *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber, 1980.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- Weber, Ingeborg. "Jacques Lacans Linguistierung der Psychoanalyse." *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Ed. Ingeborg Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 15-21.
- _____. "Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Versuch einer Standortbestimmung." *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Ed. Ingeborg Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 195-202.
- Weber, Jörg. *Moirai: Figuren der Herrschaft in Mythos und Märchen*. Regensburg: Roderer, 1989.
- Weber, Samuel. *Rückkehr zu Freud: Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1978.
- Weinrich, Harald. Ed. *Positionen der Negativität*. München: Fink, 1975.
- West, Candace, Don H. Zimmerman. "Small Insults: A Study of Interruptions in Cross-Sex Conversations between Unacquainted Persons." *Language, Gender and Society*. Eds. Barrie Thorne, Cheris Kramarae, Nancy Henley. Rowley: Newbury, 1983. 102-117.
- Wex, Marianne. *"Weibliche" und "männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*. Frankfurt/M.: Wex, 1980.
- Wheeler, Kathleen. *A Guide to Twentieth-Century Women Novelists*. Cambridge, Mass.: Beachwell, 1997.

Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993.

Zimmermann, Jutta. *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Zuhilfenahme der angegebenen Hilfsmittel verfaßt habe. Ferner versichere ich, daß ich diese Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit verwendet habe.

Burgdorf, den 30.3.1998

Beruflicher und wissenschaftlicher Werdegang:

Studium: von Oktober 1983 bis Juni 1988
Anglistik und Romanistik an der Universität Hannover
mit zeitweiliger Anstellung als wissenschaftliche Hilfskraft

Studienabschluß: im Juni 1988 als Magister Artium

berufliche Stationen: von Oktober 1989 bis Juni 1992
als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Englischen Seminar
der Universität Hannover

von November 1993 bis Oktober 1995
als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Englischen Seminar
der Universität Hannover

von April bis September 1998
Lehrbeauftragte am Englischen Seminar
der Universität Hannover